





ESTADO da ARTE

revista de artes visuais

Universidade Federal de Uberlândia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

Estado da Arte [recurso eletrônico] -- v. 1, n. 1 (2020-). -- Uberlândia:
EDUFU, 2020-
1 recurso digital: il.

e-ISSN: 2675-4576.

Semestral.

Disponível apenas online.

Título variante: Revista Estado da Arte.

Preservada digitalmente no SEER e o sistema PKP PN no Open
Journal System.

1. Artes - Periódicos. 2. Comunicação visual na arte - Periódicos. 3.
Arte e história - Periódicos. 4. Arte na educação - Periódicos. I.
Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. II. Grupo de
Pesquisa Poéticas da Imagem (GPPI). III. Núcleo de Pesquisa em Ensino
de Pintura (NUPPE). IV. Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais (NUPAV).

CDU: 7

Rejâne Maria da Silva - CRB-6/1925
Bibliotecário Documentalista

Universidade Federal de Uberlândia

EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco 1S – Terreo
Campus Santa Mônica 38408.100 – Uberlândia-MG
www.edufu.ufu.br | e-mail: edufu@ufu.br

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

REVISTA ESTADO DA ARTE

Revista de Artes Visuais do Instituto de Artes

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco 5M – Laboratórios do IARTE
Campus Santa Mônica 38408-100 – Uberlândia - MG
revistaestadodaarte20@gmail.com
<http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

Reitor

Carlos Henrique de Carvalho

Diretor do Instituto de Artes

Jarbas Siqueira Ramos

Coordenadora do Curso de Artes Visuais

Tatiana Sampaio Ferraz

Coordenador da Área de Curso de Artes Visuais

Rodrigo Freitas Rodrigues

Responsável pelo Portal de Periódicos da UFU

Sara Jaqueline Santos da Silva

Expediente V7 N1 jan – jul, 2026

Organização do dossiê v7. n.1

Eduardo Montelli Lacerda – IARTE/ UFU - Brasil

Editores – IARTE / UFU

Marco Antônio Pasqualini de Andrade

Priscila Arantes Rampin

Ana Helena da Silva Delfino Duarte

Conselho Editorial – IARTE / UFU

Fábio Fonseca

Paulo Mattos Angerami

Rodrigo Freitas Rodrigues

Tatiana Sampaio Ferraz

Parceiristas *ad-hoc* da edição V7 N1 jan-jul 2026

Alexsander Candido de Britto, Ana Luisa Carmona Ribeiro, Anelise Angeli De Carli, Andressa Rezende Boel, Bárbara Mol Gonçalves, Beatriz Basile da Silva Rauscher, Carlos Eduardo Santos de Oliveira, Caroline Alciones Leite, Cláudia Vicari Zanatta, Daniela Franco Carvalho, Emerson Silva Meneses, Fábio Fonseca, Fábio Purper Machado, Fabrício Reiner, Flora Romanelli Assumpção, Gabriel Torelly Fraga Corrêa da Cunha, Gabriela Lafetá Borges, Giovanni Lima da Silva, Gilvânia Pontes, Giovanna Capra Brandão Maia, Gustavo Cunha de Araújo, Hugo Maria de Mendonça Houayek, Isaac Antônio Camargo, Isaura Suelen Tupiniquim Cruz, Ivete Batista da Silva Almeida, Ítala Isis de Araújo, Jéssica Araújo Becker, João Damásio da Silva Neto, Karina Alves de Sousa, Kássia Valéria Borges (Mytara Karaja Rare Huni Kuin), Letícia de Alencar Bertagna, Lilian Maus Junqueira, Luciano Soares Mariz, Lucas Brito Lago, Maicom Souza e Silva, Marco Antônio Ramos Vieira, Mariany Silva Gomes de Araújo, Nathan Nascimento Cirino, Niura Aparecida Legramante Ribeiro, Paola Mayer Fabres, Patrícia Andrea Soto Osses, Paulo Vitor de Pinto, Pritama Morgado Brussolo, Rayani Rodrigues Melo, Sérgio de Moraes Bonilha Filho, Sidiney Peterson Ferreira de Lima, Tais Cardoso da Silva, Tamiris Vaz, Tiago Samuel Bassani.

Imagem da Capa

Baseada em trabalho artístico de Hélio Ferverza e Maria Ivone dos Santos

Conselho Editorial Consultivo

Adriana Sanajotti Nakamuta – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – Brasil

Ana Paula Cohen – Curadora independente – Brasil

Ana Rita de Almeida Araújo Francisco Ferreira – Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL) – Portugal

Bernard Guelton - Université de Paris, Pantheon Sorbonne – França

Elaine Tedesco – Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Brasil

José Cláudio Alves de Oliveira – Universidade Federal da Bahia (UFBA) - Brasil

Jorge Torres González – Universidad Industrial de Santander (UIS) – Colômbia

Juan Iván González de León – Centro Nacional de las Artes Mexico – México

Luciano Vinhos Simões – Universidade Federal Fluminense (UFF) – Brasil

Luiz Carlos (Lu) de Laurentiz – Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Brasil

Maria Angélica Melendi – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Brasil

Thiago Henrique de Souza Honório – Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) – Brasil

Patrícia Franca-Huchet – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – Brasil

Contato

Estado da Arte – revista de artes visuais

ISSN 2675-4576

revistaestadodaarte20@gmail.com

tel + 55 (34) 3239 4424 IARTE

Avenida João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa Mônica, Bloco 5M, Laboratórios do IARTE – 38408-100 – Uberlândia, MG – Brasil

Todos os trabalhos são de responsabilidade das pessoas autoras, inclusive a revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista Estado da Arte, à Edufu ou ao Portal de Periódicos.

SUMÁRIO

EDITORIAL	8
EDUARDO MONTELLI LACERDA APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ “POÉTICAS DO ENVOLVIMENTO”: PRÁTICA ARTÍSTICA CONTRA A SUBLIMALIENAÇÃO COSMOFÓBICA.....	10
FERNANDA SOFIA MARTINES HUGO FORTES RESGATE DA ANIMALIDADE: DESAFIANDO A COSMOFOBIA ATRAVÉS DA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	32
TUANE MAITÊ EGGERS ESTUDOS SOBRE A VIDA EM REDE: UM OLHAR PARA AS RELAÇÕES DE SIMBIOSE COMO PISTA PARA O FUTURO	48
LETÍCIA MIRANDA AVISTAR A ÁRVORE QUEIMADA: DESEJAR O CAMINHO DENTRO DA PRÁTICA ARTÍSTICA	67
WES MAGALHÃES VIANA INTERESPÉCIES: QUANDO AS ESPÉCIES SE TRANSMUTHAM.....	84
GIOVANNE FACCIO (RE)FAZER CORPO. COM QUEM? PERFORMANCE, FRAGILIDADE E DEVIR-COM AS ÁGUAS	103
ISABEL RAMIL TERATOGENIA	118
HÉLIO FERVENZA MARIA IVONE DOS SANTOS JERIVÁ	129
EDUARDO MONTELLI LACERDA NOMES DO PAI	142
JULIANO MENEGAES VENTURA JORNAL DO ZINGA – CRÍTICO, LITERÁRIO, NOTICIOSO E RECREATIVO DO BAIRRO INGLESES	151
ELILSON GOMES DO NASCIMENTO INTERLÚDIOS DE RUA: NOTAS PERFORMATIVAS	168
PRISCILA FROES MARIA ZANELA PROJETO INTIMIDADE POPULAR: PROCESSOS DE GENTRIFICAÇÃO E CULTURA ARTÍSTICA	195
MARIANA PARAIZO OPEN HOUSE: REIVINDICAÇÃO DO ESPAÇO EXPOSITIVO PÚBLICO ENQUANTO ARENA E CASA COMUNAL.....	219
JOSSIER BOLEÃO SABERES E FAZERES SENSÍVEIS A PARTIR DA SEMEADURA CAMPONESA OU EXERCÍCIO PARA UMA TERRAGOGIA POÉTICA	236
BRUNO PÓVOA RODRIGUES ABORDAGEM TRIANGULAR E CULTURA DOS POVOS ORIGINÁRIOS GUARANI KAIOWÁ.....	251
ANDRE LUIZ GOMES E SILVA DO ZAPATISMO À AÇÃO GLOBAL DOS POVOS: ARTE E POLÍTICA NA OCUPAÇÃO KASA INVISÍVEL.....	275
HELENA SOUZA NEVES FRADE DA CRUZ ENSAIAR UMA CORRESPONDÊNCIA PARA OUTRA VIDA: RELAÇÃO E CONFLUÊNCIA A PARTIR DA ESCRITA-POSTAL	290
THAINA DE A. LIMA VER COMO GESTO: NATURALISMO, IMAGEM CIENTÍFICA E POÉTICAS DO ENVOLVIMENTO NA ARTE MODERNA	307
PAULA TRUSZ ARRUDA CORPOS MONSTRUOSOS E VIRTUALIDADE: O INQUIETANTE FEMINISTA EM VITÓRIA CRIBB.....	324
WILSON ROBERTO DA SILVA EROS E TÂNATOS: UMA POÉTICA VISUAL NA MARGEM DO MARGINAL.....	339
GABRIEL VILLAS BÔAS CAMARGO PERFUME ENJOATIVO: ENVOLVIMENTOS DE UMA ESCUTA LABIRINTO.....	358
LUISA DE GODOY ALVES ENTRE LINHAS	371
FRANCISCO LUCIANO DA COSTA (XIKÃO XIKÃO) AS FOTOS DA FESTA FICARAM ÓTIMAS!	382
SOFIA PORTO BAUCHWITZ, FERNANDA GRIGOLIN, MARIA TERESA MHEREB, MARINA VISHMIDT (1976–2024) ACUMULANDO FUTUROS.....	396

EDITORIAL

O presente número da Estado da Arte recebe o dossiê organizado pelo artista e pesquisador Dr. Eduardo Montelli Lacerda, que atua como professor visitante no curso de artes visuais da UFU, na área de tridimensional vinculada às linguagens relacionadas ao corpo e à experimentação da forma e do espaço. Montelli propôs como tema **Poéticas do envolvimento** que nasce do seu interesse em reunir reflexões e experiências artísticas que apontem para outras formas de relação com o mundo em um momento marcado por crises ambientais, sociais e civilizatórias. Inspirado, entre outras referências, pelo pensamento de Antônio Bispo dos Santos, Donna Haraway e Yuk Hui, o volume parte da compreensão de que a arte pode constituir um espaço de aproximação entre corpos, territórios, tecnologias e diferentes formas de vida, deslocando perspectivas baseadas na exploração e na separação para afirmar práticas fundadas na convivência, na reciprocidade e na criação de vínculos.

Agradecemos as pessoas autoras e os(as) pesquisadores(as) que contribuíram com a emissão dos pareceres.

Boa leitura.

EQUIPE EDITORIAL



APRESENTAÇÃO

Apresentação do dossiê “Poéticas do envolvimento”: prática artística contra a sublimalienação cosmo-fóbica

Introduction to the dossier “Poetics of Involvement”: artistic practice against cosmophobic subliminalienation

EDUARDO MONTELLI

Universidade Federal de Uberlândia, UFU – Brasil

RESUMO

Este artigo apresenta a proposta conceitual e a estrutura do dossiê “Poéticas do envolvimento”, discutindo a potência da prática artística como ferramenta de resistência e conexão diante da desconexão estética contemporânea. A partir de um diagnóstico teórico que define a sublimalienação como uma anestesia perceptiva decorrente do distanciamento e da velocidade dos fluxos de imagens, propõe-se o conceito de cosmoenvolvimento como tática contracolonial de engajamento com o mundo. A fundamentação teórico-metodológica articula o pensamento contracolônizador de Antônio Bispo dos Santos, as mundificações relacionais do Chthuluceno de Donna Haraway e a presentidade fenomenológica de Robert Morris, esta última ressignificada como presentidade expandida sob o aporte da tecnodiversidade de Yuk Hui. Por fim, apresenta-se a organização das vinte e três contribuições publicadas no dossiê, divididas em quatro eixos temáticos: o envolvimento com outros seres, o envolvimento com os espaços, o envolvimento com as técnicas e a tradução como envolvimento.

PALAVRAS-CHAVE

Poéticas do envolvimento, sublimalienação, presentidade, estética, arte contemporânea.

ABSTRACT

This article presents the conceptual proposal and the structure of the dossier “Poetics of Involvement,” discussing the power of artistic practice as a tool of resistance and connection in the face of contemporary aesthetic disconnection. Based on a theoretical diagnosis that defines sublimalienation as a perceptual anesthesia resulting from the distance and speed of image flows, the concept of cosmoenvolvimento is proposed as a counter-colonial tactic of engagement with the world. The theoretical-methodological framework articulates the counter-colonial thinking of Antônio Bispo dos Santos, the relational worldings of Donna Haraway's Chthulucene, and the phenomenological presentness of Robert Morris—the latter re-signified as expanded presentness through the contribution of Yuk Hui's technodiversity. Finally, it presents the organization of the twenty-three contributions published in this dossier, divided into four thematic axes: involvement with other beings, involvement with spaces, involvement with technicalities, and translation as involvement.

KEYWORDS

Poetics of Involvement, sublimalienation, presentness, aesthetics, contemporary art.

“Poéticas do envolvimento”: introdução à proposta do dossiê

No livro “A terra dá, a terra quer”, Antônio Bispo dos Santos constrói uma crítica profunda ao mundo contemporâneo a partir de uma perspectiva contracolonial e quilombola. Ele descreve o colonialismo como uma força que desestrutura modos de vida orgânicos, impondo lógicas de exploração, acumulação e desconexão com o

meio ambiente. Através da criação de novos conceitos como “cosmofobia”, o autor identifica o projeto de sociedade de origem eurocristã e monoteísta como uma promoção da artificialização da vida, da mercantilização dos saberes, da padronização cultural e do esgotamento de recursos naturais.

O termo “Antropoceno”, criado nos anos 1980 pelo biólogo norte-americano Eugene Stoermer e popularizado na década de 2000 por Paul Crutzen, carrega a consciência de uma profunda desconexão entre os humanos e o seu meio. Essa palavra busca nomear a época geológica atual, na qual o planeta se encontra fundamentalmente transformado pelas ações humanas¹. Podemos dizer que os movimentos que culminam no Antropoceno são próprios do colonialismo cosmofóbico, pois “chegam subjugando, atacando, destruindo” (Bispo, 2023, p.62), impondo a ideia de “desenvolvimento em espaços onde o povo vive do envolvimento”, de modo que “o envolvimento é atrofiado, inviabilizado e enfraquecido” (Bispo, *op. cit.* p.63).

Quando somos constantemente convocados a acreditar que “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” (Fischer, 2020), torna-se urgente investir em táticas de elaboração de outros modos de pensar e agir sobre essa questão. Nesse sentido, Donna Haraway afirma que devemos olhar para esse momento de urgência para além dos “mitos autoindulgentes e autorrealizáveis do Apocalipse” que orientam os projetos de modernização e colonização. “Importa quais pensamentos pensam pensamentos. Importa quais conhecimentos conhecem conhecimentos. Importa quais mundos mundificam mundos” (Haraway, 2023, p.66). Nesse sentido de ampliação do olhar, Haraway argumenta que a formação do mundo, o que ela chama de “mundificação”, nunca é resultado da agência humana exclusivamente, pois, desde o início, o planeta sempre foi formado por um complexo campo de envolvimento entre diferentes seres e substâncias.

Partindo dessas reflexões introdutórias, o objetivo de propor este dossiê foi convidar pessoas artistas e pesquisadoras para refletir sobre as potências do envolvimento em um cosmo de relações múltiplas, uma “poética do envolvimento”. De que formas diversas a arte pode ser praticada e pensada como criação de

¹ Essas alterações afastaram a Terra do equilíbrio observado desde o início do Holoceno, há 11.700 anos. A data de 1784 foi definida como início simbólico do Antropoceno, pois corresponde ao começo da revolução industrial e da exploração dos combustíveis fósseis (Léna; Issberner, 2018, p.7).

conexões com os espaços habitados por nós e com os outros seres (animais, máquinas, entidades espirituais, entre outros) que nos acompanham?

Assim, buscamos publicar neste dossiê reflexões teóricas e experimentações artísticas que suscitem um diálogo polifônico e colaboram com a conceituação do que podemos considerar como formas de “poética do envolvimento”, sem obrigatoriamente ilustrá-la ou abordá-la diretamente. Esse trabalho foi guiado pelo desejo de praticar e pensar arte para além das limitações da experiência estética impostas pela lógica de produção capitalista dominante na atualidade, reconhecendo o meio da Universidade Pública brasileira como um campo fértil para o “exercício experimental da liberdade” (Pedrosa, 1995, p. 341) necessário para uma elaboração teórico-prática desse porte.

Antes de apresentarmos os materiais publicados no presente dossiê, vamos fazer um aprofundamento teórico acerca de três conceitos que incitam e orientam nossa compreensão acerca das “poéticas do envolvimento”: sublimalienação, cosmoenvolvimento e presentidade expandida.

“Poéticas do envolvimento”: *sublimalienação* como desconexão com o mundo

A cosmofobia é a necessidade de desenvolver, de desconectar, de afastar-se da originalidade. Antonio Bispo dos Santos, em *A Terra dá, a Terra quer*.

Entre 2020 e 2023, durante a pandemia de Covid-19, nossas vidas foram abaladas por inúmeras ameaças e por um fluxo ininterrupto e veloz de informações (muitas vezes contraditórias ou enganosas) sobre a situação vivida em escala global. Ao mesmo tempo, muitas de nós estávamos isoladas em nossas casas, assistindo aos acontecimentos a partir de uma distância relativamente segura. Em 2021, ainda em meio ao contexto pandêmico, uma série de erupções vulcânicas ocorreram simultaneamente ao redor do mundo. As notícias sobre esses vulcões explicitaram certa ambivalência entre atração e perigo, catástrofe e espetáculo, além de revelar novas técnicas de registro audiovisual capazes de enquadrar tais acontecimentos a partir de ângulos impressionantes e impossíveis de serem contemplados a “olhos nus”. Nesse sentido, também podemos lembrar de uma fotografia feita por satélites da NASA, na qual vemos de longe os efeitos das inundações ocorridas no Rio Grande do Sul, em 2024. Todos esses são exemplos de eventos catastróficos que passam a

ser vistos de um ponto de vista exterior: é como se não observássemos o próprio planeta habitado por nós, mas um mundo distante.

Desde o século I d.C (Longino, 2015), as sensações humanas diante do poder destrutivo da natureza, especialmente nossa capacidade ambivalente de fruí-lo esteticamente, tem sido denominada como “sublime” pelos filósofos.

Rochedos audaciosamente suspensos sobre nós e como que ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu e avançando com relâmpagos e trovões, vulcões em sua violência inteiramente destrutiva, furacões com a devastação que deixam atrás de si, o oceano ilimitado tomado de fúria, a alta cachoeira de um rio poderoso etc. reduzem a nossa capacidade de resistir, comparada ao seu poder, a uma insignificante pequenez. Mas a visão que temos deles será tão mais atrativa, quanto mais temíveis eles forem, somente se nos encontrarmos em segurança; e com prazer nós denominamos esses objetos sublimes, pois eles elevam a força da alma acima de sua média habitual e permitem descobrir uma capacidade de resistir de um tipo inteiramente diverso (Kant, 2016, p.158).

No pensamento kantiano, o sublime reside na mente humana, que experimenta prazer estético ao contemplar a grandiosidade destrutiva da natureza a uma distância segura, superando a realidade sensível. Esse efeito decorre do deslocamento espacial ou imaginário do sujeito em relação ao objeto. O ponto de vista sublimante é pensado por Kant acerca da relação do observador com os fenômenos da natureza, mas também consideramos sua relação com as imagens técnicas.

Para Aristóteles, a criação poética nasce da capacidade mimética humana, uma tendência natural que gera conhecimento e prazer desde a infância. Prova disso, para o filósofo, é que a visão de coisas que seriam repugnantes na realidade, como um cadáver, pode agradar quando representadas em uma obra de arte. Nesse sentido, Aristóteles acredita que a tragédia grega, sendo uma prazerosa imitação da realidade, é capaz de purificar catarticamente o medo e a compaixão sentidos diante dos acontecimentos da vida cotidiana (Aristóteles, p. 42; 48). Nietzsche pensa de maneira semelhante quando afirma que a arte transforma “pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível” (Nietzsche, 1995, p. 56).

“Purificação” e “sublime” são conceitos que falam da possibilidade de transfigurar sensações de desprazer em prazer através de deslocamentos de pontos de vista – mentais (Kant) ou imagéticos (Aristóteles). Tais concepções revelam a ideia

de uma “plasticidade perspectivista da percepção de sensações presente no pensamento estético ocidental” (Montelli, 2025, p.78).

Essa plasticidade estética [...] é um fenômeno que provoca efeitos significativos na forma como a percepção é avaliada e vivenciada. É possível que induza certa anestesia nos observadores diante de sua realidade, uma dessensibilização que os impede de serem verdadeiramente afetados pela experiência. [...] Ao sentir que um evento trágico é apenas uma imagem contemplada à distância, perde-se de vista o rastro de destruição deixado por ele na “vida real”. Na atualidade, a enchente acelerada de imagens de desastres, naturais ou não, cria as condições de possibilidade para que esses eventos sejam acompanhados como se não fossem, de fato, uma realidade concreta. As notícias veiculadas nos canais de televisão ou na internet são percebidas como cenas trágicas, no sentido da “Poética” aristotélica – teatrais. Sentimos compaixão e temor, mas ao mesmo tempo nos encontramos seguros, purificados [...]. O horror da experiência humana é domesticado. Sublime, talvez, mas perverso e alienante também. (Montelli, 2025, p.78-79).

Sublimes e alienantes, as mídias visuais contemporâneas geram uma ilusão de segurança e apatia social através da efemeridade dos *feeds*, que neutralizam o impacto do sofrimento alheio e corroem as conexões humanas. É o que chamaremos de sublimalienação. Essa alteração perceptiva baseia-se tanto no distanciamento quanto na velocidade, fenômenos psicossomáticos e técnicos que servem a projetos de poder como a modernização e a globalização. Tal articulação entre distância, rapidez e controle evoca a premissa platônica de que “o mais rápido se utiliza dos outros como se estivessem parados” (Platão, 2014, p. 63), revelando que o aparente progresso tecnológico caminha lado a lado com um impulso dominador cujos efeitos catastróficos tendemos a desmentir ou denegar.

O olhar exteriorizado (técnica ou psicologicamente) lançado para certas situações, como a pandemia, as erupções e as enchentes, por exemplo, traz novos elementos para pensarmos as noções de “sublime” e “purificação” na contemporaneidade. De fato, jamais tivemos tanto acesso a tantos eventos trágicos e a tantos registros impressionantes desses eventos, feitos em tempo real, como temos agora – pensemos nos vídeos produzidos pelas próprias vítimas em meio aos escombros dos terremotos na Venezuela, em 2026. Certamente, esse contexto é um efeito dos avanços concomitantes da Mutação Climática (Latour, 2020) e das tecnologias de produção de imagem, em nível global. Lidamos com uma contraditória sobreposição de noções de progresso e de destruição, que desorienta nossa capacidade de sentir nossa relação com o espaço que habitamos e com os outros seres que o compartilham conosco. Pensar a experiência estética no mundo, hoje,

seja no cotidiano ou nos contextos de arte, requer que levemos em consideração tais transformações estruturais.

Alguns termos criados por Bruno Latour no livro “Onde aterrar? - Como se orientar politicamente no Antropoceno” (2020) mostram-se importantes para pensarmos a questão da desconexão estética, da sublimalienação, no contexto contemporâneo. Destacaremos, aqui, os conceitos de globalização-mais e globalização-menos, bem como de Local-mais e Local-menos:

Passar de um ponto de vista local a um ponto de vista global ou mundial deveria significar uma multiplicação dos pontos de vista, o registro de um número maior de variedades, a consideração de um maior número de seres, de culturas, de fenômenos, de organismos e de pessoas. No entanto, hoje parece que globalizar significa exatamente o contrário da multiplicação. O termo designa a ideia de uma única visão. [...] Distingamos, então, [...] globalização-mais da globalização-menos (Latour, 2020, p.22-23).

Ao distinguir dois tipos de globalização, Latour opta por não abrir mão de uma perspectiva plena de diversidade, trazida pela ampliação das redes de comunicação interplanetária. O problema, segundo o autor, é que essa “globalização-mais” acaba sendo sufocada pela “menos”, que visa uma homogeneização dos modos de vida, cujas diferenças são apagadas e formatadas à lógica capitalista exploratória dominante – que resulta em destruição e sofrimento.

A separação entre Global e Local, própria da modernização, mostra-se mais complexa do que pode parecer em um primeiro momento. Latour sugere que diferenciamos um Local-menos de um Local-mais, assim como distinguimos entre globalização menos e mais. O primeiro é aquele que “promete a tradição, a proteção, a identidade e a certeza no interior das fronteiras nacionais e étnicas” (2020, p.41), enquanto o segundo leva em consideração a diversidade e as metamorfoses experimentadas no local, irreduzíveis a qualquer essencialização. O interessante não é saber se alguém “é contra ou a favor da globalização [ou] do local, mas sim entender se [...] consegue registrar, manter, respeitar o maior número de possibilidades de pertencimento ao mundo” (2020, p.25).

Será que é possível fazer os que seguem entusiasmados com a globalização-menos entenderem [...] que é justo, que é indispensável querer conservar, manter, garantir o pertencimento a uma terra, a um lugar, a um solo, a uma comunidade, a um espaço, a um meio, a um modo de vida, a uma profissão, a uma habilidade? Reconhecer esse pertencimento é justamente o que nos mantém capazes de registrar mais diferenças, mais pontos de vista e, sobretudo, de não reduzir sua quantidade (Latour, 2020, p.25).

Compreendemos que a percepção da diversidade de pontos de vista sobre o pertencimento ao mundo é uma forma de contraposição à sublimalienação promovida pelo modo de vida dominante no contexto do Antropoceno. É preciso ter atenção e escutar aqueles que estão nos alertando sobre isso. No Brasil, um pensador fundamental foi Antônio Bispo dos Santos, que apresenta palavras importantes para nos orientarmos nesse caminho, enfatizando o poder da linguagem como ferramenta política e estética.

Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las. Por exemplo, se o inimigo adora dizer desenvolvimento, nós vamos dizer que o desenvolvimento desconecta, que o desenvolvimento é uma variante da cosmofofia. Vamos dizer que a cosmofofia é um vírus pandêmico e botar para ferrar com a palavra desenvolvimento. Porque a palavra boa é envolvimento. [...] A cosmofofia é o medo, é uma doença que não tem cura, apenas imunidade. E qual é a imunização que nos protege da cosmofofia? A contracolonização (Bispo, 2023, p.3; 9).

Em diálogo com esse filósofo brasileiro, reconhecemos a importância de potencializar palavras e criar novas significações. É nesse caminho que pensamos a invenção “contracolonizadora” do termo cosmoenvolvimento, relacionado à noção de “poéticas do envolvimento”, que busca nomear um modo de praticar arte para além da lógica do desenvolvimento produtor de desconexões sublimalienantes e cosmofofólicas – cada vez mais evidentes em nossa realidade, como já vimos, especialmente quando falamos da experiência estética na contemporaneidade.

“Poéticas do envolvimento”: *cosmoenvolvimento* como conexão com o mundo

大曰逝, 逝曰远, 远曰反.

Dizemos que “crescimento” é “ultrapassagem”,
que “ultrapassagem” é “ir mais longe”
e que “ir mais longe” é “retornar”.
Lao Zi, em “Dao de jing” (tradução do autor)

Em contraposição às histórias cosmofofólicas que orientam os modos de vida colonizado(re)s, impregnadas por mitos “celestes” e “heroicos”, Donna Haraway propõe compreendermos a formação do mundo pela perspectiva dos mitos “ctônicos” ligados a seres subterrâneos e tentaculares. Nesse sentido, a palavra “antropoceno” – ou a alternativa “capitaloceno”, também bastante utilizada por estudiosos

contemporâneos para salientar que as mudanças no planeta, de fato, são fruto do modelo capitalista de produção e não necessariamente da ação humana (*antropo*) em geral – ainda que seja politicamente importante, não dá conta de reconhecer os movimentos que formam o mundo como o conhecemos. Assim, Haraway cunha o termo “Cththuluceno” para falar de uma temporalidade de mundificações relacionais que atravessa toda a existência terrestre em profundidade, do passado mais longínquo ao futuro mais distante.

Ao contrário do que afirmam os dramas dominantes dos discursos do Antropoceno e do Capitaloceno, os seres humanos não são os únicos atores importantes do Cththuluceno, e todos os outros seres não apenas reagem a eles. A ordem é reticada: os seres humanos são com a Terra e da terra, e as potências bióticas e abióticas dessa terra dão forma à narrativa principal. Ainda assim, as ações de seres humanos reais e situados importam. Importa com que formas de viver e morrer lançamos nossa sorte, e que outras formas deixamos de lado. Isso importa não só para os seres humanos, mas também para os bichos de todos os táxos, os quais submetemos a extermínios, extinções, genocídios e perspectivas sem futuro. Quer gostemos ou não, somos parte do jogo de figuras de barbante do cuidado com e pelas mundificações precárias, que se tornam terrivelmente mais precárias por conta do homem queimador de fósseis, produtor acelerado de novos fósseis nas orgias funestas do Antropoceno e do Capitaloceno. Cada fibra do tecido da história urgentemente necessária do Cththuluceno precisa de uma diversidade de participantes humanos e não humanos. As atuações principais não estão restritas aos jogadores grandes demais nas histórias grandes demais do Capitaloceno e do Antropos, que incitam estranhos pânico apocalípticos e denúncias desengajadas, em vez de práticas atentas de pensamento, amor, fúria e cuidados (Haraway, 2023, p.104-105).

Há quem critique a visão de Donna Haraway, considerando-a positiva demais. Porém, aqui, priorizamos um modo de pensar os problemas da contemporaneidade de forma propositiva e envolvida. A prática artística é compreendida, então, como uma forma de mundificação relacional, de criação de vínculos e conexões profundas com a realidade vivida em sua complexidade. Nesse sentido, seremos companheiros de Haraway em sua aposta na potência das forças subterrâneas que seguem agindo, apesar de todas as tentativas de apagamento. Vagalumes que resistem aos holofotes (Didi-Huberman, 2011).

E se os efeitos lúgubres do Antropoceno e as desmundificações do Capitaloceno forem os últimos suspiros dos Deuses celestes, e não os fiadores de um futuro acabado, *game over*? Importa quais pensamentos pensam pensamentos. Devemos pensar! (Haraway, 2023, p.106).

Pensar e criar, junto com o nosso mundo (ao mesmo tempo Local e Global-mais), com as pessoas que estão por perto e com aquelas que podemos alcançar através das nossas palavras e imagens.

A poética do cosmoenvolvimento que pretendemos esboçar neste dossiê está em sintonia com essas questões. Esta é uma forma de praticar arte que, mais do que produzir objetos para contemplação e consumo, busca transformar os espaços da vida cotidiana e os meios de arte em campos de criação de relações complexas. Ampliar os pontos de vista sobre as mundificações, fruindo do compartilhamento da diversidade de formas de viver na Terra. Um envolvimento cosmopoético e cosmopolítico com a realidade que busca formas de desviar das lógicas de produção dominantes. “Ideias para adiar o fim do mundo”, como diria Krenak.

A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda. Ela suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. Oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo. [...] Nosso tempo é especialista em criar ausência: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição da vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir de nossos próprios sonhos. Minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim (Krenak, 2019, p. 23, 26-27).

Essa fala chama atenção para as “milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle”, que muitas vezes são tiradas “de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida” (Krenak, 2019, p.14). A multidão indígena representada por Krenak, “que dança, canta, faz chover”, afirma que não sacrificará seus modos de vida por um projeto de “humanidade zumbi” no qual não se reconhece, mesmo que seja ameaçada. Krenak, então, expõe essa ideia interessante: continuar contando mais histórias é uma tática para adiar o “fim do mundo” programado pelo Antropoceno. Escrever outras histórias, de outras perspectivas, sobre outras experiências, outros imaginários, outros mundos, sobre cosmoenvolvimentos. Afinal, “importa quais estórias contam estórias” (Haraway, 2023, p.66).

“Poéticas do envolvimento”: *presentidade expandida* no campo das Artes

DA ADVERSIDADE VIVEMOS!
Hélio Oiticica, em “Esquema geral da Nova Objetividade”

Em “O tempo presente do espaço” (1978), o artista estadunidense Robert Morris faz uma breve análise historiográfica sobre o papel do espaço na experiência artística, chegando até a produção de seus contemporâneos. Morris observa que o campo da arte vinha priorizando o “objeto independente específico”, continuando uma tradição artística na qual a obra de arte estava separada do espaço em que era apresentada. Já nos anos 70, o artista percebe uma grande produção de obras que enfatizam a relação com o espaço (Morris, 2006, p. 401). A partir dessa constatação, buscará descrever “um estado de ser [*state of being*]” que chama de “presentidade [*presentness*]” (Ibid., p. 402). Sua preocupação é com a experiência fenomenológica da arte, na qual o espectador é convocado a estar corporal e mentalmente presente e conectado com a obra, não apenas contemplando-a de longe ou de fora.

As imagens, o tempo passado da realidade, começam a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata. O tempo está no trabalho mais recente de um modo como nunca esteve na escultura do passado. As questões modernistas de inovação e radicalismo estilístico parecem não ter nada a ver com essas mudanças. Talvez o que esteja sendo discutido nesse caso seja mais uma mudança na avaliação da experiência. E, apesar de a arte em questão não abandonar sua cognoscibilidade ou sofisticação nesse deslocamento, ela se abre mais do que outras formas de arte recentes para um caráter surpreendentemente direto da experiência. Essa experiência está impregnada na própria natureza da percepção espacial. Alguns dos impulsos do novo trabalho são para tomar essas percepções mais conscientes e articuladas (Morris, 2006, p.402).

Robert Morris, interessado no tempo real da vivência do corpo em movimento no espaço real, especialmente nos deslocamentos dos pontos de vista e das distâncias, busca juntar em seu modelo de *presentidade* “a inseparabilidade íntima da experiência do espaço físico e daquela de um presente continuamente imediato” (Ibid., p. 404). Para compreender esse processo, Morris analisa algumas obras de arte do Renascimento, observando que lá já haviam experimentações que colocavam os objetos em relação com os espaços de maneira integrada, não separada. A questão do tempo, da duração da experiência, então, revela-se como fundamental para pensar a presentidade.

Qualquer coisa que é conhecida mais pelo comportamento do que pela imagem encontra-se mais ligada ao tempo, constitui mais uma função da duração do que daquilo que pode ser apreendido como um todo estático. O nosso modelo de presentidade começa a ser preenchido. Ele tem a sua localização no comportamento facilitado por certos espaços que aglutinam o tempo mais do que as imagens (Morris, 2006, p.412).

A questão da temporalidade da experiência artística pode ser reconhecida nas obras ambientais associadas aos *happenings* do final da década de 1950. Porém,

para Morris, esses trabalhos, na tentativa de superar a lógica do objeto de arte, acabavam caindo em um tipo de “decoração arquitetônica” (Ibid., p. 412). Outra tendência nesse sentido, foi a criação de obras em “miniatura”, que tendiam a tornar o espaço mais vasto e provocar nos espectadores certa distorção de perspectiva. Robert Morris supõe que essas obras são influenciadas pela fotografia,

que pode fascinar pela mesma habilidade em comprimir a vastidão em uma escala miniaturizada. [...] Como uma realidade reduzida, como um tipo de projeção do mundo” (Ibid., p.412). Mas, assim como as fotografias, tais “miniaturas” transformariam os observadores em “turistas distanciados, voyeuristas (Ibid., p.412).

Segundo Morris, somente em meados da década de 1960 surgem obras que “enfocam intensamente o espaço”. Nestas, podemos localizar dois tipos genéricos de espaços: “aqueles que são articulados dentro de estruturas contidas” e “aqueles que operam em uma situação de campo aberto” (Ibid., p.413):

Os trabalhos que têm uma estrutura totalizante foram originados nos espaços internos das galerias e transferidos, em meados dos anos 60, para sítios [sites] exteriores. É errado descrever os espaços das galerias e dos museus como “espaciais” nesse sentido em que venho usando o termo. Tais salas são antiespaciais ou não-espaciais em termos de qualquer tipo de experiência comportamental, pois são percebidas de modo tão totalizante e imediato quanto os objetos que alojam. Essas áreas fechadas foram designadas para a confrontação frontal de objetos. [...] O objeto totalizante é uma forma positiva dentro do espaço negativo, mas igualmente totalizante, da sala. [...] Reivindicações para o objeto independente foram na verdade reivindicações para uma relação escondida: aquela do objeto em relação ao enquadramento retilíneo e tridimensional da sala (Morris, 2006, p. 415).

Robert Morris, enfim, resume as preocupações do novo tipo de arte que estava analisando da seguinte forma: “coexistência do trabalho e do espaço do observador”, múltiplos pontos de vista, “usos de distâncias e de espaços contínuos profundos”, novas relações com a natureza, “importância do tempo e a suposição dos aspectos subjetivos da percepção” (Ibid., p.416). O artista também afirma que os trabalhos em discussão resistem ao registro fotográfico, pois só podem ser experimentados na vivência concreta de sua realidade. Entretanto, Morris percebe que tais obras não conseguem escapar da fotografia, pois muitas delas são temporárias e situacionais, feitas por um certo tempo e espaço, depois desmontadas. Sendo assim, sua futura existência na cultura será fotográfica (Ibid., p.417).

Nos trabalhos orientados para o espaço [...] a noção de proximidade/distância é redefinida. Elas não são experimentadas, a não ser pelo observador que se localiza dentro delas. A proximidade se transforma em entrada física. A distância, um parâmetro de espaço, tem uma função em

constante mutação dentro dessas obras. [...] A fotografia é uma negação dessa experiência (Morris, 2006, p.418).

A partir dessas reflexões, apontamos algumas questões relativas à presentidade nas “poéticas do envolvimento”, encontrando semelhanças e diferenças com o pensamento de Robert Morris. Primeiramente, cabe afirmar que a noção de inseparabilidade de tempo e espaço é fundamental para a noção de envolvimento aqui pesquisada. A sublimalienação que observamos no início pode ser considerada como efeito de uma separação entre espaço e tempo na experiência estética.

Porém, diferente do que Morris compreende quando diz que foi a técnica da fotografia que afastou a percepção da “realidade do tempo na arte que está localizada no espaço” (Ibid, p.405), não defenderemos a ideia de que a fotografia é uma técnica que necessariamente produz desconexão. Como vimos anteriormente, mesmo a experiência de contemplação da natureza ou de tragédias gregas pode provocar certa anestesia. A questão, então, parece estar mais ligada ao tipo de relação que os sujeitos constroem com seus meios, sejam elas mediadas por técnicas de representação ou não. A fotografia, como o próprio Morris já observou, pode funcionar como uma ferramenta de expansão das nossas capacidades de percepção da realidade, ampliando a possibilidade de viver experiências diversas.

Ainda que os novos meios de comunicação possam provocar sublimalienações da vivência no mundo, uma projeção imaginária de si mesmo para fora da realidade concreta, não seria justo delimitar seus usos possíveis a esse tipo de efeito. Nesse sentido, as “poéticas do envolvimento” trazem os aparelhos tecnológicos de produção de imagem para junto da experiência concreta da realidade, não como uma prótese de exteriorização da relação com o mundo, mas como uma ferramenta de conexão e aproximação. A presentidade pensada por Morris, então, pode ser expandida, incluindo também na experiência direta do corpo no espaço a companhia da tecnodiversidade² (Hui, 2020).

² Yuk Hui argumenta que compreender a “tecnologia enquanto força exclusivamente produtiva e mecanismo capitalista voltado ao aumento da mais-valia nos impede de enxergar seu potencial decolonizador e de perceber a necessidade do desenvolvimento e da manutenção da tecnodiversidade” (Hui, 2020, p.17). Para ele, “tecnodiversidade não significa apenas que países diferentes produzam o mesmo tipo de tecnologia”, na verdade, o conceito “se refere a uma multiplicidade de cosmotécnicas” que diferenciam entre si “em seus valores, epistemologias e formas de existência” (p. 137). Sendo assim, tal conceito evoca a necessidade de resgatar e desenvolver uma multiplicidade de técnicas locais que se contraponham à homogeneização e à sincronização da monocultura tecnológica global.

Cabe diferenciarmos a experiência do artista, enquanto produz suas obras, e a dos espectadores, enquanto experimentam obras em exposições e outras formas de apresentação. Em seu escrito de artista, Morris (2006) analisa a relação da arte com o espaço a partir da perspectiva dos espectadores ou “participadores”. A obra de arte, nas propostas estudadas por Robert Morris, não se reduziria a um objeto para contemplação apresentado de forma separada de seu contexto, mas à criação de espaços que provocam experiências fenomenológicas em seus habitantes. Seja em espaços institucionais, nas ruas ou em ambientes externos como praias, florestas, entre outros, este tipo de “escultura no campo ampliado” (Krauss, 2008) coloca em evidência uma série de relações entre a obra e seu local de existência, engajando todo o corpo de seus observadores.

Porém, quando pensamos em poéticas do envolvimento, mais do que a proposição de experiências a serem vivenciadas por um determinado público, buscamos compreender um tipo de prática artística que funciona em si como uma forma de criação de conexão com a realidade. Algo que está mais próximo das teorias sobre Arte Contextual (Ardenne, 2006) e Arte Relacional (Bourriaud, 2009), que colocam em discussão a própria separação entre artista e espectador. O fazer arte e a sua apresentação, então, estão misturados, envolvidos. O dispositivo da exposição é apenas uma das dimensões das poéticas do envolvimento, mas não a principal. A produção artística, mais do que acrescentar objetos ou espaços ao mundo, funciona como um meio de habitá-lo e de criar novas relações. Portanto, as obras em formatos tradicionalmente reconhecidos como arte, tais como desenhos, esculturas, fotografias, vídeos, entre outros, não são o resultado final desse processo, mas seu modo de existir na realidade mesmo. Presentidade expandida. Cosmoenvolvimento.

“Poéticas do envolvimento”: apresentação do material publicado no dossiê

A elaboração artística teórico-prática que este dossiê propõe encontra reverberações nas contribuições recebidas. Artistas, pesquisadores e tradutoras compartilham investigações que dão testemunho de uma diversidade de formas de presentidade expandida e cosmoenvolvimento. Longe de funcionarem como simples ilustrações temáticas, os vinte e três materiais aqui publicados operam como dispositivos relacionais. Eles atravessam as redes de captura da sublimalienação contemporânea e restabelecem conexões profundas com a terra, a ancestralidade, o

território, os seres não-humanos e as corporeidades dissidentes. Para guiar nossa leitura, organizamos os trabalhos em quatro eixos temáticos que dialogam de maneira interdisciplinar com a questão principal do dossiê.

I – A prática artística como envolvimento com outros seres

Os trabalhos deste grupo abordam o cosmoenvolvimento a partir de uma perspectiva decolonial e multiespécies. Desafiando o medo e o distanciamento da natureza impostos pelo colonialismo eurocristão, as/os artistas propõem alianças com seres bióticos e abióticos (substâncias, fungos, animais, plantas e entidades espirituais) para reconstruir intimidades perdidas e adiar o fim do mundo.

No artigo “Resgate da animalidade: desafiando a cosmovia através da arte contemporânea”, Fernanda Sofia Martines (USP) e Hugo Fortes (USP) propõem a animalidade como estratégia artística de envolvimento em contraponto à cosmovia. Apoiando-se no perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro e nas reflexões de Donna Haraway, os autores analisam as obras de Jaider Esbell, Jonathas Andrade, Graciela Iturbide e Denilson Baniwa para demonstrar que a arte pode funcionar como uma tecnologia de aproximação tentacular e orgânica com a realidade.

“Estudos sobre a vida em rede: um olhar para as relações de simbiose como pista para o futuro”, de Tuane Maitê Eggers (UFRGS), apresenta o relato da experiência de criação de um curta-metragem documental homônimo, produzido no contexto de sua pesquisa de doutorado em Poéticas Visuais. O filme articula a observação das relações simbióticas entre fungos e raízes de plantas (as micorrizas) com a experiência transformadora e visceral da gestação da própria autora. Mobilizando autores como Anna Tsing e Lynn Margulis, o trabalho investiga como a arte experimental oferece ferramentas imaginativas para reconfigurar a nossa capacidade de coexistência e sobrevivência terrestre.

Letícia Miranda (UnB), em seu artigo “Avistar a Árvore Queimada: desejar o caminho dentro da prática artística”, parte da formulação de uma performance coletiva para esmiuçar os impactos de comungar com a paisagem urbana e olhar o cotidiano através da lente do desejo. A reflexão tem como disparador o encontro com uma árvore queimada avistada a partir da janela de um transporte coletivo, instante em

que o elemento natural e a paisagem que o circunda transmutam-se de mero cenário a companheiros e destino de um trajeto estético.

“Interespécies: quando as espécies se transMUTHAm”, de Wes Magalhães Viana (USP), investiga as poéticas interespécies presentes no acervo vivo do Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA) e analisa as obras das artistas A TRANSÄLIEN e Bárbara Banida. A pesquisa tensiona e reinventa as fronteiras entre corpo, gênero, espécie e território, fundamentando uma abordagem interseccional entre arte, ecologia, memória e dissidência de gênero que propõe caminhos incontornáveis para a coexistência multiespécies.

Em “(Re)fazer corpo. Com quem? Performance, fragilidade e devir-com as águas”, por meio de uma escrita performativa e cartográfica, Giovanna Faccio (UFOP) pensa sobre uma prática de performance situada que vivencia o encontro direto entre o corpo e as águas. Cruzando as perspectivas biopolíticas de Paul B. Preciado e Jota Mombaça com os conceitos de devir-com (Haraway) e Corpo-sem-Órgãos (Deleuze e Guattari), a pesquisa argumenta que o corpo é uma superfície de passagem, vazão e vulnerabilidade aberta aos fluxos da vida.

O ensaio visual “Teratogenia”, de Isabel Ramil (UFRGS), parte de uma memória de sua infância sobre a presença de vagalumes nas estradas do Rio Grande do Sul e a triste constatação de que as próximas gerações não viverão essa alegria. A artista concebe vagalumes pós-apocalípticos a partir de fotografia do brilho de gotas de gordura de um churrasco campeiro. O trabalho denuncia a destruição vertiginosa do bioma Pampa e reflete de forma poética sobre a maternidade e as anomalias de nossa época.

Já no ensaio fotográfico “Jerivá”, os artistas Hélio Fervenza (UFRGS) e Maria Ivone dos Santos (UFRGS) realizam um gesto de colheita e contato físico com coquinhos da palmeira jerivá (*Syagrus romanzoffiana*), nativa da América do Sul, encontrados na praça central da cidade de Pan de Azúcar, no Uruguai. O trabalho resgata a taticidade, o peso e a textura das coisas em oposição à saturação visual das telas de computadores e celulares. Os gestos relacionais com as mãos evocam o contato direto como reconhecimento da alteridade.

Enfim, “Nomes do pai”, de Eduardo Montelli (UFU), apresenta fotografias produzidas em 2025 nos ambientes do terreiro “Casa de Oyá”, em Porto Alegre (RS), retratando Pai Breno de Oyá (sacerdote do Batuque Gaúcho e pai biológico do artista). O ensaio percorre as indumentárias sagradas e os espaços do terreiro,

evidenciando o envolvimento espiritual e a presentidade que conectam o corpo, as entidades e as práticas de ancestralidade religiosa no sul do país.

II - A prática artística como envolvimento com espaços

Este eixo reúne contribuições que deslocam a arte de seus espaços de consagração e confinamento tradicionais (galerias e museus) para lançá-la na fúria e no diálogo das ruas, territórios agrícolas e bairros periféricos. Trata-se da configuração de uma presentidade expandida, em que a obra passa a coexistir indissociavelmente com o tempo e o espaço do cotidiano e do público.

No ensaio “Jornal do Zinga – crítico, literário, noticioso e recreativo do bairro Ingleses”, Juliano Menegaes Ventura (UDESC) relata o processo de uma proposição artística que adota o jornal de bairro como suporte e modo de envolvimento territorial nos Ingleses do Rio Vermelho, em Florianópolis (SC). Produzido a partir de caminhadas, conversas e registros locais, a publicação de distribuição gratuita tensiona os limites de uso e enquadramento da arte, operando dentro do conceito de usologia formulado por Stephen Wright, ao transitar livremente entre a vida urbana e as hemerotecas acadêmicas.

Em “Interlúdios de rua: notas performativas”, o artista performer Elilson Gomes do Nascimento (USP) narra diversas ações performativas realizadas por ele em espaços públicos como ruas e transportes coletivos de diferentes cidades, desde 2016. Descritas em formato de crônicas polifônicas, as performances evidenciam a proximidade espaço-temporal com os transeuntes, desvelando táticas de solidariedade, negociação e conflitos diante das urgências políticas cotidianas.

Já o artigo “PROJETO INTIMIDADE POPULAR: processos de gentrificação e cultura artística”, de Priscila Fróes (Universidade de Glasgow) e Maria Zanela (UFSC), analisa o Projeto Intimidade Popular, que pesquisa a produção artística de travestis e trabalhadoras sexuais como práticas estéticas e políticas de resistência contra a exclusão, marginalização e gentrificação urbana. O estudo mobiliza a autoetnografia performativa, a curadoria situada e intervenções diretas nas ruas (através de lambe-lambes), posicionando o corpo travesti como dispositivo insurgente e epistemológico de disputa pelo direito à cidade.

Em “Open House: reivindicação do espaço expositivo público enquanto arena e casa comunal”, Mariana Gonçalves Paraizo Borges (UFRJ) toma como objeto a

intervenção artística coletiva "Open House", que ocupou temporariamente a exposição "COSMOCOCA CC5 Hendrix War (versão privê)" no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, em 2023. A artista reflete sobre as balizas institucionais, os limites e protocolos de ativação de obras póstumas de artistas canônicos por parte dos visitantes, buscando desestabilizar as barreiras entre o público e o privado nos espaços de legitimação museológica.

Jossier Boleão, no artigo "Saberes e fazeres sensíveis a partir da sementeira camponesa ou exercício para uma terragogia poética", reflete sobre o cultivo da terra por camponeses sob a ótica da estética e da poética, enfatizando as dimensões sensíveis, relacionais e comunitárias presentes no ato de semear e cuidar do território. O autor elabora o conceito de terragogia, baseado em Ospina, compreendendo a lida com o solo como um processo ético, estético e formativo de produção de conhecimento sensível e de sustentação do comum camponês.

Por fim, o artigo "Abordagem Triangular e cultura dos povos originários Guarani Kaiowá", Bruno Póvoa Rodrigues (UFU) aborda a experiência de uma intervenção didático-artística na educação básica, focada na cultura dos povos originários Guarani Kaiowá. Fundamentada na Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa (contextualização, leitura e prática) e no projeto "Visualidades Étnicas", a aula propiciou uma vivência reflexiva e de produção artística em desenho, reafirmando o papel do ensino da arte não como mera ferramenta instrumental, mas como linguagem de conhecimento existencial e histórico. Por fim, em "Do Zapatismo à Ação Global dos Povos: Arte e política na Ocupação Kasa Invisível", Andre Luiz Gomes e Silva (UFSJ) apresenta a Kasa Invisível, ocupação urbana autogerida de Belo Horizonte (MG) que funciona como moradia, centro social e espaço para projetos cooperativos de geração de renda. O autor examina os movimentos sociais que serviram de referência histórica para o espaço e analisa o caráter artístico e performático das experiências coletivas que a antecederam na cidade, mapeando os atravessamentos estéticos que ocupam e dão forma a esse território. Ao envolver arte, política e autogestão diária, o trabalho exemplifica a potência da presentidade expandida como ferramenta de disputa pelo espaço comum.

III – A prática artística como envolvimento com as técnicas

Este agrupamento volta o olhar para a tecnodiversidade, os limites perceptivos das formas de representação e as fronteiras corporais. Diante da velocidade da circulação de informações e do distanciamento psicossomático das mídias contemporâneas, estas obras reivindicam o corpo, o tatear, o escutar e a proximidade como ferramentas de reconexão existencial.

O artigo “Ensaiai uma correspondência para outra vida: relação e confluência a partir da escrita-postal”, de Helena Souza Neves Frade da Cruz (PUC-Rio), propõe a noção de "escrita-postal" como um operador poético e teórico para pensar a arte contemporânea. Investigando obras fundadas em gestos de correspondência que extrapolam o texto e acionam dimensões visuais, táteis e sonoras, a autora teoriza sobre a potência dessa partilha para desfazer o isolamento moderno-colonial e recosturar laços de coletividade.

Em “Ver como gesto: naturalismo, imagem científica e poéticas do envolvimento na arte moderna”, Thaina de Almeida Lima (UnB) investiga a prática histórica do naturalismo científico na passagem do século XIX para o XX. O trabalho argumenta que a observação rigorosa e o desenho de memória científicos instauraram uma "ética do olhar" e modos de atenção prolongada que entrelaçam gesto, técnica, cognição e mundo. Longe de registros neutros, as imagens analisadas são consideradas pela autora como uma matriz originária das poéticas de envolvimento na arte e no design modernos.

Paula Trusz Arruda (UFRGS), no artigo “Corpos monstruosos e virtualidade: o inquietante feminista em Vitória Cribb”, argumenta que a criação virtual de corpos disformes pode nos convocar a outras conexões e olhares ontológicos. Apoiando-se nos pensamentos de Vilém Flusser, Serge Margel e Sigmund Freud, o texto teoriza como as monstruosidades digitais criadas pela artista brasileira Vitória Cribb acionam o inquietante feminista de Alexandra Kokoli, estabelecendo poéticas de resistência às dominações patriarcais e coloniais dentro da própria virtualidade das redes.

Já em “Eros e Tânatos: Uma poética visual na margem do marginal”, Wilson Roberto da Silva (UNIFESSPA), estuda o percurso histórico e as controvérsias sobre a representação da morte, do erotismo e da pornografia na tradição artística ocidental. O autor também analisa a intermedialidade entre a pintura, a gravura, o desenho e a fotografia de sua autoria, desvelando que o envolvimento entre as diferentes mídias estéticas é a própria fonte geradora de imagens, formas e conteúdos marginais.

O ensaio visual “Perfume Enjoativo: envolvimento de uma escuta labirinto”, de Gabriel Villas Bôas Camargo (UDESC), apresenta fotografias de desenhos realizados pelo artista durante trajetos diários de ônibus desde 2012. O trabalho aborda processos de criação de uma corpografia vibro-sonora-visual, enfatizando as relações de impregnação, atrito, deslize e contato entre o labirinto do ouvido e o entorno urbano ruidoso.

Luisa de Godoy Alves (UFMG), no ensaio “Entre Linhas”, expõe dez imagens e um texto de artista criados originalmente entre 2012 e 2013. Estudando as dinâmicas da linha na técnica de desenho através de conceitos de transparência e opacidade, a artista discute a corporeidade e a percepção visual do espaço, operando como um prelúdio poético às investigações sobre o envolvimento corporal e o contato sensorial com os limites do invisível.

Finalmente, o ensaio “As fotos da festa ficaram ótimas!”, de Francisco Luciano da Costa (Xikão Xikão) (UnB), propõe um ensaio verbo-visual que se constrói na forma de um roteiro fragmentado de diálogos em uma festa fictícia, na qual o leitor é convidado a participar. O autor estabelece relações entre a prática artística e as ações de “dar uma festa” e “cuidar”, colocando suas obras recentes em diálogo com as criações fantásticas e absurdas de Saeberg para discutir o papel do corpo coletivo, da fantasia e da ludicidade na resistência às anestésias cotidianas.

IV – A tradução como forma de envolvimento

Sofia Porto Bauchwitz (UFPB), Fernanda Grigolin (USP) e Maria Teresa Mhereb (UNIFESP) publicam aqui uma tradução inédita em português do ensaio “*Accumulating Futures*” (2020) de Marina Vishmidt (1976–2024). “Acumulando futuros” insere no campo crítico brasileiro uma profunda reflexão teórica sobre o tempo e a subjetivação no capitalismo contemporâneo. O texto dissecar como a aceleração neoliberal e a transformação do tempo em mercadoria bloqueiam sistematicamente a imaginação política de futuros radicalmente diferentes e alternativos. A obra estabelece um diálogo fundamental com os eixos conceituais do edital de convocatória deste dossiê: sob o horizonte crítico de Antônio Bispo dos Santos e de Donna Haraway, as poéticas do envolvimento são aqui evocadas como ferramentas necessárias de insurreição temporal e de questionamento ativo dos mecanismos que impedem o amanhã.

A constelação de trabalhos reunida no dossiê revela um panorama em que a pesquisa acadêmica e a prática artística se envolvem para enfrentar a sublimalienação cosmo-fóbica. Seja ao resgatar as micorrizas invisíveis do solo, ao distribuir jornais gratuitos nas praças, ao pichar e colar lambe-lambes travestis em muros gentrificados, ao desenhar em ônibus lotados ou ao tatear sementes de palmeiras nativas, cada ensaio e artigo aqui publicado reafirma que a imunização contra a anestesia e as tendências de desconexão deve passar pelo exercício radical, atento e afetivo de estar implicado com o mundo.

Referências

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: CENDEAC, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

BISPO, Antônio dos Santos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? Tradução de Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato e Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2020

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**, ou Helenismo e Pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes do Chthluceno; traduzido por Ana Luiza Braga. São Paulo : n-1 edições, 2023.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *In: Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2008. Ano XV, nº17, 128-137, 2008.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Pág. 23, 26-27

LAOZI. **Dao De Jing**: o livro do Tao. Tradução de Chiu Yi Chih – São Paulo: Mantra, 2017.

LATOURE, Bruno. **Onde aterrar?** Como se orientar politicamente no antropoceno. São Paulo: Bazar do Tempo, 2020.

LÉNA, Philippe; ISSBERNER, Liz-Rejane. **Antropoceno:** os desafios essenciais de um debate científico. Correio da Unesco. Suplemento online. Unesco Courier. 2018.

LONGINO. **Do sublime.** São Paulo (Brasil): Annablume Editora, 2015.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar.** Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

MONTELLI, Eduardo. Lentificação da catástrofe: enquadramento performativo na obra Erupções. *In:* TAVARES, Monica; HENNO, Juliana; GUERRA, Priscila (org.). **Arte-design-tecnologia:** tensões e distensões. São Paulo: ECA-USP, 2025. p. 62-88. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/9788572053075>.

MORRIS, Robert. "O tempo presente do espaço" *In:* FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.) **Escritos de artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.401-420

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

PEDROSA, Mário. "Variações sem tema ou a arte de retaguarda". *In:* ARANTES, Otília (org.). **Política das Artes.** São Paulo: Edusp, 1995, p. 341- 347.

Sobre o autor

Eduardo Montelli é artista com doutorado em Linguagens Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Mestrado em Poéticas Visuais pelo PPGAV/IA/UFRGS. Bacharelado em Artes Visuais pelo IA/UFRGS. Cursa graduação em Psicologia na UFU. MBA em Psicanálise e Análise do Contemporâneo pela PUCRS. Participa de exposições e de outras atividades de arte desde 2010, entre as principais estão a 5ª Edição do Prêmio Energias na Arte, no Instituto Tomie Ohtake/SP; Filmes e Vídeos de Artistas, na Fundação Iberê Camargo/RS; Abre Alas 10, na galeria A Gentil Carioca/RJ; 65º Salão de Abril, no Centro Cultural Banco do Nordeste/CE; 22ª Bienal Sesc Videobrasil/SP; 14ª Bienal do Mercosul - Estalo/RS. Em 2020, ministrou o curso "Escrita de si como arte digital", no Atelier Livre de Porto Alegre. Entre 2020 e 2022, deu aulas de Estética e História da Arte no curso de Arte e Mídia da UFCG, na Paraíba. Atualmente, ocupa o cargo de Prof. Visitante na área de Arte Tridimensional no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia.

eduardomontelli@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/3231629844108704>

<https://orcid.org/0000-0001-8756-7875>

Como citar

MONTELLI, Eduardo. "Poéticas do envolvimento": a prática artística contra a sublimalienação cosmo-fóbica. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.10 – 30, jan. – jul. 2026. <https://10.14393/EdA-v7-n1-2026-83385>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

DOSSIÊ:

POÉTICAS DO ENVOLVIMENTO

Resgate da animalidade: desafiando a cosmofofia através da arte contemporânea

Rescue to animality: challenging cosmophobia through contemporary art

FERNANDA SOFIA MARTINES

Universidade de São Paulo, USP – Brasil

HUGO FORTES

Universidade de São Paulo, USP – Brasil

RESUMO

Este artigo propõe a animalidade como estratégia artística para o envolvimento, se contrapondo à cosmofofia, conceito formulado por Antônio Bispo dos Santos para descrever o medo da natureza, resultado da colonização. Está fundamentado nos pensamentos sobre perspectivismo, de Eduardo Viveiros de Castro, nas reflexões multiespécies e no pensamento tentacular de Donna Haraway. Propõe análise a partir da figura de animais nas obras dos artistas Jaider Esbell, Jonathas Andrade, Graciela Iturbide e Denilson Baniwa. Conclui-se que a animalidade na arte funciona como uma tecnologia de aproximação que permite ao humano restabelecer uma intimidade perdida com o mundo, habitando a realidade de forma tentacular, orgânica e contra colonial.

PALAVRAS-CHAVE

Animalidade, arte contemporânea, multiespécies, natureza.

ABSTRACT

This article proposes animality as an artistic strategy for engagement, opposing cosmophobia, a concept formulated by Antônio Bispo dos Santos to describe the fear of nature resulting from colonization. The study is grounded in the reflections on perspectivism by Eduardo Viveiros de Castro, and in the multispecies and tentacular thinking by Donna Haraway. It proposes an analysis based on the figure of animals in the works of artists Jaider Esbell, Jonathas Andrade, Graciela Iturbide, and Denilson Baniwa. It concludes that animality in art functions as a technology of approximation that allows humans to re- establish a lost intimacy with the world, inhabiting reality in a tentacular, organic, and counter-colonial manner.

KEYWORDS

Animality, contemporary art, multispecies, nature.

Introdução

Este artigo investiga a animalidade como poética de envolvimento utilizada por artistas para enfrentar a cosmofofia denunciada por Antônio Bispo dos Santos e descrita como uma aversão intensa a elementos da natureza. O envolvimento de animais humanos e não humanos se opõe à ideia de desenvolvimento, que isola o humano da natureza e o coloca em uma posição de exterioridade alienante. A animalidade passa a ser compreendida como uma tática de resistência, como o texto

se propõe a analisar nas obras: uma obra da série “Vacas nas Terras de Makunaima – De Malditas à Desejadas” (2013) de Jaider Esbell, assim como, “O peixe” (2016) de Jonathas Andrade, “Ojos a volar” (1996) de Graciela Iturbide, “Kwatá - tapuya” (2020) e “Pajé-onça Hackeando a 33ª Bienal de Arte de São Paulo” (2018) de Denilson Baniwa.

A fundamentação teórica ancora-se no conceito de cosmofoobia e envolvimento de Antonio Bispo dos Santos e multiespécies de Donna Haraway, abordando o pensamento tentacular, para descrever uma maneira de experienciar o mundo a partir de sensações descentralizadas. Adicionalmente, utiliza-se a noção de perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro.

A partir da abordagem qualitativa e interdisciplinar, pretende-se articular o conceito de multiespécies, presente na área de *animal studies* (estudos animais), e antropologia à análise de obras de arte contemporânea que possuem o animal como figura significativa. As obras selecionadas apresentam a animalidade como elemento central da poética e ao questionarem os limites das relações entre humanos e não humanos tensionam também as perspectivas antropocêntricas pós-coloniais. Ao analisar as obras escolhidas busca-se identificar de que maneira a animalidade pode ser interpretada como uma estratégia artística de discussão da cosmofoobia, denunciada por Bispo dos Santos, e da necessidade de envolvimento com a natureza.

A estrutura do artigo está organizada em três eixos principais. Primeiramente, discute-se o impacto da colonização na simbologia do animal, na cultura e no cotidiano, assim como apresentam-se conceitos importantes para a fundamentação do pensamento contra-colonial. Em seguida, analisam-se obras contemporâneas que compõem imagens de animais para além da representação, aproximando-se progressivamente da condição do animal como sujeito. Por fim, conclui-se que o resgate da animalidade pode ser operado como uma ferramenta de apropriação necessária para habitar a realidade de forma tentacular, permitindo ao humano redescobrir-se como parte integrante e indissociável do cosmos.

O distanciamento: Colonialismo, Cosmofoobia e o Animal-Objeto

Diversas culturas estabeleceram relações simbólicas entre humanos e outros animais ao longo da história. Esta prática não apenas reflete, mas também contribui para a autocompreensão dos seres humanos em relação às suas próprias condições

de existências individuais e coletivas. Em diversos contextos históricos e culturais, tais condições são marcadas pela identificação e interpretação de semelhanças e diferenças entre as espécies e pelas tensões inerentes à convivência e dependência mútua.

Um exemplo disso é a carga negativa que a simbologia do animal recebeu na cultura brasileira, principalmente pela influência euro-cristã, perceptível em metáforas animais presentes na língua portuguesa que atribuem a estes seres características tipicamente humanas: chamamos alguém de cobra para sugerir dissimulação ou burro para indicar baixa inteligência. A autora Maria Esther Maciel (1963-) em seu livro *Animalidades: Zooliteratura e os limites do humano* (2023) argumenta que a própria palavra animal possui diferentes sentidos, pejorativos ou não, dependendo do contexto e da língua – e o motivo se revela através da história (Maciel, 2023, p.13). Durante a Antiguidade Clássica, a palavra anima era utilizada para todo ser vivo, incluindo humanos. No entanto, progressivamente, o ser humano foi propositalmente se excluindo dessa categoria em nome do desenvolvimento e domínio do racionalismo, criando uma cisão entre homem/animal assim como humanidade/animalidade:

Essa cisão — estabelecida a partir do final do século XVII com a filosofia de René Descartes e consolidada ao longo do século XVIII — provocou não apenas o rebaixamento dos seres não humanos à última categoria na hierarquia dos viventes, como também a transformação do próprio termo “animal” no antônimo de “humano”. Fundamentada a partir do que o filósofo francês considerava a faculdade suprema da existência, a razão (e, por extensão, a consciência), tal visão mecanicista tornou o animal um estranho a nós, um outro sem alma, incapaz de pensar e, consequentemente, reduzido a um mecanismo. (Maciel, 2023, p. 14)

Essa cisão descrita pode resultar em um povo incapaz de se ver como pertencente ao cosmos, ele não se vê como integrante da natureza, tampouco vê necessidade de protegê-la e os seres que nela vivem, e finalmente, desdenha qualquer tentativa de envolvimento.

Antonio Bispo dos Santos (1959 - 2023) descreve em seu livro, *A Terra dá, A Terra quer* (2023), os aprendizados vindos dos animais com os quais tinha contato, a partir de suas próprias vivências morando em um quilombo. A partir deles, por exemplo, sabia as condições climáticas daquele dia: “Os pássaros nos avisavam se ia chover, se ia ter sol ou se o céu ficaria nublado. Informado por eles, ainda antes de me levantar, eu já tinha noção de como seria o dia.” (Dos Santos, 2023, p. 1)

Posteriormente (Dos Santos, 2023, p. 22), o autor estabelece um contraste entre a percepção do roedor na cidade e no quilombo, enquanto no ambiente urbano o rato é reduzido à categoria de praga, no contexto do mato sua corrida manifesta uma poética de envolvimento: o animal compartilha um saber vivo com o observador, funcionando como um alerta biológico para a proximidade de uma cobra.

A abertura que há no interior para se permitir aprender com outra espécie é algo que na cidade parece irracional. A vida na cidade, para muitos, consiste em evitar animais; evitar pombos; evitar ratos e evitar baratas. Essas pessoas confiam que o ambiente é hostil o bastante para não encontrar uma cobra e que as condições climáticas serão previstas pela meteorologia. A existência desses seres passa a ser apenas incômoda.

O autor utiliza, em diversos momentos, o termo cosmofofia para designar uma relação de medo, repulsa e aversão à natureza, produzida pelos processos coloniais e característica da sociedade ocidental.

O termo cosmo, de origem grega *κόσμος* (*kósmos*), refere-se à ordem e à harmonia em oposição ao caos, *Χάος* (*Cháos*). Foi utilizado por filósofos pré-socráticos e, posteriormente, pelo naturalista Alexander von Humboldt como sinônimo de universo e natureza (Humboldt, [1847] 1977). Já a partícula fobia, derivada de *φόβος* (*phóbos*), alude ao medo intenso ou à aversão.

Dessa maneira, constrói-se a noção de cosmofofia como um medo e uma desconexão em relação à natureza, em um nível tão extremo que resulta na ausência de preocupação com sua preservação. Ao não se reconhecer como parte dela, o ser humano passa a desejar o distanciamento, chegando até mesmo a desenvolver uma relação de aversão.

Ao investigar as raízes do isolamento urbano, Bispo dos Santos argumenta que o distanciamento da natureza não é uma escolha racional, mas um sintoma de medo crônico, definindo os povos da cidade como inerentemente cosmofóbicos. “Por que os povos da cidade não se relacionam com a natureza? Porque têm medo. Porque são cosmofóbicos” (Dos Santos, 2023, p. 14). Essa fobia, segundo o autor, é o que impede o estabelecimento de relações de reciprocidade com o cosmos.

A época do antropoceno evidencia o ápice da cosmofofia, o progressivo isolamento do humano em sua arrogante ilusão de autossuficiência e consequentemente o distanciamento entre humanos e demais seres. Para Bispo

(2023), esta época não é apenas uma crise climática, mas o colapso resultado da dominação colonialista.

A inclinação em se tornar animal se contrapõe à ideia humana de desenvolvimento, à compreensão equivocada de que humanos são superiores e mais importantes que os demais seres vivos, gerando a possibilidade de exterminar outras espécies em nome do progresso. O progresso tende a negar o animal interior e o exterior, negar as conexões com a natureza, negar o aprendizado conjunto, negar a capacidade humana de se envolver. O artista tem a capacidade de ser criador de seres e criatura da natureza ao mesmo tempo, sem tentar superá-la, apenas aprender paulatinamente mais com ela.

O envolvimento com o animal é o envolvimento com a natureza, é o envolvimento com a própria animalidade, com a sensibilidade, com o corpo. O ponto de vista de um ser está na presença, na vivência que este corpo carrega e na possibilidade de externalizá-la; e o envolvimento com o animal permite identificar nele inteligência, sentimento e partilha, rompendo o pensamento especista humano.

Para Antonio Bispo dos Santos a humanidade teria se desvencilhado da natureza a partir da crença cristã do pecado original, quando com a expulsão de Adão e Eva do Jardim de Éden a espécie humana se tornou um sistema à parte do reino Animal. Existe realmente uma relação entre a colonização eurocristã e o interesse humano em se ver como um ser separado dos outros animais. Já os povos dos quilombos e das aldeias indígenas, contrariamente, cultivam uma admiração pela natureza e respeito aos demais animais.

Ao olhar colonizado, o animal pertence à natureza, o humano não, isto é, o humano se tornou a negação da natureza, quis se afastar de tudo que era natureza, quis se afastar do que é ser animal. O colonialismo fez o humano não pertencer ao cosmos, não ter respeito por ele, não se ver como parte do todo, não aprender mais com a natureza e com os animais.

Dentro do reino vegetal, todos os vegetais cabem, dentro do reino mineral, todos os minerais cabem. Mas dentro do reino animal não cabem os humanos. Os humanos não se sentem como entes do ser animal. Essa desconexão é um efeito da cosmofofia. (Dos Santos, 2023, p. 8 e 9)

Eduardo Viveiros de Castro (1951-), antropólogo propagador do conceito de perspectivismo ameríndio, em seu livro *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (2002), busca analisar a língua e cultura dos povos do alto

do Xingu, os Yawalapíti, a partir de uma perspectiva antropológica e filosófica. Iniciada em 1976 e publicada em 2014, a pesquisa discute a ideia de uma "alma selvagem" e a forma como a cultura, o ambiente e a visão de mundo influenciam a adaptação desse povo. Em diversas passagens do livro, o antropólogo se debruça de forma diferenciada sobre como os Yawalapíti entendem a relação entre animais humanos e não humanos e demonstra que, por diversas vezes, falta demarcação clara entre ambos. Viveiros de Castro argumenta que o traço mais evidente da taxonomia yawalapíti seria justamente a ausência de distintas categorias para separar humanos de animais: "Não existe um conceito correspondente à nossa noção de 'animal (não humano)'; é impossível, portanto, fazer a natureza corresponder a uma ideia geral de animalidade." (Castro, 2014, p 45-46).

Dessa forma, evidencia-se que esse povo se reconhece como parte integrante do ambiente natural em que vive, valorizando sua conexão com a natureza. Em vez de reprimir sua essência selvagem, busca integrá-la plenamente e não se considera superior aos demais seres vivos. De acordo com o conceito de perspectivismo ameríndio defendido por Viveiros de Castro, os animais não humanos e os espíritos são também pessoas, assim como os humanos. Cada um deles, portanto, vivencia o mundo a partir de uma perspectiva própria.

O conceito de multiespécies de Donna Haraway (1944-), filósofa e zoóloga estadunidense, agrega conceitualmente para a transformação da compreensão das relações entre humanos e animais. Estudos sobre a convivência interespécies e sobre a complexa natureza da existência animal reconhecem que os humanos estão inseridos em uma rede de interdependências biológicas e simbióticas.

Uma das principais referências na área de estudos animais, sua curiosidade pelas relações com os animais com quem convive é alimentada por perguntas que são comumente ignoradas pela maioria das pessoas: "Quem é o que toco quando toco minha cadela?" (Haraway, 2022, p. 5). A partir desta questão, Haraway inicia suas indagações, encontrando questões mais gerais como: o que define um animal, qual é o resultado de interações humano-animais, e de que maneira podemos, enquanto humanos, nos tornar uma "espécie companheira".

Donna Haraway em seu livro *Ficar com o problema: fazer parênteses no Chthuluceno* (2023) debruça sobre o termo tentacularidade – previamente proposto por Eva Hayward (2010). Haraway a partir do conhecimento da etimologia da palavra *tentáculo*, do latim *tentaculum*, que significa detector, se inspira em animais

tentaculares, descritos por ela como capazes de interconexões. Para os polvos, estes tentáculos são apêndices complexos com milhões de receptores sensoriais e uma maneira de experienciar o mundo ao redor; para o ser humano, pode ser uma maneira de experienciar o mundo realizando conexões aos demais seres vivos, pensar de uma maneira descentralizada, desconsiderando o homem como superior. Existem milhares de interconexões que posicionam a espécie humana no interior do cosmos. “Somos húmus, não Homo, nem antropos” (Haraway, 2023, p.103).

Considera-se, portanto, a importância de combater o excepcionalismo humano, pois nenhuma espécie vive isolada e a história não possui um único agente. Ser húmus significa ser parte, pertencente e integrante; compor durante vida e morte, com outros bichos, com plantas e com solo.

Envolvimentos artísticos entre animais humanos e não humanos

Alguns artistas contemporâneos apresentam tentativas de problematizar a perspectiva puramente humana a partir de um ponto de vista individual, poético e sensível. O artista, ao observar e conviver com o animal, pode buscar compreendê-lo como pessoa, com consciência, agência e sensibilidade. Entretanto, a presença de animais em obras de arte muitas vezes levanta questões polêmicas.

Reconhecer instintos inerentes à espécie humana, comuns a outros animais, transforma a produção artística. Perceber a própria animalidade é uma forma que o artista tem de se aproximar da natureza, de se sentir pertencente e mais animal. Considerando que a espécie humana tende a negar seus instintos, o artista, por outro lado, pode abraçá-los e os incorporá-los e assim reconhecer as tensões presentes nas relações interespecies.



Figura 1 – Jaider Esbell. “Vacac nas Terras de Makunaima – De malditas à Desejadas”, 2013. Brasil. 400 x 400 cm. Fonte: Bienal de São Paulo, 2021

Jaider Esbell (1979 - 2021), artista indígena da etnia Makuxi, abordou em suas obras as relações entre humanos e animais, partindo de sua vivência enquanto membro de um povo nativo. Entre suas produções, destaca-se a série “Vacac nas Terras de Makunaima – De Malditas à Desejadas” (2013), composta por 16 obras¹, 9 foram produzidas por Jaider. A série buscava explorar a relação dos povos indígenas com a vaca, um animal não nativo do Brasil, introduzido pelos colonizadores com o propósito de desenvolver a pecuária.

A obra (Figura 1) reflete a transição simbólica desse animal nas comunidades indígenas. Inicialmente visto como um símbolo de exploração e invasão, com o tempo, o convívio e a ressignificação do animal modificaram essa percepção, transformando a vaca de maldita a desejada, evidenciando a complexa relação entre os povos indígenas e os elementos introduzidos pela colonização. A obra de Jaider Esbell é capaz de evidenciar as mudanças na percepção do animal em comunidades indígenas como consequência da colonização, se demonstrando como similar a vivência descrita por Antonio Bispo dos Santos em quilombos.

¹ De acordo com os textos curatoriais publicados no site de Jaider Esbell, a exposição *epu tito: artes e indígenas hoje* contou com a participação dos artistas Amazoner Okaba, Bartô, Carmézia Emiliano, Diogo Lima, Isaias Miliano, Luiz Matheus e Mário Flores Taurepang, cada um contribuindo com uma obra. Fonte: ESBELL, Jaider. Exposição *epu tito: artes e indígenas hoje* – textos da curadoria. Site Jaider Esbell, 2 jun. 2017. Disponível em: <https://shre.ink/JaiderEPUtito> Acesso em: 25 fev. 2026.



Figura 2 – Jonathas de Andrade. Fotograma - “O peixe”, 2016. Brasil. 37 min Fonte: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-peixe>

Jonathas de Andrade (1982-) é um artista alagoano com interesse pela memória coletiva, pelo povo brasileiro e pela tradição. Durante a 32ª Bienal de São Paulo, em 2016, apresenta pela primeira vez a obra *O peixe* (2016), a representação de uma pesca de água doce, tradicional e individual, com ferramentas artesanais que se transforma em um ritual de despedida e entrega para com o peixe pescado. As cenas (Figura 2 e 3) abordam o cotidiano, a organização e planejamento de uma pesca, a espera e o desejo.



Figura 3 – Jonathas de Andrade. Fotograma - “O peixe”, 2016. Brasil. 37 min Fonte: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-peixe>

Os pescadores, ao capturar sua presa, a envolvem num abraço, buscando acalmá-la até a morte, aproximando-a de seu corpo, com alguns pescadores procurando fazer contato visual com o peixe, numa tentativa aparente de pacificar o animal. Existe, portanto, um reconhecimento entre os seres através de uma comunicação não verbal.

A relação pescador e sujeito-peixe, através do abraço, apresenta o contato interespecies a partir da dualidade inevitável da existência humana. O vídeo trás a dominação de um animal por outro, questionando se isso ocorre de maneira predatória, comparando a pesca pela sobrevivência com a pesca de escala industrial, já normalizada. Não existe comparação no quesito violência, apesar de ambas serem sobre morte.

O vídeo mostra cenas de morte de animais pela união de dois corpos. Ao propor que, pescadores que convivem com peixes a vida inteira, nascidos em comunidades que vivem da pesca, abracem sua presa, talvez pela primeira vez na vida, o artista busca questionar a relação do ser humano e do animal e a ética nas relações interespecies. Entretanto, pode-se questionar até que ponto a postura do artista é ética ao exibir propositalmente a morte do peixe com um propósito artístico, ainda que seja para evidenciar relações interespecies complexas já existentes na sociedade.

O movimento de abraçar o peixe possibilita um questionamento da lógica cosmo-fóbica descrita por Bispo dos Santos, pois ao aproximar o animal de seu próprio corpo e estabelecer contato visual com ele, o pescador é levado a reconhecer a existência do outro para além de sua condição de recurso ou mercadoria. Ainda que a morte permaneça inevitável, o vídeo evidencia uma relação de proximidade que contrasta com os mecanismos de distanciamento característicos da cosmo-fobia.

Outra artista mencionável é Graciela Iturbide (1942-), artista mexicana frequentemente classificada como uma “antropóloga das imagens”. Ela se destaca por apresentar em suas obras aspectos significativos das vivências em seu país, seja por experiências pessoais ou pela conexão profunda que estabeleceu com diversos povos e comunidades do México. Ao longo dos anos, a figura animal tornou-se um elemento central em suas obras, integrando-se à sua identidade artística, especialmente evidente em seus autorretratos.

Nas suas foto-performances, o corpo do próprio animal é utilizado como material, não apenas para representar a fusão entre o homem e o animal, mas

também para criar uma identidade única, embora efêmera. Um exemplo disso (Figura 4) pode ser observado na obra *Autorretrato, Ojos para volar*, 1996, em que a artista posiciona dois pássaros sobre os olhos, um morto e outro vivo. Essa composição captura um momento que, embora registrado, existiu apenas por um breve período: o pássaro vivo eventualmente voou, e o morto começou a se decompor com o tempo.

Ao substituir os olhos por pássaros, Iturbide se apresenta com uma identidade situada nas fronteiras entre humano e animal, permitindo que a animalidade apareça além de atributo externo ou característica do outro, mas também passa a integrar a própria constituição do sujeito.



Figura 4 – Graciela Iturbide. *Autorretrato, Ojos para volar*, Coyoacán, 1996. México. 36,7 cm x 46,5. Fonte: Etherton Gallery. <https://shre.ink/GracielaOJOS>

A tentativa de representar algo, ou a si mesmo, é a de tentar resumir o que ou quem se é e externalizar o resultado. O autorretrato, principalmente na contemporaneidade, existe como a possibilidade de revelar camadas sentimentais invisíveis; de compor uma imagem de si que só daquela maneira pode ser vista por outros. É necessário, portanto, tentar entender a essência, conviver e entender, buscar se aprofundar no que se vê, considerando ir além do superficial. Criar uma versão subjetiva, porém ligada à realidade.

O fato de um artista escolher compor, em um autorretrato, a imagem com outro animal sugere que este outro ser é essencial para o seu reconhecimento para

com a obra criada. No caso de Graciela Iturbide, os pássaros, ainda que presentes corporalmente, encarnam também conteúdos simbólicos, podendo representar de maneira poética a possibilidade de a visão nos poder fazer voar metaforicamente, ou até mesmo a impossibilidade de enxergar.

Ao substituir os olhos por pássaros, Iturbide se apresenta com uma identidade situada nas fronteiras entre humano e animal, permitindo que a animalidade apareça além de atributo externo ou característica do outro mas também passa a integrar a própria constituição do sujeito.

Os seres humanos são completamente dependentes e indissociáveis dos outros animais ao redor, ainda que às vezes não percebam. Alguns artistas escancaram isso, e a partir dessas obras podemos provocar o questionamento acerca da segregação entre espécies proposta pela colonização. Os seguintes trabalhos de Denilson Baniwa (1984-) , apesar de não serem autorretratos imediatos, são resultados de uma autorrepresentação a partir da representação do povo, que em diversos momentos conta com a figura do animal. O artista possui uma série de infogravuras chamada *Aquela Gente que se Transforma em Bicho* (2018 - 2021), que representam figuras humanas mescladas a animais, compondo um único ser, um único corpo.

Em *Kwatá - tapuya* (2020), pode-se ver o corpo humano em laranja forte com uma espécie de cocar (Figura 5). Este corpo está dentro de um mico leão dourado, que por sua vez tem cores mais suaves, como se duas almas dividissem um corpo e o mesmo espaço. A infogravura pode ser relacionada aos escritos de Eduardo Viveiro de Castro que, como mencionado anteriormente, o autor observa uma ausência da diferenciação entre seres humanos e demais animais por parte do povo Yawalapiti. A obra, por sua vez, apresenta um ser híbrido e a possibilidade de coexistir neste espaço, seja ele corpóreo ou o da natureza.

Transparece, portanto, a clareza do povo acerca das relações interespecíficas, a ideia de interligação, aprendizado e respeito mútuo com o cosmos. O ser humano não perde ao ser comparado com animal, não é rebaixamento, é soma, é envolvimento. O caminho é desmistificar a ideia de animal como algo pejorativo e irracional, o que o artista faz com maestria.



Figura 5 — Denilson Baniwa, Kwatá - tapuya, 2021, Infogravura, 117 x 82 cm. Série Aquela Gente que se Transforma em Bicho. Fonte: Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. <https://shre.ink/kwata>



Figura 6 — Denilson Baniwa. Fotograma. Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo”, 2018, HD vídeo, 16:9, cor, som, 15 min. Performance realizada em 17 nov. 2018. Fonte: Portfólio digital do artista (Behance). <https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo>

Em diversas obras, Denilson Baniwa escolhe a figura da onça para se representar e propõe também, a partir dela, representar o povo Baniwa e demais artistas indígenas. Percebe-se a força que a onça exerce nesse contexto: o povo

indígena se propõe a aprender com uma onça, considerar o ponto de vista da onça e a importância da onça para o povo brasileiro.

A entidade Pajé-onça, criada por ele, realiza a performance Pajé-onça Hackeando a 33ª Bienal de Arte de São Paulo (2018). Vestindo um manto de estampa imitando a pelagem de uma onça e uma máscara do animal (Figura 6), caminha desde o monumento às bandeiras até a exposição da 33ª Bienal de Arte de São Paulo entoando canções tradicionais de seu povo, como ação de apropriação. Flores em sua mão esquerda são distribuídas a obras que possuem menção indígena.

Posteriormente, se posiciona a frente de uma fotografia etnográfica de indígenas Selk'nam, que habitavam principalmente as ilhas da Terra do fogo, entre Argentina e Chile e foram vítimas de um genocídio. O artista então rasga o livro Breve História da Arte, criticando a falta de representação indígena, não apenas no livro, mas em toda História da Arte. Para o artista, a arte indígena só aparece através do roubo e do corpo indígena pela visão de artistas brancos.

A prece pela representação indígena é também uma prece pelo reconhecimento de todos os seres subjugados como inferiores pela colonização, incluindo animais.

Conclusão

Considero, a partir da argumentação anterior, que a animalidade na arte pode atuar como poética de envolvimento interespecies. O artista tem a capacidade de pensar de maneira tentacular, como descrito por Haraway, a partir do reconhecimento de que somos "compostos" de outros seres.

A passagem do conceito de desenvolvimento para o de envolvimento, como proposto por Bispo dos Santos, desloca a ideia de progresso linear e antropocêntrico para um mundo com visão de interdependência. Neste enquadramento, a humanidade deixa de ser pensada como uma trajetória isolada e passa a ser compreendida como algo inseparável ao cosmos e dos demais seres que o compõem, humanos e não humanos.

As obras analisadas apontam diferentes possibilidades de repensar as relações entre humanos e animais. Jaider Esbell evidencia como a convivência com espécies introduzidas durante a colonização pode ser ressignificada, transformando marcas históricas de exploração em elementos de pertencimento e envolvimento. Já

Jonathas de Andrade, por meio do abraço entre pescador e peixe, desloca a relação utilitária com o animal e cria um espaço de reconhecimento da alteridade, tensionando os limites éticos das relações interespécies.

Em outra direção, Graciela Iturbide aproxima corpo humano e corpo animal em seus autorretratos, tornando menos rígidas as fronteiras entre identidade, espécie e pertencimento. Suas imagens sugerem um sujeito constituído por múltiplas relações, no qual o animal deixa de ocupar o lugar do outro absoluto. Por fim, Denilson Baniwa mobiliza o hibridismo e a figura da onça para questionar narrativas pós-coloniais e reivindicar outras formas de existência e de representação, abrindo espaço para perspectivas historicamente silenciadas, humanas e não humanas.

Esta pesquisa tem a intenção de somar ao campo das Poéticas Visuais ao pensar a animalidade como uma possibilidade de aproximação entre corpos, ambientes e formas de vida. Ao deslocar a visão de animal como objeto, ele passa a ser compreendido como uma estratégia sensível capaz de tensionar os modos pelos quais nos relacionamos com o mundo.

O ser completo por si só é uma multiplicidade de multiplicidades, um emaranhado de relações entre seres, uma simbiose, paralelamente a obra de arte é um composto sensível que evidencia esta multiplicidade e a amplifica, isso se observa nas obras descritas pois são exemplos de envolvimento entre artista e animal, ora buscando questionar dominâncias, ora propondo parcerias de coexistência, ainda que não ocultem as tensões existentes nestas relações.

Referências

BISPO, Antônio dos Santos. **A terra dá, a terra quer**/Antônio Bispo dos Santos; imagens de Santídio Pereira. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

ESBELL, Jaider. **Exposição epu tito: artes e indígenas hoje - textos da curadoria**. Jaider Esbell, 2 jun. 2017. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2017/06/02/exposicao-epu-tito-artes-e-indigenas-hoje-textos-da-curadoria/>. Acesso em: 25 fev. 2026.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno**. Tradução de Ana Reis e Ricardo Azevedo. 1. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa**. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2021.

HARAWAY, Donna. **Quando as espécies se encontram**. Tradução: Juliana Fausto. São Paulo: UBU editora, 2022.

HAYWARD, Eva. FingeryEyes: Impressions of Cup Corals. **Cultural Anthropology**, v. 25, n. 4, p. 577-599, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2010.01070.x>. Acesso em: 26/02/2026.

HUMBOLDT, Alexander Von. **El Cosmos de Humboldt**. Edicions Universitat Barcelona, [1847] 1977.

MACIEL, Maria Esther. **Animalidades: zooliteratura e os limites do humano**. São Paulo: Editora Instante, 2023.

Sobre a autora e o autor

Fernanda Sofia Martines é artista visual e mestranda em Poéticas Visuais pela USP, sob orientação do Prof Dr. Hugo Fortes. É graduada pelo Centro Universitário Belas Artes, com foco em escultura, desenho, pintura e performance. Desde 2021, sua produção investiga as relações interespecies e a representação do animal na arte contemporânea. Em 2020, integrou a mostra online Goma 1.5 (Gomagrupo) com a obra "Corpo circular". Expôs "Metáfora Metamórfica" (2023) no Memorial da América Latina, sob curadoria de Débora Gigli, e na mostra Húmus (EDA-USP, 2025). Recentemente, participou do 5º Salão Ceramistas do Brasil, com curadoria de Cibele Nakamura, apresentando a obra "Ophidia" (2025).

fernandasofia@usp.br

<http://lattes.cnpq.br/0363219914033929>

<https://orcid.org/0009-0005-5076-6316>

Hugo Fortes é artista visual, curador e professor associado da USP. Expôs em mais de 15 países, incluindo o Georg Kolbe Museum (Berlim), Galerie Artcore (Paris) e Assam State Museum (Índia). Foi bolsista do DAAD em Berlim (2004-2006). Em 2006, sua tese "Poéticas Líquidas: a água na arte contemporânea" recebeu o Prêmio Nacional CAPES de Tese. Tornou-se livre-docente na USP em 2016 com a tese "Sobrevoos entre Homens, Animais, Tempos e Espaços". Atuando na universidade desde 2008, sua pesquisa investiga as relações entre arte e natureza, com ênfase em florestas, animais e água. Suas obras integraram mostras no Paço das Artes, Videobrasil e Centro Cultural Recoleta.

hugofortes@usp.br

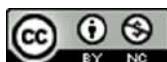
<http://lattes.cnpq.br/4938045740473426>

<https://orcid.org/0000-0002-4515-2521>

Recebido em: 26-02-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

MARTINES, Fernanda Sofia; FORTES, Hugo. Resgate à animalidade: desafiando a cosmofofia através da arte contemporânea. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.32 – 47, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81562>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Estudos sobre a vida em rede: um olhar para as relações de simbiose como pista para o futuro¹

Studies on entangled life: a look at symbiotic relationships as a clue to the future

TUANE MAITÊ EGGERS

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS - Brasil

RESUMO

Este artigo aborda um relato de experiência sobre a criação do curta-metragem documental Estudos sobre a vida em rede, relacionado a pesquisa de doutorado homônima em Poéticas Visuais. O filme documenta um olhar poético para as simbioses entre fungos e raízes de plantas, conhecidas como micorrizas, e suas relações com a saúde do solo. A narrativa é entrelaçada pela experiência transformadora da gestação. O texto traça um percurso interdisciplinar, em um diálogo entre os campos das artes visuais e das ciências, utilizando autores como Anna Tsing, Merlin Sheldrake, Suzanne Simard e Lynn Margulis. Quando olhamos para outras formas de vida, além do puro maravilhamento e admiração por suas formas de ser, há também uma busca por possíveis caminhos para a nossa capacidade de seguir existindo no planeta? Neste relato de experiência, busco compreender de que forma a criação desta obra fílmica artística-experimental pode proporcionar ferramentas imaginativas para futuros possíveis, em uma aproximação entre diferentes áreas do conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE

Simbioses, micorrizas, poéticas visuais, cinema.

ABSTRACT

This article presents an experience report on the creation of the short documentary “Studies on Entangled Life”, related to the doctoral research of the same name in Visual Poetics. The film documents a poetic gaze at the symbioses between fungi and plant roots—known as mycorrhizae—and their relationships with soil health. The narrative is interwoven with the transformative experience of pregnancy. The text traces an interdisciplinary path, establishing a dialogue between the fields of visual arts and science, drawing on authors such as Anna Tsing, Merlin Sheldrake, Suzanne Simard, and Lynn Margulis. When we look at other forms of life, beyond pure wonder and admiration for their ways of being, are we also searching for possible paths toward our own continued existence on this planet? In this experience report, I seek to understand how the creation of this artistic-experimental film work can provide imaginative tools for envisioning possible futures, through an approximation between different fields of knowledge.

KEYWORDS

Symbioses, mycorrhizae, visual poetics, cinema.

Introdução

Vivemos em uma época que traz consigo a incerteza sobre a existência do futuro - ao menos para nós, frágeis seres humanos. Os desastres climáticos que

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

acontecem em diversas partes do planeta estão interligados à perda de biodiversidade provocada, sobretudo, pela ação humana. Como sugere a filósofa Isabelle Stengers, “cabe a nós criar uma maneira de responder, por nós, mas também pelas inúmeras espécies vivas que levamos conosco para a catástrofe” (Stengers, 2015, p. 35).

Nesse contexto, muitas vezes, nos sentimos perdidos. De acordo com o pensador Bruno Latour (2020), ninguém possui uma resposta para a pergunta que habita os pensamentos de qualquer humano consciente dos desafios desses tempos: como encontrar um solo habitável? “Nós não sabemos para onde ir, nem como viver, nem com quem coabitar. Como encontrar um lugar? Como nos orientar?” (Latour, 2020, p. 26).

É nesse cenário que percebo um movimento que permeia pesquisas feitas em diferentes áreas: a busca por um olhar para além do humano, que procura também alguma resposta para as questões que nos angustiam. Quando olhamos para outras formas de vida, como as associações de simbiose entre fungos e raízes de plantas, conhecidas como micorrizas, além do puro maravilhamento e admiração por suas formas de ser, há também uma busca por possíveis caminhos para a nossa capacidade de seguir existindo no planeta?

Para além do meu interesse, percebo que há um movimento mais amplo nas artes e em outros campos do conhecimento que direciona o olhar para essas relações, quase como uma busca por um futuro ainda possível: mirar esses seres, ao mesmo tempo resilientes e sensíveis a mudanças climáticas, também diz algo sobre a nossa própria fragilidade de habitar um planeta ferido. E, talvez, sinalize um desejo por acreditar que ainda podemos viver de um jeito diferente.

Neste relato de experiência, abordo o processo de criação de meu curta-metragem documental Estudos sobre a vida em rede², que teve estreia nacional em agosto de 2025, durante o 53º Festival de Cinema de Gramado, no Rio Grande do Sul, e está percorrendo outros festivais no momento. O filme de 16 minutos de duração integra minha pesquisa de doutorado em Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS), sob orientação da professora doutora Maria Ivone dos Santos. A

² O curta-metragem pode ser acessado por este link: <https://vimeo.com/1038956934>, mediante uso da senha “studies”.

obra aborda as relações mutualistas das micorrizas, a partir de depoimentos de Alícia Galarça, uma jovem mulher interessada no cultivo de alimentos e no trabalho com a terra, atenta à sutileza das relações que acontecem sob o solo. A narrativa é permeada pela minha experiência de gestação, fato que se deu durante o meu percurso de pesquisa e que dialoga com as questões que trago aqui.

Em uma conversa entre autores como Albert Howard, Anna Tsing, Merlin Sheldrake e Suzanne Simard, o tema das micorrizas é apresentado pelo viés de cientistas, e também pela artista-teórica interdisciplinar Elaine Gan (em sua parceria com Tsing). O artigo enfatiza as possíveis intersecções entre arte e ciência, citando como exemplo a série Segredos da Natureza³, da historiadora e teórica do cinema e das imagens Teresa Castro.

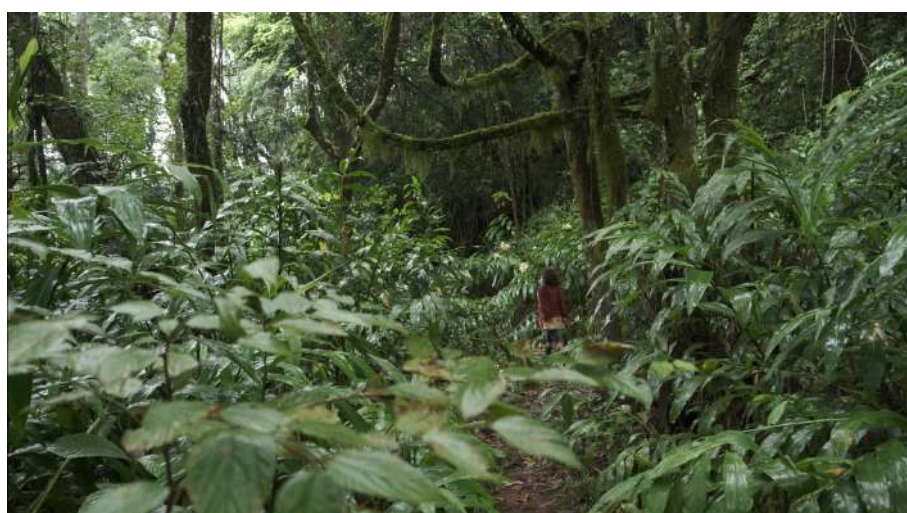
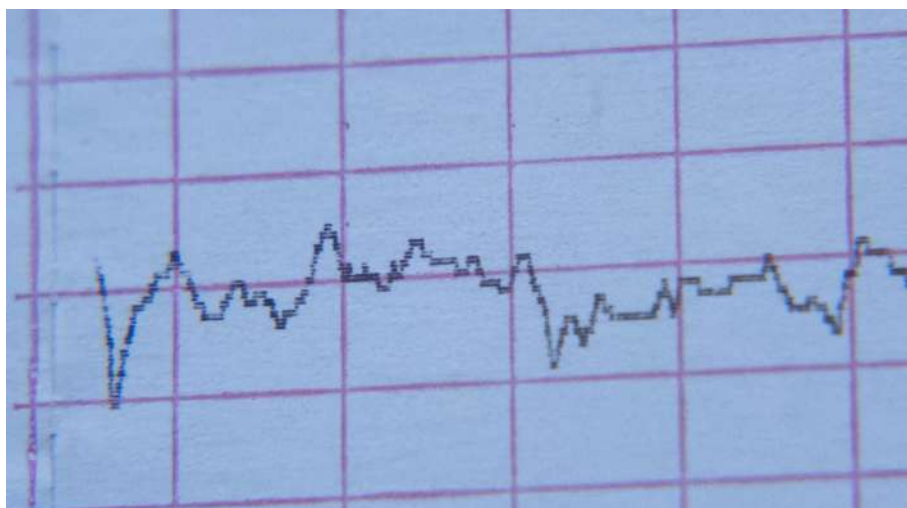
O fato de estar gerando uma vida enquanto pesquiso relações em simbiose é trazido na pesquisa de forma a colaborar com minhas reflexões. Nesse sentido, busco compreender de que forma a criação artística de uma obra fílmica artística-experimental pode proporcionar ferramentas imaginativas para futuros possíveis, em uma aproximação entre diferentes áreas do conhecimento.

2. Um pequeno filme sobre a vida que acontece em rede

Da próxima vez que você caminhar por uma floresta, olhe para baixo. Uma cidade está sob seus pés. (Tsing, 2019, p. 43)

A imagem de um exame de monitoramento cardíaco abre a narrativa, seguida por detalhes em macro dessa sequência de ondas de batimentos ao som do próprio coração pulsando (Figura 1). De quem é o coração que pulsa? Os batimentos, que têm um ritmo acelerado, tornam-se a trilha sonora de um passeio lento pela terra. Percebemos algumas folhas secas, pedaços de matéria orgânica tornando a ser terra fértil como plano de fundo para um micélio de cor azulada fluorescente que se espalha e se ramifica sobre a terra, utilizando a técnica de animação sobre a imagem, até chegarmos em um tronco que guarda a delicada presença de um cogumelo.

³ <https://www.culturgest.pt/pt/media/cinema-razao-ecologia-microsite/>



Figuras 1 e 2 – Eggers, Tuane. *Frames* do curta-metragem *Estudos sobre a vida em rede*. Fonte da autora.

No pequeno documentário *Estudos sobre a vida em rede*, vídeo digital em 4k, acompanhamos a personagem feminina Alícia (Figura 2) em um passeio pela paisagem. Ela passa pela câmera e entra em quadro, imergindo no verde da floresta até tornar-se pequenina. Isso é algo que me interessa: pensar o corpo em relação, em perspectiva, ao jogar com as escalas.

No plano seguinte, mais uma vez, o olhar de Alícia deixa claro que estamos ali, quando confere se estamos prontos para acompanhá-la. Ela segue a trilha em silêncio, admirando os encontros multiespécies proporcionados pelo caminho (Figuras 3 e 4). Aqui, ouvimos outro coração pulsando — o coração de Alícia, enquanto busca. Em determinado momento, encontramos algum ser fascinante e desconhecido, provavelmente um fungo. Ela demonstra seu maravilhamento ao ver que o chão da trilha que percorríamos estava totalmente habitado por aquele ser. Me

identifico com essa curiosidade e esse encanto pelo mistério proporcionado por outras formas de vida, pela força do que é ínfimo.

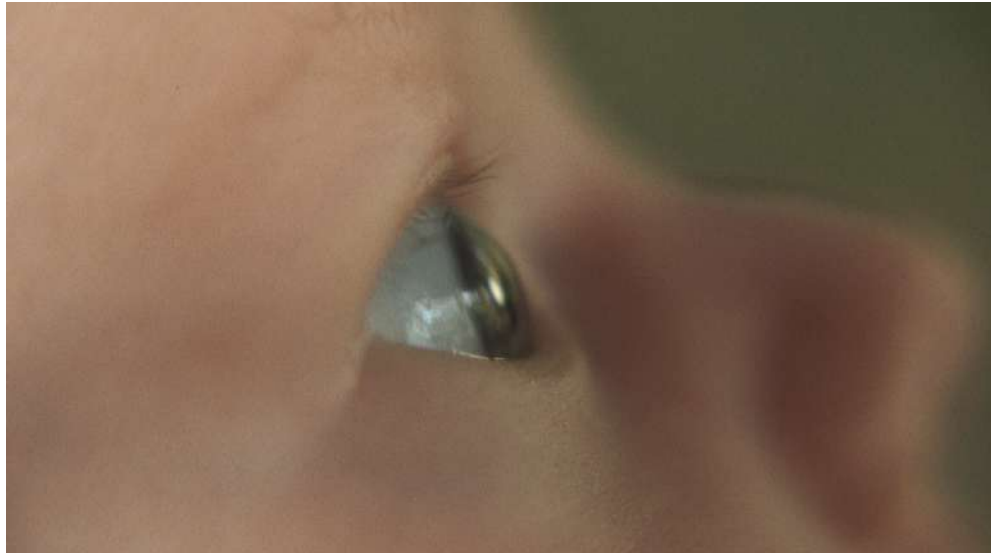


Figuras 3 e 4 – Eggers, Tuane. *Frames* do curta-metragem *Estudos sobre a vida em rede*. Fonte da autora.

Um novo elemento surge na tela: um olhar que vê o mundo quase como se fosse a primeira vez. O olhar de um bebê (Figura 5). Aqui se revelam os batimentos cardíacos que ouvimos antes: são de minha filha Flora. Sua existência foi totalmente entrelaçada com a criação deste filme, desde o momento da concepção. Enquanto ouvimos seu coração pulsar, em um som captado quando estava ainda dentro de mim, seus olhos são sobrepostos com a imagem de um micélio branco em uma folha.

Retomamos a caminhada de Alícia na floresta e, aos poucos, vamos compreendendo mais sobre sua relação com o solo, com o cultivo de alimentos, com a trama da vida que existe sob nossos pés (Figura 6). Entre imagens de cogumelos,

surge um detalhe de um órgão humano, ainda envolto sob um ar de mistério. Aos poucos, entendemos que se trata de uma placenta. A placenta que nutriu minha filha enquanto ela habitava meu corpo e que, nove meses depois de seu nascimento, se transformaria em matéria de poesia — mas não só.



Figuras 5 e 6 – Eggers, Tuane. *Frames* do curta-metragem *Estudos sobre a vida em rede*. Fonte da autora.

Na sequência, vemos o detalhe de uma rede de micorriza: uma relação de simbiose entre fungos e raízes de plantas, um dos temas de minha pesquisa. Há estudos que evidenciam que os alimentos mais saudáveis são aqueles cultivados em solos biodiversos. Quando existem essas relações, entendemos que o ambiente é mais rico em nutrientes, e que provavelmente não passou pelo uso devastador de venenos agrotóxicos. Como explica Sheldrake em “A trama da vida: como os fungos constroem o mundo” (2021), citando a pesquisa de Albert Howard realizada na

década de 1940, cortar esses “fios vivos de fungos” significar reduzir a saúde do solo e de todas as espécies que dependem dela. Este filme fala, de alguma forma, sobre o desejo de preservar e de incentivar a existência destas redes que permeiam o solo.

No plano seguinte, há o detalhe do olhar de Alícia e há também um reflexo, pois gosto de deixar claro que estou ali. É outro ser, mas também sou eu: somos em relação. As coisas que ela diz também são, de alguma forma, aquilo que eu mesma gostaria de dizer. A imagem se desvanece e se mistura em sobreposição com uma micorriza. Ouvimos novamente o seu coração pulsando. Um pedaço de solo é aberto enquanto ouvimos algumas reflexões de Alícia sobre os ciclos da vida envolvidos em seu fazer. Os detalhes da placenta permeiam a narrativa, entre imagens da floresta, de cogumelos, das plantas que habitam o espaço da horta, dos diferentes tipos de vida que integram essa rede (Figuras 7 e 8).



Figuras 7 e 8 – Eggers, Tuane. *Frames* do curta-metragem *Estudos sobre a vida em rede*. Fonte da autora.

Uma música começa a tocar enquanto vemos a placenta sendo enterrada (ou plantada), em uma espécie de ritual de despedida, com flores (Figuras 9 e 10). Um órgão temporário que cumpriu sua função de nutrir e de dar a vida, agora será matéria e alimento de outros tipos de vida. Uma muda de araucária — *Araucaria angustifolia*, espécie nativa que habita a lista de ameaça de extinção — é plantada sobre a placenta. O ato é executado por três pessoas: eu, meu companheiro Beto e nossa filha Flora, que experimenta a textura da terra em suas pequenas mãos. Um ciclo se encerra, mas outros tantos se iniciam. Lembro dos escritos de Tim Ingold (2012) sobre a vida que acontece em relação.

Lá está ela, enraizada na terra, seu tronco se erguendo e seus galhos se abrindo, balançando ao vento, com ou sem brotos ou folhas, dependendo da estação. A árvore é um objeto? Em caso positivo, como a definiríamos? O que é árvore, e o que é não árvore? Onde termina a árvore e começa o resto do mundo? [...] A casca, por exemplo, é parte da árvore? Se eu retiro um pedaço e o observo mais de perto, constatarei que a casca é habitada por várias pequenas criaturas que se meteram por debaixo dela para lá fazerem suas casas. Elas são parte da árvore? E o musgo que cresce na superfície externa do tronco, ou os líquens que pendem dos galhos? Além disso, se decidimos que os insetos que vivem na casca pertencem à árvore tanto quanto a própria casca, então não há razão para excluímos seus outros moradores, inclusive o pássaro que lá constrói seu ninho ou o esquilo para o qual ela oferece um labirinto de escadas e trampolins. Se consideramos que o caráter dessa árvore também está em suas reações às correntes de vento no modo como seus galhos balançam e suas folhas farfalham, então poderíamos nos perguntar se a árvore não seria senão uma árvore-no-ar. Essas considerações me levaram a concluir que a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais. É isso que entendo por coisa. (Ingold, 2012, p. 28-29)





Figuras 9 e 10 – Eggers, Tuane. *Frames* do curta-metragem *Estudos sobre a vida em rede*. Fonte da autora.

Um agregado de fios vitais — talvez este filme seja sobre isso, enfim. Onde terminam as raízes da árvore e começam os vasos sanguíneos da placenta? Quantos seres já decompuseram essa matéria e a transformaram agora em energia para nutrir outros organismos no mundo? É nesse sentido que percebo que o ato de criar esta obra contribuiu para imaginar possibilidades de vida nas ruínas do presente. Uma espécie ameaçada de extinção agora cresce sobre a terra fértil, colaborando com a criação de um solo habitável, voltando ao questionamento de Latour (2020).

Na última cena, ouvimos novamente a voz de Alícia e vemos a imagem de seu olhar em macro, lembrando-nos que há sempre algo extraordinário acontecendo em qualquer lugar. O que precisamos é de um olhar atento, capaz de perceber.

3. Um mundo localizado entre os fins e os começos

Meu trabalho artístico se entrelaça de forma íntima com a minha própria vida. As primeiras diárias de filmagem foram feitas de um modo intimista, somente entre três pessoas (ou melhor, quatro). Durante aqueles dias em Rolante, cidade do interior do Rio Grande do Sul em que Alícia viveu por alguns anos e aprofundou seu contato com a terra, estávamos eu, ela, Beto e Flora ainda dentro de meu útero, aos sete meses de gestação.

Ainda que o tema do filme já estivesse estabelecido, não havia roteiro ou caminho anteriormente planejados. Durante a filmagem, aconteceu uma entrega à

beleza do processo de estar naquele lugar repleto de vida, rodeado por montanhas. Com a câmera e o equipamento de som em mãos, abrimos os sentidos para a poesia que se apresentou nas miudezas do caminho. Percebo esta metodologia de trabalho relacionada ao que propõe Tsing em seu conceito “artes da atenção”:

Explorar com todos os sentidos cria esse estado de alerta. É uma forma de conhecimento e apreciação da floresta. Falta a integridade de um sistema de classificação. Em vez disso, a busca nos leva à vivacidade das populações não humanas experimentadas como sujeitos e não como objetos. (Tsing, 2019, p. 33)

Durante aquele passeio, além de ter o objetivo de captar imagens e sons, estávamos também descobrindo o espaço, apreciando as outras formas de vida que se apresentavam pelo caminho e aprendendo com elas. O desejo de abordar o tema da cooperação entre diferentes espécies diz também sobre o desejo de refletir sobre como isso pode acontecer em nossa própria espécie humana em tempos de crise climática e de incerteza em relação ao futuro. Tsing complementa:

Como os amantes de fungos exercitam as *artes de inclusão* que sensibilizam outros? Nesses tempos de extinção, quando até mesmo um conhecimento superficial pode fazer a diferença entre preservação e desprezo indiferente, poderíamos querer saber. (Tsing, 2019, p. 45)

Percebo, pelos olhos e pelos passos de Alícia, a potência que reside na suavidade de olhar para a vida de outras espécies, que podem nos dar pistas de como habitar um planeta ferido. Como questiona Sheldrake, “[...] conseguiremos nos adaptar à vida em um planeta deteriorado sem cultivar novas relações com fungos?” (Sheldrake, 2021, p. 197). E se as relações de simbioses e mutualismos forem a regra, e não a exceção da evolução? Essa questão é trazida pelo biólogo estadunidense Scott Gilbert (2012) no artigo “A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals”.

O que seria das ciências biológicas se a simbiose fosse vista como regra e não como exceção? Quais questões científicas se tornariam fundamentais e como isso poderia mudar a nossa visão da vida se a cooperação íntima entre as espécies fosse uma característica fundamental da evolução? [...] Na verdade, mesmo na biologia hoje há uma escassez de definição sobre o que constitui o organismo individual. (Gilbert, 2012, p. 327) (tradução nossa⁴)

⁴ No original: What would biological science be if symbiosis were seen as the rule, not the exception? What scientific questions would become paramount and how might this change our view of life if intimate cooperation between species were a fundamental feature of evolution? [...] Indeed, even in biology today there is a dearth of definition in what constitutes the individual organism. (Gilbert, 2012, p. 327)

Com esta mesma perspectiva, a bióloga Lynn Margulis (2022) propõe, em seus estudos sobre simbiose, pensar em uma reformulação das narrativas sobre a vida no planeta: uma jornada baseada em colaboração e coexistência no lugar de individualismo e competição. “Para dizer a verdade, creio que a própria noção de espécie requer a simbiose.” (Margulis, 2022, p. 23).

Suas ideias surgiram na década de 1990, mas foram desacreditadas pela comunidade científica da época. No entanto, as teorias de Margulis e de outros cientistas alinhados com seus pensamentos têm ganhado relevância nas discussões da ciência contemporânea. Nas ruínas da sociedade capitalista, resiste um desejo de encontrar exemplos de formas de vida que possam direcionar nossos caminhos. Talvez seja justamente no entendimento de que os seres não existem sozinhos, de que somos sempre relações, que resida a compreensão da qual precisamos.

É no sentido de dar a ver essas tramas invisíveis — ou testemunhar as existências mínimas, utilizando o termo do filósofo francês David Lapoujade (2017) sobre a filosofia de Étienne Souriau — que percebo a arte, neste caso, através do cinema, como uma potente ferramenta. “Tornar mais reais certas existências, dar a elas uma posição ou um destaque particular, não é um meio de legitimar sua maneira de ser, de lhes conferir o direito de existir sob determinada forma?” (Lapoujade, 2017, p. 22-23). Se a arte é capaz de direcionar o olhar, de dar certa importância a um fragmento do mundo e de provocar reflexões sobre modos de existência, o pequeno gesto de olhar para a vida que acontece em simbiose pode narrar histórias diferentes daquelas que estávamos acostumados a ouvir. “Somos simbiontes em um planeta simbiótico e, se prestarmos atenção, podemos encontrar a simbiose em todos os lugares.” (Margulis, 2022, p. 21).

Pensar de maneira biodiversa, interdisciplinar e multiespecífica parece ser um caminho possível para que os humanos possam seguir (co)existindo com outras espécies no planeta. É nesse sentido que percebo aproximações com o pensamento de Castro (2024), que defende que o cinema pode nos ajudar a expandir os limites da atenção, colaborando com a construção de uma razão ecológica — não exatamente colocando-o ao serviço dos discursos ecológicos, mas sim de restaurar um afeto e um maravilhamento diante do mundo.

Com esse objetivo, ela desenvolveu a série Segredos da Natureza, composta por quatro vídeos sobre líquens, fungos, plantas ruderais e mixomicetos. Ao falar sobre as relações entre fungos e raízes de plantas, a pesquisadora argumenta:

A micorriza é talvez um modelo para um mundo que nos faz falta imaginar. A micorriza resiste e abala as nossas categorias, pelo menos as categorias da ciência e da filosofia moderna. Exige de nós ferramentas imaginativas, as mesmas de que necessitamos para repensar os nossos padrões de existência e forjar alianças multiespécies nas ruínas do capitalismo. (Castro, 2024)

A obra de Castro (2024) mostra, de alguma forma, seu encantamento por esses temas, trazendo informações do campo da ciência relacionadas a um maravilhamento e um desejo de resgate afetivo com a curiosidade por outras formas de vida. Outro exemplo que se aproxima de meu percurso poético é a obra de Elaine Gan, que trabalha na intersecção entre estudos científicos e tecnológicos, artes ambientais e humanidades — e que atua, muitas vezes, em cocriação com Tsing. Em suas obras, Gan explora materialismos históricos e coordenadas temporais que emergem entre espécies, máquinas e paisagens, com um interesse particular em plantas e fungos.

Na obra *Fungal time in satoyama forest* (Gan, 2013), por exemplo, a artista traça um paralelo entre os movimentos de um silvicultor acima do solo e o crescimento de fungos no subsolo. A instalação apresentada na mostra *Intra-Action: Multispecies Becomings in the Anthropocene*, na Universidade de Sidney, envolve duas telas em um díptico de imagens em movimento. A primeira trata-se do crescimento de um micélio em um tempo muito lento, enquanto a segunda é a filmagem de uma pessoa andando por uma paisagem florestal. Só é possível perceber o movimento do micélio com mais clareza se acelerarmos o vídeo, pois os tempos que habitam cada imagem são muito diferentes entre si.

No processo de captação das imagens para o curta-metragem *Estudos sobre a vida em rede*, experimentei transferir para o cinema algo que já acontecia em meu trabalho fotográfico: o desejo de tornar os fungos ou as micorrizas também protagonistas nas escolhas de direção de fotografia do filme. Há muitos planos em que esses seres ou relações ocupam todo o espaço do quadro, como uma forma de apreciar suas existências.

Além dessas semelhanças entre os temas, a obra fílmica traz mais uma camada de vida para essas relações que investigo em minha pesquisa: aquela que se desenvolveu dentro de mim, e que se liga, de alguma forma, a todas as outras formas de existência, como nos lembra o filósofo italiano Emanuele Coccia.

Consideremos nossas existências. Nossa vida, aquilo que imaginamos ser o que há de mais íntimo e incomunicável em nós, não vem de nós, não tem

nada de exclusiva ou pessoal: ela nos foi transmitida por outrem, animou outros corpos, outros pedaços de matéria, além daquela que nos abriga. Durante nove meses, o lado inapropriável e assinalável da vida que nos anima e nos desperta foi uma evidência física, material. Fomos o mesmo corpo, os mesmos humores, os mesmos átomos que a nossa mãe. Somos essa vida que compartilha o corpo de um outro, prolongada e levada para outro lugar. (Coccia, 2020, p. 9)

Este foi o processo em si mesmo: enquanto eu gestava um pequeno ser, gestava também um pequeno filme e o aprofundamento de uma pesquisa, com o desejo de compreender as tantas camadas de vida que acontecem em rede. “Ter nascido significa ser feito da mesma matéria da qual são feitas todas as coisas que temos diante de nós” (Coccia, 2020, p. 23). A rede da vida se estendeu, se entrelaçou e se multiplicou ao infinito.



Figuras 11 e 12 – Eggers, Tuane. *Frames* do curta-metragem *Estudos sobre a vida em rede*. Fonte da autora.

Convivendo com a minha filha Flora, me sinto agora diante dos fins e dos começos. A ausência de uma ideia de futuro causada pela catástrofe climática é

intercalada pelo meu desejo de que o maravilhamento pelo mundo possa prosseguir por muito tempo ainda. O plantio de minha placenta e de uma árvore sobre ela aborda o meu desejo de que novas redes se formem ali (Figuras 11 e 12). O ato de plantar uma muda de araucária sobre o órgão que nutriu minha filha por nove meses dentro de mim foi feito aos mesmos nove meses depois de seu nascimento. O local que escolhi para esse ato simbólico-artístico foi um espaço coletivo anarquista mantido por amigos há alguns anos, no município de Maquiné, interior do Rio Grande do Sul — um lugar especial para a minha própria história, que mantém vivas, de alguma forma, as minhas utopias de acreditar que outros mundos ainda são possíveis.

Esta segunda etapa de filmagem aconteceu mais focada no objetivo de realizar e documentar esse ato, graças ao auxílio de uma rede — meus amigos Dani Eizirik (responsável por criar as animações que integram o filme), Sérgio Guidoux (parceiro em outros projetos, que aceitou filmar o ato na ocasião) e Krishna Daudt (que cuidou de Flora enquanto preparávamos a cena), além de Val Kuhn e Emi Guidoux Kalil (casal de amigos que mantêm o espaço vivo e que cederam o lugar para o plantio).

Em um processo documental artístico-experimental como este, foi importante estar aberta a encontrar sentidos de uma narrativa posteriormente, no processo de montagem. E assim aconteceu, com o auxílio de meu amigo Ismael Caneppele, com quem pensei o roteiro do filme durante o trabalho de edição. Como sugere o filósofo e historiador da arte Didi-Huberman (2017), o trabalho da montagem no campo artístico é relacionar coisas aparentemente sem relação. Uma das potências da arte está, justamente, na possibilidade do ato de relacionar.

A montagem é uma explosão de anacronias porque procede como uma explosão da cronologia. A montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria um abalo e um movimento [...] A explosão tendo acontecido, é um mundo de poeira — trapos, fragmentos, resíduos — que, então, nos envolve. (Didi-Huberman, 2017, p. 123)

Durante a etapa de montagem de Estudos sobre a vida em rede, experimentamos jogar com os diferentes tempos que compõem o filme, causando uma explosão de anacronias que resultou na criação desta obra. Relacionamos o antes e o depois do nascimento de Flora, sem deixar claro, inicialmente, de quem era aquele pequeno coração que batia veloz. A escolha por relacionar as veias de uma placenta com os fios que compõem as redes de micorrizas no solo também pode ser

citada com um exemplo dos movimentos possíveis proporcionados pelo trabalho da montagem. O trabalho de criação da atmosfera sonora feito por Beto Mohr também é, por si só, um personagem dessa narrativa.

A partir do olhar de Alícia para as relações que acontecem no solo durante o cultivo de seus alimentos, percebi que existe nela o mesmo maravilhamento que tenho por esses seres e pela beleza dessas relações. É como se a personagem documentada fosse um alter ego daquilo que eu mesma gostaria de dizer. Em meio a isso, o desejo de falar sobre uma nova vida que surge em mim e me transforma — e transforma também o nosso entorno, a vida no solo, a vida de outros seres.

Com o passar do tempo, surgiu uma nova camada de vida para este relato. Neste momento, dois anos e meio após as primeiras diárias de filmagem, é Alícia que carrega um ser dentro de si. Agora, é ela que gesta o desejo de que o futuro possa continuar existindo para a vida de nossos filhos. Foi nesse sentido que escolhi inserir no filme a imagem dos olhos recém-nascidos de Flora, conhecendo a luz do mundo em seu primeiro mês de vida. Por meio dos sentidos de alguém que acaba de chegar, com um olhar atento para tudo aquilo que é vivo, talvez possamos resgatar um afeto pelo mundo como se olhássemos tudo pela primeira vez.

4. Micorrizas: um mundo sob nossos pés

A importância das micorrizas para a saúde do solo já foi abordada por Howard no livro *An Agricultural Testament*, de 1943. Seu pensamento é reconhecido pela comunidade científica por seu vanguardismo, no sentido da observação atenta das relações entre fungos e raízes de plantas como parte de um ecossistema saudável. Em uma tradução atualizada do livro, o autor sugere que “[...] no futuro, um dos primeiros passos a ser dado no estudo de qualquer doença vegetal, será a observação do solo, verificando se o mesmo está fértil e se a micorriza está em plena atividade.” (Howard, 2007, p. 248).

Suzanne Simard também se tornou uma referência importante no estudo das micorrizas. Na obra *A árvore-mãe* (2022), ela narra seu percurso em descrever a intrincada rede subterrânea de mutualismo entre fungos e árvores, popularmente conhecida como *wood wide web*, a partir de um artigo publicado na revista *Nature*, em 1997. Em seus estudos, ela provou que as árvores fazem parte de uma rede de interdependência, composta por canais subterrâneos pelos quais trocam nutrientes e

se relacionam. “Pensamos que as pistas mais importantes são grandes, mas o mundo gosta de nos lembrar que elas podem ser primorosamente singelas.” (Simard, 2022, p. 25).

Simard descobriu em seus experimentos que “matar acidentalmente os fungos micorrízicos também matava árvores.” (Simard, 2022, p. 124, grifo da autora). Segundo ela, as árvores eram conectadas e cooperavam, compartilhando energia e recursos para trabalharem juntas, como um sistema inteligente, perceptivo e responsivo. Podemos perceber em sua narrativa muitas analogias com os seres humanos.

Os ecossistemas se parecem com as sociedades humanas — são construídos com base em relações. Quanto mais fortes forem essas relações, mais resiliente será o sistema. E como os sistemas do nosso mundo se compõem de organismos individuais, eles têm capacidade de mudar. Nós, seres vivos, nos adaptamos, nossos genes evoluem, e podemos aprender com a experiência. Um sistema é sempre mutável porque suas partes — árvores, fungos, pessoas — respondem uns aos outros e ao ambiente, o tempo todo. Nosso êxito na coevolução — nosso êxito como sociedade produtiva — depende da força dessas ligações com outros indivíduos e espécies. Da adaptação e evolução resultantes emergem comportamentos que nos ajudam a sobreviver, crescer e prosperar. (Simard, 2022, p. 228)

Com a popularização do interesse pelos fungos e pelas redes existentes abaixo do solo, os estudos de Simard foram amplamente divulgados pelo mundo. No entanto, alguns pontos de sua prática foram criticados por pesquisadores que foram coautores de seus artigos. Em uma revisão crítica do artigo de Simard publicado na *Nature*, os cientistas Justine Karst, Melanie Jones e Jason Hoeksema apontam para o fato de que as investigações de Simard talvez fossem um tanto tendenciosas e romantizadas para o que ela gostaria de ter como verdade, no sentido de acreditar que as relações eram sempre harmoniosas e cooperativas.

Os argumentos apresentados foram tão convincentes no artigo do historiador estadunidense Daniel Immerwahr, intitulado *Mother trees and socialist forests: is the ‘wood-wide web’ a fantasy?*⁵ (2024), que me fazem pensar nas mesmas questões relacionadas ao meu próprio trabalho artístico — e, de maneira mais ampla, me fazem ver com outros olhos todos os assuntos tocados pela arte, quando se trata de abordar outras formas de existência. Immerwahr (2024) argumenta:

⁵ <https://www.theguardian.com/environment/2024/apr/23/mother-trees-and-socialist-forests-is-the-wood-wide-web-a-fantasy>

Os únicos seres cuja consciência reconhecemos são os humanos. Além deles, julgamos os candidatos com base em se eles parecem ter subjetividades como as nossas. Em outras palavras, a questão da consciência é fundamentalmente narcisista; as coisas merecem estima na medida em que nos lembram de nós mesmos. [...] Mas é a melhor maneira de pensar sobre a natureza? Como Justine Karst me disse: "Não temos a capacidade de amar e cuidar de coisas que não são como nós?" (Immerwahr, 2024) (tradução nossa⁶)

Ao refletir sobre o tema de minha pesquisa e o crescente interesse por esses assuntos no campo das humanidades, me pergunto sobre tais motivações. Estamos sempre buscando algum tipo de semelhança ou algum caminho possível para compreender melhor a nossa própria espécie? Talvez, diante da angústia da falta de respostas sobre o futuro, olhar para outras formas de vida possa nos dar alguma pista sobre como podemos aprender com elas, e encontrar alguma possibilidade de semelhança pode ser o início de um caminho que aponta para uma aproximação. Afinal, percebemos o mundo sempre a partir de nossa subjetividade humana.

Conclusão: conhecer como forma de cuidar

Apesar da importância que os fungos e suas relações em simbiose possuem para o equilíbrio dos ecossistemas e para o funcionamento do planeta como o conhecemos, esses exemplos do campo da ciência nos apresentam uma dimensão do quanto os estudos mais aprofundados sobre essas relações ainda são muito recentes — e se mostram cada vez mais necessários.

Quando as artes se aproximam do universo das ciências como uma forma de conhecer outros tipos de existência, essa é também uma forma de possibilitar que outras pessoas possam entrar em contato com esse mesmo maravilhamento que motivou tal criação. As artes visuais ou o cinema, em sua maneira de enquadrar certas coisas e deixar tantas outras de fora, trazem também um modo de dizer: olhem para isso, pois é algo que importa.

É nesse contexto que se deu a criação do curta-metragem Estudos sobre a vida em rede, que teve seu processo descrito neste artigo. Por meio das etapas de

⁶ No original: The only beings whose consciousness we agree on are humans. Beyond them, we judge candidates on whether they seem to have subjectivities like ours. In other words, the question of consciousness is fundamentally narcissistic; things merit esteem to the degree that they remind us of ourselves. [...] But is it the best way to think about nature? As Justine Karst put it to me, "Do we not have the capacity to love and care for things that are not like us?" (Immerwahr, 2024).

idealização, captação, montagem e pós-produção do filme, foi criada uma obra fílmica artística-experimental que propõe um olhar para outras formas de vida, entrelaçadas com a subjetividade da existência humana.

O encantamento de Alcília por esses seres tão fascinantes que habitam o solo da horta ou da floresta é captado no filme com a ideia de provocar a mesma curiosidade nos olhares que o assistem. Se estivermos atentos e dispostos a conhecer as tantas existências que dividem o espaço conosco, talvez possamos também aprender formas de seguir coexistindo neste planeta tão raro e peculiar.

Referências

CASTRO, Teresa. **Segredos da natureza**. Lisboa: Culturgest, 2021. Disponível em: <https://www.culturgest.pt/pt/media/cinema-razao-ecologia-microsite>. Acesso em: 1 de setembro de 2025.

COCCIA, Emanuele. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição: O olho da história**, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

GAN, Elaine. **Elaine Gan**. Disponível em: <https://elainegan.com>. Acesso em: 22 de novembro de 2024.

GILBERT, Scott F., Jan Sapp, and Alfred I. Tauber. A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals. **The Quarterly Review of Biology** **87** (4): 325–41. 2012. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/668166>. Acesso em: 1 de setembro de 2025.

HOWARD, Albert Sir. **Um testamento agrícola**. Tradução: Prof. Eli Lino de Jesus - 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

IMMERWAHR, Daniel. Mother trees and socialist forests: is the ‘wood-wide web’ a fantasy?. **The Guardian**, 2024. Disponível em: <https://www.theguardian.com/environment/2024/apr/23/mother-trees-and-socialist-forests-is-the-wood-wide-web-a-fantasy>. Acesso em: 10 de agosto de 2025.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. Tradução: Leticia Cesarino. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: N-1 edições, 2017.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar?** Como se orientar politicamente no Antropoceno. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MARGULIS, Lynn. **Planeta simbiótico**: um novo olhar para a evolução. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2022.

SHELDRAKE, Merlin. **A trama da vida**: como os fungos constroem o mundo. Tradução: Gilberto Stam. São Paulo: Fósforo / Ubu Editora, 2021.

SIMARD, Suzanne. **A árvore-mãe**: Em busca da sabedoria da floresta. Tradução: Laura Teixeira Motta. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TSING, Anna L. **Viver nas ruínas**: paisagens multiespécies no Antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

Sobre a autora

Tuane Maitê Eggers é artista visual, estudante de doutorado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS). Possui mestrado pela mesma instituição (2021) e graduação em jornalismo pela Univates (2015).

tueggers@gmail.com

<https://lattes.cnpq.br/0524074577897177>

<https://orcid.org/0000-0003-3885-8486>

Recebido em: 12-02-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

EGGERS, Tuane Maitê. Estudos sobre a vida em rede: um olhar para as relações de simbiose como pista para o futuro. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p. 48 – 66, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-79599>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Avistar a Árvore Queimada: desejar o caminho dentro da prática artística

To see the Burnt Tree: to desire the path within artistic practice

LETÍCIA MIRANDA

Universidade de Brasília, UnB - Brasil

RESUMO

Partindo da formulação de uma performance coletiva, o presente artigo busca esmiuçar o impacto de comungar com a paisagem e olhar o cotidiano através da lente do desejo. O início das reflexões é o encontro com uma Árvore Queimada avistada da janela do transporte coletivo. A paisagem se torna companheira e destino. O planejamento e a execução das etapas aqui apresentadas se deram no contexto do evento “Coordenadas”, vivido e construído no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília.

PALAVRAS-CHAVE

Performance, cotidiano, árvore.

ABSTRACT

Starting from the formulation of a collective performance, this article aims to delve into the impact of communing with the landscape and of viewing everyday life through the lens of desire. The reflections begin with an encounter with a burnt tree glimpsed from the window of public transportation. The landscape becomes both companion and destination. The planning and execution of the stages presented here took place within the context of the event “Coordenadas,” conceived and developed in the Postgraduate Program in Arts at the University of Brasília.

KEYWORDS

Performance, everyday life, tree.

1. O encontro depois da fumaça

Observar as paisagens a partir de um transporte público é parte do meu cotidiano e da minha formação artística. A partir da janela do ônibus encontrei as cores e seus limites, passei a enxergar detalhes e mudanças mínimas na paisagem (conforme as estações). Nessa pequena tela aprendi a ver o Cerrado invadir os dias, me dizer das queimadas, das ações humanas e da pressa em ocupar o que era só vegetação.

Minha vida inteira morei no Distrito Federal/DF, primeiro na Região Administrativa XIV (São Sebastião), depois na Região Administrativa VII (Paranoá) e atualmente na Região Administrativa XXVIII (Itapoã). Todas essas cidades são periferias, lugares onde a infraestrutura é precária e a falta de direitos básicos é perceptível. Os projetos culturais, por exemplo, costumam aparecer de maneira

pontual e descontínua. Sendo assim, para acessar aparelhos culturais preciso, ainda hoje, me deslocar em direção ao Plano Piloto via transporte coletivo. Esse ir e vir começou cedo, ainda criança. Nessas travessias, de pelo menos uma hora, passei a “aproveitar” o tempo ocioso para ler, ouvir música, dormir... e para olhar junto ao vidro a movimentação do mundo.

Ao enxergar a janela como possibilidade, pude avistar uma Árvore completamente queimada, apresentada na Figura 1. Arrisco dizer que esse encontro se deu há mais de dez anos. No início, só olhava de relance, sem muito interesse. Porém, a cada dia, após atravessar a Ponte Juscelino Kubitschek (JK), no sentido Plano Piloto, Ela me chamava baixinho como quem sussurra.



Figura 1 - Fotografia da Árvore Queimada em contra-plongée. Fonte da autora.

Recorrentemente, o ônibus para bem próximo dessa Árvore e posso então contemplá-la. Nunca tinha pensado em ir até Ela, me satisfazia olhar de longe. Foi na disciplina “Métodos de deriva e outros deslocamentos”, ministrada pela professora doutora Karina Dias, dentro do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade de Brasília (UnB) que ensaiei uma primeira aproximação. Em nossa primeira aula, algumas propostas surgiram, entre elas uma ideia de esquadriñar o cotidiano. O que ainda não foi visto? Como olhar de novo? Onde algo se transforma? Abastecida dessas perguntas, me movi em direção à Árvore. Esse

movimento surgiu no contexto do evento “Coordenadas”, ocorrido no primeiro semestre de 2025.

O evento é uma ação coletiva desenvolvida pelos artistas-pesquisadores (mestrandos e doutorandos) do PPGAV/UnB inscritos na disciplina. A cada edição o evento tem um mote e os artistas são convocados a elaborar projetos artísticos para serem experienciados em coletivo, a céu aberto, ocupando os espaços públicos do Distrito Federal, como explica Karina Dias, na conta oficial do evento¹:

Os trabalhos expostos reverberam as questões trabalhadas em sala de aula durante o semestre, entre elas: E se o futuro fosse geopoético? Estar do lado de fora. Pensar a céu aberto e em deslocamento. Estar sob um céu, desfrutar, como escreve Thoreau, a amizade das estações. Ao ar livre estamos com a Terra, habitamos a paisagem. Estamos no coração do presente. Ativar então correntezas, reencontrar os ventos, as imagens que fazem tremer o universo, ouvir vulcões, estar com as geleiras, escutar o grito que vem de longe (Dias, 2025).

Nesse contexto nasceu a performance “Uma coceirinha de distância dos meus dedos”, criada para ser executada coletivamente, tendo como referência a Árvore que atravessou meu caminho. Dois apontamentos, feitos por Dias, deveriam ser levados em consideração: o porquê do lugar escolhido e compreender como ser companhia desse lugar. Sendo assim, apresento aqui as etapas de construção do trabalho, passando pelo planejamento, execução e pensamentos que surgiram após a vivência.

2. Alcançar as bordas: planejar a chegada

Encarar uma paisagem como enunciativa de futuros permite mergulhar e enxergar o que era mera passagem. Nessa imersão, algo acende e amplia os olhos. Fazer o mesmo trajeto diariamente proporcionou uma aproximação. Ao ser convocada por uma Árvore, o caminho ganhou profundidade, gerando expectativa e um senso de urgência — algo precisava ser feito. Os anos que separam o encontro e a performance serviram para gestar o desejo e mapear as possibilidades.

Seguir as pistas foi uma maneira de entender como agir. A primeira indicação veio com o filme “Fio da memória” (1991) do cineasta paulista Eduardo Coutinho. O filme foi rodado no ensejo do centenário da abolição da escravidão no Brasil e aponta

¹ <https://www.instagram.com/coordenadasunb/>

para os modos de sobrevivência da população negra no país. Na montagem do filme, as vozes se complementam e se constituem. Assim, a fala aparece como atestado de existência. Diante das câmeras, os personagens inauguram um jeito de perpetuar suas vivências, que ficaram marcadas e registradas na película do filme. Esse movimento levanta uma questão relevante para o fazer artístico: de que maneira artistas-pesquisadores perpetuam a relação com a paisagem? Em certa medida, as imagens e as falas descortinam ideias e ampliam desejos. A cor não é limite, é possibilidade, como demonstra a sinopse do filme:

O filme procura condensar, em personagens e situações do presente, a experiência negra no Brasil a partir de dois eixos – as criações do imaginário, sobretudo na religião e na música, e a realidade do racismo, responsável pela perda de identidade étnica e pela marginalização de boa parte dos milhões de brasileiros de origem africana² (Instituto Moreira Sales, s.d.).

Após mergulhar na imensidão captada por Coutinho, fiquei pensando na Árvore Queimada, no símbolo de resistência que evoca. A paisagem avistada de dentro do ônibus confirma que aquela Árvore continua segurando o corpo no mundo, firmando sua existência. A cada visada (e considerando a velocidade do ônibus), sua estrutura parece dançar em um balanço suave. O negro, agora parte de seu tronco, evidenciava a preciosidade de ver além do que queima. Queria agora buscar por um léxico, observar esse terreno e ver o que aparece, como decanta. Seguindo os rastros da terra, comecei a pensar quais palavras, imagens, sons, toques e cheiros poderiam sair dali.

A caminho da aula, na UnB, vi a dançarina. Tinha que ser ali, no SCES trecho 3 oposto, lote 6, como mostra a Figura 2. Letras e números que apontam para o lugar exato, para o desejo de circundar e conviver com um ser corpulento. Decidi então visitá-la, como quem vai a um terreno se apresentar, pedir licença. Em um domingo de Sol tomei o ônibus e, finalmente, desci no ponto que leva até a Árvore. Câmera na mão e a ânsia de tocá-la. Foram cerca de 30 minutos ali, encontrando ângulos, entendendo sua formação e como andar por entre o mato alto. Enquanto me voltava para a Árvore, um som de mar me balançou. De onde vinha? Foi quando tomei consciência das duas pistas, cada uma com três faixas, que estavam logo atrás, eu precisaria atravessá-las para ir embora e tomar a condução para casa.

² <https://ims.com.br/filme/o-fio-da-memoria/>

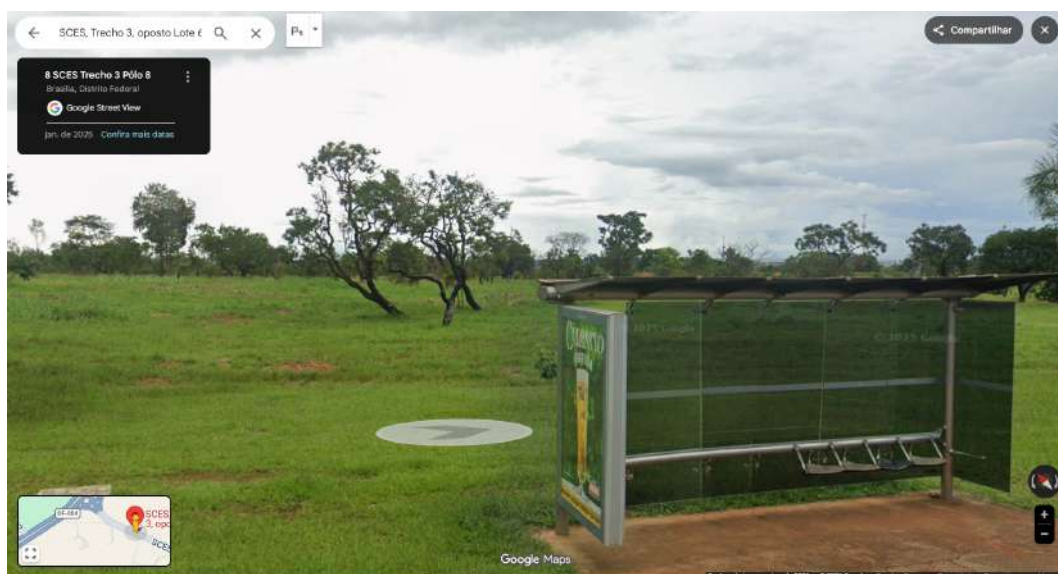


Figura 2 - Imagem capturada no Google Maps indicando o local da Árvore. Fonte da autora.

Partir foi como dizer até logo, eu voltaria e traria companheiros. Não havia dúvidas de que minha contribuição ao “Coordenadas” seria ali. Nesse retorno para casa, avistei a Árvore de uma distância e pude confirmar: Ela dança e parece uma escultura em bronze feita por Maria Martins. Uma matéria lapidada e esculpida, fincada no meio do Cerrado. O gestual da Árvore se assemelha ao gestual da obra “Prometeu II”, vide Figura 3. Assim, voltar os olhos para Martins colocou Prometeu em destaque, o deus-titã sacrificado por Zeus:

por ter ousado proteger os humanos, roubando dos deuses e dando a eles o fogo, símbolo de todas as artes e técnicas de que os seres humanos, então, eram desprovidos. Ele representa a imagem arquetípica da prospecção, da previsão e, portanto, da manipulação do tempo; ou seja, da inserção do homem em uma nova dimensão do tempo. (Azambuja, 2013, p.19).



Figura 3 - Maria Martins, Prometheus I, 1949, Bronze, 57,5 x 51,5 x 36 cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici. Fonte: Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM.

Prometeu lançou sobre os humanos a chama, abrindo margem para o tempo passar, para as movimentações manuais. Olhar para a escultura de Martins é ver mãos abertas, derretidas pelo fogo; delas escorre a matéria. Ele se movimenta, gesticula. Com as palmas viradas para cima e os dedos direcionados para baixo, ele não desarma o movimento e segue firme em sua base fundida. Em circunstâncias distintas, depois de encontrar as chamas, Prometeu e a Árvore Queimada passam a ser sujeitos; o que os conecta é a ardência, o processo de criação; depois das flamas, se abrem ao mundo, transmutados e refeitos - agora são outros.

Diante de um lugar, de um filme e de uma escultura, a performance ganha silhueta. É costume durante a disciplina de “Métodos de deriva” apresentarmos o andamento do projeto à turma. Esses primeiros pensamentos e imagens foram dispostos aos colegas assim como algumas indicações, entre elas estão: observaremos a Árvore Queimada, investigando quais gestos Ela sugere e/ou faz surgir; não há um horário específico para a execução da proposta, a única demanda é que seja no período da manhã, por volta das 09h; a duração total é de 1 hora; é interessante ir com uma roupa comprida (calça de preferência) e sapato fechado; levar repelente; cangas e panos para sentar; olhos atentos. Ao construir o evento, Dias propõe a elaboração de um cronograma, pensando na distribuição dos locais escolhidos pelos discentes e nas possíveis preferências de horário, levando em

consideração a maior adesão e presença de todos os envolvidos. Por se tratar de uma universidade pública, o evento é aberto; dessa forma, ter uma programação fechada com localização e horário é primordial, pois essas informações são divulgadas nas redes sociais.

Escolhido o local, foi preciso entender como me colocar (e colocar os envolvidos) em relação com esse ambiente, como olhar para esse ser firmado em fuligem. Optei por uma observação guiada, construída a partir da escrita de quatro mulheres negras: a estadunidense Saidiya Hartman, a brasileira Beatriz Nascimento, a portuguesa Grada Kilomba e a estadunidense Maya Angelou. Partindo de perspectivas diferentes, essas autoras se unem pela raça e pela ausência; elas versam sobre o impacto do apagamento e do esquecimento. Essas instâncias fazem parte da base que sustenta a performance “Uma coceirinha de distância dos meus dedos”.

2.1 Planejar a chegada ou ter companheiras de viagem

Eleger um caminho é avistar outros corpos, outras companhias. Gestar uma quimera é debruçar-se sobre cada etapa sem pressa, como diz Prisca Agustoni, poeta suíça radicada no Brasil, “(...) o tempo que cava no tempo, a matéria que rói a matéria” (2025, p.132). E para atravessar essas fronteiras tomo vozes que dão contorno aos pensamentos. Assim chegou Maya Angelou, como se trazida pelo vento. Encaro suas palavras como reconhecimento, ali somos semelhantes e isso expande os olhos. Não ser sozinha, partilhar o caminho.

Um pouco além do meu alcance,
uma coceirinha de distância dos meus dedos,
estava o leito do rio
e o caminho certo para casa.

Agora, Debaixo da minha caminhada,
sem parar até a China,
toda a terra é horror
e a noite escura, longa.

Então, Antes do amanhecer,
brilhante como o sorriso de demônios,
chegou a descoberta temerosa
de que minha vida se foi (Angelou, 2020, p.228).

No “caminho certo para casa”, um desvio. Nessa caminhada, encontramos a escuridão e o fim da estrada é a morte. Apesar da dureza do poema, o segundo verso é a distância que me toca. Poderia ser um piscar de olhos, mas é “uma coceirinha”, um impulso sutil, mas incomodativo; algo tão pequeno gera tamanha mudança. Assim, desviar do leito do rio é perder de vista “o caminho certo para casa”. Quando amanhece, chega “a descoberta temerosa”, o arrepio, a constatação: a “vida se foi”. Os gestos (bem pontuados) saem de um ponto a outro, impedindo que os raios de Sol cheguem, e desembocam no assombro. Com essa caravana, percebi a urgência em notar a transformação da paisagem; há uma indicação nessa modificação, pois quando o cenário muda, o destino é alterado. O título do trabalho vem daqui, assim como a necessidade de pensar as circunstâncias de aproximação. Esses pontos de convergência e abertura possibilitam ver o transcorrer dos fatos. A *Árvore Queimada* é uma inscrição do tempo, da transmutação da paisagem e do medo de que “antes do amanhecer” a sorte mude.

Por meio da fuligem, vejo o que não pode mais ser ignorado. A janela do ônibus possibilitou o encontro. E na rapidez da estrada, tudo fica embaçado, pois ver é turvo, por isso, é preciso cavucar. O revirar permite reivindicar, buscar por outras formas de dizer e narrar. Só poderia fazer isso com a presença de minhas semelhantes, partilhar da terra e do chão, confrontar as estruturas armadas. Nessa toada, reescrevo a minha mesma, um corpo negro no mundo, uma matéria tão comum, tantas vezes esquecida pela História. Assim, chamo para perto Grada Kilomba, ouço sua voz anunciar: “um fato é que quem tem pouco ou nenhum poder é categorizado assim, na ausência” (Kilomba, 2020, p.15). Se estamos em um lugar de inexistência, desejo olhar para o que não-está, ali se encontra a força pungente e afiada. Quero me fundir à *Árvore Queimada* juntas seremos uma só. Todos verão nosso corpo, nossa impaciência, nosso rastro. No inconsciente é onde mora os modos de construir outro mundo (Nascimento, 2021, p.46).

Comungar com o espaço é apostar em outra forma de visualizar as arestas do tempo. Olhando para Beatriz Nascimento, um brilho novo se apresenta. Quando

ela afirma que só nos resta o inconsciente, uma fenda rasga o chão, abrindo espaço para pensar na “fabulação crítica” de Hartman. Por meio da reescrita (da História), conseguiremos ser compreendidos, diz Nascimento. E isso não se dará por generosidade do mundo, mas por insistência. Essa medida se apresenta quando nossos corpos passam a ser fluxo de criação. O percurso de corpos negros além-mar, ao longo dos séculos, tem evidenciado que, por mais que tentem, sistematicamente, não é possível riscar nossa presença da História. Como propõe a intelectual brasileira, “devemos fazer a nossa história, buscando nós mesmos, jogando nosso inconsciente, nossas frustrações, nossos complexos, estudando-os, não os negando” (Nascimento, 2021, p.45). Para a autora, a História do negro brasileiro ainda está por ser feita (Nascimento, 2021, p.45).

3. Movimentar o corpo

A cada edição, o evento “Coordenadas” ganha um adjetivo escolhido de maneira coletiva por todos os discentes da disciplina. Em geral, essa característica tem a ver com elementos, questões e pontos em comum dentro das propostas. Em 2025, especificamente, não houve consenso quanto a essa escolha, muitos trabalhos falavam diretamente com a terra, outros tantos com a água e até com o ar. Diante do impasse, optamos por chamar o evento de “Descoordenadas”, como uma forma de encarar a diferença como possibilidade de comunhão, quebrar a bússola e partir para o mundo, juntos. Pelo nome foi possível ampliar nossa compreensão do outro, fortalecendo a importância de nos colocarmos em estado de atenção quando diante de um trabalho artístico.

No dia 28 de julho de 2025, experimentei esse desejo de presença, especialmente quando percebi a chegada dos meus colegas ao local escolhido, à Árvore Queimada. Antes de vê-los atravessar as duas pistas que nos separavam, me aproximei do tronco chamuscado, pendurei sobre ele uma pequena folha de papel vegetal (é possível vê-lo na Figura 4) contendo um trecho do livro “Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão” com os seguintes dizeres:

todo mundo me contou diferentes versões sobre como as escravas começavam a esquecer seu passado. Palavras como “zumbi”, “feiticeira”, “bruxa”, “súcubo” e “vampiro” eram sussurradas para explicar o que ocorreu. Nessas histórias, que circulavam pela costa oeste da África, os detalhes variavam, mas todas se encerravam da mesma maneira – a escrava perde a mãe. Nunca a cativa optou por esquecer; ela sempre era induzida,

enganada ou enfeitiçada para esquecer. Amnésia, como um acidente cerebral ou um golpe de má sorte, não era nunca um ato voluntário.

Quando perguntei “O que aconteceu com aqueles levados pelos mares?”, as pessoas repetiam histórias antigas nas quais ervas, banhos, talismãs e encarnações transformavam os escravos em autômatos vazios e passivos. Em Ajudá, que foi um importante porto na Costa dos Escravos, um estudante universitário me disse que os escravos tinham de passar por uma mata que induzia ao esquecimento, ou que eles davam voltas na árvore do esquecimento. As mulheres tinham que dar sete voltas; os homens, nove, como forma de esquecer suas origens e aceitar a condição de escravo. (Hartman, 2021, p.240-241).



Figura 4 - Fotografia da Árvore com o papel vegetal pendurado. Fotografia: Tainá Xavier.

Ter uma Árvore como referência não era mais mera coincidência. Após a escolha do lugar, retomei a leitura desse livro, foi quando as pontas soltas começaram a se encontrar. Fui atraída pela fumaça, pela seca, pelo fogo e foi preciso dar o primeiro passo para o caminho se apresentar. Ao lado de Saidiya, alcancei uma profundidade ainda não experimentada: perder a mãe é perder o contorno do mundo, é não saber voltar para casa. A Árvore era agora, em certa medida, meu destino (de meus colegas), mas não estávamos ali para destruir o passado e matar a mãe, estávamos ali para descortinar a visão.

Diante da vídeo-performance “L'arbre d'Oublier [Árvore do Esquecimento]” (2013), de Paulo Nazareth, colocar-se em relação com um corpo vegetal encontra consonância. Ao movimentar-se de costas (como é possível ver na Figura 5), circundando a árvore 437 vezes, o artista rebobina a História como quem diz não ao esquecimento, como aponta Fernanda Dusse, em seu artigo intitulado “Criar, citar, esquecer: o conceito de performance por um panorama histórico”:

A performance de Nazareth propõe, então, um ritual de lembrança: ao circular reversamente a árvore, de forma lenta e insistente, o artista traz à tona o capítulo mais cruel da história do Ocidente. Nessa anamnese coletiva, que age contra o cômodo esquecimento dos horrores que legitimaram o progresso e o desenvolvimento global, a ação performática mobiliza diferentes tempos. O passado é resgatado quando a obra exige que o receptor conheça os acontecimentos históricos que tornam Ouidah um centro da história ocidental, e nesse sentido é fundamental observar como o movimento de Nazareth se opõe à permanência estática do traficante negreiro que está homenageado na praça pública. Nos círculos que desenha, o artista contrasta o tempo progressivo e linear, pelo qual a história moderna é vista, com um tempo próprio dos rituais ou da memória, que se transforma enquanto se repete. Assim, Nazareth traz para o presente a história da escravização: sua caminhada é retomada, mas é também atualização, possibilidade de encontro e de crítica da história. Finalmente, a escolha por uma videoperformance possibilita a reprodução da cena e amplia o resgate da memória a que ela remete. (Dusse, 2022, p.2).

A memória é o lastro mais forte. Agora, a Porta do Não Retorno está aberta, escancarada. Voltamos e voltaremos sempre. Não há como apagar a brutalidade inscrita sobre Ouidah e tantos outros portos de tráfico negreiro. Porém, a vida acendeu do lado do Oceano e hoje, podemos contornar o tempo e escrever o que um dia desejaram que esquecêssemos. Movimentar o corpo é uma maneira de bradar contra o controle e ampliar a visão, ver mais longe sem esquecer o que se inscreve tão perto, como a Árvore Queimada.



Figura 5 - Paulo Nazareth, L'arbre d'Oublier [Árvore do Esquecimento], 2013, frame de vídeo-performance. Disponível em: <https://vimeo.com/199736235>

Quando apresentei as ideias em sala, não revelei tudo (por recomendação da professora que nos pediu para manter algum mistério). Todos tinham as recomendações de vestimentas, itens e outros objetos que poderiam ser importantes e a informação de que passaríamos um tempo convivendo com a Árvore. Eles ainda não sabiam como se daria tudo isso.

Próximo do horário combinado, a turma chegou, vinha em grupos, compartilhando caronas. Estacionaram e esperaram mais integrantes se juntarem; eles deveriam correr, com certa agilidade, para passar as duas pistas. É um ponto onde há um volume de carros e ônibus, cujo limite permitido na via é de 80km/h. Foi nesse momento que percebi o medo de alguns colegas; fazer aquela travessia não era simples e alguns tinham receio de não conseguir. Era preciso calcular o tempo do carro, o tempo do corpo e o tempo do passo. O percurso ia começar. Todos se reuniram na borda e partiram, em tempos diferentes. Entre uma pista e outra há uma faixa que as separa, ali eles pararam, como mostram as Figuras 6 e 7. Eu, do outro lado, acenava ansiosa. A trilha sonora que nos mantinha unidos vinha da pista, da velocidade dos carros, era o som do mar.



Figuras 6 e 7 - Travessia dos discentes e artistas da disciplina “Métodos de deriva”. Fotografia: Tainá Xavier.

Depois de nos cumprimentarmos, nos reunimos em círculo próximo à Árvore. Entreguei um envelope para cada pessoa e orientei que se afastassem do tronco encontrando uma distância própria. Quando achassem esse lugar, poderiam ler o que estava contido na pequena carta e começar a observação. Solicitei que durante a performance, não usássemos nenhum tipo de aparelho eletrônico³, para que pudéssemos experimentar imergir em um fuso horário próprio. Cada passo descrito no pequeno texto era um convite para olhar, dizer e tocar, as indicações podem ser vistas na Figura 8.

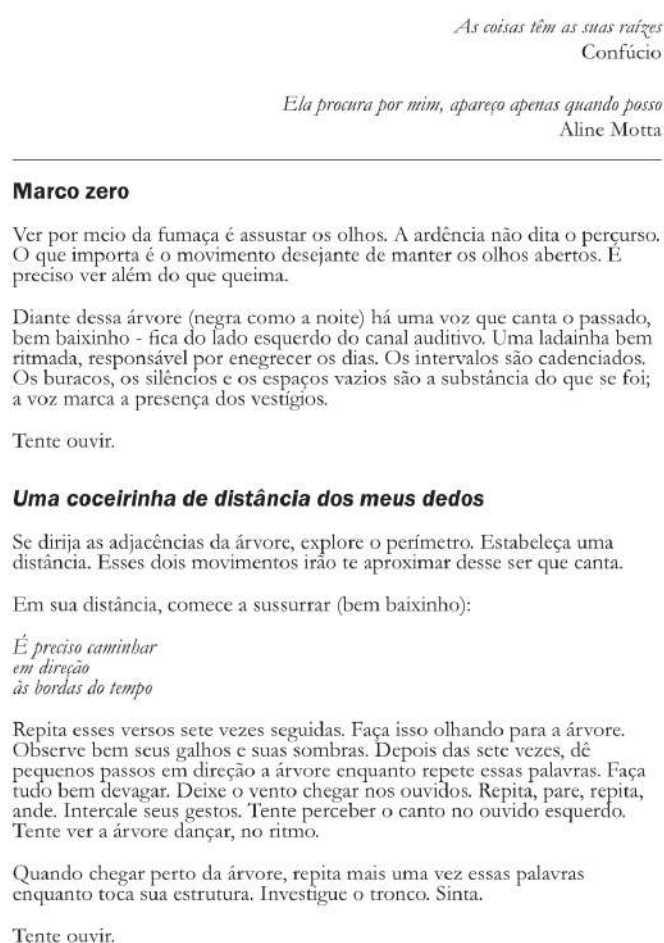


Figura 8 - Conteúdo da carta que estava no envelope entregue aos participantes. Foto da autora.

Se as mulheres negras, antes de serem lançadas em um navio negreiro e escravizadas, precisavam dar sete voltas ao redor da árvore do esquecimento, agora, diante da Árvore Queimada, todos precisávamos encontrar a entonação para vermos

³ É importante frisar que a ação foi filmada pelo músico Lucas Marques, cujo nome artístico é Dioka, e fotografada pela artista visual Tainá Xavier. Apesar de haver a solicitação para os participantes não usarem aparelhos eletrônicos, me pareceu relevante ter registros desse dia.

além das beiradas, repetindo baixinho: “é preciso caminhar/em direção/às bordas do tempo”. Juntos, buscamos traçar um ritmo, a fim de visualizar as sombras e escutar o canto do vento, investigamos com os olhos e com os dedos as adjacências, partilhando do silêncio e da caminhada. À medida que a observação se desenrolava, os participantes foram mergulhando no universo da Árvore, cada um no seu tempo e no seu passo. Enquanto eu repetia a ladainha baixinho, observava meus colegas, tentava encontrar naquele espaço nossos pontos de contato. Ao chegar ao tronco, passar a mão sobre a fuligem, sujar os dedos, pude notar olhos marejados e um eco silencioso que emitimos. Éramos um conjunto uníssono, envoltos pelas palavras sussurradas.

Quando todos estavam acomodados ao redor da Árvore Queimada, aos poucos fomos retomando as palavras audíveis. Compartilhamos impressões sobre a observação, considerando as singularidades e os efeitos de realizar tal movimento em coletivo. Por fim, nos envolvemos em um abraço (ver Figura 8) e firmamos um acordo: nunca iremos nos esquecer dessa Árvore. Sempre a veremos como lastro de nós, de nossas andanças lado a lado, percorrendo o DF com ações e desejos para ver melhor o cotidiano. Para mim, dividir esse espaço foi como partilhar um ponto de vista, insistir em deixar à vista uma presença marcante — ver pelo olho do outro um corpo que resiste.



Figura 9 - Abraço coletivo ao final da performance. Fotografia: Tainá Xavier.

4. Depois de caminhar, recolher-se!

Povoando o mundo com meu corpo negro, percebi o impacto de comungar com o ambiente. Por vezes, o acolhimento comparece, em outros momentos, à hostilidade. Pôr-se em relação é considerar o risco. Ir e voltar. Experimentar o gosto do mundo e recolher-se. Após viver a performance de forma coletiva, precisei de alguns meses para digerir os passos dados naquele 28 de julho. Esse afastamento proporcionou um olhar cadenciado. Uma hora de relógio que mudou a maneira de sentir os arredores.

Quando planejei a proposta para o “Descoordenadas”, não pude prever o chacoalhar do meu corpo sobre a terra. Enquanto sussurrava os versos, “é preciso caminhar/em direção/às bordas do tempo”, senti um balanço lento das articulações, a musculatura relaxada parecia flutuar e minha cabeça estava sintonizada com as palavras. Lembrar dessa sensação me faz articular uma observação: os versos soprados ao vento não eram palavras em vão, eram o desejo de alargar o mundo, mesmo que por alguns minutos. À medida que me aproximava da Árvore Queimada pensava nas voltas que milhares de corpos negros deram para perder a mãe, para esquecerem a terra que habitavam. Esqueciam ou simulavam o esquecimento para tentar sobreviver? Ou fingiam esquecer para então guardar em um lugar profundo e seguro, a salvo da dominação? Nunca saberemos. Mapear e projetar uma observação foi o mais perto que cheguei de fabular uma resposta.

A Árvore próxima da Ponte JK não era uma reprodução da árvore do esquecimento, usada como mecanismo de morte durante o período colonial. A Árvore que vi (e sigo vendo) no dia a dia é um lembrete da força bruta que atravessa o cotidiano. Ali, queimada, ignorada, esquecida, Ela convoca o olho a investigar (ao menos, foi o que me tocou). Sua resistência não é mera factualidade, Ela dança. Seu movimento lembra estátuas, gestos e outros volumes, porque segue viva apesar de... Essa teimosia instiga. Como Ela tem resistido ao tempo? Isso levanta em mim o desejo de insistir como Ela insistiu. Ainda que escamoteada na estrada e sem produzir frutos ou folhas, Ela se impõe, se faz vista. Me pergunto quem mais a enxerga. Será que outros passantes (muitas vezes apressados) já notaram seu balanço?

Eleger esse lugar como ponto de partida para uma ação coletiva foi a maneira que achei de convocar meus colegas para verem o não-visto, considerando a perspectiva de uma artista periférica, que vagueia pela cidade de transporte público. Alguns dos participantes já haviam passado ali, mas nunca repararam na Árvore Queimada. O exercício de deslocar o corpo abre espaço para o sentir. Ali, não éramos

(eu e Árvore) invisíveis, éramos o convite, o motivo. Abrimos, juntas, espaço para o que estava invisível. A partir dali, aquele território não era simplesmente estrada, era motivo de comunhão, de memória.

Depois de percorrer esse trajeto, o desejo de ver se avolumou. Sempre que vejo essa Árvore, renovo os votos, sinto meu centro firme. Elaborar essa performance moveu muita coisa do lugar. O que antes era mera passagem, virou terreno fértil.

Quando alcançamos nosso “ponto final” e nos reunimos ao redor da Árvore Queimada, pudemos olhar olho no olho, notar como os corpos conversavam, tatear o outro em busca de reconhecimento. Conversamos sobre a dimensão simbólica, mas também sobre o que nos atingiu em cheio ao nos colocarmos em silêncio, ao repetir três versos como ladainha⁴ enquanto ouvíamos o som do mar. Havia uma sintonia.

Ter a chance de participar dessa disciplina, que envolve a construção coletiva de um evento desse porte, abriu meu corpo e meus olhos. Pude compreender os aspectos mais profundos de ser a única mulher negra em uma turma com vinte discentes. Pude ser recebida com olhares generosos que viram na minha proposta artística a chance de encarar a si mesmos. Pude olhar para meu trajeto cotidiano e criar uma relação densa e profunda, perceber o quanto a paisagem se transforma à medida que nos vemos nela. Diante de uma distância mínima, notei o tempo correr lento, o peso da terra sobre meus pés e a promessa de enxergar além da superfície. A Árvore Queimada, fincada no terreno seco do Cerrado, é presença.

Referências

AGUSTONI, Prisca. Degelo. In: **Quimera**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2025, p.132.

ANGELOU, Maya. **Poesia Completa**. Trad. Lubi Prates. Bauru: Astral Cultural, 2020, p. 228.

AZAMBUJA, C. C. (2013). **Prometeu**: a sabedoria pelo trabalho e pela dor. Archai, n. 10, jan-jul, p. 19-28. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/8361>. Acesso em: 28 fev. 2026.

DIAS, Karina. **Texto do post**. Brasília, 13 de Junho de 2025. Instagram: @coordenadasunb. Disponível em:

⁴ Ao invés do mantra, a ladainha é convocada, pensando especificamente no vídeo-poema é Victor Heringer, intitulado “mamãe lia a sorte no açúcar”. Disponível em: <<https://youtu.be/PNh0u8u2yo8?si=aSfNn3npBEDhQzfN>>. Acesso em: 28 fev. 2026.

https://www.instagram.com/p/DK1rszusDoT/?img_index=4&igsh=MWhxcjExMHhwMHp1eg==. Acesso em: 28 fev. 2026.

DUSSE, F. **Criar, citar, esquecer**: o conceito de performance por um panorama histórico. In: Intercom, 2022, João Pessoa. 45o Intercom, 2022. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0713202210570862cecf343d531.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2026.

HARTMAN, Saidiya. **Perder a mãe**: uma jornada pela rota atlântica do tráfico de escravizados. Tradução de Heci Regina Candiani. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HERINGER, Victor. **Mamãe lia a sorte no açúcar**. YouTube, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PNh0u8u2yo8>. Acesso em: 28 fev. 2026.

INSTITUTO Moreira Sales. O fio da memória (Sinópse). Disponível em: <https://ims.com.br/filme/o-fio-da-memoria/>. Acesso em: 28 fev. 2026.

KILOMBA, Grada. Prefácio. In: FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 11–16.

NASCIMENTO, Beatriz. Intelectualidade, relações raciais e de gênero. In: **Uma história feita por mãos negras**: relações raciais, quilombos e movimentos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021, p.46.

NAZARETH, Paulo. **L'arbre d'Oublier** [vídeo]. Vimeo, 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/199736235>. Acesso em: 29 jun. 2026.

Sobre a autora

Letícia Miranda (1996) vive e trabalha em Brasília. É poeta, artista visual, integrante do Clube de Colagem de Brasília, formada em Letras pela Universidade de Brasília (UnB), especialista em Fotografia pela Faculdade Unyleya, mestra em Artes Visuais pela UnB, doutoranda em Artes Visuais pela UnB e professora de Língua Portuguesa na Educação Básica.

leticiadsmiranda@gmail.com

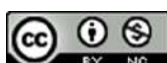
<http://lattes.cnpq.br/1667319648423345>

<https://orcid.org/0000-0001-6028-0700>

Recebido em: 28-02-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

MIRANDA, Letícia dos Santos. Avistar a Árvore Queimada: desejar o caminho dentro da prática artística. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p. 67 – 83, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Interespécies: quando as espécies se transMUTHAm

Interspecies: when species transMUTHA

WES MAGALHÃES VIANA

Universidade de São Paulo, USP – Brasil

RESUMO

Em contraponto aos efeitos do ecocídio que marcha sobre a Terra, esta pesquisa propõe analisar como as poéticas interespécies presentes no acervo vivo do Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA) produzem saberes e sensibilidades que tensionam e reinventam as relações entre corpo, gênero, espécie e território. Para isso, selecionamos duas artistas do acervo — A TRANSĂLIEN e Bárbara Banida — e analisamos suas poéticas em diálogo com uma bibliografia especializada (Haraway, 2023; Krenak, 2019; Tsing, 2019; Viana, 2025; Habib, 2021). Essa abordagem interseccional, que conecta arte, ecologia, gênero, raça e memória, enfatiza a importância de imaginar futuros multiespécies em que coexistir não seja apenas possível, mas incontornável.

PALAVRAS-CHAVE

Poéticas interespécies, crítica de arte, multiespécies, mutha

ABSTRACT

In contrast to the effects of the ecocide marching across the Earth, this research proposes to analyze how the interspecies poetics present in the living collection of the Transgender Museum of History and Art (MUTHA) produce knowledge and sensibilities that challenge and reinvent the relationships between body, gender, species, and territory. To this end, we selected two artists from the collection—A TRANSĂLIEN and Bárbara Banida—and analyzed their poetics in dialogue with a specialized bibliography (Haraway, 2023; Krenak, 2019; Tsing, 2019; Viana, 2025; Habib, 2021). This intersectional approach, which connects art, ecology, gender, race, and memory, emphasizes the importance of imagining multispecies futures in which coexistence is not only possible but unavoidable.

KEYWORDS

Interspecies poetics, art criticism, multispecies, mutha

Portais para outros mundos

O prefixo *trans-* indica movimento, mudança. Quando *transbordamos* os contornos que nos delimitam, a linguagem encarna o ato de mover-se para além de sua própria barreira e, por isso mesmo, se desfaz, alcançando lugares inimagináveis. *Transbordar* é, nesse sentido, transformar a borda em passagem e o limite em um convite para ir além. Às vezes, nessa travessia, é preciso criar uma linguagem; às vezes, só o silêncio basta.

Transbordar os contornos que nos delimitam é encontrar portais. Mas onde eles estão? E quando os atravessamos? Ora, os portais estão por todos os lugares, mas é impossível localizá-los observando o momento exato da mudança, pois ela acontece sem aviso e consciência. Ian Habib (2021) nos lembra que, quando a água-

viva atravessa um portal e se torna ave, ela não vivencia nada de diferente, mas é ave dali em diante.

É nesse movimento invisível de transformação da vida que um portal se revela neste artigo. Embora os estudos multiespécies tenham ganhado fôlego significativo nas últimas décadas, especialmente a partir dos trabalhos de Anna Tsing e Donna Haraway, ainda persiste uma lacuna notável nesse território: a articulação entre poéticas interespécies e as experiências trans, travestis e não binárias no campo da arte contemporânea no Brasil.

Eduardo Kohn (2013) deu um importante passo ao propor uma “virada ontológica” na antropologia, argumentando que as florestas e seus habitantes possuem formas próprias de pensamento e semioses, e abrindo caminhos para uma ontologia relacional. Donna Haraway (2023) avança a discussão nos desafiando a ir além do reconhecimento, isto é, propondo que precisamos criar relações de cuidado e fazer parentescos multiespécies com esses seres.

O pensamento de Anna Tsing (2019) se insere mostrando que o parentesco proposto por Haraway não precisa acontecer apenas em cenários ideais. Ela observa paisagens já degradadas pelo capitalismo e demonstra que, mesmo nesses lugares, humanos e não humanos seguem reinventando formas de colaboração para a continuidade da vida multiespécie.

No contexto brasileiro recente, há algumas pesquisas acadêmicas que tentam habitar essa brecha. Ian Habib (2021) amplia as discussões dos estudos multiespécies a partir do conceito “corpos transformacionais”, isto é, um corpo que vive em transformação constante, capaz de se tornar “outros corpos”, sejam eles humanos, animais, monstros, ciborgues etc.

Em minha dissertação de Mestrado em Artes (Viana, 2025), realizo uma cartografia das relações entre arte, política e ecologia, analisando como artistas contemporâneos, incluindo artistas trans, travestis e não binários vêm produzindo poéticas interespécies como forma de resistência ao ecocídio e fabulação de mundos. Já Fernando Gonçalves (2025), por sua vez, analisa como a obra da artista Uýra Sodoma propõe um reflorestamento das subjetividades, articulando alteridade, corporalidade dissidente e relações com a floresta.

Porém, apesar desses avanços, é importante mencionar que a articulação acadêmica entre artistas trans, travestis e não binários e poéticas interespécies na arte contemporânea brasileira ainda é muito recente e demanda um maior

aprofundamento, que é justamente o espaço que esta pesquisa busca ocupar. Desse modo, esta pesquisa contribui para a construção de um diálogo interdisciplinar que potencializa tanto a visibilidade de artistas trans, travestis e não binários quanto a radicalidade das perspectivas interespecies no contexto brasileiro.

Diante desse contexto histórico e político, o problema que orienta esta pesquisa é: de que modo as poéticas de artistas trans, travestis e não binários, ao tensionarem as fronteiras entre o corpo humano e as outras formas de vida, contribuem para criar imaginários interespecies que desafiam as separações rígidas entre humanos e não humanos no pensamento ecológico contemporâneo?

Para tentar responder a esta pergunta, o objetivo geral desse texto é analisar como as poéticas interespecies presentes no acervo vivo do Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA) produzem saberes e sensibilidades que tensionam e reinventam as relações entre corpo, gênero, espécie e território. E, nesse sentido, selecionamos duas artistas do acervo, A TRANSÄLIEN e Bárbara Banida, porque suas poéticas representam potentes caminhos para a intersecção entre dissidências de gênero e ontologias interespecies no contexto brasileiro.

Atravessando portais

Não existe um consenso sobre a definição de espécie, a literatura a respeito é bastante vasta. Além do conceito tipológico, a espécie também é estudada pelo conceito ecológico, evolutivo ou filogenético (Kischlat, 2005). Porém, o conceito mais difundido atualmente é o conceito biológico de espécie, que se inseriu na educação básica, construindo o senso comum de que a espécie é determinada pela reprodução compulsória e transmissão genética.

Tradicionalmente, para a ciência, indivíduos da mesma espécie são capazes de acasalar entre si e gerar descendentes férteis, ou seja, trata-se de uma definição que toma a reprodução sexuada como norma. Mas essa é uma definição bastante limitada, pois deixa de fora animais que se reproduzem de maneira assexuada, como as hidras.

Além disso, encarar a espécie como unidade mínima da biodiversidade pode reforçar a ideia de que a evolução é sobre competição, como se cada espécie estivesse isoladamente lutando para sobreviver no mundo. Por isso, em contraponto a esse pensamento dominante, experimentamos usos fronteiraços da linguagem, na

intenção de estudar as transformações dos modos tradicionais de pensar as espécies.

Um dos portais atravessados, dialoga com o pensamento da bióloga Donna Haraway (2023), especialmente na prática de se criar conexões humanas e mais-que-humanas capazes de alargar possibilidades de mundo diante da destruição ambiental. A partir do conceito “simpoiese”, que significa “fazer com”, a autora propõe uma alternativa conceitual para o conceito “autopoiesis”, dos biólogos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana.

Haraway enfatiza que, ao invés de cada organismo ser entendido como uma unidade que se cria sozinha, todos os seres são continuamente feitos e refeitos por meio de suas interações com outros seres. Ser vivo é, portanto, sempre um processo coletivo e relacional. Essa dinâmica revela que não existe, de fato, um nível puramente individual: o que chamamos de “indivíduo” é, desde sempre, uma rede de relações e uma multiplicidade de vidas entrelaçadas.

Os bichos interpenetram-se, enlaçam-se e atravessam-se; comem-se uns aos outros, têm indigestão, digerem-se e assimilam-se parcialmente, estabelecendo agenciamentos simpoiéticos também conhecidos como células, organismos e conjuntos ecológicos. Outra palavra para nomear essas entidades simpoiéticas é holobiontes (Haraway, 2023, p. 112).

Outro portal se abre no campo das ciências, nos permitindo atravessar a teoria do holobionte. Segundo essa teoria, nenhuma espécie evolui de forma totalmente independente, todas precisam de agenciamentos simbióticos com os microrganismos que nelas vivem, como as bactérias, os vírus, os fungos etc. Nesse sentido, para entender as características de espécies animais ou vegetais, é preciso levar em consideração as características dos microrganismos que lhes compõem.

O corpo humano, por exemplo, é um organismo hospedeiro simpoiético, pois abriga o seu próprio genoma, isto é, o DNA das células humanas, e o genoma microbiótico, o DNA de todos os organismos microscópicos que nele vivem. Esses microrganismos são essenciais para a manutenção do sistema digestivo, para o desenvolvimento do sistema imune, para a produção de hormônios e para o humor.

Colônias de bactérias, fungos e vírus vivem em nossos corpos. Mas esse “nós” é inseparável dos outros, pois sem as bactérias, os fungos e os vírus, o corpo humano não funcionaria. Ou seja, o que convencionalmente chamamos de “humano”, é, por definição, simpoiético: um organismo que só consegue existir em aliança com outras formas de vida e não em competição com elas.

Quando o antropólogo Eduardo Kohn (2013) propõe uma virada ontológica na antropologia, ele parte da etnografia com os Runa, povo quíchua da Amazônia equatoriana, para argumentar que o pensamento não é algo exclusivamente humano ou linguístico, mas uma propriedade de todo ser vivo. Para ele, animais, plantas e até a floresta interpretam sinais do mundo e agem a partir deles, então também possuem formas de pensamento.

Nesse sentido, a floresta seria uma grande rede de relações entre diferentes seres vivos que se comunicam e se afetam mutuamente, formando o que ele chama de “ecologia de eus”, uma convivência entre vários tipos de “eus” ou seres pensantes. Entretanto, essa ecologia ainda preserva uma divisão ontológica entre “vida” e “não vida”, mesmo quando tenta superar os dualismos modernos.

Reconhecer os pensamentos vivos e a ecologia dos eus que deles surgem ressalta que há algo único na vida: a vida pensa; as pedras não. O objetivo aqui não é nomear alguma força vital essencial, nem criar um novo dualismo para substituir os antigos que separavam os humanos do resto da vida e do mundo. O objetivo, antes, é compreender algumas das propriedades especiais da vida e dos pensamentos, que ficam obscurecidas quando teorizamos humanos e não humanos, e suas interações, em termos de materialidade ou em termos de nossas suposições (frequentemente ocultas) sobre a relacionalidade linguística de base simbólica (Kohn, 2013, p. 100)¹.

Embora o autor procure evitar os dualismos modernos entre humano e não humano, sua formulação teórica ainda preserva uma distinção entre a vida, ao afirmar que as pedras não pensam, logo não seriam seres vivos. Essa separação é tensionada por cosmologias indígenas como a de Ailton Krenak, para quem montanhas, rios e territórios não constituem matéria passiva, mas seres dotados de agência, memória e ancestralidade.

No livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (Krenak, 2019), Ailton Krenak afirma que o rio Doce é seu avô e que a serra do lado direito do rio tem personalidade, e com isso quer mostrar que o povo Krenak compartilha uma recusa da ontologia moderna que restringe o pensamento e a existência apenas ao domínio da vida orgânica. Logo, com Ailton Krenak, aprendemos que no contexto brasileiro podemos

¹ No original: “To recognize living thoughts, and the ecology of selves to which they give rise, underscores that there is something unique to life: life thinks; stones don’t. The goal here is not to name some essential vital force, or to create a new dualism to replace those old ones that severed humans from the rest of life and the world. The goal, rather, is to understand some of the special properties of lives and thoughts, which are obscured when we theorize humans and nonhumans, and their interactions, in terms of materiality or in terms of our assumptions (often hidden) about symbolically based linguistic relationality”.

sim entender os rios e as pedras como seres pensantes, pois eles reagem, afetam, comunicam, lembram e transformam mundos.

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização (com toda essa pressão externa) (Krenak, 2019, p. 40).

Tem uma montanha rochosa na região onde o rio Doce foi atingido pela lama da mineração. A aldeia Krenak fica na margem esquerda do rio, na direita tem uma serra. Apreendi que aquela serra tem nome, Takukrak, e personalidade. De manhã cedo, de lá do terreiro da aldeia, as pessoas olham para ela e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto. Quando ela está com uma cara do tipo “não estou para conversa hoje”, as pessoas já ficam atentas. Quando ela amanhece esplêndida, bonita, com nuvens claras sobrevoando a sua cabeça, toda enfeitada, o pessoal fala: “Pode fazer festa, dançar, pescar, pode fazer o que quiser” (Krenak, 2019, p. 17-18).

O perigo de despersonalizar os rios, as montanhas, as pedras entre outros seres mais-que-humanos é porque, assim, nós, os humanos, os liberamos de seus lugares para que se tornem repositórios de resíduos da atividade industrial e extrativista do mundo moderno. Pensar filosoficamente o corpo no social é reconhecer que a nossa existência se constrói no contato com todos os tipos de seres: nas trocas com outras pessoas, nos vínculos afetivos e políticos, nos pactos de cuidado, também nas interações com rios, florestas, ventos, pedras, lavas, furacões, entre outros seres.

É nesse sentido que repensar a relação com o próprio corpo leva, inevitavelmente, a repensar as formas como nos relacionamos com todos os outros corpos e seres que compõem a complexa ecologia social e planetária. Repensar filosoficamente essas relações nos convoca a adotar uma ética de coexistência, uma poética interespécie, em que reconhecer a vida de outros corpos e seres é inseparável do reconhecimento da própria vida.

Para pessoas trans, travestis e não binárias, cuja corporalidade é historicamente regulada por estruturas sociais, essa perspectiva oferece uma ampliação potente: compreender que os corpos são sempre interdependentes e relacionais permite situar as experiências trans não como exceção ou variante de uma cisnormatividade, mas como parte de uma multiplicidade de formas de existir no mundo, uma rede viva de seres que nos habitam, nos atravessam e com os quais compartilhamos a vida de maneira interdependente.

Diversas existências trans têm estabelecido relações com outras formas de vida, reavivando na memória das células que o corpo é um portal para múltiplas existências. Em relação ao campo das artes, trata-se de um pensamento quimera que transcende a contemplação estética, pois não se esgota na recepção das formas, mas se compõe com uma multiplicidade de forças invisíveis que atravessam os corpos, para com eles exercitar transformações, produzindo assim novos modos de afetarmos e sermos afetados pelas artes.

Diante desse horizonte, o conceito de Corpos Transformacionais, proposto por Ian Habib (2021), ganha muita força, pois são aqueles que, a partir da modificação intencional ou intensificada de seus estados corporais, alteram suas formas e suas existências. Essas transformações ocorrem por meio de processos imagéticos, estratégias de movimentação, acoplamentos com materialidades humanas e mais-que-humanas, vivências xamânicas, estados de transe, alterações químico-físicas da matéria e diversas outras práticas.

As experiências trans, travestis e não binárias nos ajudam a compreender que o corpo não é uma estrutura fixa ou isolada, tampouco limitada por definições biológicas. Ao contrário, ele é atravessado continuamente por relações, afetos, memórias, tecnologias, espiritualidades, desejos e encontros com outras formas de vida. Por isso, muitas experiências trans acabam elaborando modos de existência que reconhecem o corpo como território de passagem, no qual as fronteiras entre a natureza e a cultura, o humano e o mais-que-humano, o orgânico e o tecnológico, a vida e a não vida são constantemente tensionadas e reinventadas.

Assim, o prefixo trans- não diz respeito apenas à identidade de gênero, mas também a um movimento contínuo de travessia e desestabilização das oposições binárias que organizam o pensamento ocidental moderno. É justamente desse movimento que emergem as poéticas interespécies, isto é, práticas artísticas criadas a partir da convivência entre humanos, plantas, animais, fungos, mares, minerais, cosmos e outras materialidades da natureza. Essas poéticas desorganizam hierarquias entre os seres e propõem outras maneiras de pensar pertencimento, afeto e interdependência no planeta.

Poéticas interespécies referem-se a produções artísticas que nascem da convivência entre corpos e territórios diversos — entre humanos, plantas, animais, mares, fungos, minerais, cosmos etc. É uma forma de desorganizar o pensamento binário e refletir sobre as nossas concepções de habitação, afetividade e interdependência com outros seres e elementos do planeta (Viana, 2025, p. 27).

A ideia de pensar as artes como processos interespécies mostra que a criação e o pensamento não acontecem apenas pela ação individual de um corpo, mas envolvem relações com múltiplas forças e presenças. Assim, o corpo da obra deixa de ser apenas objeto para olhar e se transforma em um campo de energia, corpo-portal atravessado por trocas e influências que afetam tanto quem o cria quanto quem se relaciona com ele.

É preciso, então, tensionar a crise ecológica que a humanidade capitalista ocidental tem estabelecido com a natureza. Como o capitalismo construiu uma ecologia do extermínio, baseada na extração e na expropriação, reflorestar outros mundos aqui significa reimaginar as atuais formas de coexistência, onde a dignidade não dependa do nome da espécie e onde saberes indígenas, negros, quilombolas, LGBTQIAPN+, ribeirinhos, sertanejos e outros modos de vida historicamente marginalizados possam criar redes de afeto, cuidado, interdependência e sobrevivência planetária.

A TransMUTHAção das espécies



Figura 1 – Retrato de A TRANSÄLIEN. Foto: Gustavo Damas.

Ana Giselle é uma artista pernambucana também conhecida como A TRANSÄLIEN. Ela é artista transmídia, produtora cultural, curadora, DJ e idealizadora da coletiva MARSHA!. Também é uma das responsáveis pela criação da lista *trans free*, uma medida política popular que desde 2015 promove de forma gratuita a inserção de pessoas trans, travestis e não binárias em festivais brasileiros.

De acordo com Ana Giselle, A TRANSÄLIEN é uma identidade pós-humana híbrida de uma alienígena e uma transexual que ressignifica conceitos equivocados sobre corporeidades trans. E, para isso, a artista utiliza a máscara como dispositivo para criar rostos infinitos. A máscara é o canal de comunicação que ela encontrou para construir uma poética interespécie e expressar a multiplicidade de seres que atravessam o seu corpo.

Eu criei A TRANSÄLIEN, né, que é essa identidade, entidade também, que se propõe a ser um corpo disruptivo, um corpo que dribla de alguma maneira esses códigos e estereótipos de gênero, né, dos quais a gente é condicionada desde antes de nascer. Então, as máscaras, os trancelins, as indumentárias, tudo que eu ponho sobre essa tela que é o meu corpo, eu entendo a minha pele enquanto uma tela negra, pra dar vazão a quem eu realmente sou dentro. Eu costumo dizer que as minhas máscaras, ao contrário, né, da chave reativa que a sociedade atribuir a esse objeto, a esse artefato, enquanto esconderijo. Não. As minhas máscaras revelam muito mais sobre mim e sobre o outro também (Drink com A TRANSALIEN, 2024, 4min 47s).

A afirmação de A TRANSÄLIEN é central para compreender sua poética. Quando ela afirma que as máscaras revelam muito mais sobre si e sobre o outro, está operando uma inversão radical da função tradicional do objeto, pois a máscara deixa de ser um disfarce para tornar-se um dispositivo de exposição ampliada da multiplicidade identitária e existencial. Nesse sentido, ao invés de um corpo uno com categorias fixas, A TRANSÄLIEN propõe um corpo transformacional (Habib, 2021).

Por permitir que múltiplos “eus” habitem seu corpo transformacional, a artista também materializa em seu corpo-tela a simpoiese harawayana, pois diferentes existências lhe abitam em permanente travessia. E isso desafia tanto a cisnormatividade, que exige legibilidade e estabilidade de gênero, quanto o antropocentrismo, que prioriza a existência humana, pois, ao constituir seu corpo como um dispositivo relacional entre diferentes seres, a artista afirma que as existências trans são, por natureza, existências transespécies.

É importante lembrar que pessoas trans, travestis e não binárias vivem sendo pressionadas para definir ou explicar suas existências, algo que não se encaixa em definição alguma. Então, diante desse contexto, as máscaras utilizadas pela artista

funcionam como uma maneira de desrostificar seu corpo que, a todo instante, foge da captura e da institucionalização, abrindo-o a novas existências.

Esse ato de abertura do corpo, evocado pelas máscaras de A TRANSÄLIEN, ultrapassa os estereótipos da feminilidade codificada socialmente. Enquanto a sociedade brasileira impõe expectativas rígidas sobre a aparência de travestis, transexuais e pessoas não binárias, especialmente em relação ao rosto, a máscara atua como um dispositivo de subversão das formas do rosto, permitindo que a artista se constitua fora das categorias cisnormativas.



Figura 2 – A TRANSÄLIEN, Bárbara Matias Kariri, Olinda Tupinambá e Sophia Pinheiro, Série Atoinvenção Vândalas Mascaradas - Festa da fúria, 2025, Paço das Artes. Foto: Manoela Rabinovitch

Essa subversão das formas ficou evidente na performance Atoinvenção Vândalas Mascaradas - Festa da fúria (2025), realizada no Paço das Artes, em São Paulo. O trabalho parte da série Vândalas mascaradas, iniciada em 2013 por Sophia Pinheiro, que, nesse desdobramento inédito, convidou A TRANSÄLIEN, Bárbara Matias Kariri e Olinda Tupinambá, para juntas, em suas coreografias, celebrarem a existência de entidades indisciplinadas e não binárias que vivem em florestas.

Três figuras aparecem em cena. À esquerda, segurando um facão com o nome “selvagem”, há uma entidade com máscara preta, chifres vermelhos e corpo pintado com formas circulares. Ao centro, há uma entidade com máscara de leoa,

juba de tule e longos fios laranjas cobrindo seu corpo. À direita, há uma entidade com máscara estilizada em diferentes texturas e cores, longo chifre preto, trança azul turquesa e paetê cobrindo seu corpo. Atrás delas, um poema escrito com letras brancas em tecido vermelho, onde se lê:

SAUDADE
VOU MORDER SUA
PELE PARA
SENTIR QUE
VOLTEI PARA CASA
É ASSIM QUE AS ONÇAS
AMAM

Enquanto dançavam e celebravam no Paço das Artes, as entidades cortaram frutas e as compartilharam com os espectadores, instaurando um ritual de comunhão que desestabilizou a lógica contemplativa do público. O fato de a obra ter sido realizada em coautoria entre as artistas e em colaboração com o público evidencia que não se trata de um trabalho centrado nas *performers*, mas de uma experiência coletiva de criação: o que é celebrado é também compartilhado.

Além de uma celebração, a performance também propõe criticamente um outro modo de existência coletiva que desafia o individualismo capitalista e a separação moderna entre natureza e cultura. Ao incorporarem entidades florestais não binárias e compartilharem frutas com o público, as artistas criam um ritual simpoiético (Haraway, 2023).

A performance afirma ainda que a arte pode operar como um campo de alianças, no qual a vida se entrelaça de tal modo que produz relações interespecies. E a festa, nesse sentido, deixa de ser apenas uma celebração da vida, pois a ela também são incorporadas práticas ancestrais de oferenda, cuidado e alimentação comunitária, reativando memórias de outros modos de existência que desafiam a racionalidade capitalista e colonial, fundada no acúmulo e na escassez.

Assim, a poética de A TRANSĂLIEN contribui para a construção de imaginários interespecies ao demonstrar que as travessias trans não se restringem ao gênero, mas se expandem para uma contínua desterritorialização das fronteiras espécie-corpo. Suas máscaras e performances operam como portais que abrem possibilidades de mundo onde a multiplicidade da vida se torna condição para uma ética de coexistência mais radical, capaz de resistir ao ecocídio e à normatividade de gênero simultaneamente.

Experimentar práticas de colaboração e partilha para além da lógica do lucro ativa modos de convivência que resistem ao esvaziamento e ao individualismo produzidos pelo capitalismo. É a partir desses gestos, que reafirmam a vida em comunidade, que deslocamos essas experiências para o campo da gestão cultural, onde também se preserva uma ética de cuidado, voltada ao fortalecimento de artistas e poéticas de criação e pensamento em artes.



Imagem 4 – Retrato de Bárbara Banida. Foto: Mateus Falcão. Fonte: <https://barbarabanida.com>

Bárbara Banida é uma transartista cearense, escultora, *performer* e gestora cultural. Doutoranda em Artes pela Universidade Federal do Ceará, ela investiga relações entre arte contemporânea, ecologia e transgressão de gênero. É também fundadora e gestora da Banida Plataforma, associação dedicada à criação, curadoria e produção em arte dissidente e contemporânea, que, desde 2020, fomenta projetos diversos em Fortaleza, Ceará, por meio de editais de cultura e arte locais, estaduais e nacionais.

Enquanto gestora cultural, Bárbara traduz o bem-viver em práticas que, unindo arte e política, promovem a manutenção da saúde financeira de artistas LGBTQIAPN+ cearenses. Nesse sentido, a Banida Plataforma tem como proposta cultivar espaços de encontro em que corpos dissidentes possam se fortalecer coletivamente. No desejo de expandir esses espaços, Bárbara também fundou em 2025 o Lugar Incomum, um ateliê coletivo que funciona como espaço de formação, criação e exposição, ampliando ainda mais as possibilidades de convivência.

A gente também tem um sonho muito forte: criar um sítio, que a gente quer chamar de Sítio Relicário, no qual a gente tenha um ateliê coletivo gigante, piscina, cada um possa a construir sua casa, ou você possa passar um tempo fazendo residência. Isso é um plano para daqui a alguns anos. [...] Eu quero ter um envelhecimento criativo, em que eu possa envelhecer e criar. E, às vezes, isso é muito difícil para os artistas, porque muitos não têm nem como pagar o aluguel do próximo mês, quanto mais pensar em duas, três, quatro, cinco décadas. A Banida chega para dizer 'vamos envelhecer, vamos nos manter vivas, sãs e bem juntas' (Banida, 2024 *apud* Caldas, 2024).

Ao construir esses espaços de convivência e partilha, Bárbara Banida afirma a potência da dissidência como força vital, capaz de reinventar formas de estar juntos e de imaginar futuros a partir da arte contemporânea. Inspirada pelas cosmovisões do bem-viver, ela experimenta a arte como um campo de afetação múltipla, pelo qual é possível fabular o envelhecimento coletivo a partir de narrativas de felicidade e abundância.

Para alcançar novos horizontes, criar espaços e inventar novas possibilidades de vida, inclusive corporais, Bárbara tem experimentado relações com a cerâmica, com o barro. É uma escolha poética e política, pois o barro é moldável, sensível ao toque, capaz de assumir formas infinitas, mas também resistentes, exigindo paciência e cuidado ao manuseá-lo. Nesse sentido, trabalhar com o barro é um gesto de conexão profunda com os elementos primordiais do planeta: a terra, a água, o fogo e o ar.



Imagem 5 – Bárbara Banida, Brotação em jeans, 2024. Fonte: Instagram da artista @barbarabanida

Brotação em jeans (2024) é uma escultura em cerâmica esmaltada que evoca elementos da natureza e da cultura em estado de metamorfose. Ela apresenta um corpo humanoide ajoelhado, com as nádegas apoiadas nas panturrilhas. Seu tronco superior está virado para cima e inclinado para trás, como se repousasse sobre os calcanhares, formando assim uma base volumosa por onde crescem várias espadas-de-são-jorge. Sua poética interespecie pode ser lida tanto como um fragmento de rio, um corpo em erupção ou uma criatura fantástica.

A obra tem cores vibrantes que oscilam entre tons de azul e preto, laranja e verde, criando uma paisagem multiespecie. O azul e o preto lembram a textura do

denim e remetem a uma superfície aquática. O laranja intensifica a vitalidade da peça, remetendo a uma área rochosa. Já o verde, que lembra brotos nascendo do corpo da obra, cria um movimento ascendente. Dessa maneira, a peça sugere a vida atravessando a superfície dura do jeans, insistindo em nascer.

No conjunto, a escultura sugere um estado de transformação, afirmando-se como uma paisagem multiespécie com pedras, plantas e água, um pequeno ecossistema propício à vida. Além disso, seu brilho esmaltado, que Bárbara chama de “esmaltação selvagem”, cria nuances de vitalidade tanto na pele da obra quanto na técnica, pois a artista mistura diferentes esmaltes comerciais para experimentar combinações de cores.

Do ponto de vista crítico, *Brotação em jeans* (2024) é, além de uma escultura híbrida, uma afirmação ontológica contra a rigidez das categorias modernas. Quando perfurado pela vida vegetal, o jeans, que é um material cultural associado à normatividade social ocidental, permite uma leitura interespécie, pois transforma o corpo em território de passagem, e a tensão entre orgânico e inorgânico em algo vivo e relacional.

Além disso, essa obra também dialoga com a noção de corpos transformacionais (Habib, 2021) e com a simpoiese (Haraway, 2023), ao mostrar que todo corpo é sempre um holobionte, isto é, uma multiplicidade de vidas entrelaçadas. E ao escolher o barro como matéria primordial, Bárbara realiza um gesto político-ecológico, refazendo o corpo a partir da terra e propondo uma relação de cuidado e paciência com o mais-que-humano. A “esmaltação selvagem”, nesse sentido, reforça essa ideia de colaboração imprevisível entre artista, material e elementos não humanos, pois as cores vão se misturando e ganhando novos tons.

Brotação em jeans (2024) nos convida a transbordar os limites entre corpo, espécie e matéria, mostrando que a vida se reinventa nos lugares mais inesperados. Ao transformar o barro em um organismo híbrido, a obra reflete uma poética interespécie que valoriza o cuidado e a colaboração entre seres, assim como nos lembra que as práticas culturais podem funcionar como ecossistemas, de modo a tornarem-se cada vez mais vitais e abertas para o fortalecimento de vínculos.

Tanto a poética de *A TRANSĂLIEN* quanto a de Bárbara Banida evidenciam que as dissidências de gênero, quando articuladas com perspectivas interespécies, questionam tanto a cis-heteronormatividade quanto o antropocentrismo que sustenta o projeto colonial-capitalista de dominação da natureza, pois escapam às categorias

e organizações fixas que se esperam desses corpos transformacionais e se tornam estratégias de resistência e fabulação de relações mais vivas e interdependentes com o mundo.

Desejo nunca mais voltar

A experiência de atravessar portais revela uma ruptura com os hábitos da vida cotidiana. Essa transformação inicialmente incorpórea reflete uma abertura inconsciente a mundos em que os corpos dialogam, crescem e se transformam juntos. Viver é, nesse contexto, relacionar-se com o coletivo, circular transsubjetividades e permitir que, a partir das convivências, a vida interespécie se manifeste em suas infinitas formas.

Não é um caminho fácil. Diversas existências continuam surgindo pelas frestas, não por escolha, mas porque a vida insiste em abrir caminhos e transformar o ambiente ao seu redor. Seja no asfalto, no corpo social ou na pele da obra, viver não é apenas resistir à dura realidade que nos cerca. É, antes disso, criar formas de estar no mundo, fazer alianças com outros seres e reflorestar os lugares por onde a vida passa. Porque habitam as fronteiras, essas existências traem a espécie enquanto competição.

Trair a própria espécie é recusar o pacto de destruição que ela assinou com a ordem e o progresso. Trair a humanidade é lembrar que também somos água, bicho, raiz. É lembrar que existem dentro de nós mundos que não cabem em categorias. Trair é escolher desobedecer à lógica do acúmulo, que transforma a natureza em mercadoria.

As poéticas interespécies analisadas neste artigo, a partir do acervo vivo do Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA), especialmente as obras e práticas de A TRANSÄLIEN e Bárbara Banida, demonstram como experiências trans, travestis e não binárias podem tensionar e ressignificar as fronteiras ontológicas entre corpo, gênero, espécie e território.

Ao tomar como ponto de partida a hipótese da pesquisa, de que modo tais poéticas contribuem para a criação de imaginários interespécies que desafiam as separações rígidas entre humanos e não humanos, este artigo evidenciou que as produções dessas artistas tanto formulam uma crítica à cisnormatividade quanto ao antropocentrismo, articulando ambas as dimensões de forma indissociável.

A TRANSÄLIEN, por meio de suas máscaras e performances coletivas, constrói um corpo transformacional que opera como dispositivo simpoiético, revelando a multiplicidade de existências que habitam um mesmo corpo e desestabilizando as expectativas de legibilidade de gênero e as fronteiras espécie-específicas. A escultura de Bárbara Banida materializa relações interespécies por meio do barro, transformando o corpo em território de passagem onde o orgânico, o cultural e o mais-que-humano se entrelaçam. Ambas as poéticas reforçam a noção de holobiontes e de parentescos multiespécies, ao mesmo tempo em que ancoram essas ideias em contextos brasileiros marcados pela violência colonial, racial e de gênero.

Essa articulação entre dissidências de gênero e poéticas interespécies contribui para preencher uma lacuna ainda pouco explorada na produção acadêmica nacional, ampliando o diálogo entre estudos trans, crítica de arte, ecologia política e ontologias relacionais. Ao dialogar com Donna Haraway, Anna Tsing, Ailton Krenak, Ian Habib e outras referências, o estudo demonstra que as poéticas interespécies constituem uma estratégia de resistência ao ecocídio e às formas de dominação que hierarquizam corpos, vidas e saberes diversos.

Os resultados reforçam a potência política de imaginar futuros multiespécies nos quais a coexistência não seja um ideal abstrato, mas uma condição ontológica e ética incontornável para o entendimento da vida planetária. Nesse sentido, as obras analisadas apontam caminhos para a fabulação de outros modos de habitar o mundo, baseados em relações de cuidado, interdependência e aliança entre diferentes formas de existência.

Pesquisas futuras poderão aprofundar o mapeamento de outras poéticas interespécies no campo das artes visuais, da performance e de práticas curatoriais trans, travestis e não binárias no Brasil, bem como investigar suas implicações para políticas culturais, educação ambiental e epistemologias do Sul Global.

Nesse processo, o desejo de não retornar ao estado anterior, isto é, de nunca mais voltar, evidencia a força transformadora dessa experiência. Dos portais emergem corpos transformacionais, relações interespécies, holobiontes, rituais simpoiéticos, poéticas de cuidado e práticas comunitárias que vão além das hierarquias e das dicotomias estruturantes que sustentam os seres modernos. E, assim, a vida se transmuta em quimeras, monstros e bestas, criando infinitos corpos híbridos, em transição.

Referências

BANIDA, Bárbara. *In*: CALDAS, Ana Beatriz. Artista e gestora cultural, Bárbara Banida luta pelo 'direito à criatividade' de pessoas LGBTQIAP+. **Diário do Nordeste**, 25 nov. 2024. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/artista-e-gestora-cultural-barbara-banida-luta-pelo-direito-a-criatividade-de-pessoas-lgbtqiap-1.3585265>. Acesso em: 15 ago. 2025.

DRINK com A TRANSALIEN: Origens, Corpo como Tela Negra, Performance e Arte - Parte 1. 1 Vídeo (35min 02s). Publicado pelo canal rosaluz.mp4, **Youtube**, 25 jun. 2024. Disponível em: https://youtu.be/aJfjM-5skAU?si=Dn6iMw0Rsw4_6GwB. Acesso em 26 maio 2026.

GONÇALVES, Fernando. Alteridade e reflorestamento das subjetividades no pensamento visual de Uýra Sodoma. **Esferas**, v. 3, n. 34, 23 dez. 2025. Disponível em: <https://www.doi.org/10.31501/esf.v3i34.15881>. Acesso em: 26 maio 2026.

HABIB, Ian Guimarães. **Corpos transformacionais**: a transformação corporal nas artes da cena. 2021. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthuluceno. São Paulo: N-1 edições, 2023.

KISCHLAT, Edio-Ernst. **Os conceitos de espécie**: uma abordagem prática. Caderno La Salle XI, Canoas, v. 2, n. 1, pp. 11-35, 2005.

KOHN, Eduardo. **How forest think**: toward na anthropology beyond the human. Berkeley: University of California Press, 2013.

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

TSING, Anna. **Viver nas ruínas**: paisagens multiespécies no antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

VIANA, Wes Magalhães. **Poéticas interespécies na arte contemporânea brasileira**. 2025. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2025. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/83504>. Acesso em: 26 maio 2026.

Sobre a autora

Wes Viana é professora, curadora e crítica de arte. É sócia da ABRE - Associação Brasileira de Estética. Foi curadora do 76 Salão de Abril e júri da 13 Mostra 3M de Arte "Interespécies: cruzando mundos". É doutoranda em Estética e História da Arte (USP), mestra em Artes (UFC), especializando em História da Arte (UNIUBE) e graduanda em Artes Visuais (UECE). É mestra interdisciplinar em História e Letras (UECE), especializando em Ensino de Língua Portuguesa (UECE) e graduada em Letras (UFC), com experiência no PIBID. Vem realizando pesquisas nas áreas de Estética e Arte Contemporânea, com ênfase em poéticas interespécies. Realizou a exposição individual "Revisitando os medos da infância" (MAC-CE) e a coletiva "Reflorestamento" (MAC-CE). Atua de maneira independente, ministrando cursos, palestras e oficinas. Também trabalha há mais de cinco anos com

revisão de artigos, catálogos e textos de exposições de arte. É membro do Laboratório de Estética e Filosofia da Arte (LEFA) e autora de diversos artigos científicos e capítulos de livros.
wmvhlv@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/1004413270863979>

Recebido em: 25-11-2025. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

VIANA, Wes. Interespécies: quando as espécies se transMUTHAm. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.84 – 102, jan. – jul. 2026. [https://doi.org/ 10.14393/EdA-v7-n1-2026-8049](https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-8049)



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

(Re)fazer corpo. Com quem? Performance, fragilidade e devir-com as águas

(Re)make body. With whom? Performance, fragility and becoming-with the waters

GIOVANNE FACCIO

Universidade Federal de Ouro Preto, UFOP - Brasil

RESUMO

Este artigo investiga uma prática de performance situada como forma de envolvimento entre corpo e águas, articulando a experiência incorporada à formulação teórica por meio de uma escrita cartográfica e performativa. A partir do cruzamento entre as perspectivas de Paul B. Preciado e Jota Mombaça, delinea-se uma leitura dos regimes biopolíticos do corpo. Em diálogo com Donna Haraway e Deleuze e Guattari, o texto reflete sobre as possibilidades de (re)fazer corpo a partir das noções de devir-com e Corpo-sem-Órgãos propondo o corpo em superfície de passagem e vazão para vida.

PALAVRAS-CHAVE

Corpo, águas, performance, fragilidade, devir-com

ABSTRACT

This paper investigates situated performance practice as a form of involvement between the body and the waters, articulating embodied experience with theoretical formulation through cartographic and performative writing. Drawing on the intersection of perspectives from Paul B. Preciado and Jota Mombaça, it outlines a critical overview of the biopolitical regimes of the body. In dialogue with Donna Haraway and Deleuze and Guattari, the text reflects on the possibilities of (re)make body through the notions of *becoming-with* and the *Body without Organs*, proposing the body as a surface of passage and flow for life.

KEYWORDS

Body, water, performance, fragility, becoming-with

1. Molhando os pés, puxando linhas

Este texto é uma linha processual: é tentativa de acompanhamento de um processo que se presentificou em vida e segue seu processo de envolvimento ressoando numa espécie de elaboração do pensamento - que primeiro foi corpo, verteu-se em ideia e agora metamorfoseia-se em letras e linguagem. A linha aqui puxada embola-se em outras, que se entrelaçam em rede e manifestam a perspectiva ética do modelo cartográfico e da escrita performativa utilizadas para registrar o envolvimento entre um corpo e o corpo das águas engendrado durante uma prática em performance situada em um espaço natural.

Essa linha processual, contudo, não segue uma ordem cronológica dos fatos: ela - ou elas - estão evocadas a partir do gesto da escrita, convocando as forças que por ela insistem em passar. Passagem. Este texto, na fricção entre experiência e

linguagem, entre o vivido e sua tentativa de elaboração, busca se aproximar da ideia do corpo como superfície de passagem e fruição da vida em contraponto aos regimes biopolíticos que cerceiam o corpo. Partindo da dificuldade em iniciar esta cartografia dos envolvimento experienciados, este texto se inicia a partir desta mesma dificuldade. Uma linha se manifesta.

A partir de Paul Preciado e Jota Mombaça delimitam-se algumas ideias sobre os regimes biopolíticos citados a partir de contra-narrativas gênero e sexo dissidentes. Em um segundo momento, molha-se o corpo todo ao adentrar no terreno da prática em performance situada em um espaço natural a partir do qual as formulações poético-teóricas deste artigo se ensejam, vertendo imagens e uma narração sobre o acontecimento situado. Por fim, tateia-se, a partir de Donna Haraway e Deleuze & Guattari, as perspectivas que se fizeram corpo no envolvimento entre corpo, água e pensamento. Outras linhas se manifestam.

Mais do que descrever a experiência ou fixar sua verdade, esse texto busca tatear as forças que dela irrompem registrando e evocando as imagens que dela nascem. “Trata-se sempre de liberar a vida onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto” (Deleuze e Guattari, 1992, p.222). E os pés já estão imersos em água. Para dar passagem. Para dar vazão.

2. Entre a coragem e a fragilidade: regimes biopolíticos do corpo

Escrever este texto vem sendo mais difícil do que o imaginado. Não é como se com passar dos dias as palavras não fossem se aglutinando na minha consciência. Mas este fluxo de aglutinação, dessa vez em *pixels* negros que se inundarão neste mar de *pixels* brancos uma outra versão daquele corpo que eu carrego ainda aqui e agora, vem sendo mais difícil que o imaginado. As palavras que se aglutinaram e foram se represando parecem ter desaprendido o curso natural do fluxo e relutam para inundar aquilo que agora escrevo.

Para desobstruir a passagem e abrir a fenda para que a passagem das palavras, da água e da vida aconteça, eu persisto em escrever e tentar elaborar. Talvez este seja uma espécie de contorno. Algo que delimite ou informe, ainda que de forma frágil, a fragilidade com a qual me deparei durante uma prática em performance situada em espaços naturais realizada nos marcos da disciplina Tópicos Especiais em Filosofia e Estética, conduzida com generosidade pela prof^a. Dr^a.

Christina Fornaciari¹, dentro do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto.

Na crônica A Coragem de ser Você Mesmo, de Paul B. Preciado, publicada originalmente em 2014, mas republicada em 2020 em sua coletânea de crônicas Um Apartamento em Urano - Crônicas da Travessia (2020), o filósofo espanhol se dirige a cisheteronormatividade, tateando os modos como coragem e fragilidade vão operar nos limites da vida, enunciando os mecanismos de apreensão da mesma. Para o filósofo,

Para falar de sexo, de gênero e de sexualidade é preciso começar com um ato de ruptura epistemológica, uma condenação categórica, uma quebra na coluna conceitual que permita uma primeira emancipação cognitiva [...] O sexo e a sexualidade não são propriedades essenciais do sujeito, mas antes o produto de diversas tecnologias sociais e discursivas, de práticas políticas de gestão da verdade e da vida. São o produto da coragem de vocês. (Preciado, 2020, p. 141).

Preciado convoca, deste modo, uma espécie de vazão possível frente aos regimes biopolíticos que cerceiam a vida. A ruptura epistemológica que o filósofo reivindica é, sobretudo, a possibilidade de (re)fazer corpo e a vida a partir de outras linhas discursivas que explicitem os “processos culturais, políticos e tecnológicos por meio dos quais o corpo, enquanto artefato, adquire um status natural” (Preciado, 2018. p. 38). Neste momento, podemos nos perguntar: (re)fazer corpo e a vida a partir do que?

A denúncia de Preciado é contundente. Ela contorna os modos como a coragem se ergue a partir das ficções que categorizam e domesticam o corpo, a vida e o desejo, operadas pela cisheteronormatividade. Estas noções, que partem desde as dimensões político-anatômicas dos corpos, percorrem travessias político-culturais até as postulações identitárias e subjetivas desses mesmos corpos. Ao cerne, a denúncia de Preciado recai sobre uma espécie de cadeia de produção e reprodução dos regimes biopolíticos do corpo evidenciando os dispositivos que o produzem como um artefato político-tecnológico de manutenção da vida. “A coragem, como a violência e o silêncio, como a força e a ordem” (Preciado, 2020. p. 141).

Atravessando o Atlântico e pousando no sul do sul global latino-americano, as formulações poético-teóricas da artista e filósofa Jota Mombaça, ainda que alguns

¹ Christina Gontijo Fornaciari é professora adjunta no curso de Dança na UFV - Universidade Federal de Viçosa e professora colaboradora no PPPGAC-UFOP. É pós-doutora em Artes pela UFMG em co-tutela com o Departamento de Estudos da Performance da New York University.

pontos se distanciem de Preciado, fazem corpo com as formulações do filósofo. Em seu ensaio “na quebra. Juntas”, contido no livro Não Vão Nos Matar Agora (2021), Mombaça se aproxima da ideia de quebra. A autora inicia sua travessia rumo a uma possível definição de sua ideia partindo de um encontro em que foi questionada sobre um “sentido muito forte de si mesma para simplesmente sair dessa maneira no mundo” (Mombaça, 2021. p. 21). O que se questiona neste encontro me parece, justamente, a ideia de coragem. A coragem de se existir no mundo afirmando as potencialidades gênero-sexo-dissidentes. Todavia, em sua retórica ao questionamento, Mombaça enuncia o contrário: “é preciso ter de si um sentido muito quebrado para simplesmente sair dessa maneira no mundo” (Mombaça, 2021. p. 21).

Ao falar sobre o sentido quebrado de si mesmo que inicia o desmonte que a autora mobiliza frente aos modelos instituídos e legitimados de existência engendrados pela cisheteronormatividade enquanto regime biopolítico do corpo, Mombaça anuncia a fragilidade daquelas pessoas que se situam “às margens do grande nós universal (humano, branco, cisgênero e heteronormativo) a partir do qual se formula e engendra um certo projeto de sujeito e identidade” (Mombaça, 2021. p. 22). A fragilidade pode ser então tateada não como o contrário de coragem, mas algo que se presentifica como potência de vida, como uma prática de existência que se contrapõe às normas e as instituições que legitimam e cerceiam o corpo e a vida. A fragilidade como um convite e um operador de potencialização da existência.

Neste sentido, como experienciar processos de envolvimento capazes de desarticular os regimes biopolíticos do corpo? Quais forças convocam as fragilidades para serem vividas em potência absoluta como falhas produtivas de outros modos de existências, outros modos de percepção da vida?



Figura 1². - Pedras no Parque Natural Municipal das Andorinhas. Fonte: do autor.

3. Para dar vazão: prática em Performance situada

Numa sexta-feira ensolarada em meados de outubro de 2025 nos reunimos para visitar o Parque Nacional Municipal das Andorinhas, área de preservação natural onde a Mata Atlântica e o Cerrado se encontram, na cidade de Ouro Preto. O parque conta com diversas quedas d'água, todas elas nutridas pelas águas cristalinas do Rio das Velhas, afluente do Rio São Francisco. A visita era, na verdade, um convite. Fazer corpo com as águas, mobilizando as leituras da disciplina, sobretudo a leitura de Donna Haraway, em uma prática em performance situada e, para isso, foi solicitado que levássemos objetos para interagir com o espaço.

² #paratodomundover: A figura apresenta uma imagem chapada sem tridimensionalidade de uma parede de pedras rústicas em tom acinzentado e marrom. É possível observar as ranhuras no corpo das pedras. Estas ranhuras provocam uma espécie de textura que, a um só tempo, apresenta a fragmentação e os processos de prolongamento que co-existem nestas pedras. O quadrante superior esquerda é mais escuro do que o restante da imagem e criam a sensação de temporalidade destas pedras, sendo as mais escuras, mais antigas e mais desgastadas ao longo dos tempos. É possível observar, também neste quadrante, círculos disformes em um tom mais claro. São fungos e estes nos apresentam a dimensão de um corpo dentro de outro corpo. Pedra que envelhece e se desgasta fazendo corpo com o corpo fúngico.



Figura 2³. - Pedras, musgo e lama no Parque Natural Municipal das Andorinhas. Fonte: do autor.

Depois de muito pensar em qual objeto levaria, me percebi relutante. Nenhum objeto parecia encaixar. Nenhum objeto vibrava. Nenhum objeto me parecia fazer corpo com as inquietações informes e sem nome que habitavam meu corpo naquele momento. E nenhum objeto levei. Ao passo que adentrávamos ao parque, o som das águas fazia-se mais presente e produzia uma espécie de sussurro encantatório, um convite à escuta dos fluxos e refluxos da correnteza que se presentificava no espaço e dentro de cada corpo ali caracterizado enquanto humano. Sinergia y simbiose⁴ da vazão de tudo aquilo que se represa, se condiciona e que insistentemente busca

³ #paratodomundover: A imagem apresenta um espaço onde pedra, barro e musgos se entrelaçam. O quadrante superior esquerdo é mais escuro e apresenta a fronteira entre uma grande massa de pedra revestida de musgos e o barro encarnado no chão; neste quadrante, inicia-se uma espécie de arco que segue no quadrante superior direito até finalizar no quadrante inferior direito, dando a tridimensionalidade dos níveis do espaço. Os quadrantes superior e inferior direito apresentam o corpo da pedra revestida por um musgo verde claro. Os musgos se apresentam como pequenos corpos vegetais que formam uma espécie de tapete nesta grande pedra e provocam uma textura específica. As pedras, tradicionalmente lidas como superfícies duras, quando revestidas pelos musgos ganham uma textura macia. Já o quadrante inferior esquerdo apresenta o chão deste espaço onde pedra, musgo e lama se encontram e co-habitam. As pedras neste quadrante são muito menores do que o grande corpo de pedra dos outros quadrantes. Algumas são revestidas de musgo, outras revestidas de barro seco. A fronteira entre o corpo de pedra e o chão do espaço é mais úmido.

⁴ A palavra “y” é utilizada na língua espanhola da mesma forma que a “e” é utilizado na língua portuguesa. Ambas funcionam como uma conjunção aditiva. Todavia, na língua guarani, a palavra-fonema “y” possui um outro significado: água. Deste modo, poeticamente neste ensaio, por vezes se utilizará “y” como uma grafia para conexão que se dá através da água. Politicamente, essa escolha reflete a necessidade de subverter as dinâmicas que estruturam as cognições a partir das línguas e linguagens. Estar em contato. Mundificar a língua.

passagem para devir uma outra coisa. Água que é rio, verte-se em cachoeira. Corpo que se verte em outro corpo a partir do envolvimento.

Mobilizado pelas dinâmicas fluídas das águas, pelos saberes entalhados nas pedras revestidas por musgos deslizantes experimentei minha prática. Com o auxílio de Yana Marques⁵, pesquisadora do PPGAC - UFOP, tomei um banho nu naquelas gélidas águas, testemunhado pela presença de uma câmera de celular que captou, em vídeo, a experimentação. O corpo de uma bicha gorda anda em direção a uma pequena cascata. A fenda do rabo peludo move-se acompanhando o movimento da coluna. Uma serpente. O corpo esgueira-se por uma fresta y adentra a um domínio quase privado onde banha-se. A água corre y desorienta os sentidos. Reorienta os fluxos. Envolve.

O envolvimento produzido a partir do encontro com aquelas águas reverbera em processo de investigação do corpo que se articula na contramão daquelas investigações efetuadas a partir de jalecos, microscópios e dissecações que ficcionalizam a normalidade do corpo enquanto regime biopolítico da verdade ou, em outras palavras, “as doutrinas ideológicas da objetividade científica descorporificada” (Haraway, 1995, p.9).

A investigação aqui produzida em envolvimento com às águas se aproxima do que a zoóloga e filósofa Donna Haraway vai tatear como conhecimento situado. A autora sustenta sua perspectiva acerca de um conhecimento que se gesta a partir da parcialidade: todo conhecimento é gestado a partir de um território, seja ele geográfico, subjetivo, de gênero, classe, sexualidade, corporal ou infinitos outros territórios. Para a Haraway, a recusa em explicitar estes territórios no discurso científico e no modo de produzir ciência marca o projeto colonial das ciências ocidentais.

Estou argumentando a favor de políticas e epistemologias de alocação, posicionamento e situação nas quais parcialidade e não universalidade é a condição de ser ouvido nas propostas a fazer de conhecimento racional. São propostas a respeito da vida das pessoas; a visão desde um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, versus a visão de cima, de lugar nenhum, do simplismo (Haraway, 1995, p.30).

⁵ Mestranda em Artes Cênicas na linha de pesquisa Processos e Poéticas da Cena Contemporânea, é graduada em Educação Física - UFOP. Pesquisa as relações entre somática e yoga no treinamento para o ator-performer.

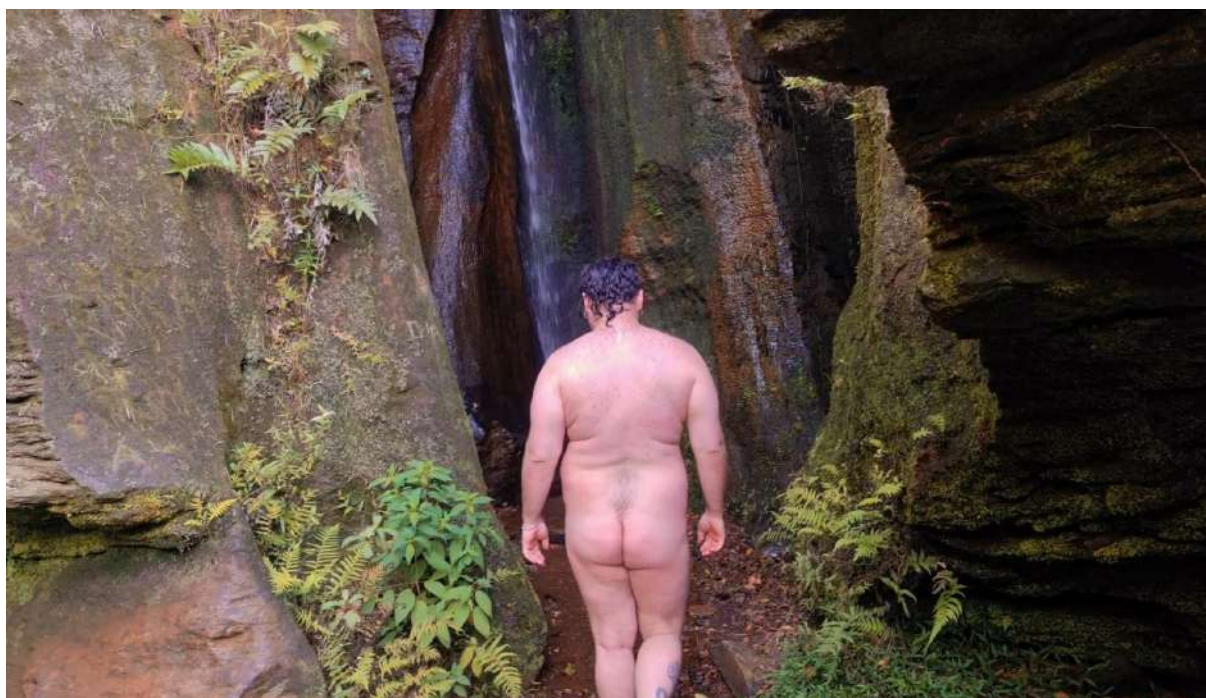


Figura 3⁶. - Prática em Performance situada no Parque Natural Municipal das Andorinhas. Fonte: do autor.

Os saberes que se entalharam naquelas pedras por milhares de anos se envolvem y fazem corpo com as inquietações que povoam um corpo gordo que desafia o status natural produzindo novas redes de afetação situadas naquele espaço-tempo efêmero de um banho de cachoeira. Tanto Preciado quanto Haraway, companhias que fazem corpo com as palavras aqui escritas, reivindicam, cada qual a seu modo, um processo de pluralização epistemológica situada em que “o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso” (Haraway, 1995, p. 36).

⁶ #paratodomundover: A descrição desta imagem será feita tendo princípio norteador a divisão da imagem em três momentos que compreendem a área esquerda, direita e central da imagem. A imagem apresenta um espaço habitado por muitos corpos e corporalidades. Na área esquerda vemos um grande corpo de pedra em um tom cinza-esverdeado quase marrom. É possível observar as pequenas ranhuras na pedra. Vegetações brotam e se esgueiram deste corpo imóvel e duro. Algumas vegetações tem um tom esverdeado claro, outras esverdeado amarelado, revelando as dimensões temporais presentes nesta imagem. Ao centro da imagem, um corpo humano caucasiano caminha por um caminho marrom entre as pedras. O corpo humano é gordo e está nu, com os dois braços posicionados ao longo do corpo. É possível ver as dobras deste corpo. Vemos sua cabeça, costas, nádegas e pernas até pouco abaixo dos joelhos.. Ao fim do caminho, uma pequena cascata por onde escorre um corpo de água que cai de um corpo de pedra. A área direita da imagem apresenta um corpo de pedra que conformam o caminho. Este corpo é ligeiramente mais escuro que os demais, revelando as dinâmicas de luz y sombra do espaço.

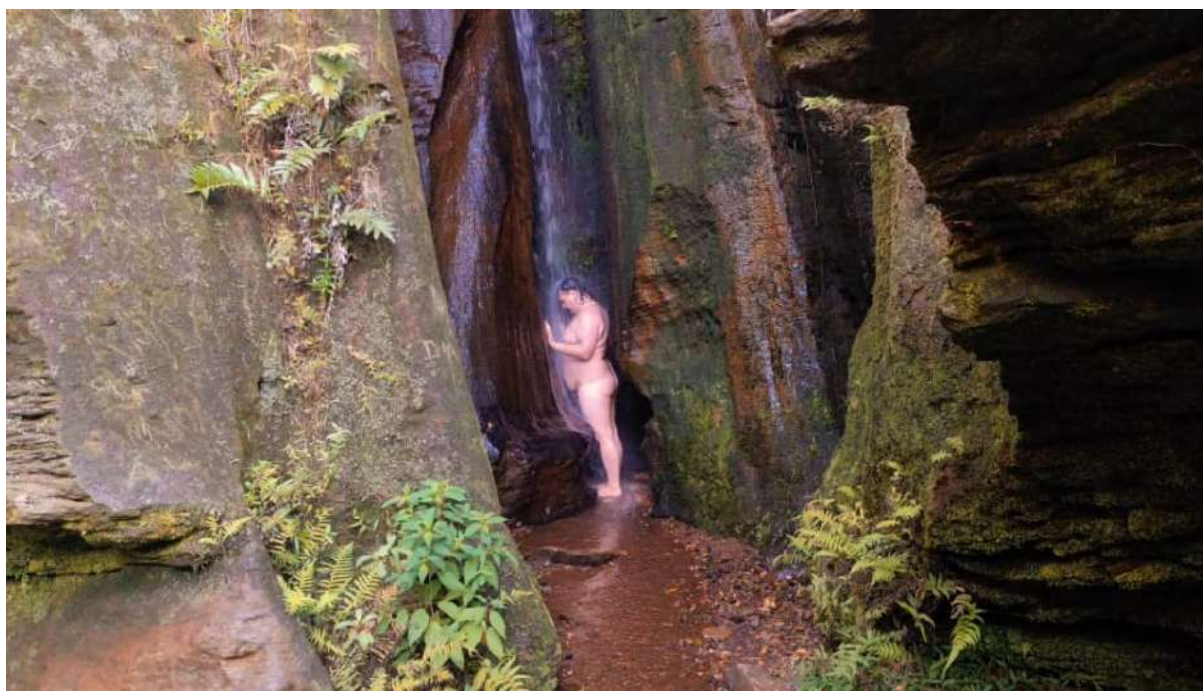


Figura 4⁷. - Prática em Performance situada no Parque Natural Municipal das Andorinhas. Fonte: do autor.

Após o banho, o corpo sai da cascata e caminha em direção a câmera com olhos fixos. A frontalidade reanuncia os discursos ora presentificados na imagem. Não apenas o corpo de uma bicha gorda, mas um corpo que carrega em si as marcas de uma genética desviante possivelmente patologizada pelo discurso político-biológico e sua política corponormativa. Um corpo desautorizado que imageticamente autoriza um discurso sobre si. Um corpo que, envolvido y fazendo corpo junto às águas, reivindica, também, seu status natural. Se algumas páginas atrás, perguntamo-nos sobre a partir do que podemos (re)fazer corpo y a vida, agora nos perguntamos: (re)fazer corpo y a vida com quem? Quais alianças potencializam a potência da vida?

⁷ #paratodomundover: A imagem apresenta os mesmos corpos e espacialidades descritos na figura 3. Agora, o corpo humano que caminhava é observado desde sua lateralidade e banha-se no corpo de água que cai em sua cabeça, percorrendo toda a extensão de seu corpo. Os braços estão levantados na altura do peito e as mãos encostam no corpo de pedra, como se pudesse sentir os rastros e ecos que ali habitam. Os corpos, agora, formam um grande corpo.

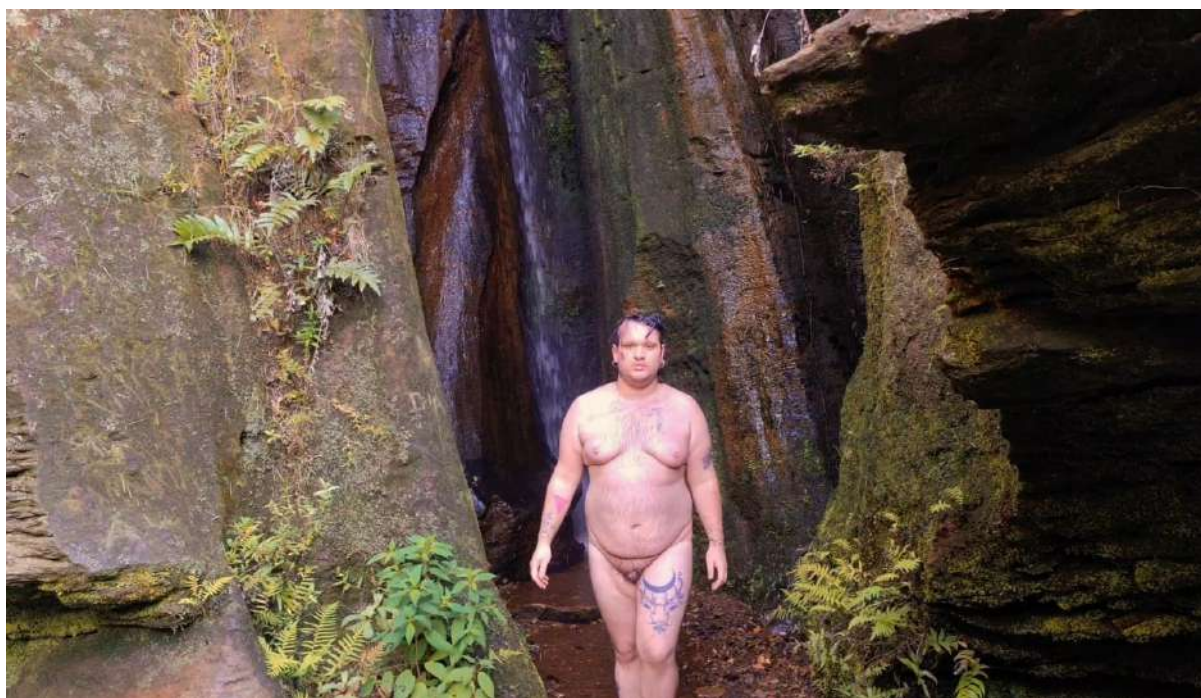


Figura 5⁸. - Prática em Performance situada no Parque Natural Municipal das Andorinhas. Fonte: do autor.

Em um contexto de emergência climática e crise epistemológica onde esta “coisa-espaco-tempo-global chamada Antropoceno” (Haraway 2023, p.89) direciona nossos olhares y nossas práticas em direção àquilo que produz mais produção, Haraway, em seu livro “Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno” (2023), explicita diversas vezes um dos paradigmas essenciais para o povoamento destes processos de envolvimento capazes de (re)fazer corpos y a vida. Para Haraway, “importa quais pensamentos pensam pensamentos. Importa quais conhecimentos conhecem conhecimentos. Importa quais relações relacionam relações. Importa quais mundos mundificam mundos” (Haraway, 2023, p. 69). Importa quais corpos corporificam corpos.

Em um contexto de prática em performance situada, fazer corpo com o corpo das águas. Suprimir o que se quer fazer ou o que se deseja promover em ação para expandir as possibilidades de acontecimento em envolvimento com outras forças. Neste contexto, não levar objeto algum para a prática exigiu uma atenção maior aquele espaço para escutar o que, no entre-pedras, se enunciava como possibilidade de reconstrução da vida e do corpo. Estar presente, de forma radical, como

⁸ #paratodomundover: A imagem apresenta os mesmos corpos e espacialidades descritos na figura 3. Agora, o corpo humano caminha frontalmente, mirando a câmera. Um corpo onde elementos tidos como masculino e feminino se entrecruzam. Um corpo gordo, com grandes peitos peludos e uma genitália desviante. Molhado. Úmido. Poroso. Em vazão.

“engajamento encarnado” (Taylor, 2025, p. 20), engajamento que se produz com o corpo inteiro, como possibilidade de elaboração de um discurso corporificado a partir do envolvimento com as águas. Um corpo faz corpo com outros corpos ou “a abertura para uma ecologia de intimidades interespecíficas e proposições sutis” (Hustak e Myers apud Haraway, 2023, p.136).



Figura 6⁹ - Prática em Performance situada no Parque Natural Municipal das Andorinhas. Fonte: do autor.

A filósofa estadunidense Donna Haraway frequentemente pensa as dinâmicas do Mundo y das Ciências a partir de uma perspectiva abolicionista das fronteiras entre as ciências, forjando um novo paradigma para pensar a dinâmica das relações que constituem o mundo. A partir de Haraway, fazer corpo com o corpo das águas desloca as águas de um regime de objeto y reinscreve-a como agente de mundificação fabulatória em uma relação multiespécie. Ao efetivar esse deslocamento, a prática em performance situada mobiliza e faz corpo com as proposições de Preciado, Mombaça e Haraway ao pensar o status natural do mundo e do corpo como fabulações (bio)políticas.

Preciado, com sua dura crítica aos modelos político-biológicos, nos apresenta os modos como o corpo contemporâneo se encontra capturado por forças que

⁹ #paratodomundover: O corpo humano que caminhava agora se apresenta muito próximo da câmera centralizado no quadro. Ao fundo, o espaço das imagens anteriores com suas pedras e água ecoa. Observa-se com nitidez os contornos de seu peito peludo. Em seu braço direito há uma tatuagem de caveira. Acima de seu seio direito, uma tatuagem de morcego.

discursivamente o enquadram dentro de uma naturalidade fabricada. Mombaça, com sua poética-política de estar e existir no mundo, nos brinda com as formulações de um corpo quebrado que vaza fragilidade como força produtora de si e do mundo. Haraway, com sua atenção especial aos modos de produzir ciência y sua afecção pelas espécies mais-que-humanas, nos brinda com a possibilidade de pensar o mundo e os elementos nele contido não como cenários, mas, sim, como produtores de agenciamentos possíveis.

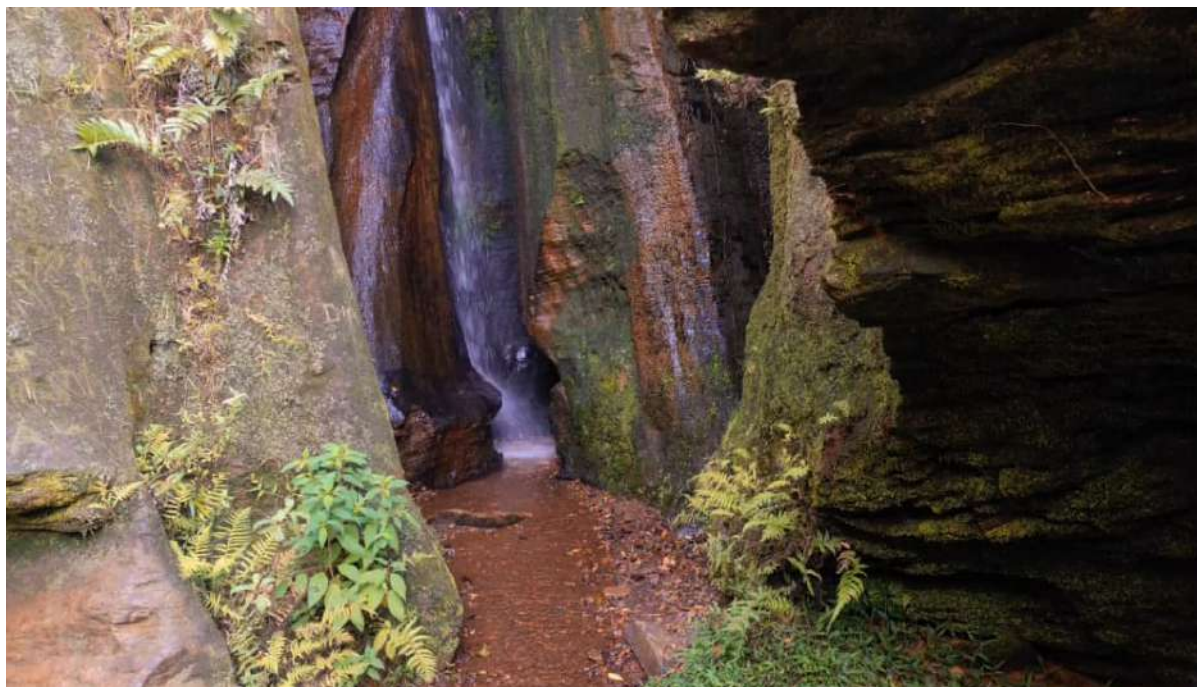


Figura 6¹⁰. - Mundo que mundifica mundos no Parque Natural Municipal das Andorinhas. Fonte: do autor.

4.O corpo como superfície de passagem

Moldar responsabilidades, coisas e seres vivos pode se dar tanto dentro quanto fora dos corpos humanos e não humanos, em diferentes escalas de tempo e de espaço. Em conjunto, os participantes provocam, evocam e convocam o que - e quem - existe. Juntos, devir-com e tornar-capaz inventam um nicho de *n* dimensões e seus habitantes. O resultado é comumente chamado de natureza (Haraway, 2023, p. 35).

O movimento de desnudar-se y (re)fazer corpo com o corpo das águas possibilitou habitar a fragilidade do corpo perante os regimes biopolíticos que o cerceiam e, com isso, ver-se frágil perante a misteriosa manifestação da vida que

¹⁰ #paratodomundover: O espaço das imagens anteriores agora apresenta-se sem o corpo humano. Os corpos de pedra, musgo, água e lama ecoam os rastros da passagem. Silêncio.

vaza por entre pedras y musgos. A prática em performance situada possibilitou, ainda que num espaço-tempo efêmero, redefinir as políticas do corpo e fabular paralelos. Em consonância com Haraway, devir-com a fragilidade, as águas e as pedras em direção a um “corpo sem órgãos”. Suspender a organização biopolítica do corpo. Abandonar a domesticação. Criar outros usos, fluxos e circuitos para o corpo. Abandonar a patologização. Desorganizar as fronteiras do corpo pela ação da água. Integrar o corpo a outros ritmos. Desobedecer a programação.

Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari tateiam a dimensão do “corpo sem órgãos” como “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (Deleuze e Guattari, 2004, p.8). A prática em performance situada presentifica e experimenta a figura do CsO¹¹ a partir de um conjunto de práticas. Entrando nu na cachoeira, estando em contato com as pedras y a água gelada que desfaz o organismo organizado como forma de desorganizar as fronteiras e desfazer os usos sociais e políticos dos órgãos. “O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações” (Deleuze e Guattari, 2004, p.11).

Abrir-se para um fluxo que se aproxima do que Preciado nomeia fragilidade, do que Mombaça indaga como a quebra. Entre águas, pedras, musgos y corpo, aquilo que Haraway nomeia como fabulação multiespécie: um corpo que se faz corpo por corporificar junto a outro corpo. Desorganizar o corpo como forma de experimentar um CsO situado, ecológico e dissidente. Não para definir, sustentar ou reivindicar a identidade, mas para experimentar o corpo como superfície de passagem e vazão da vida.

A prática em performance situada possibilitou uma suspensão momentânea: a intensa descarga energética y sensorial que as águas geladas provocaram ao entrar em contato com o topo da cabeça deságua uma espécie de anulação do tempo e dos regimes biopolíticos inscritos nele. Durante aquele período, todas as noções de corpo, normativas ou não, se suspendem. A organização da vida em estratos identitários que dizem - ou não - a verdade sobre um corpo perde sua força enquanto produtora da vida. Reatualizando Deleuze e Guattari, o que restou quando tudo foi retirado, é a dinâmica viva do devir-com as águas.

¹¹ “CsO” é a forma academicamente convencionada de abreviação da ideia de “Corpo-sem-Órgãos”.

Propor-se a práticas que desarticulam os agenciamentos que edificam as noções de verdade sobre o corpo é, sobretudo, operar a fragilidade como falha produtiva para (re)fazer corpo. O que se desorganiza então, não é a existência, mas a captura. Nesse sentido, Preciado enuncia:

Desejo que lhes falte força para repetir a norma, que não tenham energia para continuar fabricando identidade, que percam a determinação de continuar acreditando que seus papéis dizem a verdade sobre vocês. E quando tiverem perdido toda a coragem, loucos de covardia, desejo que inventem novos e frágeis usos para seus corpos vulneráveis. É por amá-los demais que os desejo frágeis e não corajosos. Porque a revolução atua através da fragilidade. (Preciado, 2020. p. 142).

5. Deixando molhar

Ao experienciar uma prática em performance situada como prática de envolvimento do corpo com as águas para (re)fazer corpo, este ensaio não pretende apresentar nenhum método ou modelo mas evidenciar os modos como política e poética se entrecruzam em rede quando o corpo verte-se em superfície de passagem para as forças da vida. Entre fragilidades e devir-com, entre regimes biopolíticos e fabulações multiespécie, a prática mostrou que uma possibilidade para se (re)fazer corpo pode se engendrar mais como prática relacional, ecológica e situada do que uma reivindicação individual da identidade. (Re)fazer corpo é se deparar com quem ele se faz ou com quem ele pode se (re)fazer, quais forças o atravessam, quais imagens dele nascem, quais alianças os põem de pé. Enquanto a norma organiza o corpo, o envolvimento desestabiliza e cria novos circuitos de vazão para que uma e mais outras mundificações possam ocorrer e o corpo mantenha-se em estado de fenda, molhado e atravessado pela vida.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 28 de Novembro de 1974 – como criar para si um corpo sem órgãos (1980). In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. v. 3, p. 9-29.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o Problema: fazer parentes no Chthluceno**. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 5, n. 1, p. 7-41, maio 1995.

MOMBAÇA, Jota. **Não Vão Nos Matar Agora**. São Paulo: Cobogó, 2021.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Meridional, 2009.

PRECIADO, Paul B.. **Testo junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PRECIADO, Paul B.. **Um Apartamento em Urano**: crônicas da travessia. São Paulo: Zahar, 2020.

TAYLOR, Diana. **PRESENTE! a política da presença**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2025.

Sobre o autor

Giovane Faccio é mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, Bacharel em Mediação Cultural - Artes e Letras pela Universidade Federal da Integração Latino-americana. É performer-pesquisador no Anticorpos - Núcleo de Investigações em Dança (MG) e comunicador no Poéticas do ENTRE (PR). Investiga as fricções entre o botão e as poéticas da dissidência, corporalidades ciborgue, reorganização do corpo e as relações entre corpo, imagem e palavra em processos de criação.

giovannefaccio@gmail.com

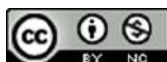
<http://lattes.cnpq.br/4502502728751024>

<https://orcid.org/0009-0009-5035-4257>

Recebido em: 25-02-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

FACCIO, Giovane. (Re)fazer corpo. Com quem? Performance, fragilidade e devir-com as águas. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.103 – 117, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81539>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Teratogenia

Teratogeny

ISABEL RAMIL

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS – Brasil

RESUMO

Há muitos anos, sempre que eu viajo pelas estradas do Rio Grande do Sul sinto com pesar a falta de vagalumes. A presença desses animaizinhos brilhantes marcou demais a minha infância, era sempre com muita alegria e empolgação que eu os via nos matinhos da estrada. Em 2025, quando meu filho nasceu, uma das primeiras coisas que eu pensei foi que ele não viveria esse tipo de alegria. Este ensaio visual parte dessa triste constatação. Nele eu criei alguns vagalumes pós-apocalípticos, a partir de fotografias que registram o brilho das gotas de gordura escorrendo de uma carne em um churrasco campeiro. Vagalumes de carne. Teratogenia é o nome que se dá às anomalias morfológicas. O desaparecimento dos vagalumes da minha infância deve-se à pouco discutida destruição vertiginosa do bioma pampa, anomalia moral do Rio Grande do Sul.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, Ensaio visual, Maternidade.

ABSTRACT

For many years, whenever I travel the roads of Rio Grande do Sul, I feel a sense of sorrow at the absence of fireflies. The presence of these glowing little creatures left a deep mark on my childhood; seeing them in the roadside brush always filled me with joy and excitement. When my son was born in 2025, one of the first things that crossed my mind was that he would never experience that kind of joy. This visual essay stems from that sad realization. In it, I created a series of post-apocalyptic fireflies using photographs that capture the glint of fat droplets running off meat at a traditional campeiro barbecue—meat fireflies. "Teratogeny" is the term for morphological anomalies. The disappearance of the fireflies from my childhood is due to the rarely discussed, rapid destruction of the Pampas biome—a moral anomaly of Rio Grande do Sul.

KEYWORDS

Photography, Visual essay, Maternity.

"A imaginação é política, eis o que precisa
ser levado em consideração" *





é muito provável que meu filho nunca veja um vagalume na vida. os vagalumes foram marcantes na minha infância, brilhando em longos trechos da estrada entre pelotas e rosário. eles são uma das memórias mais bonitas de estrada que eu tenho. os vagalumes e o horizonte incomensurável do pampa gaúcho. há muitos anos que não há vagalumes e o horizonte ficou muito pouco. o pampa foi virando soja e eucalipto:

TERATOGENIA





é possível que meu filho nunca veja o pampa.



das minhas vivências, pra ele, eu inventei esses vagalumes





Entre os seis biomas brasileiros, o Pampa é o que possui os maiores índices de perda de vegetação nativa. A destruição de um bioma é uma monstruosidade. Para sabermos mais:

<https://sul21.com.br/tag/bioma-pampa/>

Sobre a autora

Isabel Ramil é artista multimídia, com graduação e mestrado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS. Como Artista Visual trabalha principalmente com vídeo e fotografia. Em 2012 participou do RUMOS Artes Visuais, sendo a artista mais jovem daquela edição, participou de diversas exposições coletivas no Brasil e no exterior e em 2023 foi indicada ao Prêmio PIPA de Artes Visuais. Trabalha também com edição de vídeos, cenografia, iluminação e projeção de vídeos para teatro e shows. Tendo seu trabalho de videoarte experimentado nos últimos anos censura algorítmica (por acusação de pornografia) e institucional (por receio de polêmica), atualmente a artista dedica-se principalmente aos “também”.

isabelramil@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/8812179127018533>

<https://orcid.org/0009-0002-7134-7207>

Nota editorial: Esta autoria é uma contribuição convidada. Em conformidade com a política editorial da revista, foi avaliado e aprovado pelos editores, sem submissão ao processo regular de revisão por pares.

Como citar

RAMIL, Isabel. Teratogenia. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.118 – 128, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-83252>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Jerivá

Jeriva

HÉLIO FERVENZA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS – Brasil

MARIA IVONE DOS SANTOS

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS – Brasil

RESUMO

Durante uma viagem ao Uruguai neste verão encontramos um jerivá (*Syagrus romanzoffiana*) na praça central da cidade de Pan de Azúcar, que nos chamou imediatamente a atenção pelo seu grande e generoso cacho com frutos. O jerivá é uma espécie de palmeira nativa do Brasil, mas também da Argentina, Paraguai e Uruguai. Ela pode crescer até 30m de altura, e seus coquinhos amarelo-alaranjados constituem fonte de alimento para humanos e não-humanos. Segundo o Dicionário de tupi antigo de Eduardo Navarro, o nome deriva de *iara'ybá*. Um encontro com uma planta pode trazer ressonâncias, conexões, relações com a geografia de sua origem, com o tipo de terra, com o clima, com os lugares, com outras plantas, aves, mamíferos e insetos, com a etimologia do nome, com outras pessoas e grupos, com outros tempos, com sua história junto a nós. Este ensaio visual foi realizado a partir da colheita de coquinhos dessa palmeira jerivá. Eles foram incluídos numa sequência de gestos relacionais feitos com as mãos, com os quais pensamos o envolvimento como contato. As telas dos computadores e celulares nos saturam com imagens e informações, e nos afastam da experiência direta com as coisas do mundo. Tatear é sentir e sondar com as mãos a forma, o peso, a textura, a espessura, a resistência de um corpo. No gesto de tocar surge o contato, a comunicação, mas também surge a apreensão como diferença, como limite, como alteridade. O ensaio é também uma convergência de nossas práticas e pesquisas artísticas, onde se entrelaçam as colheitas urbanas, as apresentações, os gestos, as extensões do corpo e da memória.

PALAVRAS-CHAVE

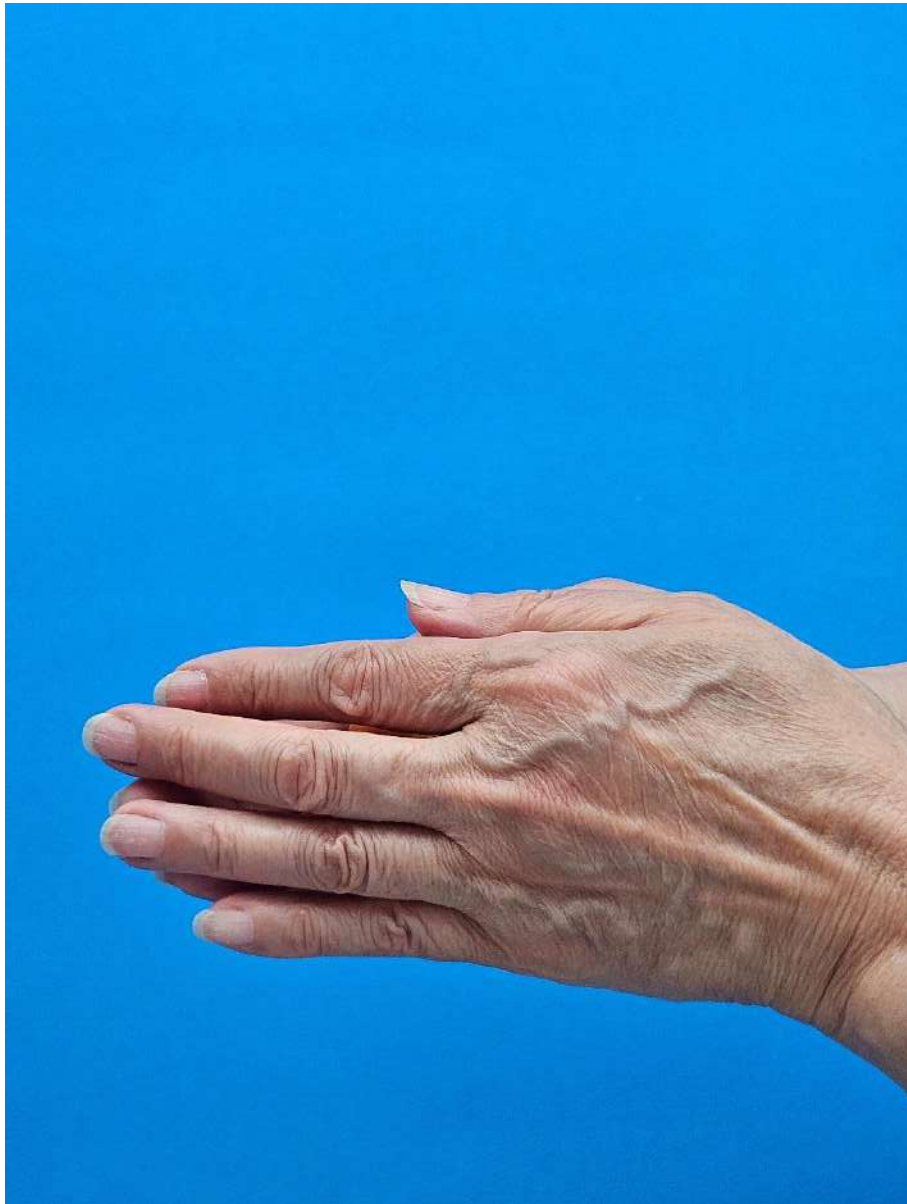
Fotografia, Ensaio visual, Memória.

ABSTRACT

During a trip to Uruguay this summer, we encountered a jerivá palm (*Syagrus romanzoffiana*) in the central square of the town of Pan de Azúcar; it immediately caught our attention with its large, bountiful cluster of fruit. The jerivá is a palm species native to Brazil, as well as Argentina, Paraguay, and Uruguay. It can grow up to 30 meters tall, and its small, yellow-orange fruits serve as a food source for both humans and other living beings. According to Eduardo Navarro's Dictionary of Old Tupi, the name derives from *iara'ybá*. An encounter with a plant can evoke resonances, connections, and relationships: with the geography of its origin, the soil type, the climate, specific places, other plants, birds, mammals, and insects, the etymology of its name, other people and groups, other times, and its shared history with us. This visual essay was created based on the harvesting of small fruits from this jerivá palm. They were incorporated into a sequence of relational hand gestures through which we conceive of engagement as contact. Computer and mobile phone screens saturate us with images and information, distancing us from direct experience with the things of the world. To grope or feel around is to sense and probe a body's shape, weight, texture, thickness, and resistance with one's hands. The act of touching gives rise to contact and communication, but also to apprehension—as difference, as limit, and as otherness. The essay also represents a convergence of our artistic practices and research, intertwining urban foraging, performances, gestures, and extensions of both body and memory.

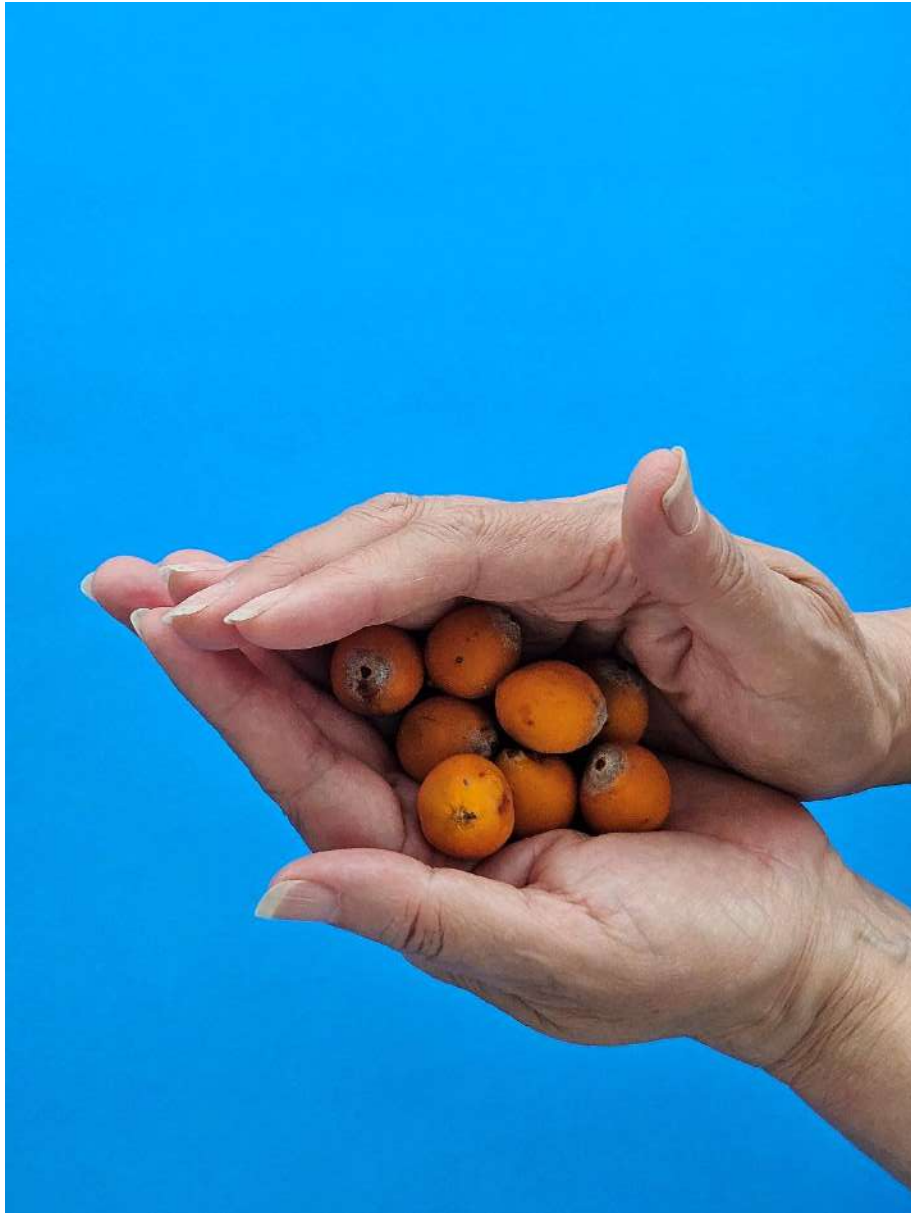
KEYWORDS

Photography, Visual essay, Memory.







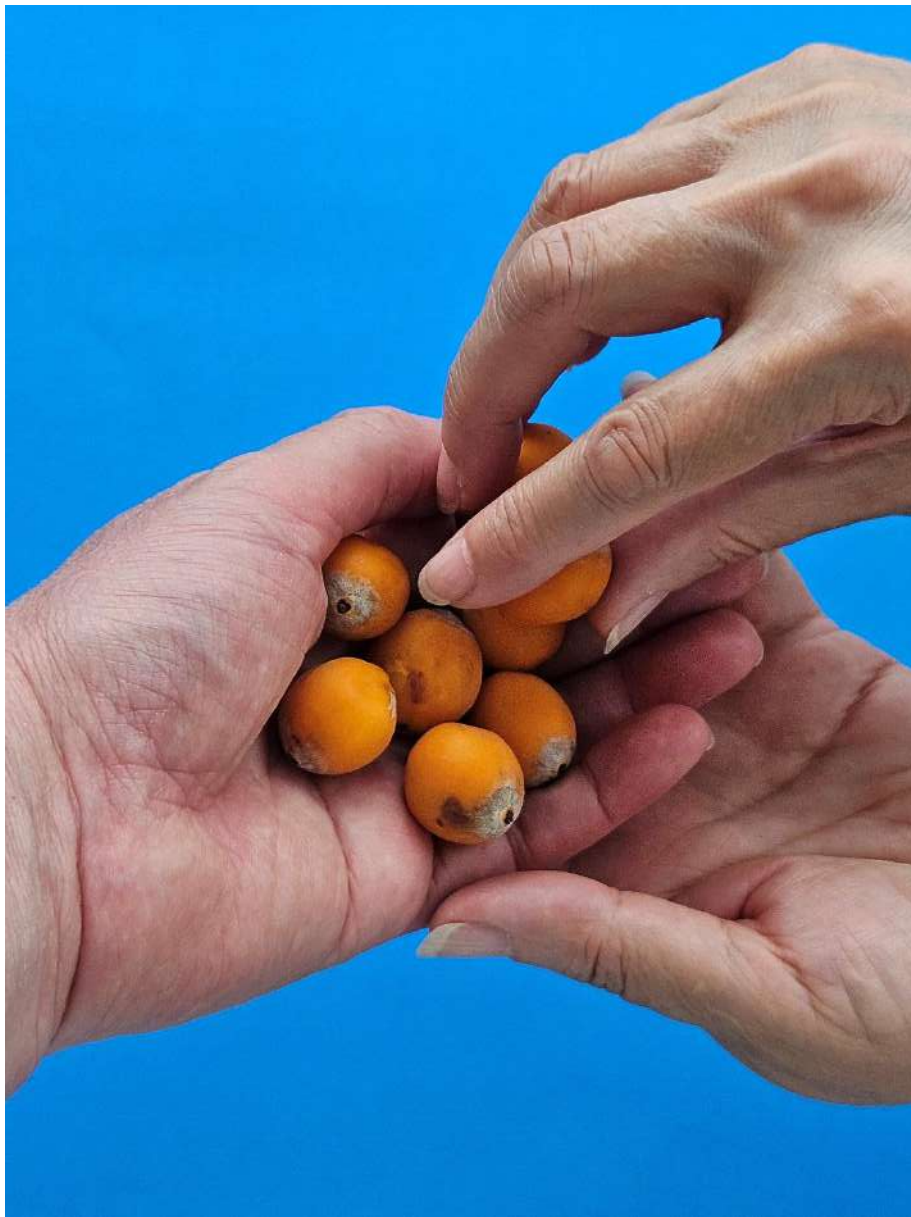
















Sobre os autores

Hélio Fervenza é artista visual, realizou Doutorado em Artes Plásticas na Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, concluído em 1995. Foi professor no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Foi pesquisador do CNPq entre 1996 e 2022. Atualmente é professor e orientador no Programa de Mestrado em Arte e Cultura Visual da Universidade da República do Uruguai. É autor do livro *O + é deserto*, Documento Areal 3, Escrituras Editora, 2003. Participa dos livros: *Artes Visuais - Coleção Ensaio Brasileiros Contemporâneos*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2017; *Interloquções: Estética, Produção e Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, Apicuri, 2012; *Dispositivos de registro na arte contemporânea*, Rio de Janeiro, Contracapa, 2009; *Concepções Contemporâneas da Arte*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006; *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*, SMC / Editora da UFRGS, Porto Alegre, 2004; *O Visível e o Invisível na Arte Atual*, Belo Horizonte, CEIA - Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2002. Apresenta sua produção artística em exposições individuais e coletivas em diversos países desde o início dos anos oitenta, entre elas: Bienal de Veneza (Itália), Bienal de São Paulo (sala retrospectiva 1990-2012), Bienal de Yakutsk – BY14 (Rússia), Bienal do Mercosul (Porto Alegre), Museu da Gravura (Curitiba), Spinnerei – Leipzig (Alemanha), Museu Victor Meirelles (Florianópolis), Pinacoteca de São Paulo (São Paulo), Bienal de Amsterdã (Holanda), Université de Paris I (França), Instituto Itaú Cultural (São Paulo, Belo Horizonte, Brasília), Centro Cultural del Ministerio de Educación y Cultura (Uruguai), FUNARTE (Rio de Janeiro), MARGS (Porto Alegre), Fundación DANAÉ (França, Espanha), Musée des Beaux-Arts de Verviers (Bélgica).

helio.fervenza@ufrgs.br

<http://lattes.cnpq.br/7972005204892014>

<https://orcid.org/0000-0001-6472-3177>

Maria Ivone dos Santos é artista, formada pela HEAR (antiga Escola de Artes Decorativas) em Estrasburgo-França, em 1991. Concluiu seu doutorado em Artes na Universidade Paris I- Panthéon - Sorbonne em 2003. Desde 1998, é professora e pesquisadora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em Porto Alegre, Brasil. Coordena o Programa FPES - Perdidos no Espaço (UFRGS), a pesquisa "As Extensões da Memória: a experiência artística e outros espaços", e o Grupo de pesquisa "Veículos da Arte" (CNPq). Em sua prática artística vem explorando eixos conceituais em torno do corpo, espaço e memória, nos quais a fotografia devém um dos meios instauradores de situações apresentadas e veiculadas em exposições e publicações, no Brasil e no exterior. Inicia em 2022 o projeto do arquivo Maria Ivone dos Santos (<https://arquivo.mariaivonedossantos.art/>).

maria.ivone@ufrgs.br

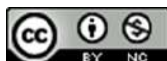
<http://lattes.cnpq.br/8186621070642430>

<https://orcid.org/0000-0002-9204-3280>

Nota editorial: Esta autoria é uma contribuição convidada. Em conformidade com a política editorial da revista, foi avaliado e aprovado pelos editores, sem submissão ao processo regular de revisão por pares.

Como citar

FERVENZA, Hélio; SANTOS, Maria Ivone dos. Jerivá. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.129 – 141, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-83224>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Nomes do pai

Names of the father

EDUARDO MONTELLI

Universidade Federal de Uberlândia, UFU – Brasil

RESUMO

O presente ensaio visual é composto por retratos de Pai Breno de Oyá, nome religioso de Breno da Silva Lacerda, sacerdote do Batuque Gaúcho e pai biológico do artista. As fotografias, feitas em 2025, percorrem os ambientes da "Casa de Oyá", seu terreiro situado em Porto Alegre (RS), e revelam o sacerdote portando as indumentárias sagradas que simbolizam as múltiplas entidades incorporadas em sua prática espiritual.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Ensaio visual; Batuque gaúcho.

ABSTRACT

This visual essay consists of portraits of Pai Breno de Oyá, the religious name of Breno da Silva Lacerda, a priest of Batuque Gaúcho and the artist's biological father. The photographs, taken in 2025, traverse the spaces of "Casa de Oyá," his terreiro located in Porto Alegre (RS), and reveal the priest wearing the sacred garments that symbolize the multiple spiritual entities incorporated in his religious practice.

KEYWORDS

Photography; Visual essay; Batuque.

O objeto não apenas guarda lembranças, como um livro ou caderno de notas, mas ele mesmo lembra e participa da performance da fala. [...] Utensílios como pratos, taças e jarras fazem os pais ou mães de santo falarem, trazendo contextos em que se vive o contado a partir da manipulação e da atenção a eles dispensada. Nesse sentido, é possível pensar em uma teoria batuqueira sobre memória e história e sobre tempo e espaço distribuída não apenas do intelecto para o corpo, mas do corpo para lugares e objetos (Machado, 2015, p.116-117).

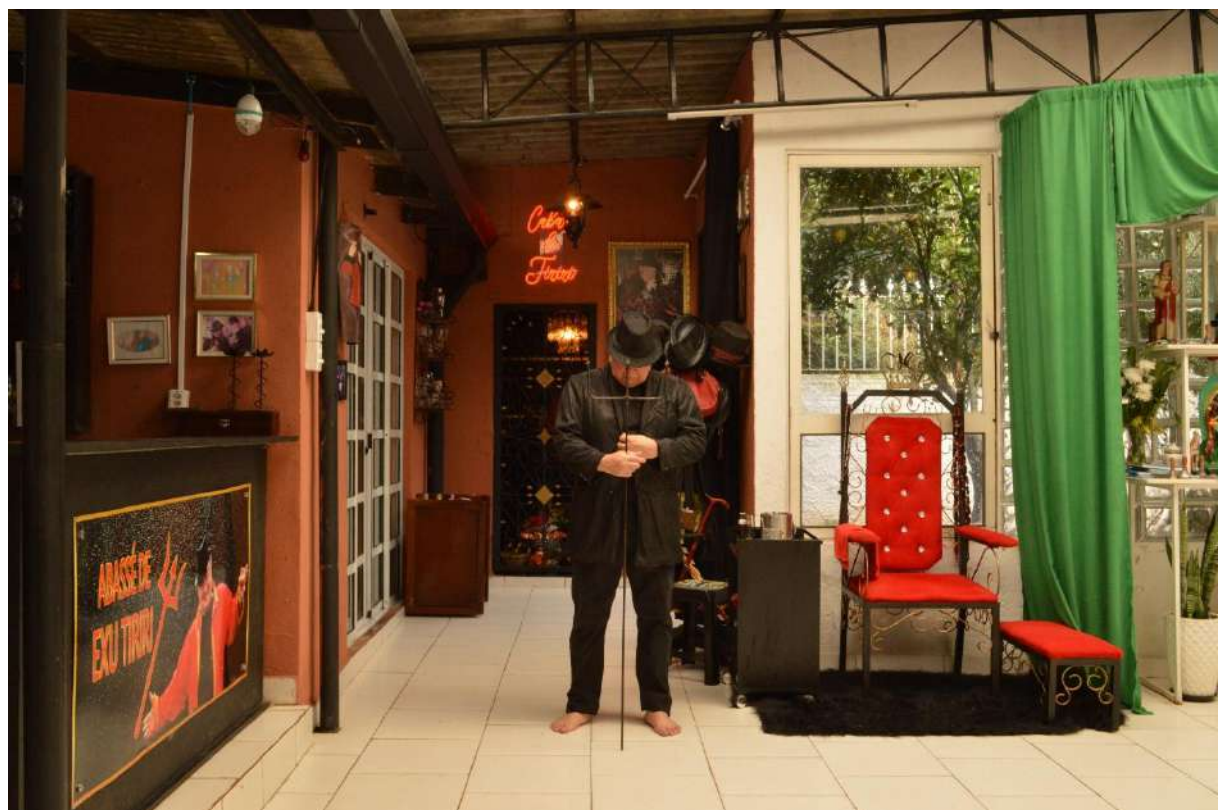
Pai Breno de Oyá



Oyá



Seu Tiriri



Ogum



Luizinho



Pai Joaquim



Referências

MACHADO, Cauê Fraga. Lugares e objetos de memória no batuque gaúcho. **Religião & Sociedade**, v. 35, n. 1, p. 107-120, jan./jun. 2015.

Sobre o autor

Eduardo Montelli é artista com doutorado em Linguagens Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Mestrado em Poéticas Visuais pelo PPGAV/IA/UFRGS. Bacharelado em Artes Visuais pelo IA/UFRGS. Pós-graduação em Psicanálise e Análise do Contemporâneo pela PUCRS. Cursa graduação em Psicologia na UFU. Participa de exposições e de outras atividades de arte desde 2010, entre as principais estão a 5ª Edição do Prêmio Energias na Arte, no Instituto Tomie Ohtake/SP; Filmes e Vídeos de Artistas, na Fundação Iberê Camargo/RS; Abre Alas 10, na galeria A Gentil Carioca/RJ; 65º Salão de Abril, no Centro Cultural Banco do Nordeste/CE; 22ª Bienal Sesc Videobrasil/SP; 14ª Bienal do Mercosul - Estalo/RS. Em 2020, ministrou o curso "Escrita de si como arte digital", no Atelier Livre de Porto Alegre. Entre 2020 e 2022, deu aulas de Estética e História da Arte no curso de Arte e Mídia da UFCG, na Paraíba. Atualmente, ocupa o cargo de professor visitante na área de Arte Tridimensional no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia.

eduardomontelli@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/3231629844108704>

<https://orcid.org/0000-0001-8756-7875>

Nota editorial: Esta autoria é uma contribuição convidada. Em conformidade com a política editorial da revista, foi avaliado e aprovado pelos editores, sem submissão ao processo regular de revisão por pares.

Como citar

MONTELLI, Eduardo. Nomes do pai. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.142 – 150, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-83334>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Jornal do Zinga – crítico, literário, noticioso e recreativo do bairro Ingleses

Zinga Journal: a critical, literary, informative, and recreational periodical of the Ingleses district

JULIANO MENEGAES VENTURA

Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC – Brasil

RESUMO

O Jornal do Zinga é uma proposição artística que faz uso do jornal de bairro como suporte, linguagem, veículo e modo de envolvimento territorial. Vinculado aos Ingleses do Rio Vermelho, em Florianópolis/SC, a publicação é elaborada a partir de caminhadas, conversas, registros e procedimentos editoriais que investigam elementos do cotidiano local para reapresentá-los no território sob a forma de tabloide de distribuição gratuita. Ao operar simultaneamente como impresso de circulação pública e como trabalho de arte, o jornal fricciona uso e enquadramento artístico, aproximando-se das noções formuladas por Stephen Wright (2016) a respeito da usologia. Seu trânsito entre o bairro, hemerotecas, exposições e contextos pedagógicos amplia sua capacidade de articular arte, mídia, território e vida cotidiana.

PALAVRAS-CHAVE

Jornal de bairro, proposição artística, inserção, território, usologia.

ABSTRACT

Jornal do Zinga is an artistic proposition that uses the neighborhood newspaper as support, language, vehicle, and mode of territorial engagement. Connected to Ingleses do Rio Vermelho, in Florianópolis/SC, the publication is developed through walks, conversations, documentation, and editorial procedures that investigate elements of local everyday life in order to re-present them within the territory in the form of a freely distributed tabloid. By operating simultaneously as a publicly circulating printed matter and as an artwork, the newspaper creates a friction between use and artistic framing, drawing close to Stephen Wright's (2016) notions of usology. Its circulation between the neighborhood, periodical archives, exhibitions, and pedagogical contexts expands its capacity to articulate art, media, territory, and everyday life.

KEYWORDS

Neighborhood newspaper, artistic proposition, insertion, territory, usology.



Figura 1 - Jornal do Zinga n.º 1, 2019, tabloide impresso em offset, 38 x 29 cm, 32 páginas, tiragem de 2,5 mil exemplares. Fonte do autor.



Figura 2 - Jornal do Zinga n.º 1, 2019, tabloide impresso em offset, 38 x 29 cm, 32 páginas, tiragem de 2,5 mil exemplares. Fonte do autor.

Fontes e pias



Fontana Di Trevi, construída no século XVIII em Roma, na Itália.

Muitas cidades europeias possuem fontes que serviam para o abastecimento de água das cidades e que hoje são monumentos às grandes obras de infraestrutura do passado.

Erguer belas fontes ao final de um aqueduto que conduzia a água para a cidade é um costume europeu desde os tempos da Roma Antiga. Hoje essas fontes são pontos turísticos que figuram em guias de viagem e em selfies de visitantes. Um célebre exemplo é a luxuosa Fontana Di Trevi, em Roma, com construção datada em 1762, que já apareceu em inúmeros filmes. A maior é a mais ambiciosa das fontes barrocas da Itália, Fontana Di Trevi está encostada na fachada do Palazzo Poli e em suas águas recebe moedas para a realização de pedidos. Além da beleza, tais fontes são úteis para a lavagem de partes do corpo e algumas têm ainda hoje água potável para saciar a sede.

No Zinga, além das nascentes do Rio Capivari, não há nenhuma fonte pública. Ao menos nenhuma construída pela Prefeitura. Chafariz deve até ter em alguns condomínios. Mas no Zinga tem uma pia que, embora seja privada, funciona como fonte de uso público. Em um peculiar centro comercial localizado na Travessa Manoel Ramos de Souza – onde tem tabacaria, chaveiro, loja de produtos de beleza, churrasquinho e comidas típicas de Goiás – há uma pia disposta quase na calçada, que fica disponível aos passantes mesmos quando os estabelecimentos já estão fechados.

Algumas partes do colorido centro comercial são construídas em madeira e outras em alvenaria e também há um espaço coberto, com mesas e cadeiras para desfrutar dos lanches servidos. Quando passar por lá, aproveite para lavar suas mãos!

NOTA

Pouco antes do fechamento desta edição, a pia foi removida. Seu Torquatto, que tem uma tabacaria no local, contou que decidiram tirar porque “o pessoal tava avacalhando muito de noite”. Disse que mais de uma vez deixaram a torneira aberta, e que quando chegou para trabalhar se deparou com seu estabelecimento alagado.



Figura 3 - Recorte da página 14 do Jornal do Zinga n.º 1, 2019. Fonte do autor.



Figura 4 - Jornal do Zinga n.º 2, 2021, tabloide impresso em offset, 38 x 29 cm, 24 páginas, tiragem de 2 mil exemplares. Fonte do autor.

LEGUMES CEZAR "Vendo legumes, milho verde, bergamota, alpin, batata-doce, e outros derivados. Vim do Rio Grande do Sul já vai fazer quase 2 anos" 📍 nos Ingleses, Campeche, Palhoça e São José. De casa em casa, em frente de lojas e restaurantes. 🕒 não tem hora, trabalha o dia todo até concluir o serviço. 💳 PIX, cartões, dinheiro vivo em espécie e até fiado (para clientes com residência fixa).	"A nossa mercadoria vem pelo pequeno produtor. Tomamos todos os cuidados e procuramos sempre cativar o cliente de uma mercadoria segura, conservada e sem nada de veneno"	
MEIAS GUARDANAPOS MÁSCARAS EDITE "Eu morava no Rio Grande do Sul, na cidade de Rio Grande. Eu tô aqui faz 14 anos... Faz mais de 30 anos que eu trabalho como vendedora ambulante" 📍 na João Gualberto Soares, perto da Agropecuária Três Pinheiros. 🕒 entra às 13h e sai às 18h, menos no domingo. 💳 à vista ou, se não, pelo PIX.		"Agora tá saindo bastante meia porque tá frio, mas vende bem as três coisas. No Paraguai, eu vendia de tudo: eletrônico, CD's. Em São Paulo, era chaveirinho, bolsinha, travessinha e agora estou trabalhando com os produtos daqui"
TREKOS DE LUXO CARMEM "Eu vim do Amazonas. Sou natural do Pará. Vim pra Florianópolis em busca de um sonho. Quando eu digo que vou fazer uma coisa, eu faço tudo" 📍 está mudando de localização, mas ainda na SC-403. Também no Instagram @trekos.deluxo. 🕒 funciona nas quintas, sextas e sábados. 💳 dinheiro, PIX, cartão de crédito e – se a pessoa não tiver dinheiro – aceita produtos em troca.	"O que eu vendo aqui são Trekos de Luxo, coisas que a gente seleciona e que sempre serve em alguém. Roupa, casaco, sapato, botas, bijuterias, o que aparece. A gente sempre coloca um preço que alguém possa pagar. Se a pessoa tem um produto e não tem dinheiro a gente troca"	
BAZAR E BRECHÓ CLÁUDIA "Eu sou gaúcha. Venho de Porto Alegre e moro aqui há 7 anos. Nós temos um bazar que já tem em torno de 10 anos aqui, no mesmo lugar. Vendemos roupas, sapatos, ferramentas..." 📍 o bazar é em frente à Caixa Econômica Federal – é super conhecido. 🕒 todos os sábados das 8h às 18h e nas quartas também. 💳 dinheiro, cartão e PIX.		"Aqui é bem difícil ter loja, porque é um custo bem alto ter um ponto estratégico. Como tem muitas pessoas que vêm de fora, de outros estados quase sem nada, esses utensílios domésticos a gente vende muito bem. Acaba ajudando todo mundo. Hoje em dia brechó é vida!"

Figura 5 - Recorte da página 16 do Jornal do Zinga n.º 2, 2021. Fonte do autor.



Figura 6 - Jornal do Zinga n.º 3, 2026, tabloide impresso em offset, 38 x 29 cm, 24 páginas, tiragem de 2 mil exemplares. Fonte do autor.



Figura 7 - Recorte da página 7 do Jornal do Zinga n.º 3, 2026. Fonte do autor.

PASSEIO PELOS HALLS DE HOTÉIS

Se os hotéis do bairro são conhecidos pelos turistas que vêm para cá passar suas férias e feriados, para os moradores locais visitar esses lugares pode ser uma experiência inusitada

Entre o friozinho da primavera na Ilha e o calorão do início desta temporada de verão, fomos a alguns hotéis da orla da Praia dos Ingleses para conhecer os *halls*, os saguões de entrada que recebem os visitantes na chegada às suas acomodações de férias. Nesses lugares encontramos vistas para a praia, revistas de turismo em Santa Catarina, objetos de decoração com referências ao mar e pinturas com diferentes temáticas e estilos, além de vários outros detalhes que decidimos registrar. A seguir, apresentamos um pouco do que vimos por lá.



HOTEL COSTA NORTE INGLESSES

A entrada surpreende por uma bela porta de madeira e uma sereia disposta sobre um aparador de tronco de árvore em frente a um espelho. De cada lado do aparador uma luminária de chão com haste de bambu. As paredes e o teto do hall principal são revestidos em madeira. O piso é em cerâmica de tom terroso com recortes em pedra. A decoração segue uma tendência mediterrânea somada ao estilo rústico. Predominam elementos marítimos como conchas, estrelas do mar e instrumentos de pesca artesanal. Alguns mobiliários são revestidos em azulejos azuis. Entre os ambientes há uma porta com um painel central vazado com vidro retangular que revela uma saleta diminuta. O acesso é livre, a porta fica destrancada. De aproximadamente 160 cm de comprimento e pouquíssima folga lateral em relação à porta, a saleta é larga o suficiente para acomodar uma janela estreita basculante e com vista para o estacionamento. Não há cadeira, poltrona nem qualquer outra mobília, até mesmo porque não há espaço. Em uma das paredes brancas há dois quadros dispostos lado a lado. É só. Intrigante!



INGLESSES PRAIA HOTEL

Hotel pé na areia no Centrinho. De frente para a Estrada Dom João Becker, o edifício possui desenho arquitetônico que apostou em recortes, desníveis e um elegante teto com clarabóia. O saguão de entrada amplo e com pé direito alto conduz a outros ambientes de estar e convivência no térreo. Logo na entrada há uma bússula desenhada no piso. Quanto ao mobiliário, vale destacar uma mesa de centro com vitrine que exhibe uma composição de conchas e estrelas do mar sobre um fundo de areia. Os ambientes são repletos de obras de arte que variam de pinturas figurativas da cultura açoriana a propostas abstratas. Há, ainda, algumas fotografias aéreas da Ilha de Santa Catarina e um espelho d'água interno em formato pentagonal.



HOTEL SLAVIERO INGLESSES CONVENTION

Na entrada deste hotel o que salta aos olhos logo de cara é a utilização da luz branca e de superfícies lisas e reflexivas, trazendo um ar mais contemporâneo – e menos rústico, digamos. O balcão de mármore no qual ficam os recepcionistas chama a atenção pela imponência e tamanho. Tudo parece grande. O painel de MDF enorme e os nichos de madeira acolhem objetos como vasos de plantas de plástico e orquídeas de supermercado. Duas televisões exibem canais diferentes, ambas no mudo.



GAIVOTAS PRAIA HOTEL

Hotel com traços de inspiração mediterrânea. A porta frontal é emoldurada por um pórtico de azulejos em tons terrosos mesclados com outros azuis, os mesmos do piso interno do hall. As paredes têm acabamento rústico e artesanal com texturas, ondulações e um visual orgânico. Em uma mesa de centro, um livro sobre os 350 anos de Florianópolis com imagens já azuladas pelo tempo. Espalhadas pelo ambiente estão vasos de plantas, ânforas decorativas e mesinhas laterais em metal e tampos circulares de pedra com abajures e estrelas do mar. De fora, o pé direito duplo do hotel com colunas revestidas de cerâmica atrai olhares de quem passa na Rua Dante de Patta.



PALM BEACH APART HOTEL

Ao adentrar o saguão do Palm Beach nos deparamos com amplas aberturas e suas longas cortinas de algodão que emolduram a Praia dos Ingleses e o estacionamento do hotel. Esse é o auge do ambiente. No mobiliário, uma namoradeira, mesinhas de madeira e sofás em tons entre o bege e bege acinzentado, combinando com as cores das paredes, do chão e dos tapetes. Há, ainda, alguns vasos de plantas de tamanhos variados. Uma parede recoberta com o mapa da Ilha, indicando bairros e pontos de interesse turístico.

Figura 8 - Página 14 do Jornal do Zinga n.º 3, 2026. Fonte do autor.



Figura 9 - Distribuição do Jornal do Zinga n.º 2 em mercadinho do bairro Ingleses, agosto de 2021.
Fonte do autor.



Figura 10 - Jornal do Zinga n.º 3 em distribuição em uma padaria do bairro Ingleses, fevereiro de 2026.
Fonte do autor.



Figura 11 - Entre uma entrega e outra, pausa para ler as matérias do Jornal do Zinga. n.º 3 na noite de 12 de março de 2026. Fonte: Joseane Regina.

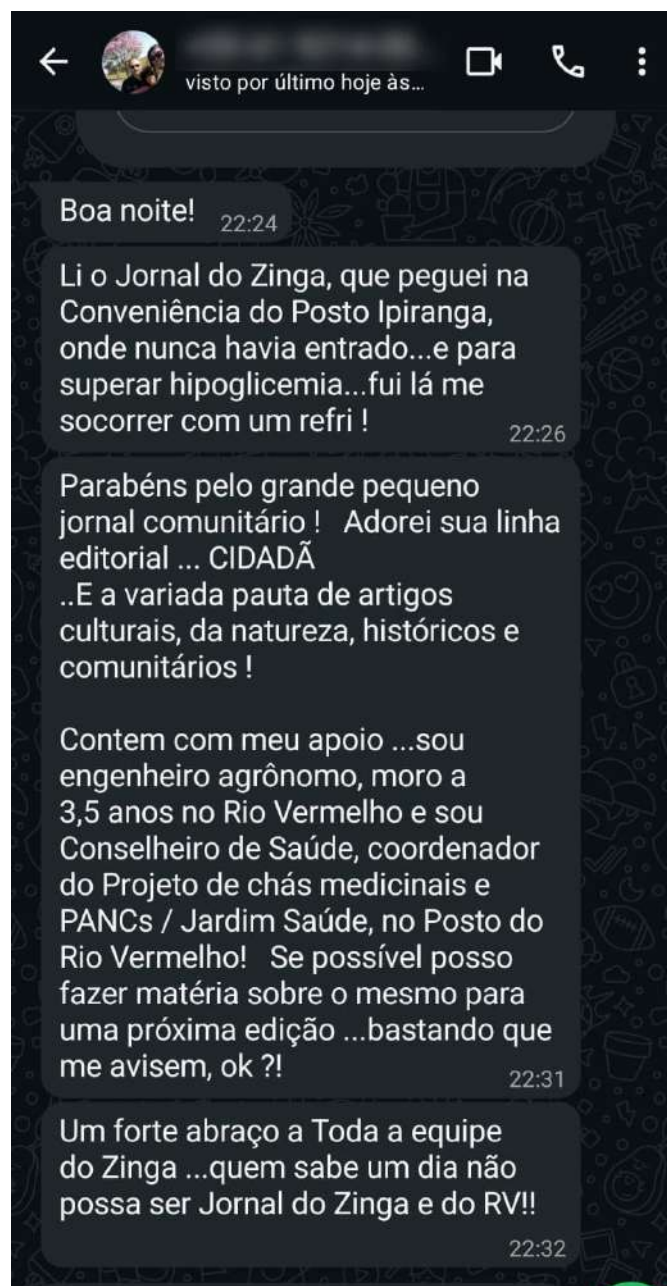


Figura 12 - Mensagem enviada por leitor para o WhatsApp do Jornal do Zinga, março de 2026. Fonte do autor.

O Jornal do Zinga é uma proposição artística que se constitui pela prática experimental da mídia jornal de bairro. Como pressuposto deste tipo de veículo, ele se vincula a um território. No caso, o bairro Ingleses do Rio Vermelho, localizado no norte da Ilha de Santa Catarina, em Florianópolis.

A publicação toma em seu nome o apelido popular do bairro, uma espécie de abreviação sonora com origem no característico falar apressado local. Ingleses, ou o Zinga, é ao mesmo tempo balneário turístico e periferia da capital, região que em poucas décadas se transformou de uma isolada vila de pescadores no segundo bairro mais populoso da cidade. O jornal enfoca elementos singulares da paisagem local, práticas sociais e visualidades que constroem este território. Faz isso a partir de perspectivas muito particulares: no primeiro número, em 2019, contratamos uma cartomante para ler nas cartas o futuro de uma praça cuja construção se arrastava; no mais recente, deste ano, apresentamos um passeio crítico pelos *halls* de hotéis da Praia dos Ingleses.

A ideia de produzir um jornal aqui veio do interesse em pensar trabalhos endereçados ao espaço público e a seus circuitos, e também do cruzamento entre minha prática artística e minha realidade cotidiana como morador do Zinga. Na interlocução com outros artistas, a proposta ganhou densidade e conseguiu se concretizar de modo coletivo¹.

A escolha do jornal de bairro como meio para proposição artística está relacionada às suas características editoriais e a seu modo de circulação na cidade. Este veículo se vale da estrutura e dos elementos presentes nos jornais tradicionais, adaptando-os aos assuntos e fatos de seu contexto local. Isso torna possível a abrangência de muitos temas, o agrupamento de uma diversidade de conteúdos e a apresentação destes de modo atrativo ao público. Um tabloide com variados gêneros textuais e repleto manchetes, imagens e outros recursos gráficos é uma opção convidativa para abordar questões de um lugar onde vivem pessoas provenientes de diferentes partes do Brasil e de países vizinhos, de distintos perfis socioeconômicos e étnico-raciais, interesses e posicionamentos políticos.

¹ O projeto foi iniciado com o grupo de pesquisa Observatório-móvel, no contexto do programa de extensão universitária *Mídias táticas*, vinculado ao Centro de Artes, Design e Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 2019. A equipe atual de edição é composta por mim, Gabriel Villas, Joseane Regina e Nara Milioli.

Quanto à sua circulação, os jornais de bairro têm uma tática própria de distribuição. Ela consiste na disponibilização gratuita dos exemplares em lugares de trânsito popular, inserindo-se no cotidiano de lojas, mercadinhos, padarias, postos de saúde, escolas etc., muitas vezes junto a jornais comerciais e outros impressos publicitários. Colocam-se, desta forma, presentes em diferentes contextos e abertos a múltiplas possibilidades de encontros imprevistos.

O uso dessa estrutura midiática implica mobilizar uma forma editorial familiar, amplamente legível e em certa medida nostálgica, já que os jornais impressos têm se tornado cada vez mais raros no cotidiano. Implica também inserir o jornal no território do Zinga, sobretudo por meio dos comércios e estabelecimentos locais. A “prática experimental da mídia jornal de bairro” demanda, assim, um conjunto heterogêneo de procedimentos e processos necessários à elaboração de um jornal, no que diz respeito à pesquisa, edição e distribuição. Cada uma destas etapas é entendida como situação para proposição artística.

A pesquisa é realizada *in loco*, por meio de caminhadas e percursos pelas trilhas, servidões, ruas e rodovias do Zinga. Nestas ocasiões, muitas vezes abordamos e puxamos assunto com quem cruzamos pelo caminho, adentramos ruas, comércios e outros lugares do bairro fora de nossos deslocamentos cotidianos, enquanto experimentamos formas de cartografar e documentar os trajetos e encontros. Esses registros servem de base para a escrita dos textos e a composição visual do tabloide no plano gráfico, para que aí a tiragem do jornal possa ser materializada e ganhar as ruas.

Os processos de criação e circulação do Jornal do Zinga podem ser pensados na perspectiva da usologia, “ciência imprecisa e ambulante” discutida por Stephen Wright (2016), centrada nos modos de usar e nas condições e possibilidades de uso na arte e no campo social. A mídia jornal de bairro é reaproveitada no contexto desta proposição artística, sendo não apenas o suporte, mas a linguagem e o veículo do trabalho. Ao mesmo tempo, a publicação assume uma funcionalidade concreta enquanto impresso que circula entre outros impressos, que pode ser reconhecido como jornal, acessado sem a mediação institucional ou de um enquadramento artístico. Deste modo, aproxima-se da noção de dupla ontologia, empregada por Wright para designar justamente essa coexistência entre uma ontologia primária, ligada ao uso e à função, e uma ontologia secundária, ligada ao campo da arte.

Essa duplicidade, ambivalência ou oscilação é uma dimensão relevante da proposta, pois permite que o trabalho circule no cotidiano do bairro sem que seja anunciado ou mesmo percebido como arte, ao menos em um primeiro momento, já que possui legibilidade como jornal de bairro. Wright (2016, p. 59) observa que práticas orientadas pelo uso operam em escala 1:1, isto é, em coincidência com sua forma e funções primárias, e com o próprio contexto em que incidem. Sua escala é a do meio em que atuam, e não a de uma representação reduzida e isolada desse meio: “Embora as iniciativas em escala 1:1 façam uso da representação de diferentes maneiras, em si elas não são representações de nada.” (ibid., p. 15) Nesses casos, trata-se de trabalhos autoentendidos como proposições artísticas e/ou assim informados no campo da arte, mas que se apresentam como aquilo que efetivamente são e fazem no mundo.

Além da distribuição local, o Jornal do Zinga é enviado também a artistas, espaços culturais e projetos relacionados às artes visuais em Florianópolis e em outras cidades. Foi incorporado às hemerotecas da Biblioteca Pública de Santa Catarina e da Biblioteca Nacional, apresentado em exposições, feiras de publicações de artista e eventos acadêmicos, além de ter sido utilizado como material pedagógico na educação básica. Essa circulação ampliada desloca continuamente o estatuto do jornal: no bairro, ele opera como mídia local; nas hemerotecas, como documento; nas exposições e feiras, como publicação de artista; na escola, como dispositivo pedagógico. Seu trânsito por esses diferentes circuitos amplia sua capacidade de produzir conexões entre arte, mídia, território e cotidiano.

A cada edição, essa coincidência entre proposição artística e uso efetivo do tabloide se atualiza no modo como são recolhidos elementos do cotidiano local, organizados editorialmente e devolvidos ao território sob a forma de notícias, relatos, entrevistas e mil outros arranjos entre imagem e texto. A mais recente foi publicada em fevereiro deste ano², com fatos atuais e de outras épocas: histórias de piratas que passaram e que passam por estes mares; um roteiro pelas ruas com nomes de animais marinhos; matérias sobre comércios que funcionam 24 horas e sobre a

² Com financiamento do Edital Projeto de Fomento à Cultura Lidio Augusto Costa (Seu Lido) – Executado com recursos do Governo Federal e da Política Nacional Aldir Blanc, por meio da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes.

presença do idioma espanhol na paisagem local; entrevistas com pessoas que moram e trabalham por aqui; e vários outros temas e curiosidades sobre o Zinga.

As edições já produzidas contaram com a colaboração de arquitetos, biólogos, pesquisadores interessados no bairro, estudantes da educação básica e outros moradores locais, que foram convidados ou manifestaram interesse em participar do projeto.

Referências

WRIGHT, Stephen. **Para um léxico dos usos**. São Paulo: Aurora, 2016.

Sobre o autor

Juliano Menegaes Ventura (Santa Maria/RS, 1989) é artista visual, pesquisador e professor. Trabalha com fotografia, vídeo, produção gráfica, projetos editoriais e ações no espaço urbano. Possui graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2011) e mestrado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (2016), onde atualmente cursa o Doutorado, na linha de pesquisa Processos artísticos contemporâneos. Integra o grupo de pesquisa "Proposições artísticas contemporâneas e seus processos experimentais" (CEART-UDESC-CNPq). Atua como professor colaborador do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes, Design e Moda da UDESC, na área de Artes do vídeo. É editor das edições água para cavalos e do Jornal do Zinga.

julianovent@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1647478470801250>

<https://orcid.org/0009-0004-8065-8896>

Nota editorial: Esta autoria é uma contribuição convidada. Em conformidade com a política editorial da revista, foi avaliado e aprovado pelos editores, sem submissão ao processo regular de revisão por pares.

Como citar

VENTURA, Juliano Menegaes. Jornal do Zinga – crítico, literário, noticioso e recreativo do bairro Ingleses. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.151 – 167, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-82103>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Interlúdios de rua: notas performativas

Street interludes: performative notes

ELILSON GOMES DO NASCIMENTO

Universidade de São Paulo, USP – Brasil

RESUMO

Neste texto, reúno um conjunto de ações performativas que venho realizando em diversas cidades desde 2016, apresentadas em formato de crônicas e relatos que constituem a experimentação de uma escrita polifônica. Nessa seleção de trabalhos, os encontros estabelecidos com as pessoas podem oferecer uma amostragem de como a prática artística em lugares de passagem, como ruas e transportes coletivos, instaura um modo de envolvimento espaço-temporal, abarcando dialogismo, negociações, práticas de solidariedade e conflitos de poder em torno das urgências políticas cotidianas. Após o compilado de relatos, finalizo o texto com algumas notas elaboradas a partir das reflexões apreendidas das ações apresentadas.

PALAVRAS-CHAVE

Arte de ação, performance, polifonia, urgências políticas.

ABSTRACT

In this text, I bring together a series of performances I have been developing in different cities since 2016, presented in the form of chronicles and accounts that constitute an experiment in polyphonic writing, this selection of works explores how the reflections gathered and the encounters established with people can offer a glimpse into the ways artistic practice in spaces of transit—such as streets and public transportation—creates a mode of spatiotemporal engagement encompassing dialogism, negotiation, practices of solidarity, and power conflicts surrounding political urgencies. Following this collection of accounts, I conclude the text with a series of notes derived from the reflections generated by the actions presented.

KEYWORDS

Action art, performance, polyphony, political urgencies.

1. Prelúdio

Ao iniciar este texto, agradeço a você, que o lê, pela escuta compartilhada. Cada vez que abrimos uma roda de conversa, um círculo de leitura, uma prosa de calçada, estamos dialogando com quem veio e com quem virá; assim, estendo meu cumprimento a todos os caminhantes que perpassam os tempos dessas páginas que, agora, nos unem. Interlúdios de rua: notas performativas é um compilado de “fragmentos do vivido” (Gualberto, 2020) por meio de uma seleção de ações que tenho realizado em ruas e transportes coletivos de maneira ininterrupta nos últimos dez anos. Um conjunto de encontros desencadeados pelas ruas de algumas cidades, dentro e fora do Brasil, no caso deste compilado polifônico (Nascimento, 2026):

Asunción, Buenos Aires, Ciudad de México, Coimbra, Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo.

Se na música, no teatro e na literatura, um interlúdio nomeia algo que acontece entre outras coisas, sejam atos, composições ou capítulos, aqui, o “entre jogos” que a palavra aciona e semantiza aparece justamente para propor que, na arte de ação, negociar é uma constância, não apenas para a experimentação estética, mas para e junto com as pessoas, as coisas, os tempos, os espaços, que, em atos, composições ou capítulos, passam em movimento, não cessam de acontecer.

2. Interlúdios de rua

A seguir, apresento uma seleção de ações ocorridas entre 2016 e 2025, com durações entre 45 minutos e 8 horas. Introduzo cada trabalho com a cidade e o ano de sua realização, a quantidade de vezes que foram realizadas, a duração e, por fim, a descrição de seu respectivo “programa performativo”¹.

2.1 Massa Ré

Rio de Janeiro e Recife, 2016

Quatro realizações, com durações de 2 a 3 horas.

Um grupo de pessoas brasileiras, vestindo camisas com as inscrições 2016 na frente e 1964 nas costas, caminha de costas e em silêncio por até três horas, com as mãos espalmadas para frente e para baixo. Os pontos de partida e término da caminhada são preestabelecidos em consonância a fatos históricos. Exemplo: em 1º de abril de 2016, dia do golpe militar, caminhar de costas da Praça da Cinelândia, largo atravessado por um histórico de resistência política, até a Central do Brasil, onde

¹ “Programa performativo” é um conceito formulado pela artista e teórica da performance Eleonora Fabião (2013). Um programa funciona como o enunciado de uma performance, é um “conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio [...] que possibilita, norteia e move a experimentação” (Fabião, 2013, p. 4).

ocorreu, em 1964, o último grande ato público do presidente João Goulart, evento posteriormente utilizado pelos conspiradores como pretexto para acelerar o golpe.



Figura 1: Elilson, *Massa Ré*, 2016, performance. Foto: Ique Gazzola. Fonte: acervo pessoal.

No trânsito de perguntas sem respostas, uma vez que nos mantínhamos em silêncio durante toda a travessia, uma transeunte foi mais enfática: “Por favor, me expliquem algo! Digam qualquer coisa. Vocês já me fizeram parar, como é que eu vou chegar em casa bem desse jeito?”. Até que vimos seu rosto e perguntas se desvanecendo em meio aos tantos corpos que, compondo as ruas, eram avistados por nossos olhos em *zoom out*. Outras pessoas tentaram elucidar entre si, traduzindo nosso ato de corpo em atos de fala que, por sua vez, revelavam sinais de formação cultural, posicionamentos ideológicos sobre as histórias de nosso país ou aspectos do imaginário coletivo que foram vibrados pelos gestos. “Eles estão representando ao próprio Brasil, não sacou?”. “Não, para representar bem o Brasil, só se um por um tropeçar de costas e cair naquele bueiro, mas eles estão desviando... Assim é fácil!”. “Mamãe, o que significa dezenove meia quatro?”. “Foi o ano do golpe militar”. “Não acredite nisso, menino, os livros de hoje em dia foram escritos por comunistas. 1964 foi o ano da revolução, quando tentaram salvar o país das mãos deles, mas não deu muito certo”. “Por que estão fazendo isso hoje?”. “Uuuuuuh! Fora Dilma!”. “Ô,

cambada de desocupados, o PT vai dar quantos sanduíches de mortadela no final da passeata?”. Um homem, sentado num restaurante com a família, indagou: “Mas, afinal, o que vocês apoiam? Eu não consigo entender se são contra ou se querem 1964”. Ao seu lado, uma mulher, sem expressão de dúvida, disse: “Está óbvio que eles apoiam o Lula e a Dilma, basta olhar pra eles”. Um policial militar nos olhou e se persignou três vezes dentro de sua viatura. Um cobrador de ônibus nos ofereceu, pela janela e aos risos, sua pia cheia de pratos a serem lavados. Dois homens, com os braços cruzados, olharam diretamente para a menina de 4 anos de idade que participava da ação nos ombros do seu pai, dizendo: “Deixa o Bolsonaro vir, que ele vai dar um jeito nessa gente”. Na frente de uma igreja em horário de culto, um jovem nos perguntou: “E essas mãos aí para frente, hein? É samba? A gente não tá na cidade do samba, então vamos todos sambar!”, disse, literalmente sambando. Ao passo que um segundo apostou num ícone em vez de se apegar a um ritmo: “Caraca, moleque, que maneiraço! É um tributo coletivo ao Michael Jackson!”².

2.2 La tri(u)nca histórica

Asunción, 2017

Realização única, com duração de 2h44.

Vestindo uma camisa com a inscrição “1864” nas costas e utilizando bandeiras do Brasil e da Argentina como ornamentos na perna e no pé, marchar de costas pelas ruas do centro de Assunção segurando a bandeira do Paraguai em mãos, como se fosse um corpo³.

² Uma versão estendida desse relato foi originalmente publicada no livro “Por uma mobilidade performativa” (Nascimento, 2017).

³ Ação integrante do Festival Temporal. Disponível em: <https://www.festivaltemporal.com/>. Acesso em: 13 fev. 2026.



Figura 2: Elilson, *La tri(u)nca histórica*, 2017, performance. Foto: Esedele. Fonte: acervo pessoal.

No domingo, 15 de maio de 2017, feriado nacional no Paraguai para celebrar o Dia da Independência e o Dia das Mães, marchei de costas nas avenidas do centro de Assunção no contrafluxo dos carros. Logo nos primeiros compassos, uma viatura policial estabeleceu a primeira interação. De imediato, pensei que o agente cumpriria seu dever de garantir a ordem e salvaguardar a segurança e, assim, me conduziria à calçada. Ao ler o ano de disparo da Guerra da Tríplice Aliança em minhas costas, que exterminou em mais de 80% a população masculina do Paraguai, incluindo crianças (Souza, 2021), o policial me olhou firme nos olhos e, buzinando, bateu continência em respeito à sua bandeira e em concordância ao gesto. À sua passagem, uma sequência de condutores desenhou desvios à direita e à esquerda, preservando o meu corpo. Por inúmeras vezes, parei no meio da rua com o pescoço voltado para trás, enunciando minha presença aos motoristas que, à distância, já poderiam reduzir a velocidade. Algumas buzinas deixaram rastros de dúvida: repulsa, aderência ou alerta de atenção? Uma senhora freou e bateu suas mãos no volante, como se fizesse uma percussão: “Que viva Paraguai!”. Outras pessoas apenas sorriram, com

expressões que esboçavam espanto e gracejo diante do absurdo. Um jovem, inflamado de indignação, desacelerou e baixou o vidro da janela: “Para com isso! Quanto tempo se passou, agora é época de diplomacia! És um estúpido! Já pensou se um brasileiro passa por aqui?”, questionou, apontando para a bandeira verde e amarela que havia escorregado de minha perna e se encontrava sob meu coturno, virando cadência no asfalto. Uma vendedora ambulante, amigavelmente, me leu da cabeça aos pés: “Mas onde está o Uruguai?”. Um grupo de crianças me acompanhou por alguns metros, perguntando nome, idade, profissão e origem. “Papai, ele é brasileiro, é brasileiro!!!”, gritaram pelas esquinas, angariando a aproximação de algumas pessoas. Uma repórter televisiva, após tentar me parar sem êxito, seguiu o fluxo da ação e me entrevistou em movimento: “Por que está realizando esse protesto aqui e não na Costanera, onde estão desfilando os militares? Que mensagem quer transmitir ao povo ao fazer isso?”.

2.3 Pago

Rio de Janeiro, 2016 e 2017;
Curitiba, 2017.

Três realizações, com durações de 2 a 3 horas.

Com um carrinho de supermercado contendo almofadas, protetor solar, garrafa de água mineral e copos descartáveis, levantar um cartaz com os dizeres: "Pago R\$ x para você andar no meu carrinho. *Sujeito a condições". Às pessoas interessadas, explicitar as condições: 1) autorizar seu registro em foto e vídeo; 2) realizar, dentro do carrinho, o percurso entre duas estações de transporte. O valor pago corresponde à tarifa em vigor na cidade.



Figura 3: Elilson, *Pago 4 e 10*, da série *Pago*, 2016, performance. Foto: Willams Costa. Fonte: acervo pessoal.

Duas mulheres passaram tomando sorvete. Uma delas parou e tentou negociar um aumento no valor, afinal, “menos de 5 reais é muito barato para se sujeitar a entrar num carrinho de supermercado”. Houve um senhor que parou e conversou comigo durante trinta minutos. Relatou suas experiências trabalhando nas ruas, me identificou como artista e apresentou sua arte: fazia mosaicos com pedaços de vidro colados em pedras portuguesas que encontrava soltas pelo chão. Disse também que a venda daquele material ajudaria uma ONG para crianças e, se desculpando por tomar o tempo de meu trabalho, me fez um pedido: “Será que você não poderia apresentar o meu trabalho para o Luciano?”. Luciano? “Ué, o Luciano Huck!”. Mas eu não o conheço, moço, eu não sou da televisão. “Ah, não? Puxa, pensei que você era artista...”.

Voltei a erguer o cartaz e, simultaneamente, passei a prestar mais atenção na efervescência de movimentos e sons do Largo da Carioca, coração nervoso do Rio de Janeiro: incontáveis trabalhadores iam e vinham carregando carroças com jornais, botijões de água mineral, móveis... Uma banca de jornal mais ao fundo

ecoava uma trilha sonora que variava entre notas altas e longas de Whitney Houston (*And I'll always love youuuuu*); clássicos do sertanejo brasileiro (é o amooooooooor, que mexe com minha cabeça e me deixa assim; um fio de cabelo no meu paletóóóó), além do famigerado Ow!, de Michael Jackson, mas em remix de funk. Cortando a *soundtrack*, um homem surgiu bastante interessado na proposta. Expliquei e ele seguiu, dando legal para mim e para a câmera. Rapidamente, reapareceu acompanhado. Trouxe aquele que, segundo ele, era seu irmão mais velho. Moravam juntos na rua, ali perto, na feirinha de artesanato do Largo e, por isso, se chamavam de irmãos. O irmão, após segurar bem o cartaz e avaliar minhas palavras, foi resolutivo, embora embriagado: “Não concordo, não quero, não me interessa e vou dormir!”.

Três senhoras, a princípio incrédulas, fizeram um círculo em torno do carrinho. “Quanto você está ganhando para fazer isso?”. “Mas ele está perdendo, não?”. “E esse carrinho vai comportar a gente? Isso aí é pra criança andar!”. A cada explicação, riam e proseavam, até revelarem, para minha surpresa, que eram desconhecidas entre si. Pararam, simultaneamente, para comentar sobre o cartaz e o carrinho. Uma delas entrou no metrô, a outra voltou a trabalhar e a terceira decidiu entrar no carrinho, com notável desaprovação de sua filha. Enquanto a filha andava distante de nós com vergonha do que fazíamos, ela me dizia que aquilo era uma oportunidade de loucura e de coragem, um atravessamento que mudou a rotina do dia e que a permitia desopilar tudo de uma vez. A cada rampa e a cada curva, exclamava que eu era mesmo um maluco e que ela era ainda mais por estar ali dentro. Os camelôs do Catete nos aplaudiam e gritavam: “Conseguiu!”. “E não é que ele conseguiu?!”. “Olha aí, malucão, você é o verdadeiro metrô na superfície!”. Ela, apontando os celulares em ação, disse que viraríamos estrelas do YouTube⁴.

Em Curitiba, ao notar minha euforia diante da fila de pessoas interessadas em participar, uma senhora me perguntou: “Tá surpreso por quê? Achava que aqui não tinha gente legal e maluca também? Vocês esquecem, mas a gente é tão Brasil quanto todos vocês”, arrematou, apontando o indicador direito para cima, como se cruzasse ao norte do mapa político brasileiro.

⁴ Relatos completos da realização do trabalho no Rio de Janeiro podem ser lidos no livro “Por uma mobilidade performativa” (Nascimento, 2017).

2.4 Abate

Rio de Janeiro, 2017;
São Paulo, 2019.

Três realizações, com durações de 1 a 3 horas.

Com uma máscara de boi em arame eletroluminescente, utilizar os serviços de trem e metrô em horários de pico. Cumprir todo o ritual: fila para a compra de bilhetes, acesso, espera e tráfico. Manter contato visual sempre que for encarado por alguém, mas conversar somente quando outras pessoas iniciarem o diálogo.



Figura 4: Elilson, *Abate*, 2019, performance. Foto: Castello. Fonte: acervo pessoal.

Quando eu estava prestes a embarcar na Estação da Luz, na região central de São Paulo, uma mulher com short jeans, blusa rosa, batom espalhado entre os lábios e o buço me interpelou. “Cê tá numa brisa, hein? Por que você tá assim?”. Comentei que passearia no trem. “Mas o que você ganha com isso?”. Eu ganho conversa, veja, você já veio conversar! “Mas isso é coisa séria?”. Sim, é um dos meus trabalhos. “Trabalho? Como é que você trabalha assim, com dois chifres, Satanás?”. Questionou se eu fazia parte de uma nova minissérie televisa, cuja equipe a havia

dado dinheiro para que posasse na frente da estação. Você deve ver muita coisa aqui, né? “Ô, e como vejo! Eu vejo até o Roberto Carlos parando aqui de carrão pra fumar crack”. Roberto Carlos? “Ué, você nunca viu?! Ele vem aqui quase toda madrugada”. Mas, que Roberto Carlos? Ela então cantou: “Esse cara sou eu!”. Ah, é um cover? “Não, é ele mesmo. Tá duvidando de mim? Por que você acha que ele se mantém assim, todo esbelto? Ele fuma mais que qualquer pessoa, fuma mais que você!”.

Na passarela que conecta a estação às ruas, esbarrei com uma família de Manaus. “Você é o nosso boi-bumbá?”, indagou o menino de 9 anos. “Esse aí tá pouco estilizado, filho, tá mais pra boi neon de São Paulo mesmo”, respondeu sua mãe. Algumas mulheres passaram oferecendo seus serviços aos pés dos meus ouvidos. Uma turista, de Curitiba, parou ao meu lado e ficou observando as pessoas na plataforma. “Olha lá como aquela mulher tá inquieta. Olha aquele cara, dando dedo pra você! Você põe isso na cabeça para entrar na cabeça das pessoas, né?”.

Na plataforma de embarque, dois homens me entrevistaram: “Isso aí é pesquisa científica ou trabalho religioso?”. “É do candomblé feito a gente ou é alguma campanha de veganos?”. “É alguma coisa política? Ou você é da maçonaria e quer implantar algo aqui no trem?”. “Seja o que for, parabéns pela pujança”. Ao lado, um homem ria por dentro, sem mostrar os dentes, sacudindo os ombros. Você tá rindo, eu já cheguei mais perto. Falamos sobre nossas origens: baiano, ele já vivia em São Paulo há dois anos. Pernambucano, eu havia chegado há dois meses. “Bem-vindo, São Paulo é o rebanho das diferenças”.

Passadas cinco horas, na baldeação do trem para o metrô, um garoto de 7 anos, apresentando-se como adolescente, me disse: “Tio, o senhor sabe que tá parecendo uma vaca, né?”. Um homem veio na direção de minhas costas e interrogou: “Que brisa é essa, aí?”. Aproximou-se, formou um gatilho com os dedos e disparou na minha nuca.⁵

2.5 Gota

Rio de Janeiro, 2016 a 2019;

Curitiba, 2017;

⁵ Uma versão estendida desse relato foi originalmente publicada no livro “Mobilidade [inter]urbana-performativa” (Nascimento, 2019).

Recife, 2019;
São Paulo, 2019.

Múltiplas durações: leitura de relatos (exposições orais), entre 20 e 30 minutos; coletas de água, entre 2 e 2h30; lavagem de discurso de ódio, 7 minutos.

Apresentação de exposição oral realizada 25 vezes.

Com um balde de plástico vermelho com capacidade para 13,6 litros, caminhar à procura de quem estiver bebendo água ou trabalhando com água. solicitar um pouco da “água pessoal” das pessoas. Com o recipiente completo, usar toda a água para eliminar a pichação “Viado é bom é viado morto”, inscrita em um banheiro masculino da UFRJ após o assassinato do estudante Diego Vieira Machado, vítima de homofobia no campus universitário. Sempre que for apresentar o relato proveniente da performance em festivais e exposições, repetir o gesto de coletar água das pessoas, partindo do local de residência até o local de exposição. Mergulhar cada página lida no balde. Ao término da exposição oral, beber boa parte da água e despachar o restante no espaço expositivo.



Figura 5: Elilson, *Gota*, 2016, performance. Foto: Wilton Montenegro. Fonte: acervo pessoal.

“Gota” é um substantivo feminino da língua portuguesa que designa uma pequena porção de líquido que, ao escorrer, tem forma de glóbulo ou, na linguagem popular, forma de pingo. “Gota” também é o nome de uma doença, sem cura ou tratamento definitivo, caracterizada por uma artrite inflamatória provocada por uma concentração de ácido úrico nas articulações, sobretudo nas articulações do pé, as articulações do caminhar. “Gota serena” é como a fase de alívio dessa doença passou a ser chamada no Nordeste brasileiro e acabou se aglutinando à língua como uma expressão de intensidade. “Gota d’água” também é uma expressão de intensidade fincada na língua portuguesa falada em todo o Brasil, que indica

um esgotamento de paciência, uma situação-limite. “Gota serena” e “gota d’água” são expressões populares extraídas de ditados populares que nunca serão obsoletos, desde que o Nordeste permaneça falando, desde que a música e a peça de Chico Buarque, *um sudestino*, por exemplo, continuem sendo escutadas, lidas, encenadas. “Gota serena” e “gota d’água”, portanto, indicam a capacidade de perpetuação linguística, de permanência dos ditados populares. Mas vitalidade semelhante à dos ditados populares, possuem os discursos de ódio (Nascimento, 2017, grifo adicionado).

2.6 Bando Recíproco

Rio de Janeiro, 2018;

São Paulo, 2019.

Duas realizações, com durações entre 2 e 3 horas.

Puxar pelas ruas um carrinho de madeira com um grande espelho acoplado. Ao redor, 9 performers seguram bandeiras vermelhas que, em conjunto, constituem o verbo VIVEREMOS. Durante a caminhada, fazer paradas e formar o verbo em meio ao espelho, que replica prédios, pessoas, palavras e toda sorte de cenas cotidianas.

Às margens da Praça Mauá, onde iniciáramos a ação com o grupo, eu e Herbert de Paz, que trazíamos o carrinho desde uma vidraçaria, fomos imprensados no meio-fio por dois carros se ultrapassando na faixa ínfima. No sufoco, o carrinho pendeu: a pressão fez o peso recair sobre uma das rodas, que furou. Um de nossos amigos improvisou um coco como roda para garantir o equilíbrio. Corri até um mototáxi, que saiu comigo em saga à procura de um mecânico. Depois de três oficinas fechadas, adentramos numa quarta e prontamente o chefe se recusou a liberar um dos funcionários para ir até a Praça. Insisti: sem êxito.



Figura 6: Elilson, *Bando Recíproco*, 2018, performance. Foto: Carolina Calcavecchia. Fonte: acervo pessoal. Da esquerda para a direita: Herbert de Paz, Sabine Passareli, Felipe Ribeiro, Ulisses Carrilho, Elilson, Miro Spinelli, Agrippina R. Manhattan, Dani Câmara, Isabel Figueira e André Rodrigues.

Orientado por uma intuição repentina, ou simplesmente mentindo, persisti: Moço, por favor, vai ser rapidinho, eu preciso levar o carrinho para um grupo de crianças, que estão esperando o teatro começar lá na Praça XV. O que eu vou explicar pra elas se o carrinho não chegar? Uma atendente da loja sussurrou ao meu ouvido: “Arrasou! Agora você tocou no fraco do coração dele”. “Crianças?!”, ele exclamou, soltando a chave de fenda e me olhando finalmente nos olhos. Sim, crianças. Prontamente designou que um dos funcionários pegasse instrumentos e um novo pneu para consertar o carrinho, fazendo com que eu, o motoboy e a atendente vibrássemos de alegria. “Mas é só por causa das crianças, hein? Eu que não vou deixar criança sem alegria”.

Quase uma hora depois, quando paramos nosso Bando de frente para a Igreja da Candelária, entendi todos os atrasos e entraves: o tempo cravou seis da tarde e os sinos começaram a badalar a ponto de ensurdecer as buzinas e apitos do cruzamento em *rush*. Silenciamos perante o estrondo, olhando para a igreja, para os passantes e para as pessoas dentro dos coletivos, que contorciam seus pescoços para fisgar o quanto conseguissem da composição inusitada no meio do fluxo. Segurando espelho e nove bandeiras flexionando um verbo no futuro, encaramos o

cenário onde num passado sempre presente crianças foram brutalmente assassinadas enquanto dormiam. Ali, naquela igreja, um dos tantos pontos onde monumentalidade e impunidade se imbricam para reescrever a história dos cartões-postais da cidade cartão-postal⁶.

2.7 Lluvia de Derechos

Buenos Aires, 2019.

Única realização, duração: 1 hora.

Do topo da Faculdade de Direito, lançar centenas de envelopes vermelhos com inscrições de direitos instituídos na Declaração Universal dos Direitos Humanos, na Constituição da Argentina e na Constituição do Mercosul em um verso da folha; e, no outro verso, declarações de líderes políticos argentinos e brasileiros que infringem os mesmos direitos.

Adentrei ao prédio histórico acompanhado de uma argentina, que me orientou que eu me mantivesse calado enquanto ela falava amenidades sobre a faculdade, me camuflando, assim, como um pertencente. Após janelas trancadas e salas inacessíveis ao longo dos pavimentos, nos deparamos com um corredor vazio e não nos esquivamos da nossa sorte: ausência de câmeras e uma porta de acesso à cobertura destrancada. Entre caixas d'água, fios de eletricidade e placas de energia solar, lancei as centenas de envelopes vermelhos. Ao descer do prédio e me deparar com os estudantes, professores e visitantes da Faculdade de Direito que recolhiam os envelopes, encontrei um grupo de turistas recifenses. Tal encontro me fez sair do anonimato e confessar, só para os meus conterrâneos, a autoria do gesto. Uma delas confessou: “No fundo, eu suspeitei que essa ousadia e esse vermelho tivesse um dedinho brasileiro”.

⁶ Uma versão estendida desse relato foi originalmente publicada no livro “Mobilidade [inter]urbana-performativa” (Nascimento, 2019).

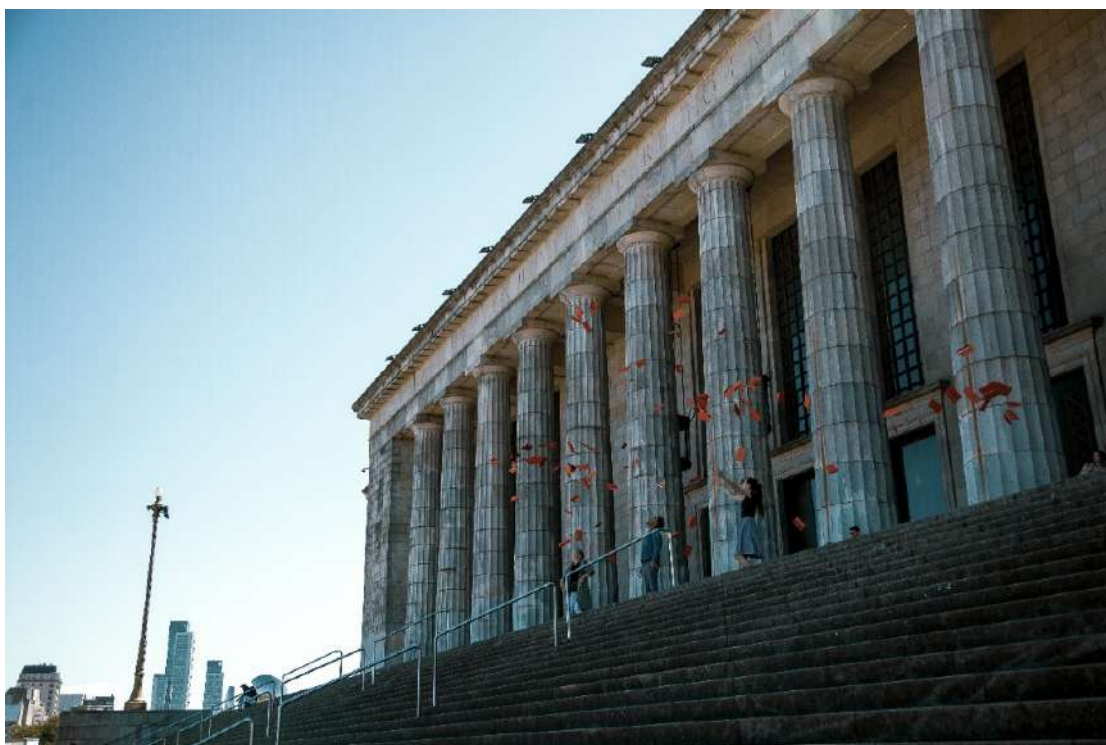


Figura 7: Elilson, *Lluvia de Derechos*, 2019, performance. Foto: Camila Gómez. Fonte: residência artística R.A.R.O. – Buenos Aires.

2.8 Arte Panfletária

Rio de Janeiro, 2018;
Porto Alegre, 2018;
São Paulo, 2018-2019;
Recife, 2019;
Buenos Aires, 2019;
Ciudad de México, 2025;
Curitiba, 2025.

Múltiplas durações entre 4h30 e 8h de caminhada.

Vestindo roupas sem estampas e portando uma sacola repleta de alfinetes de segurança, caminhar à procura das panfleteiras e dos panfleteiros. Aceitar todos os anúncios e discursos distribuídos pelas ruas. Oferecer a cada trabalhador(a) um ou dois alfinetes, perguntando em que parte de meu corpo seu anúncio deve ser

anexado. Retornar para casa somente quando calça e camisa estiverem integralmente panfletadas.



Figura 8: Elilson, *Arte Panfletária: Recife*, 2019, performance. Foto: Kayo na Real. Fonte: acervo pessoal.

Na Cidade do México, em janeiro de 2025, um trio de panfleteiros, após escutar minha apresentação e pedido, chamou aos risos um amigo que estava encostado na parede: “Traz aqui a tua tarjeta também, vamos ajudá-lo a acabar mais rápido”. Tarjeta se refere a esses em tamanho de cartão de loja e volantes são os maiores, do modelo clássico? Um deles elucidou: “Não, pode utilizar o nome que quiser, tarjeta ou volante. Como se chama no Brasil?”. Panfleto. “Esse não pode. Aqui, panfleto tem mais a ver com política”. Ao nos despedirmos, desejei-lhes bonito dia e bom trabalho, escutando “suerte” e “que te vayas bien, wey⁷”. Esses votos se repetiram nos mais diversos timbres ao longo de toda a ação, o que ganhou variações foi o termo de tratamento: *compa*, *carnal*, *amigo*, *hermanito*, *compañero*, *bro*, *man* e *güey* – a depender da velocidade ou extensão da conversa. Outra sentença

⁷ Wey é uma gíria que equivale a “véi”, “cara”, “mano”, assumindo as variações “güey” e “bro”. Fonte: [Dicionário de expressões mexicanas](#) Acesso em: 05 jan. 2026.

reincidente foi a resposta “donde queiras” a cada vez que eu oferecia os alfinetes, algo que denotou, a um só tom, cordialidade e distanciamento corporal.

Horas e quilômetros depois, fui fisgado pelo carrinho das Testemunhas de Jeová. “Escolha um livreto, jovem”, carinhosamente me orientou a única comunicativa do trio. Peguei um destinado a crianças e, em seguida, um cartão. Em que ponto do meu corpo devo colocar? “Me encanta que tenhas escolhido o infantil!” – exclamou, exibindo a contracapa da publicação: “podes escanear pelo celular e ler a bíblia ilustrada com seus filhos. É um prazer estar aqui e interagir para que conheçam a literatura sagrada”. Mas em qual ponto da minha roupa eu anexo o material de vocês? “Aqui no bolso do peito, onde se vê bem. Mas se alguém na rua te pedir informação, não se esqueça de indicar que apontem a câmera do celular ao *QR code* e visitem nossa página online”.

No final da tarde, após cinco horas de ação, embarquei no metrô. Após deixar passar dois trens para garantir a sobrevivência dos panfletos e a não ocorrência de incidentes com os alfinetes em horário de pico, avistei um vagão parcialmente vazio. Rapidamente, um senhor apontou para minha roupa e perguntou de onde eu era. “Brasil? E o que você acha do governo do bandido Lula, ele esteve na cadeia, não foi?”. Respondi que considerava bom e que tinha esperanças de que, em breve, Jair Bolsonaro estivesse na cadeia, pagando por cada crime de corrupção e, sobretudo, pelas mortes na pandemia. “Eu tenho 80 anos e posso te ensinar sobre a história da América Latina! Precisamos acabar com esses comunistas, precisamos da Direita, precisamos que Trump nos salve de uma vez com o capitalismo”. Aparentemente sem encontrar adeptos, prosseguiu: “Eu espero mesmo que ele invada o México”. Mas, e a soberania do teu país? “Já é ferida por todos”, rebateu abanando as mãos. Quando virei o corpo para ler o mapa de estações, ele avistou o anúncio do Partido Morena em minhas costas, anunciando um comício pelos 100 primeiros dias do governo da Presidenta Claudia Sheinbaum. Indignado e aos risos, metralhou vários xingamentos contra a governante e seu partido. Em uma pausa, me perguntou qual seria a próxima estação: Xola! “É onde vou descer”. Eu também, respondi, tentando disfarçar o desespero. Ao desembarcarmos, em tom moderado e amistoso, disse que eu parecia ser *buena onda* e que, assim, ainda teria possibilidade de evoluir meus pensamentos. Ao passarmos das catracas e perceber que sairíamos ambos em direção ao bairro Moderna, ele recuou: “Adeus. Vou depois, não quero que você saiba onde vivo”. Eu tampouco, afirmei, retribuindo o aceno.

11 meses depois, em Curitiba, prosseguindo pelo calçadão da XV de Novembro, já com a camisa parcialmente panfletada, avistei um palhaço. Todo paramentado com boné prateado brilhoso, óculos rosas preso na cabeça, camisa florida, calça listrada, caixa de som acoplada ao corpo, microfone sem fio e cifrões maquiados no rosto, ele iniciou nosso diálogo: “Opa! Deixa eu tocar aqui, que eu não sou bobo”, disse, esfregando suas mãos nas réplicas de 100 reais nos panfletos de crediário e empréstimo. Locutor de uma loja de variedades, interrompeu o anúncio das ofertas para buscar um anúncio do estabelecimento. Cinco minutos depois, trouxe uma funcionária: “Deixa eu te falar, Zé, isso aí é um personagem seu?”. Respondi que não, que ando assim para conversar e conhecer as pessoas. “Que da hora, mano. Vai lá, Dri, espeta ele. Cuidado que ela enfia de verdade, ela é zica! Vai devagar, menina!”. Ao que ela respondeu: “Para, palhaço!”. Estendendo a mão, ele finalmente me apresentou seu personagem: “Palhaço Pipoca”! Me apresentei como Eli. “Eli Corrêa?! OOOOOOOI, gente!”, brincou, imitando um dos bordões do locutor nascido em Sertaneja, um dos mais populares do Paraná. Dri, por sua vez, aproximou seu dedo anelar do meu corpo, como se fosse um detector emocional. “É anel do humor, muda de cor, agora tá verde”. E o que isso quer dizer? “Que tamo eu e você com mistura de emoções!”. Sugeri então que eu fosse na feirinha da Praça Osório comprar o meu anel, pois é a última moda.

Lá pelo final da ação, depois de quatro horas e meia de caminhada, panfletagem e prosas das mais diversas, duas mulheres correram em minha direção: “Ei! Por que ainda não tem os nossos?”. Conferindo os nomes dos panfleteiros escritos nos versos dos anúncios das óticas concorrentes, anexaram alguns nas minhas pernas. Uma delas exclamou: “Eu nunca tinha visto um homem desse, o Super Marketing!”. “Eu também não, minha filha”, falou Dona Jane, me presenteando com um calendário. “Eu sou cliente daquela loja de aviamentos, tá vendo? Eu e o dono ficamos encantados quando você passou!”. Uma das funcionárias veio correndo: “Seu Mofid, meu patrão, está te chamando. Quer tirar uma foto e mandou este alfinete, é pra você botar o calendário na roupa”. Mas esse aí vai me matar, eu brinquei, me referindo à tachinha pontiaguda para quadro de feltro. Quando adentrei à loja, Sr. Mofid, todo orgulhoso de seu rosto no calendário e na minha *arte panfletária*, pediu que eu acenasse para suas fotos. Jane, sua cliente, professou: “Você terá muita sorte na vida! Cada panfleto desse representa as sortes das pessoas, porque todo mundo está apostando em algo. A nossa sorte faz sorte para

os outros; continue carregando tudo em você”. Emocionado, não consegui responder nada além de tchau e obrigado. Mofid, que em árabe significa benéfico, se despediu: “Salamaleikum!”.



Figura 9: Elilson, *Arte Panfletária*, 2018, instalação. Foto: Ricardo Miyada. Fonte: VI Prêmio EDP nas Artes, Instituto Tomie Ohtake.

2.9 Aparição/Posesión

São Paulo, 2024;

Cidade do México, 2025.

Duas realizações, com durações entre 2 e 3 horas.

Em São Paulo, desfilar pela Avenida Paulista vestindo um traje sem cabeça e distribuir panfletos com a inscrição “A cidade não é um lamarçal: Prefeito não coach(xa)”, em paródia aos despautérios do candidato-coach Pablo Marçal. Na Cidade do México, desfilar com o traje no dia da posse presidencial de Donald Trump, parando a cada aparição da língua inglesa ou cultura estadunidense no Centro Histórico da cidade para compor fotografias. Ao término da ação, andar de costas

erguendo uma faixa de tecido com uma frase inscrita à mão: “La soberania no es una trump(a)”, em livre tradução: a soberania não é uma armadilha.



Figura 10: Elilson, *Aparição*, 2024, performance. Foto: Renata Vieira. Fonte: acervo pessoal.

Atravessei na Avenida Paulista uma maré de ambulantes, caixas de som e sacos de lixo. Enquanto algumas pessoas acenavam e se aproximavam para tirar fotos, muitas outras sequer olhavam para o panfleto que eu tentava entregar. Algumas, ao transitarem os olhos da minha mão ao meu rosto, em negativa ao panfleto, chegaram a gritar de susto. Até que uma mulher finalmente aceitou. “Olha, você entendeu a mensagem?”, retrucou para a amiga. “É uma anticampanha, então?”. Ao meu silêncio, concluíram: “Ele não vai ganhar, nem se preocupe. É impossível, a maioria das pessoas ainda tem cérebro”. Na sequência, uma mãe aproveitou o vazio em minha cabeça para distrair o bebê. Boquiaberto, ele nem sentiu o protetor solar sendo retocado. Um menininho, segurando as mãos dos pais, a princípio sorriu quando apontaram ao “tio sem crânio”. Quando me agachei, seu rosto rapidamente se transmutou em seriedade e pranto.

Após quase três horas, completando a caminhada, antes de ingressar no subsolo do metrô e desfilar sem rosto nas esteiras de baldeação, parei para assistir a um show de punk rock. A vontade de entrar na roda, ainda mais incitado pelas exclamações de “chegou nosso parceiro!”, foi interrompida pela prudência de prever as iminentes queda e destruição de meu figurino nos empurrões e pontapés. Foi, então, que um vendedor de coco me chamou: “Sai pra lá, Satanás, mas vem aqui!”. Sacou o celular do bolso e começou uma transmissão ao vivo: “Olha aqui, meus *seguimores*, é assim que são os eleitores de Pablo Marçal. Mas, nós, não. Nós somos a lâmina que vai deixar os filhotes de Bolsonaro desse jeitinho aí”.



Figura 11: Elilson, *Posesión*, 2025, performance. Foto: Cynthia Grandini. Fonte: acervo pessoal.

Na Cidade do México, chegando à Praça da Constituição (Zócalo), avistei a triangulação entre o Palácio Nacional, a Catedral Metropolitana e a imponente bandeira do país, que estava rodeada por um grupo de secundaristas estrangeiros dos vizinhos Canadá e Estados Unidos, cujas risadas me chamaram a atenção. Ao me aproximar do campo de enquadramento da fotografia coletiva, um dos monitores, mexicano, foi resolutivo: “Não se aproxime deles, fazendo o favor”.

Mais ao lado, em meio a um trio de ciclistas, um homem me perguntou: “Mas por que está andando assim hoje?”. Como resposta, uma vez que não tinha cabeça, gesticulei estendendo minha mão direita a todo o traje que eu vestia: camisa azul, calça vermelha e tênis brancos. “Ah!”, exclamou, aos risos, torcendo o pescoço para

o lado direito. Depois, abriu os braços de supetão e aproximou-os rapidamente, mas sem concretizar a palma. Até a escrita deste texto, continuo sem decifrar a semântica de seu gesto.

À porta da Catedral Nacional, fui barrado por um guarda nacional do Exército, que me explicou que as câmeras da cidade, ainda mais dos patrimônios históricos, precisam assegurar o registro dos rostos. Ao cruzar a extensa praça, caminhando na sombra projetada pela bandeira, duas crianças acenaram e sorriram, pedindo ao pai que as deixasse tirar uma foto comigo, o que não foi permitido. À distância, se despediram: “Beijos, senhor sem cabeça, nós te amamos!” Igualmente simpático, um policial me fez um pedido que era mais cordialidade que injunção: “O senhor coloque a sua cabeça, por favor”. Soltamos, juntos, uma rajada de sorrisos.

2.10 Perpendiculares

Coimbra, 2025.

Duas realizações, com durações de 2 a 2h30.

Na fonte de água da Praça 8 de maio, no centro de Coimbra, em dias consecutivos e no mesmo horário, levantar um cartaz com uma variação de dizeres: 1. “Volto para o Brasil em X dias. Quer mandar um recado?”. Neste caso, oferecer postais a serem escritos e conversar.; 2. “És uma pessoa europeia? Como/quando percebeu?”. Esperar as aproximações e conversar⁸.

⁸ Ação integrante da residência artística do laboratório de criação do Festival Linha de Fuga (Coimbra, 2025). Consulte-se: [Linha de Fuga | Elilson](#) Acesso em: 25 jun. 2026.



Figura 12: Elilson, *Perpendiculares*, 2025, performance. Foto: Alegría González. Fonte: acervo pessoal.

Depois de quase 2 horas de ação, ele finalmente veio e se sentou. Não houve um dia naquela cidade que sua presença não estivesse tatuada nas minhas retinas, talvez por conta dos cumprimentos diários na rua e da sobancelha costurada com uma linha grossa azul. “Uma pessoa com a boca aberta, ou tem sono, ou tem fome”, me disse, fazendo com que a estupefação que me acometia pela mensagem do último postal se convertesse em gargalhada. Em seguida, me contou sobre uma viagem que fez à Bahia, se deliciando ao relembrar da culinária e revelando que Jorge Amado é o seu autor predileto. “Eu vou falar baixinho, para que ninguém me condene. Mas ele é melhor que o nosso melhor, Saramago, conheces? Penso mesmo que foi do baiano que ele copiou o estilo de escrever sem pontuação”. Fazendo sinal de “pera aí” com as mãos, se afastou. “Ei! Meu nome é Elilson, mas eu ainda não sei o seu nome”. Ele gritou ao longe: “Bond, James Bond”. Nesse ínterim, percebi que era hora de trocar o cartaz.



Figura 13: Perpendiculares, 2025, performance. Foto: Paulo Abrantes. Fonte: acervo pessoal.

Dois garotos se aproximaram, solicitando, em inglês, por uma tradução. Belgas, estavam em Coimbra a passeio. Um deles se manteve calado todo o tempo, franzindo testa e sobrancelhas como se dissesse: vamos embora. O outro refletiu que ser europeu não é uma coisa que se percebe, simplesmente se é. No entanto, confessou que pertencia muito mais à sua aldeia no Norte da Bélgica do que à Europa. Ali, através de sua franqueza elaborada em tempo real, entendi que Europa e europeu também podem ser massificações. Por fim, ele deliberou: “Mas, se você quer saber, eu tenho medo do futuro. Veja, eu não tenho nada contra vocês imigrantes, mas não quero ver a Europa que vai sobrar depois de todas as mudanças que estão fazendo em nossa cultura”. Um espanhol parou de bicicleta com sua filha. À pergunta do meu cartaz, exclamou: “Quando algum amigo começa com essa onda

antiárabe, eu pergunto logo: onde você encosta a cabeça para dormir? Não é em uma almofada? Pois agradeça aos árabes, sem eles não saberíamos nomear um monte de coisas”. Todo europeu, ao se deitar, queira ou não queira, sonha em árabe.

Um senhor passou ligeiro pela rua, exclamando: “Eu tenho vergonha da Europa”. Então tocou-se no peito, nos ombros, no pescoço e nas pernas que mancavam, como se apontasse para chacras de guerra. James Bond retornou. Ao verificar o novo cartaz, refletiu que, vivendo nas ruas de Portugal, é como se não tivesse a identidade do continente. Em seguida, partilhou uma espécie de anagrama oracular: “As perguntas são fáceis, as respostas é que são difíceis. As respostas são simples, as perguntas é que são complexas. Você não pode me fazer todas as perguntas, mas eu posso te dizer todas as respostas. Você pode me fazer todas as perguntas, mas eu não posso te dizer todas as respostas”.

3. Notas performativas

Andando e marchando de costas, puxando espelhos, carregando bandeiras e corpos, coletando águas e panfletos, jogando coisas do alto de prédios, desfilando sem cabeça e mascarados, passeando em carrinhos de supermercado, erguendo cartazes e, sobretudo, ouvindo histórias, talvez nosso movimento, entre os encontros e conversas que compõem “interlúdios” nas ruas das cidades, seja o de anunciar e enunciar esses aforismos de calçada:

- I. Corpo e cidade são sinônimos que alternam escala;
- II. No espaço público, a ação artística coexiste com o fluxo de acontecimentos, cuja convergência entre normatizações e imprevisibilidades demarca a cidade como espaço performado;
- III. As ruas são uma constância de janelas de solidariedade para além das assimetrias de poder;
- IV. A realização de performances em espaços públicos pode promover um exercício de concidadania, através do qual artistas, transeuntes e passageiros negociam outras temporalidades e utilizações para os espaços de mobilidade, colocando a cidade discursivamente em circulação;

- V. Uma ação performativa é sempre contextual: tempos, espaços, histórias, agentes, memórias, matérias, materiais, urgências e relações são elementos específicos em cada ação, compondo a dramaturgia dos encontros;
- VI. A relação entre performance e conversa, desencadeada pela cadeia de negociações éticas ocorridas nas ruas, deflagra que escuta e existência são cognatos políticos;
- VII. Quando as urgências sociais mobilizam a formulação de performances, os trânsitos estéticos entre arte e manifestação são cruciais não só para a diversidade de leituras sobre trabalhos artísticos que acontecem nas ruas, mas para a engrenagem da imaginação política das ruas;
- VIII. Compartilhar histórias escritas a partir dos encontros ocorridos no vai e vem urbano pode nos endereçar a afirmar que, na conversa, a junção entre tempo e espaço converte “humano” em sinônimo de “palpável”;
- IX. Investindo na expansão semântica e sensorio-perceptiva dos espaços ao cartografar modos de dizer, desdizer e redizer coletivamente quem é, o que quer e o que pode a cidade, ações performativas geram instâncias de encontro que podem reconfigurar momentaneamente os espaços de passagem incessante em passarelas dialógicas.

Referências

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *In: ILINX - Revista do LUME*, v. 4, p. 1-11, 2013.

GUALBERTO, Tiago. Fragmentos do vivido. **30ª Edição do Programa de Exposições CCSP Mostra 2020**. Catálogo organizado por PONTES, Maria Adelaide e MENEZES, Hélio. Prefeitura de São Paulo, 2020. Disponível em: [catálogo EBOOK.indd](#) Acesso em: 13 set. 2025.

NASCIMENTO, Elilson Gomes do. Gota. **Ensaia - revista de dramaturgia, performance e escritas múltiplas**, n. 3, junho de 2017. Disponível em: <https://www.revistaensaia.art/gota> Acesso em: 29 jun. 2026.

NASCIMENTO, Elilson Gomes do. **Mobilidade [inter]urbana-performativa**. Rio de Janeiro: Rumos Itaú Cultural/edição do autor, 2019.

NASCIMENTO, Elilson Gomes do. **Por uma mobilidade performativa**. Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017.

NASCIMENTO, Elilson Gomes do. Trânsitos polifônicos: corpo e performance entre colagem e assemblagem. **Revista Desassossego**, São Paulo, Brasil, v. 18, n. 35, p. 34–52, 2026. DOI: 10.11606/issn.2175-3180.v18i35p34-52. Disponível em: <https://revistas.usp.br/desassossego/article/view/239174>. Acesso em: 29 jun. 2026.

SOUZA, Thiago de. Quando o Exército brasileiro tirou a vida de crianças paraguaias. **Aventuras na História**, 31 mar. 2021. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/desventuras/quando-o-exercito-brasileiro-tirou-vida-de-criancas-paraguaias.phtml>. Acesso em: 29 jun. 2026.

Sobre o autor

Elilson Gomes do Nascimento é artista, professor e pesquisador. Doutor em Artes pela USP, com período sanduíche na UNAM - Ciudad de México (Bolsa CAPES). Mestre em Artes da Cena pela UFRJ e Graduado em Letras (Licenciatura) pela UFPE, com período na Universidade Nova de Lisboa como bolsista do Programa Santander Luso-brasileiro. Possui formação complementar em Artes Visuais pela EAV/Parque Lage (Bolsista do Programa de Formação e Deformação 2018). Produz ações, textos, instalações, peças sonoras e exposições orais. Publicações incluem dois livros: "Por uma mobilidade performativa" (Editora Temporária, 2017) e "Mobilidade [inter]urbana-performativa" (via Rumos Itaú Cultural, 2019). Indicado duas vezes ao Prêmio Pipa (2024 e 2021), recebeu, dentre outros, o prêmio Rumos Itaú Cultural e o prêmio EDP nas Artes do Instituto Tomie Ohtake. Residências artísticas incluem: Linha de Fuga (Coimbra, 2025), Circulação Barracons (Klauss Vianna/Funarte, 2025), R.A.R.O (Buenos Aires, 2019) e FAAP (São Paulo, 2020). Tem apresentado palestras em instituições como Universidade Nova de Lisboa (2025), Instituto Guimarães Rosa (Ciudad de México, 2025) e EACH - USP Leste (2025). No campo do teatro, trabalhou em diversos espetáculos e festivais, incluindo a colaboração com a companhia alemã Rimini Protokoll em "Home Visit - Brasil em Casa" (2017-2018).

elilson@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/7131304554734472>

<https://orcid.org/0000-0001-7974-6304>

Recebido em: 19-02-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente.

Como citar

NASCIMENTO, Elilson Gomes do. Interlúdios de rua: notas performativas. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.168 – 194, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81453>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

PROJETO INTIMIDADE POPULAR: processos de gentrificação e cultura artística

POPULAR INTIMACY PROJECT: processes of gentrification and artistic culture

PRISCILA FRÓES

Universidade de Glasgow - Escócia

MARIA ZANELA

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Brasil

RESUMO

Este artigo analisa a produção artística de travestis como prática insurgente, pedagógica e de resistência urbana, articulando arte, ativismo e disputas pelo direito à cidade. A pesquisa fundamenta-se em uma abordagem metodológica que combina autoetnografia performativa, curadoria crítica situada e intervenção urbana, compreendendo o corpo da artista como dispositivo de enunciação estética, política e epistemológica. O estudo parte do Projeto Intimidade Popular, no qual práticas artísticas realizadas por travestis são entendidas não apenas como formas de denúncia das desigualdades sociais, mas como processos de ressignificação de territórios urbanos e institucionais marcados pela gentrificação, pela marginalização e pela exclusão de corpos dissidentes. A análise evidencia que a intersecção entre arte, travestilidade e trabalho sexual produz deslocamentos nos regimes de visibilidade e nos modos de reconhecimento social dessas experiências. Ao mobilizar estratégias estéticas insurgentes, como a intervenção urbana e o lambe-lambe, o projeto tensiona fronteiras entre arte, política e vida cotidiana, configurando-se como prática pedagógica e crítica. Conclui-se que a produção artística de travestis, tal como apresentada no Intimidade Popular, constitui um campo de ação estética e política que desafia normatividades de gênero, epistemologias hegemônicas e dispositivos institucionais de legitimação artística.

PALAVRAS-CHAVE

Produção artística, Autoetnografia, Exposições culturais, Projeto Intimidade Popular.

ABSTRACT

This article analyzes the artistic production of travestis as an insurgent, pedagogical practice and form of urban resistance, articulating art, activism, and struggles for the right to the city. The research is grounded in a methodological approach that combines performative autoethnography, situated critical curatorship, and urban intervention, understanding the artist's body as a device of aesthetic, political, and epistemological enunciation. The study is based on the Intimidade Popular Project, in which artistic practices carried out by travestis are understood not only as forms of denouncing social inequalities, but also as processes of resignification of urban and institutional territories marked by gentrification, marginalization, and the exclusion of dissident bodies. The analysis highlights that the intersection between art, travestility, and sex work produces shifts in regimes of visibility and in the social recognition of these experiences. By mobilizing insurgent aesthetic strategies, such as urban intervention and wheat-pasting (lambe-lambe), the project tensions the boundaries between art, politics, and everyday life, configuring itself as a pedagogical and critical practice. It concludes that the artistic production of travestis, as presented in Intimidade Popular, constitutes a field of aesthetic and political action that challenges gender normativities, hegemonic epistemologies, and institutional devices of artistic legitimation.

KEYWORDS

Artistic production, Autoethnography, Cultural exhibitions, Popular Intimacy Project.

1 Nota introdutória I: Do *locus* da pesquisa

Para início de diálogo, destaca-se que uma das autoras considera-se artista desde o ano de 2018, a partir de uma ação reativa a um processo meticuloso e repleto de meandros: o da gentrificação, que se vale do campo da cultura artística como álibi. Nesse contexto, faz-se pertinente situar, ainda que brevemente, a organização administrativa e social da cidade de Porto Alegre, cuja divisão em regiões e distritos evidencia marcantes desigualdades socioespaciais, historicamente atravessadas por dinâmicas de exclusão e deslocamento de populações marginalizadas.

É nesse cenário que se insere o IV Distrito, uma área em disputa entre o setor político, o setor privado e a sociedade civil, que tem sido alvo de projetos de revitalização urbana frequentemente associados a processos de gentrificação, conforme apontam Marx, de Araújo e de Souza (2019). A trajetória da autora teve início como um protesto contra tais processos nesse território específico. Nesse contexto, a crítica não se dirigia à exclusão de pessoas pobres, mas a outra classe igualmente marginalizada: as trabalhadoras sexuais. A autora-artista, Priscila Froes, atua como ativista desde 2014, ano em que se formou professora de Artes Visuais; foi em seminários, *workshops* e outros eventos voltados a mulheres travestis e transexuais que tive a oportunidade de conhecê-las e de ouvir suas histórias.

Então, estudou-se sobre a história de certos bairros de Porto Alegre e fica claro como seu processo de modernização possui explícitas características de gentrificação¹, em particular as trabalhadoras sexuais travestis que antigamente se prostituíam no bairro Moinhos de Vento, perto da caixa d'água do Departamento Municipal de Água e Esgotos (DMAE), conforme as memórias coletadas na dissertação de Camargo (2019) junto a travestis com idades entre 65 e 80 anos de idade. Com o tempo, elas foram descendo a Cristóvão Colombo, depois no famoso Fundão perto da estação de trens e depois por toda Avenida Farrapos e todas as suas veias. Logo, a temática do trabalho no campo das artes visuais, -focaliza essas mulheres e esse universo através da interlocução de imagem e texto, produzindo os

¹ Como exemplo, destaca-se o Bairro Restinga, criado em 1967, no contexto do auge da modernização urbana da cidade. Configurado como um “gueto de pobreza”, tornou-se destino dos grupos excluídos no processo de gentrificação e de desterritorialização das Colônias Africanas, também denominadas Territórios Negros ou Vilas de Malocas. Nesse cenário, a atuação do Estado, já sob o regime do Governo Militar, contribuiu para a exclusão sistemática das populações consideradas indesejadas. (Araújo, 2019).

mais diversos efeitos, que vão desde assimilação reflexiva positiva até a manifestação de desagrado por parte do espectador e instituição.

Caminhando pela Rua São Carlos, em Porto Alegre, e dialogando com as trabalhadoras sexuais, era recorrente que questionassem o que estava ocorrendo naquele edifício antigo que, no campo das artes, é conhecido como Vila Flores. Nessas conversas, emergiam questões relacionadas ao modo como tais eventos interferiam no fluxo de trabalho, denominado “bateção de porta”, bem como à exposição indevida das mulheres cisgêneras² em seu local de atuação. Não era incomum ouvir relatos de incômodo diante de fotografias realizadas sem consentimento, como se estivessem ali sendo tratadas como objetos de observação para uma classe média em busca de diversificação de suas experiências culturais, sendo essas mulheres percebidas como um elemento adicional ou acessório.

O interesse na temática sobre o trabalho sexual não é gratuito, ele se relaciona na intimidade do *vir-a-ser travesti* (Zanela, 2019). Dados da ANTRA (Benevides; Nogueira, 2018) estimam que 90% das mulheres travestis e transexuais no Brasil exercem essa atividade laboral em decorrência da discriminação social de gênero, da baixa escolaridade e da ausência de políticas públicas que promovam a humanização e contribuam para a redução do preconceito contra essas mulheres no mercado de trabalho. E, falando em mercado de trabalho, este universo tão particular às artistas, não é coincidência que o trabalho apresentado, sendo urbano, colando *lambes* pelas paredes da cidade, seja lido como uma arte marginal, que é colado por uma marginal da sociedade e que trata de uma temática marginalizada pela sociedade. Não é coincidência que uma mulher travesti tenha acessado espaços formais de arte, se não pela margem.

Interessamo-nos pela provocação como estratégia estética e política, compreendendo-a como forma de devolutiva crítica à sociedade que constantemente marginaliza e exclui nossas corporalidades dissidentes, especialmente os corpos travestis, dos mais diversos espaços sociais. Essa escolha por uma estética provocadora não é gratuita, mas sim uma resposta à violência simbólica e material sofrida cotidianamente, como apontam Bourdieu (1998) e Butler (2004) ao discutirem

² Tal exposição revela-se particularmente sensível quando considerada à luz das desigualdades de gênero que atravessam o trabalho sexual, uma vez que, para mulheres cisgêneras, a estigmatização social associada à prostituição tende a operar de forma ainda mais intensa em determinados contextos, impactando diretamente suas trajetórias pessoais, familiares e possibilidades de inserção em outros espaços sociais e laborais.

os mecanismos de exclusão e regulação dos corpos no espaço social. Ainda que o campo da arte e da cultura pareça, em certa medida, acolher essas existências, esse acolhimento é condicionado: somos aceitas sob certas normas, em horários e espaços específicos, e desde que performemo-as dentro de certas expectativas (Louro, 2000).

1.1 Notas Introdutórias II: Das autoras

Quando se é uma artista travesti, essa inserção institucional se torna ainda mais complexa, pois os marcadores de gênero e corporalidade atravessam as fronteiras simbólicas da arte, reconfigurando constantemente os limites do pertencimento e da legitimidade. Assim, a relação com os espaços formais da arte revela-se tão tensionada quanto a ocupação do espaço público, ambos regidos por normas que operam a partir da cis-heteronormatividade³ e da colonialidade dos corpos (Vergueiro, 2015). A presença da artista travesti em instituições culturais frequentemente desestabiliza as convenções que normatizam quem pode ser legitimado como sujeita artística, revelando as estruturas excludentes que sustentam esses espaços (Butler, 2004; Quijano, 2005). Em muitos casos, essa presença é tolerada apenas quando exotizada ou folclorizada, reproduzindo estigmas e apagando a potência política e estética de suas produções. Nesse sentido, o próprio ato de ocupar instituições - galerias, museus, universidades - torna-se uma forma de resistência epistêmica (Mignolo, 2008), pois implica reivindicar um lugar de fala e de autoria que historicamente foi negado a corporalidades dissidentes.

É nesses espaços que o confronto se transforma: diante da ausência da violência física direta, instaura-se uma tensão dialética entre as produções artísticas e suas recepções, compondo uma arena discursiva na qual os significados são continuamente negociados. Essa dinâmica pode ser compreendida a partir de uma abordagem construtivista da linguagem, conforme propõe Hall (2016), em que o sentido não está fixado na obra em si, mas emerge da interação entre sujeito,

³ Entende-se por cis-heteronormatividade o regime de normas sociais que pressupõe a cisgeneridade e a heterossexualidade como padrões universais, naturais e desejáveis, operando na regulação dos corpos, identidades e expressões de gênero. Conforme argumenta Viviane Vergueiro (2015), trata-se de um dispositivo que articula a naturalização da correspondência entre sexo atribuído ao nascimento, identidade de gênero e orientação sexual, produzindo hierarquias e mecanismos de exclusão que marginalizam experiências dissidentes, como as travestilidades e transexualidades.

contexto e discurso. Froes, artista educadora e ativista social, carrega em sua prática os códigos culturais e simbólicos que constituem o universo da travestilidade, especialmente os oriundos da cultura popular e das experiências partilhadas entre travestis. Entre essas experiências, uma vivência marcante é a da prostituição, uma realidade que não pode ser dissociada da construção identitária de muitas travestis no Brasil.

A linguagem das manas, expressão simbólica própria das redes de convivência entre travestis, atravessa o trabalho artístico de Froes, manifestando-se como uma forma de comunicação debochada, sarcástica e passivo-agressiva, que atua como mecanismo de defesa frente às violências sistemáticas vivenciadas cotidianamente, que essa linguagem é forjada no espaço da rua, entre gritos, risadas e trocas que constroem sentidos e pertencimentos coletivos. Como aponta Preciado (2008), os corpos dissidentes produzem linguagens próprias, não apenas como performance, mas como forma de produção de subjetividade e resistência. O trabalho artístico de Priscila Froes adere aos muros e paredes da cidade como um corpo que resiste à sua remoção dos espaços urbanos, sobretudo das ruas, tensionando o apagamento sistemático das travestis por meio de estratégias visuais que dialogam com os códigos estéticos e comunicativos do trabalho sexual.

Nesse contexto, o presente artigo tem como tema a relação entre produção artística realizada por travestis e ocupação simbólica e política do espaço urbano, articulando a provocação como estratégia estética que denuncia, tensiona e ressignifica os lugares sociais impostos aos corpos dissidentes. O trabalho parte das seguintes questões: como o projeto Intimidade Popular é percebido nos espaços em que se insere? De que forma o corpo travesti, a linguagem e a temática do trabalho sexual dialogam com o sistema das artes visuais? E de que maneira essa produção pode funcionar como prática pedagógica e crítica? Dessa forma, o objetivo geral deste estudo é analisar como o trabalho Intimidade Popular dialoga com o público e com os espaços de produção e exposição artística, refletindo sobre a linguagem utilizada e os efeitos provocados por um ativismo cultural encarnado em práticas estéticas travestis. Essa reflexão se ancora em uma perspectiva que compreende a arte como prática insurgente (hooks, 1995; Rolnik, 2007), configurando-se como ação política e epistêmica diante de um sistema que historicamente marginaliza sujeitos dissidentes.

2 Produção artística de travestis e a ocupação da rua

O trabalho de lambe-lambes surge no século XXI, inspirado em artistas que distribuem suas fotografias pelo espaço urbano, bem como se liga intimamente ao processo de colar cartazes pela cidade desde o século XIX, com o nascimento da litografia. Esses cartazes podiam ser produzidos em grande escala e serviam para promover eventos ou mesmo ideias, sendo usados tanto pelo setor privado como estatal. Logo, o lambe-lambe e seus desdobramentos têm por objetivo protestar no espaço urbano, trazer uma mensagem às pessoas que transitam pelas veias e artérias das grandes cidades, segundo Nascimento *et al.* (2017).

Sendo os trabalhos que ocupam a rua expressão daqueles socialmente menos favorecidos, que mantêm um compromisso com a sociedade ou que, cientes de sua condição à margem do sistema artístico formal, ainda assim buscam se expressar, trazendo consigo as marcas da inequidade e da desigualdade social no país. Nessa margem, ao lado de paredes cobertas de pixo, encontram-se corpos aos quais a sociedade brasileira tem historicamente permitido ocupar, de modo restritivo, apenas esse espaço: as travestis. Deve-se pensar as travestis e as pessoas transexuais para além das diferenças impostas por uma leitura cisgênera e binária sobre seus corpos, uma vez que não são as modificações corporais que diferenciam uma travesti de uma transexual. Ademais, mostra-se desafiador ultrapassar a dualidade de gênero, masculino ou feminino, considerando que essas pessoas tensionam e desestabilizam tais categorias previamente estabelecidas.

Neste estudo, as categorias travesti e transexual não são mobilizadas como termos equivalentes, tampouco como categorias dicotômicas rígidas, mas como construções históricas, políticas e epistemológicas situadas (Vergueiro, 2015; Jesus, 2012). No contexto brasileiro, a travestilidade constitui uma experiência identitária e coletiva marcada por especificidades socioculturais, políticas e linguísticas próprias, frequentemente atravessadas por processos de marginalização e resistência (Moirá, 2016; Berkins, 2000). Trata-se, portanto, de uma categoria que, para além da nomeação identitária, pode ser compreendida como um lugar de enunciação e produção de saberes, ancorado em experiências corporificadas e em práticas coletivas de existência e sobrevivência (Preciado, 2008; Mignolo, 2008). Já a categoria transexualidade, embora também vinculada às dissidências de gênero, tem sido historicamente constituída em estreita relação com discursos médico-jurídicos e

biomédicos, que operam na regulação, classificação e, muitas vezes, patologização dessas experiências (Bento, 2006; Foucault, 1988).

O documentário *Divinas Divas* oferece uma importante representação sobre o que significa ser travesti no Brasil, evidenciando não apenas a construção identitária dessas sujeitas, mas também sua atuação enquanto produtoras culturais. A obra remonta às décadas de 1950 e 1960, período em que a identidade travesti começa a se consolidar no país, articulando-se com transformações sociais, políticas e estéticas associadas à modernidade. Neste sentido, Cauquelin (2005, p. 25) compreende a modernidade como “o conjunto dos traços da sociedade e da cultura que podem ser detectados em um momento determinado, em uma determinada sociedade”, o que permite pensar o corpo travesti como expressão singular de um tempo e de um campo de disputas simbólicas e materiais.

Contudo, a inserção das travestis no espaço social foi historicamente marcada por processos de marginalização. Às travestis foi destinado um território específico - a rua, a calçada - como espaço de existência e de trabalho, frequentemente associado à prostituição. Nesse contexto, a indústria do sexo torna-se um dos poucos espaços de inserção econômica e, paradoxalmente, também de elaboração estética e artística. O trabalho artístico das travestis, portanto, emerge e se desenvolve a partir dessa vivência situada - na esquina, na noite, no palco improvisado das casas de *show*, reafirmando que sua arte está intrinsecamente ligada à sua trajetória de resistência. Sendo assim, segundo Schechner *et al.* (2010), esse espaço precarizado e inóspito possibilita que artistas travestis, ainda que não o façam de modo consciente em um primeiro momento, acabem por interseccionar suas linguagens artísticas com a performance, que passa a existir a partir da reflexão sobre as práticas cotidianas. Desse modo, ações como atender um cliente, transitar pela rua, colar um lambe-lambe ou dialogar com espaços culturais não se configuram apenas como agir, mas como performar.

Zanela (2019), ao utilizar a autoetnografia em sua pesquisa, reforça a importância de compreender o corpo travesti como lugar de produção de saberes e experiências legítimas, destacando que é na vivência concreta da prostituição que muitas travestis constroem suas identidades. Nesse sentido, mais do que serem usadas como objeto de consumo estético ou discursivo, as travestis devem ser reconhecidas como sujeitas plenas, com histórias, desejos e projetos, o que exige um olhar humanizador e ético por parte da sociedade e da produção de conhecimento.

Os lambe-lambes colados no Quarto Distrito de Porto Alegre dialogam com essas mulheres e vão além, pois se dirigem a todas as mulheres travestis e cisgêneras presentes no espaço; é nesse território que disputas são travadas. O IV Distrito abriga trabalhadoras sexuais de rua e de boates, assim como ateliês de arte, centros culturais, galerias e empresas, sendo também habitado pela alta classe média e por populações em situação de vulnerabilidade, separadas por fronteiras invisíveis, porém perceptíveis a quem por ali transita. Trata-se, portanto, de um espaço marcado por intensas desigualdades e por sobreposições de regimes de visibilidade e invisibilidade. Nesse contexto, observa-se que determinadas vertentes do feminismo, especialmente aquelas de matriz branca, cisgênera e de classe média, tendem a não alcançar ou a não reconhecer plenamente as especificidades das experiências vividas por trabalhadoras sexuais nesse território.

Em contrapartida, emergem possibilidades de articulação com perspectivas feministas interseccionais (Crenshaw, 1989), transfeministas (Vergueiro, 2015), decoloniais (Lugones, 2008) e putafeministas (Prada, 2018), que partem dessas vivências situadas para construir formas de diálogo, escuta e enfrentamento das desigualdades. Tais perspectivas deslocam o foco de uma universalização abstrata da categoria “mulher” para uma compreensão situada, que reconhece os atravessamentos de raça, classe, gênero, sexualidade e território na produção das experiências sociais. Desse modo, contribuem para a problematização das hierarquias internas ao próprio campo feminista, evidenciando como determinadas vozes e corporalidades são historicamente silenciadas ou marginalizadas.

3 Perspectivas metodológicas

A metodologia adotada pela artista fundamenta-se na autoetnografia, compreendida como uma estratégia de pesquisa que articula vivência pessoal e produção de conhecimento, permitindo que a subjetividade da pesquisadora seja reconhecida como parte constituinte da análise (Ellis; Adams; Bochner, 2011). No caso de uma artista travesti que atua no espaço urbano e com corpos marginalizados, essa abordagem permite o entrelaçamento entre experiência encarnada, prática estética e ativismo político. A autoetnografia não objetiva neutralidade, mas sim a validação de saberes situados (Haraway, 1995), valorizando os testemunhos corporificados como formas legítimas de produção de sentido.

Nesse sentido, a referência a Zanela (2019) é central, pois a autora propõe compreender a travestilidade como lugar de produção de saberes, onde a vivência da prostituição de rua constitui não apenas uma prática de sobrevivência, mas também um campo estético e epistemológico. A artista-pesquisadora, ao mobilizar sua experiência como travesti e trabalhadora da arte, ativa um repertório sensível que atravessa e estrutura sua produção poética. Como observa Zanela, a rua é simultaneamente território de exclusão e de potência, sendo a prostituição um espaço onde se negocia identidade, afeto, estética e pertencimento (Zanela, 2019).

Para tanto, explorar metodologias decoloniais e dissidentes implica não apenas sua aplicação, mas a explicitação dos regimes de saber que tais abordagens tensionam. Nesse sentido, o presente estudo mobiliza a autoetnografia performativa (Denzin, 2006; Ellis; Adams; Bochner, 2011) e a curadoria crítica situada como caminhos para a produção de conhecimento ancorados na experiência encarnada e na implicação da sujeita pesquisadora. Sob essa ótica, a performatividade é compreendida não apenas como expressão, mas como prática reiterativa que produz e subverte normas (Butler, 2004), sendo fundamental para entender como as ações artísticas analisadas constituem intervenções que tensionam as fronteiras entre arte, política e vida. A autoetnografia performativa, ao articular narrativa, corpo e ação, potencializa essa dimensão ao transformar a experiência vivida em campo analítico.

O trabalho de campo, neste contexto, se configura por meio de uma observação participante engajada, em que o contato direto com as trabalhadoras sexuais da região é parte indissociável do processo criativo. A prática se aproxima do que Denzin (2006) chama de etnografia performativa, uma abordagem na qual a observação não se limita a descrever o outro, mas inscreve o próprio corpo e afeto da pesquisadora no processo investigativo. Neste caso, o corpo da artista-pesquisadora, na condição de corporalidade travesti e historicamente atravessada por experiências semelhantes às de suas interlocutoras, torna-se um dispositivo sensível e epistemológico, capaz de produzir uma escuta implicada e uma produção estética situada.

A arte visual urbana, especialmente por meio dos lambe-lambes, é compreendida aqui como forma de intervenção estética e política (Nascimento *et al.*, 2017), assumindo o espaço público como território de disputa simbólica. A rua, como galeria marginal permite que a obra escape das normativas institucionais e dialogue diretamente com os sujeitos com os quais compartilha experiências de exclusão.

Como propõe Rolnik (2007), trata-se de uma micropolítica do desejo que emerge da cidade e da vida, afirmando o corpo como agente de transformação estética e social. Nesse sentido, o lambe-lambe atua não apenas como denúncia, mas também como gesto de afirmação de existências dissidentes, inscrevendo narrativas outras na paisagem urbana.

Para além disso, constitui-se como uma linguagem visual específica, ancorada em códigos estéticos, gráficos e comunicacionais próprios das intervenções urbanas, que operam na articulação entre imagem, texto e suporte material. Enquanto linguagem, o lambe-lambe mobiliza estratégias de repetição, sobreposição, deslocamento e ressignificação, produzindo sentidos que tensionam a visualidade hegemônica da cidade e disputam regimes de visibilidade. Inserido no campo das artes visuais, esse fazer artístico não apenas comunica uma mensagem, mas produz experiências estéticas situadas, nas quais forma, conteúdo e território se entrelaçam na construção de narrativas dissidentes. Ao instaurar novas camadas de significação no espaço público, essas produções tensionam a homogeneização visual imposta pela lógica mercadológica da cidade, reivindicando o direito à expressão e à pluralidade de vozes no espaço coletivo.

Ao utilizar a subjetividade travesti como linguagem estética, a artista reivindica uma epistemologia dissidente (Preciado, 2008; Mignolo, 2008), que tensiona os modos dominantes de produção de saber e legitimação artística. Esta estética se constrói a partir de códigos populares, gírias, gestualidades e afetos coletivos das redes travestis, instaurando uma linguagem que resiste à normatividade e desafia as hierarquias simbólicas da arte e da academia. Assim, a metodologia adotada na produção do Projeto Intimidade Popular se ancora em três pilares: (1) a autoetnografia como dispositivo de enunciação situada; (2) a arte urbana como prática de ocupação estética e política do espaço público; e (3) a travestilidade como lugar legítimo de produção de conhecimento e linguagem.

3.1 Projeto Intimidade Popular

SEDE das Cias (RJ): Festival TransArte (dez/2019)

No final de 2019, a artista participou do Festival TransArte, no Rio de Janeiro, apresentando um trabalho inédito que, embora mantivesse a linguagem do lambe-lambe e a temática do trabalho sexual como trabalho legítimo, explorava novas técnicas por meio de fotomontagens digitais em preto e branco, inspiradas no *cinema noir* e nas novelas gráficas. As colagens combinavam fotos de seu acervo pessoal, imagens retrabalhadas da *internet* e textos, incluindo um escrito de uma trabalhadora sexual originalmente publicado no *Twitter*, autorizado para uso na obra. Instalado nas ruas da Lapa, em frente a uma igreja da Universal e em áreas frequentadas por travestis trabalhadoras sexuais, o trabalho narrava fragmentos do cotidiano dessas mulheres, tensionando estigmas sociais e reivindicando dignidade. A experiência deu origem a outras fotomontagens entre 2019 e 2020, em que a artista utilizou seu próprio corpo como matéria-prima para contar histórias da rotina de uma trabalhadora sexual, reafirmando a potência política e estética de sua vivência.



Figura 1 - Priscila Fróes, Não quero carona, quero dinheiro, 2019, Fotomontagem digital, 1400x787 pixel. Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Vila Flores (RS): IV Simultaneidade: arte e ativismo (dez/ 2019);

Em 2019, a artista participou do IV Festival Simultaneidade: arte e ativismo, no Centro Cultural Vila Flores, em Porto Alegre, apresentando um trabalho inédito que chamou de *remix*. Inspirada pela energia ancestral da Lapa, no Rio de Janeiro, espaço historicamente ligado às travestis e trabalhadoras sexuais, ela mesclou seu primeiro lambe-lambe com fotografias de paredes, placas e artes do bairro, criando

uma obra que conectava memória, território e resistência. Como estava no Rio, enviou aos amigos em Porto Alegre instruções detalhadas para a colagem dos 225 lambes, mas o resultado se desviou de sua concepção inicial, revelando como a interferência de terceiros também imprime novos sentidos à obra. Para a artista, a experiência demonstrou que o trabalho artístico ganha vida própria, dialoga com quem o executa e se reinventa no processo coletivo.



Figura 2 - Priscila Fróes, Remix de trabalhos, colagem lambe-lambe. Obra parte da IV Simultaneidade: arte e ativismo. Centro Cultural Vila Flores, 2019, Porto Alegre, RS. Registro fotográfico de participante em cena, com enquadramento que preserva sua identidade. Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Memorial do RS: Ocupação Feminista: o tempo não para (mar/2019);

Em março de 2019, durante as celebrações do mês da mulher, a artista visual foi convidada a expor no Memorial do Rio Grande do Sul, em um contexto marcado pela censura a temas ligados à diversidade após a polêmica da exposição *Queermuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira* (2017) e pelo início do

governo Bolsonaro. Embora a proposta incluísse a reapresentação das placas de 2018 e um trabalho inédito, ao final apenas uma faixa foi exibida, com nomes de travestis e pessoas transexuais assassinadas em 2018, nas cores preto e amarelo, remetendo às fitas policiais de isolamento de crime. O resultado, isolado e precário, evidenciou o constrangimento da artista e a imposição de uma narrativa restrita: a de que travestis e trabalhadoras sexuais só podem ser representadas pelo viés da violência, nunca pela dignidade ou pelo reconhecimento do trabalho sexual como legítimo.



Figura 3 - Priscila Fróes, sem título, Instalação. Obra parte da exposição Ocupação Feminista: o tempo não para. Memorial do Rio Grande do Sul, 2019, Porto Alegre, RS. Fonte: Acervo pessoal, 2019.

Livraria Baleia (RS): Aqui estamos (out/2018);

A exposição *Aqui Estamos* (2018), apresentada na Livraria Baleia em Porto Alegre, surgiu no contexto das visitas de Amara Moira e do lançamento do livro *Putafeminista* de Monique Prada, e teve como inspiração o cotidiano, as memórias e

as conversas da autora com outras trabalhadoras sexuais. Diferente de seus trabalhos anteriores, a artista passou das palavras de ordem a frases coloquiais usadas por travestis e trabalhadoras sexuais, explorando também lembranças pessoais e coletivas. O trabalho utilizou a estética de placas de trânsito e de endereços, remetendo diretamente à pista, com frases como “Regras de boa convivência na rua: não pode esfaquear a coleguinha” e “Se valorize garota, diga não ao varejo”, penduradas nas paredes da livraria. A mostra provocou diferentes reações, como a de uma visitante que inicialmente ria das frases, mas ao perceber o contexto do trabalho sexual e a autoria travesti, foi tomada por um riso constrangido, revelando os tensionamentos sociais que a obra buscava expor.



Figura 4 - Priscila Fróes, série de placas “Aqui estamos”, 8 placas em PVC, 25x50x0.2 cm (placas azuis) e 46x64x0.2 cm (placas brancas). Livraria Baleia, 2018, Porto Alegre, RS. Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Vila Flores (RS): Intervenção urbana pelos pontos de prostituição de Porto Alegre no IV Distrito (jun/2018);

A intervenção urbana realizada em 2018, no IV Distrito de Porto Alegre, surgiu em resposta ao fechamento da Rua São Carlos pelo Centro Cultural Vila Flores, medida que prejudicava diretamente as trabalhadoras sexuais da região. A ação, idealizada pela artista visual Priscila, consistiu na criação e colagem de lambes coloridos em papel A4, com ilustrações de figuras femininas clássicas da história da

arte, reduzidas a contornos negros para simbolizar corpos diversos, acompanhadas de frases-manifesto como “Cultura sim, gentrificação não” e “Trabalho sexual é trabalho”.



Figura 5 - Priscila Fróes, Sei que não nos querem aqui, mas aqui estamos, 2018, lambe-lambe, 29,7x21cm. Porto Alegre, RS. Fonte: acervo pessoal, 2018.

As exposições do Projeto Intimidade Popular articulam práticas de autoetnografia performativa, curadoria crítica situada e intervenção urbana, com o objetivo de tensionar os limites entre arte, ativismo e pedagogia social. A presença da artista travesti nos espaços expositivos, formais e não formais, configura uma prática estética e política que desafia as normas institucionais e reconfigura os modos de fruição e recepção artística.

3.2 Autoetnografia performativa como base do processo curatorial

As exposições foram construídas a partir de experiências vividas, do trânsito da artista em territórios de prostituição, centros culturais e espaços de resistência. O corpo da artista é, portanto, elemento central no processo de curadoria, sendo entendido como dispositivo narrativo, performativo e político (Zanela, 2019; Denzin, 2006). Cada mostra foi concebida como desdobramento da vivência urbana marginal, o que implica pensar a exposição não apenas como evento visual, mas como ato político de enunciação travesti que ressignifica os espaços por onde passa. Essa abordagem rompe com a lógica tradicional de curadoria neutra e propõe uma curadoria implicada, onde a artista é simultaneamente sujeita criadora e agente de mediação estética.

As exposições se ancoram em uma curadoria que reconhece os territórios como parte integrante da obra. O IV Distrito de Porto Alegre, por exemplo, não é apenas o espaço de inspiração, mas também de fricção e conflito, território marcado por prostituição, arte de rua e gentrificação. A exposição realizada no Vila Flores (jun/2018) como intervenção urbana nos pontos de prostituição ilustra a fusão entre obra, corpo, território e denúncia social. A metodologia, nesses casos, se baseia no reconhecimento da memória afetiva e marginal do espaço urbano, priorizando o diálogo com sujeitas historicamente silenciadas, especialmente travestis e trabalhadoras sexuais. Por isso, a escolha dos locais (como a Livraria Baleia, o Memorial do RS ou o Festival TransArte) não é neutra: eles carregam significados simbólicos e políticos que contribuem para a ampliação do alcance crítico da obra.

Nas exposições, os recursos visuais, como os lambe-lambes, a escrita em linguagem das manas, os arquivos fotográficos e as ações performáticas, são mobilizados como estratégias de insurgência estética, permitindo à artista ocupar simbolicamente espaços culturais que historicamente rejeitaram suas corporalidades. A prática expositiva valoriza também o uso de suportes acessíveis, com materiais urbanos reaproveitados, cartazes colados nas ruas, e ações interativas, como rodas de conversa e oficinas com público marginalizado. Essa escolha não apenas democratiza o acesso à arte, mas reafirma sua dimensão pedagógica e ativista.

A diversidade dos espaços e formatos de circulação dos trabalhos, que transitam entre centros culturais, ruas e livrarias, demanda uma estratégia metodológica aqui compreendida como adaptativa, derivada da própria autoetnografia performativa que orienta o projeto. Trata-se de uma forma de condução do fazer artístico que reconhece a centralidade do contexto na produção

de sentido, considerando a plasticidade das obras e a resiliência da linguagem artística travesti frente às distintas condições de exibição. Nesse sentido, não se trata de mera adequação formal, mas de uma operação crítica que negocia com os regimes de visibilidade e as expectativas de cada espaço, sem abdicar de sua potência dissidente.

Exposições como *Aqui estamos* (2018) e *Minorias* (2019) evidenciam esse movimento ao reconfigurar elementos do trabalho para contextos institucionais, mantendo, contudo, a crítica à cis-heteronormatividade. Já as participações em festivais e ocupações feministas, como no Memorial do RS (mar./2019) e no Festival TransArte (dez./2019), reforçam a dimensão coletiva e interseccional da obra, ampliando o diálogo com outras artistas dissidentes e com práticas feministas não hegemônicas, como o putafeminismo (Prada, 2018).

4 Enlace analítico

Os trabalhos que compõem o Projeto Intimidade Popular são produzidos a partir do trânsito da artista por territórios de trabalho sexual, espaços culturais e circuitos de resistência, experiências que constituem a base de sua elaboração estética e política. Nesse contexto, a noção de curadoria mobilizada neste estudo não se restringe a uma instância institucional externa, mas diz respeito a uma prática incorporada, exercida no próprio processo de criação, seleção e circulação das obras. O corpo travesti, nesse sentido, opera como princípio organizador de sentidos e como dispositivo de enunciação estética e política.

Ao deslocar a curadoria para o campo da experiência vivida, o projeto articula uma perspectiva situada de produção de conhecimento, em diálogo com a noção de saberes localizados (Haraway, 1995) e com a tradição da autoetnografia crítica (Ellis; Adams; Bochner, 2011), que recusa a separação entre sujeito e objeto de investigação. A vivência urbana marginal não apenas informa as obras, mas as constitui estruturalmente, de modo que a artista não representa uma realidade exterior, mas a reinscreve a partir de sua própria experiência corporificada, transformando-a em campo de produção de significados (Zanela, 2019).

Nesse enquadramento, a prática curatorial emerge como extensão dessa experiência encarnada, tensionando os regimes tradicionais de mediação e neutralidade institucional. Em vez de uma função de organização externa, ela se

configura como uma operação situada de produção de sentido, na qual a trajetória da artista define critérios, estratégias e modos de circulação das obras. Em consonância com a noção de curadoria insurgente (Almeida, 2016), as exposições não são tomadas como origem do processo, mas como desdobramentos contingentes, nos quais se materializam os atravessamentos entre experiência, linguagem artística e território.

A noção de território, nesse contexto, ultrapassa a dimensão geográfica e assume contornos afetivos, simbólicos e políticos. O IV Distrito de Porto Alegre configura-se como espaço em disputa, simultaneamente inspirando, abrigando e tensionando a produção artística. Trata-se de um território atravessado por camadas de conflito, como a prostituição de rua, a arte marginal e os processos de gentrificação, que não apenas contextualizam, mas constituem os próprios trabalhos. Assim, a produção artística não se limita à exposição de conteúdos, mas se realiza como prática situada, em que a dimensão estética se articula à experiência urbana e às dinâmicas de poder que organizam o espaço (Santos, 2000; Canclini, 2019).

Nesse sentido, os espaços expositivos não são tomados como instâncias neutras, mas como extensões desse campo de forças. A inserção dos trabalhos em locais como o Vila Flores, a Livraria Baleia ou o Memorial do RS evidencia uma lógica curatorial que opera de forma relacional, considerando os atravessamentos entre obra, território e público. Mais do que selecionar ou organizar trabalhos, trata-se de ativar contextos, tensionando os regimes de visibilidade e os enquadramentos institucionais que historicamente regulam quais corpos e narrativas podem ocupar tais espaços (O'Neill, 2012; Almeida, 2016).

Essas condições institucionais de visibilidade e enquadramento incidem diretamente sobre as formas de produção e circulação das obras, que se estruturam a partir de linguagens estéticas igualmente tensionadoras. O uso de recursos como lambe-lambes, arquivos fotográficos, ações performáticas e a linguagem das manas inscreve-se em uma tradição de arte política urbana, na qual estética e política são indissociáveis. Conforme discutido na seção metodológica, o lambe-lambe opera como linguagem visual específica, articulando imagem, texto e suporte na produção de sentidos que disputam a visualidade hegemônica da cidade. Trata-se de uma prática que não apenas comunica, mas produz experiências estéticas situadas, instaurando fissuras nos modos dominantes de ver e interpretar os corpos dissidentes (Hooks, 1995; Rolnik, 2007).

Nessa direção, esses deslocamentos no campo da visualidade hegemônica não se restringem ao plano da imagem, mas também incidem sobre a produção de saberes e formas de aprendizagem. O fazer artístico mobilizado pelo projeto configura-se como prática de construção coletiva de saberes, em diálogo com perspectivas contra-hegemônicas da educação (Freire, 2018; Hooks, 1995). Ao privilegiar suportes acessíveis e linguagens oriundas da cultura travesti e popular, o trabalho tensiona a hierarquia entre artista e público, propondo formas de interlocução baseadas na experiência, na escuta e na partilha. A linguagem das manas, nesse contexto, não é apenas recurso expressivo, mas prática discursiva que intervém na norma linguística e nos regimes de legitimidade do saber.

Nesse sentido, a produção artística mobilizada pelo projeto também pode ser compreendida como uma prática pedagógica insurgente, na medida em que desloca os regimes tradicionais de transmissão do conhecimento e produz formas outras de aprendizagem baseadas na experiência, na corporeidade e na partilha sensível. Inspirada em perspectivas de uma educação crítica e libertadora (Freire, 2018; hooks, 1995), essa pedagogia não se realiza em espaços formais ou institucionalizados, mas emerge das relações estabelecidas na rua, nos encontros e nas intervenções urbanas, onde saber, corpo e território se constituem mutuamente. Trata-se, portanto, de uma pedagogia situada, que rompe com a separação entre sujeito que ensina e sujeito que aprende, afirmando processos horizontais de produção de conhecimento.

Essa dimensão pedagógica, ao operar a partir de corpos dissidentes e de territórios urbanos atravessados por desigualdades estruturais, aproxima-se de uma perspectiva decolonial da produção de saber. Nesse contexto, a intervenção estética inscreve-se como prática decolonial (Mignolo, 2008) na medida em que não apenas desloca referenciais eurocentrados de arte e conhecimento, mas também tensiona dimensões da Matriz Colonial de Poder (MCP), especialmente no que se refere ao controle da representação, da produção de saber e da regulação dos corpos. Ao afirmar uma produção situada em corporalidades travestis e em contextos urbanos marcados pela violência estrutural, o trabalho desestabiliza hierarquias que historicamente subalternizam essas existências, deslocando os regimes de visibilidade e legitimidade que sustentam a colonialidade.

Segundo Berkins e Meccia (2012), ser travesti, por si só, rompe com o sistema binário de gênero de matriz colonial. Ademais, a pensadora, em entrevista concedida em 2012, afirma que a lei de autoidentificação de gênero na Argentina não

representa uma acomodação das pessoas travestis ao modelo burguês, mas sim uma ruptura com um paradigma binário fundamentado exclusivamente na genitália. Nesse sentido, reconhecer que uma travesti, trabalhadora sexual, foi capaz de alterar a dinâmica entre a instituição cultural Vila Flores, por meio de sua ação artística, e as trabalhadoras sexuais é ecoar as reflexões de Berkins. Ainda que tal desarticulação não se realize de forma plena, a prática artística opera fissuras na MCP ao reinscrever saberes encarnados, linguagens dissidentes e outros modos de ocupar o espaço urbano, produzindo deslocamentos nas formas de ver, narrar e reconhecer essas experiências.⁴

Essas fissuras políticas e epistemológicas também se materializam na dimensão estética e processual das obras, evidenciando que a potência de desestabilização não se restringe ao campo discursivo, mas se realiza na própria forma de produção artística. A plasticidade dos trabalhos e a adaptabilidade da linguagem artística evidenciam uma concepção de arte como processo em constante negociação com os contextos em que se insere. Essa dimensão processual aproxima-se de perspectivas que compreendem a produção estética como prática de experimentação de si (Preciado, 2008), em que a travestilidade opera não apenas como identidade, mas como modo de criação e reinvenção. A inserção em festivais, ocupações e circuitos diversos reforça, assim, o caráter dialógico da obra (Kester, 2004), configurando-a como espaço de encontro, conflito e produção coletiva de sentidos.

Considerações Finais

O Projeto Intimidade Popular evidencia a potência da produção artística realizada por travestis como experiência crítica e pedagógica que ressignifica os espaços urbanos e institucionais historicamente negados a corporalidades dissidentes. Ao se apoiar em práticas de autoetnografia performativa, curadoria crítica situada e intervenção estética urbana, a artista-pesquisadora estabelece um processo

⁴ Trata-se, portanto, de uma abordagem interseccional (Crenshaw, 1989), que compreende as opressões em sua articulação (gênero, classe, território, linguagem e sexualidade) e que se materializa em práticas como oficinas, rodas de conversa e intervenções urbanas, ampliando os modos de circulação e recepção da obra.

criativo profundamente vinculado às experiências concretas de exclusão e resistência vividas por travestis e trabalhadoras sexuais nas periferias simbólicas da cidade e da cultura. Ao transformar o próprio corpo em dispositivo de enunciação estética e política, o trabalho tensiona os limites da legitimação artística e propõe uma epistemologia que emerge da vivência encarnada. A rua, como espaço de exclusão e de invenção, torna-se galeria, arquivo e campo de disputa simbólica.

A trajetória do projeto ao longo de diferentes exposições e contextos (de festivais a ocupações feministas, de livrarias a centros culturais) evidencia uma curadoria que se adapta sem se neutralizar, mantendo a crítica e a provocação como princípios constitutivos. Ao ocupar espaços que tradicionalmente marginalizam os corpos travestis, o Projeto Intimidade Popular também ocupa epistemicamente o direito à narrativa, ao afeto e à estética dissidente. Por fim, o trabalho contribui para o debate sobre as possibilidades da arte como prática de transformação social, reconfigurando os modos de ver, representar e valorizar corpos e subjetividades que rompem com os paradigmas dominantes. É, portanto, uma proposição de arte insurgente e situada, que não apenas denuncia as violências estruturais, mas afirma, com potência e poesia, outras formas de existir, de saber e de resistir.

Referências

ALMEIDA, Rogério Rodrigues de. **Curadoria insurgente**: práticas curatoriais a partir de corpos marginalizados. 2016. Dissertação (Mestrado em Curadoria de Arte) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2016.

ARAUJO, Neila Prestes. **Origens do Bairro Restinga, entre versões, a inversão do olhar sobre a memória**: uma história autocentrada no discurso do sujeito subalterno sobre o processo de ocupação da comunidade entre 1967 - 1971. 2019. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

BENEVIDES, Bruna G; NOGUEIRA, Sayonara N.B (orgs). **Dossiê: Assassinatos e violência contra travestis e transexuais no Brasil em 2018**. Brasília, 2019. Disponível em: <<https://antrabrazil.files.wordpress.com/2019/12/dossie-dos-assassinatos-e-violenciacontra-pessoas-trans-em-2018.pdf>>. Acesso em: 17 de mai. de 2021.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BERKINS, Lohana. El derecho absoluto sobre nuestros cuerpos. **Revista América Libre**, [s. l.], n. 18, dez. 2000. Disponível em: <

<<https://www.marxists.org/espanol/tematica/mujer/autores/berkins/2000/xii.htm>>. Acesso em: 2 mai. 2026.

BERKINS, Lohana; MECCIA, Ernesto. Ley de Identidad de género: nuevos deberes. [Entrevista cedida a Ramiro Lehkuniec]. Ciencias Sociales: **Revista de la Facultad de Ciencias Sociales** / UBA, Buenos Aires, n. 81, p. 50-65, ago. 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BUTLER, Judith. **Desfazendo o gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CAMARGO, Sofia S. S. B. **Divas, belíssimas e ainda aqui**: narrativas autobiográficas das primeiras gerações de travestis do Rio Grande do Sul. 2019. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/194592>>. Acesso em: 2 mai. 2026.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. 4 Ed. São Paulo. Edusp, 2019.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **University of Chicago Legal Forum**, v. 1989, n. 1, p. 139–167, 1989.

DENZIN, Norman K. **Interpretive Ethnography**: Ethnographic Practices for the 21st Century. 2. ed. Thousand Oaks: Sage, 2006.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E.; BOCHNER, Arthur P. Autoethnography: an overview. **Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research**, v. 12, n. 1, Art. 10, 2011. Disponível em: <<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095>>. Acesso em: 28 ago. 2025.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 50. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

HALL, Stuart. **Cultura E Representação**. Rio De Janeiro. Ed: Puc-rio: Apicuri, 2016.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

hooks, B. An aesthetic of blackness: Strange and oppositional. In: **Art on My Mind**: Visual Politics. New York: The New Press, 1995.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasília, 2012. 42p.: il. (algumas color.)

KESTER, Grant H. **Conversation pieces**: community and communication in modern art. Berkeley: University of California Press, 2004.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MARX, Vanessa; ARAUJO, Gabrielle de; SOUZA, Vitória G. de. Estratégia global-local e reflexos no 4º Distrito de Porto Alegre. In: **Anais ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL (ENANPUR)**, 18., 2019, Natal. Anais... Natal: ANPUR, 2019. Disponível em: <<http://anpur.org.br/xviiienanpur/anais>>. Acesso em 21 abr. 2021.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <<https://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2021/01/1-Desobedi%C3%Aancia-epist%C3%AAmica-A-op%C3%A7%C3%A3o-descolonial-e-o-significado-de-identidade-em-pol%C3%ADtica.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

MOIRA, Amara. E se eu fosse puta. 1. ed. Sorocaba: hoo editora, 2016. 210p

NASCIMENTO, Lorryne B. F.; SOUZA, George A. P.; TOREZANI, Julianna N. Lambe-lambe: a arte da intervenção urbana. In: **Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**, 9., 2017, Fortaleza. Disponível em: <<https://www.portaintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-0431-1.pdf>>. Acesso em: 21 de abr. 2021.

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

PRADA, Monique. **Putafeminista**. São Paulo. Veneta, 2018.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2008.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130.

ROLNIK, Suely. **Micropolíticas do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHECHNER, Richard. O que pode a performance na educação? Uma entrevista com Richard Schechner. Entrevista concedida a Gilberto Icle e Marcelo de Andrade Pereira. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 23-35, maio/ago. 2010. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/13502/7644>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2015. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/19685>. Acesso em: 02 maio 2026.

ZANELA, Maria. **Travestis em contextos de prostituição de rua**: sexualidade como trabalho, dimensões estéticas e códigos de conduta. 2019. 102 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Centro Socioeconômico, Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/206376>>. Acesso em: 21 abr. 2021.

Sobre as autoras

Priscila Froes é artista, graduada em Artes Visuais pela Universidade Luterana do Brasil, Especialista em Educação de Jovens e Adultos pela Universidade Federal do Rio Grande e Mestra em Education for Sustainable Futures in Adult Youth Community Contexts (University of Glasgow).

moonielenne1@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1498752124651672>

Maria Zanela é bibliotecária, Mestra em Serviço Social (PPGSS/UFSC), Doutora em Educação (PPGE/UFSC). Servidora Pública Estadual na Secretaria de Estado da Educação (SED/SC).

maria.zanela@sed.sc.gov.br

<http://lattes.cnpq.br/3903831219751532>

<https://orcid.org/0000-0002-1547-5135>

Recebido em: 23-02-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

FROES, Priscila; ZANELA, Maria. Projeto Intimidade popular: processos de gentrificação e cultura artística. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.195 - 218, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81525>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Open House: reivindicação do espaço expositivo público enquanto arena e casa comunal

Open House: reclaiming public art spaces as an arena and a communal house

MARIANA GONÇALVES PARAIZO BORGES

Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ – Brasil

RESUMO

O presente artigo apresenta o contexto da exposição COSMOCOCA CC5 Hendrix War (versão privê), que ocorreu em 2023 no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, bem como a intervenção artística coletiva *Open House*, que ocupou de forma temporária a exposição supracitada. Visamos tensionar a dicotomia entre público e privado e nos inserir no debate em torno da manutenção e atualização de obras experimentais em museus e centros culturais. Busca-se refletir sobre como a intervenção na obra de dois artistas canônicos brasileiros, Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, abre um espaço crítico e relacional sobre o papel das instituições e a natureza dos espaços expositivos quando em processo de realização de obras póstumas, sobretudo aquelas cujas balizas conceituais estão largamente documentadas. O artigo se coloca como uma operação conjunta à intervenção artística, levantando questões relacionadas à criação e manutenção dos limites e protocolos na realização e nos desdobramentos de obras artísticas no que tange a uma ativação direta por parte do público.

PALAVRAS-CHAVE

Arte pública, crítica institucional, intervenção pública, Hélio Oiticica, Neville D'Almeida.

ABSTRACT

This paper presents the context of the exhibition COSMOCOCA CC5 (versão privê) (COSMOCOCA CC5 Hendrix War (private version), which took place in 2023 at the Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica in Rio de Janeiro, as well as the collective artistic intervention *Open House*, that temporarily occupied the aforementioned exhibition. I aim to challenge the dichotomy between public and private and to engage in the debate surrounding the maintenance and updating of experimental artworks in museums and cultural centres. The goal is to reflect on how this intervention in the oeuvre of two canonical Brazilian artists, Hélio Oiticica and Neville D'Almeida, created a critical and relational space for a discussion of the role of institutions and the nature of exhibition spaces that deal with the realization of posthumous works, especially works whose conceptual outlines are extensively documented. This paper positions itself as a joint operation with the artistic intervention, raising questions related to the creation and maintenance of limits and protocols in the execution and development of artworks, particularly regarding direct activation by the public.

KEYWORDS

Public art, institutional critique, intervention in public spaces, Hélio Oiticica, Neville D'Almeida.

Em 2023, na ocasião do cinquentenário das Cosmococas, programa de Bloco-Experiências concebido por Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, uma série de exposições e eventos contando com os ambientes multissensoriais foram realizadas, configurando o que foi batizado de Cosmococa *World Tour*. Os espaços que as receberam foram os seguintes: Palacete da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro), Centro Municipal Hélio Oiticica (Rio de Janeiro), Casa SP-Arte (São Paulo), Carcará Photo Arte (São Paulo), Casa Flávio de Carvalho (Valinhos),

Leubsdorf Art Gallery na Hunter College (Nova Iorque), The Mistake Room (Los Angeles) e o De La Warr Pavillion Contemporary Arts Centre (Bexhill-on-Sea). Das cinco Cosmococas que foram reprogramadas, apenas CC1 Trashiscapes não teve uma realização privê durante o ano comemorativo – é o que afirma o *press release* das instituições envolvidas na realização da Cosmococa *World Tour*. Entre o programa para ambientes domésticos e a agenda pública de centros culturais ou galerias privadas, se sobrepõe a importante questão sobre os interesses particulares dos espaços onde as Cosmococas são instaladas, e como estes afetam o envolvimento do público com a obra uma vez imaginada pela dupla Oiticica e D’Almeida. O “tempo vital” a que Oiticica faz menção em *Cor, tempo, estrutura* (Buchmann e Hinderer Cruz, 2014, p. 7) pôde sobreviver à confusa transformação dos espaços expositivos, de visita pública, em supostos espaços aptos à habitação, privês?

Foram estas indagações que levaram à formulação de *Open House*, uma intervenção pública coletiva organizada por Mariana Paraizo, Gabe Gamaliel e Carlos Fernandes, e realizada por mais várias mãos. Através de tensionamentos da dicotomia entre público e privado já presentes na realização da Cosmococa *World Tour*, em especial no desenvolvimento da CC5 Hendrix War, refletimos sobre como a intervenção na instalação de dois artistas canônicos brasileiros (Hélio Oiticica e Neville D’Almeida) poderia abrir uma arena de crítica e reflexão sobre o papel das instituições na criação e manutenção dos limites e protocolos relacionados à organização do espaço expositivo para acolher as Cosmococas, os documentos e textos indicativos de Oiticica no que tange uma ativação direta por parte do público e a experiência existencial entre sujeito e bloco-experiência.

A intervenção *Open House* tinha como intuito operar forças políticas ao defender a ocupação do espaço expositivo como horizonte teórico e prático, envolvendo não só o legado conceitual da obra de Oiticica, quanto aspectos críticos relacionados à defesa de uma dimensão mais coletiva do imaginário de intimidade de uma casa, privado, e do habitar em relação ao uso de um espaço público, o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO). A formulação da intervenção teve como motor o sentimento de pertencimento do público com o centro cultural e o potencial de ativação da Cosmococa e dos debates em torno do habitar e das lutas por moradia digna. O CMAHO é há anos um espaço reconhecidamente acolhedor com a produção artística local, e, por meio de chamadas abertas, oferece a artistas das mais diferentes

inserções no circuito de arte oportunidades de conduzir cursos, capitanear pequenas exposições, entre outros modelos de participação na instituição. O grupo de participantes da intervenção tinha em comum o histórico de frequentar intensamente o espaço, ou mesmo de participação em exposições nas galerias do centro cultural durante a atual gestão e anteriores.

O encontro disparador da organização da intervenção artística aconteceu em um bar na esquina da Praça Tiradentes, após a abertura da exposição COSMOCOCA CC5 Hendrix War (versão privê), no CMAHO. Inaugurado em 3 de junho de 2023, o ambiente multissensorial foi repensado a partir do projeto original, datado de 1973 e idealizado pelos artistas Neville D’Almeida e Helio Oiticica. A instalação composta para o CMAHO misturava projeções a objetos e mobílias pertencentes a artistas convidados pela organização do CMAHO: Alexandre Murucci, Anna Costa e Silva, Elmo Martins, Julianne Chaves, Lúcia Teixeira, Paulo Jorge Gonçalves e Rita Chaves.



Figura 1 - Registro fotográfico de mesa com garrafas de bebida, alvejante, copos, livro de poesia e peso de papel, parte da intervenção *Open House* em Cosmococa 5 Hendrix War. Fotografia: Mariana Paraizo.

Elaborada em 2023 com acompanhamento de Neville D’Almeida, a obra que homenageia Jimi Hendrix (1942-1970) nunca havia sido realizada na versão privada (todas as Cosmococas começaram a ser desenvolvidas apenas nos anos 90, já póstumas a Oiticica). O projeto original programava a montagem em um apartamento ou casa, ocupando quatro ou mais cômodos distintos (incluindo a possibilidade de um jardim externo), com projeções de *slides* diferentes em cada um dos ambientes. As projeções deveriam começar ao despertar dos habitantes da casa, que, então,

deveriam controlar carrosséis de retroprojeção ao som de músicas de Hendrix. O som poderia tocar o dia todo, com a possibilidade de intervalos para realização de outras atividades de acordo com a vontade dos operadores-moradores. Estes intervalos se caracterizariam, junto com os períodos de som e projeções, como tempo criado, e não tempo perdido. Com o passar do dia e a repetição dos *slides*, os moradores deveriam direcionar o evento-experiência para um baile aberto, convidando pessoas de fora da casa para se juntarem aos moradores numa dança espontânea e coletiva. Tudo embalado em um grande caráter experimental, aberto às mudanças, sempre integradas como parte do seu programa e estrutura-inventiva, considerando a verve do “exercício experimental da liberdade” (Pedrosa, 1995, p.341).

Embora, como fora divulgado pelas redes sociais do CMAHO, a “Cosmococa como programa traga em suas origens um caráter experimental aberto” (CMAHO, 2024), tendo deslocamentos e mudanças como parte estrutural de seu caráter inventivo de situação-caso, e que, com isso, as etapas de sua montagem e desenvolvimento sejam integradoras do que as Cosmococas são, para além de um programa estabelecido e fixo em arquivo, há que se considerar uma série de fatores para analisar o caso específico da realização da Cosmococa privê CC5 no espaço expositivo do CMAHO. Em especial mesmo nas anotações acessadas pela gestão do CMAHO e utilizadas neste artigo como direcionamento de nossa pesquisa, contidas na ficha nº 0189/73, extraída do NTBK 2/73.

Em *post* publicado e posteriormente apagado no Instagram do CMAHO¹, a instituição afirma que “foi montado um apartamento, com mobília e obras de outros artistas”. Contudo, reflete-se no presente artigo se emular uma ambiência doméstica em uma sala do centro cultural comumente utilizada para exposições com um mobiliário advindo de casas particulares e algumas obras pessoais de artistas convidados seria o suficiente para constituir um ambiente vivido na ordem da domesticidade ou intimidade, algo explicitado no projeto original, que necessitava da esfera do privado. Oiticica havia delineado o caso privê das Cosmococas especificamente para “casa ou em recinto limitado a convidados particulares” em suas “instruções para exibição particular”.

A edificação pública na Rua Luís de Camões, centro do Rio de Janeiro, ao menos nos vários dias em que pudemos visitá-la, não estava sendo ocupada da forma

¹ (<http://www.instagram.com/cma.heliooitica>)

cotidiana que deveria ser incentivada para atingir uma apropriação de uso semelhante ao “habitar” (como o conceituado, por exemplo, por Heidegger na noção de construção articulada à medida do hábito, permanência, ou mesmo à possibilidade do resguardo²). Com isto, aparentava uma falha institucional no cuidado com a natureza da esfera privada/doméstica da obra em sua dimensão de apropriação de um público, atrelada a ausência de uma comunidade assídua e com visitas extensivas e cotidianas (como é o público cativo de uma biblioteca, por exemplo).

Ecoou, entre os presentes no bar à esquina no dia de abertura, o questionamento do porquê da divulgação do ineditismo da obra diante de uma materialização que deixava à deriva um dos componentes mais importantes de sua concepção original, a condição de morada, e que tampouco produzia provocações contundentes a respeito da imagem e caracterização do doméstico formada no interior de um aparelho público da cidade. Assim, tornou-se relevante planejar uma ação que tocasse ao mesmo tempo a noção de pertencimento entre público e espaço institucional, em conjunto com os diversos imaginários de casa que este poderia produzir, e, em mesma medida, apresentasse uma dimensão performática cuja duração e gestos evocassem os tempos do habitar. Se o espaço expositivo geralmente lança mão de uma estrutura já difundida, e mesmo tecnológica, nomeada de “cubo branco”, e “toda técnica esconde, de alguma forma, uma teoria do tempo” (Hörning *apud* Santos, 2017), há que se pensar como negociar com as possibilidades de duração, ação e tempo, no espaço para contribuir com a manutenção e atualização da proposta das Cosmococas privês.

Se, por um lado, nos interessava ampliar a estratégia de inclusão de objetos provenientes da casa de artistas que frequentam o espaço (atores das exposições que comumente tem exibidas suas obras emprestadas para as cenas institucionais

² Em “Construir, habitar, pensar” (2012, p.125-126), Heidegger faz uma provocação e em seguida amplia as noções de habitar lançando mão de um exemplo relacionado ao ofício do engenheiro: “Na usina elétrica, o engenheiro está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Essas construções oferecem ao homem um abrigo. Nelas, o homem de certo modo habita e não habita, se por habitar entende-se simplesmente possuir uma residência. Considerando-se a atual crise habitacional, possuir uma habitação é, sem dúvida, tranquilizador e satisfatório; prédios habitacionais oferecem residência. As habitações são hoje bem divididas, fáceis de se administrar, economicamente acessíveis, bem arejadas, iluminadas e ensolaradas. Mas será que as habitações trazem nelas mesmas a garantia de que aí acontece um habitar?”. No exemplo de Heidegger, contudo, vemos a diferença social do contexto brasileiro, no qual a maioria dos espaços habitacionais, sejam residências ou instituições, sofrem com os efeitos da precariedade ou sucateamento. Há, contudo, uma ênfase que supera as características materiais de um espaço e dá ênfase na intenção, nos fins que tem certa construção.

como objetos auráticos, afastados de uma dimensão cotidiana, corriqueira e banal), por outro lado, a falsa ideia de que assim se criava um apartamento residencial em uma instalação pública nos pareceu um prato cheio para reflexões acerca da natureza deste espaço expositivo, da obra de Oiticica, e de como se poderia atuar artística e criticamente sobre a situação. Admiramos o gesto de contra-hierarquização dos objetos expositivos, tanto pela sua procedência quanto pela intenção de deslocamento. Esse gesto dessacraliza as obras de arte ao misturá-las com objetos que, a princípio, não teriam carga simbólica. Tais objetos cotidianos só ganham significado quando consideramos seu valor de uso e seu processo de deterioração. Ainda sobre o componente do habitar que faltava ao espaço institucional, foi observado que, na maior parte dos dias, a sala expositiva do CMAHO não era usada sequer para descanso dos funcionários, configuração que colocava a proposta relacional do ambiente em condição de subutilização. Se a proposta das Cosmococas privês seria a de vivências cotidianas pelos habitantes do espaço, a figura dos trabalhadores do espaço, por conseguinte, haveria de alcançar protagonismo no programa, uma vez que não há outras pessoas que conheçam o espaço do ponto de vista da intimidade mais do que estes sujeitos.



Figura 2 - Registro fotográfico de “Assento”, de Amador e Jr. Segurança Patrimonial e LTDA, na exposição “Afro-brasilidade – Homenagem a dois Valetins e a um Emanuel”, curadoria de Paulo Herkenhoff e João Vitor Guimarães, FGV Artes, Rio de Janeiro, RJ. Fotografia: Rafael Salim.

A programação do CMAHO buscava trazer projetos em diálogo com o ambiente da exposição, caso de oficinas educativas em torno do conjunto da obra de

Oitica, que eram realizadas em outra sala da instituição. Não desejaríamos que os funcionários fossem integrados à proposta da Cosmococa Privê em sentido produtivista, envolvendo o local da instalação proto-doméstica como mais uma atividade obrigatória rotineira. No entanto, imaginamos que a instituição poderia ter proposto o local como um espaço de uso corriqueiro para os funcionários seguido a verve do *crelazer* – neologismo criado por Oitica –, ou mesmo para a promoção de experiências particulares com eles.

Uma possível apropriação privada pelos funcionários, convidados pela gestão de forma realmente livre, só poderia ocorrer se já estivessem em curso outros tipos de envolvimento entre os trabalhadores da casa e a programação, de forma a beneficiá-los. A forma como isso seria levado a público deveria ser feita sem desvelar o caráter intimista que a Cosmococa tomara, possivelmente por meio do fechamento temporário da área expositiva com avisos ou enunciados propostos no formato de obras de arte em si, como os comumente utilizados pela dupla de artistas Amador e Jr. Segurança Patrimonial LTDA, ou poderia ainda ser explicitado em alguma agenda pública da instituição.

Ademais, se houvesse adesão e interesse por parte dos trabalhadores ao serem estimulados pela gestão do centro cultural, e o uso do espaço ocorresse durante o horário remunerado destes, se poderia ainda programar um evento correspondente ao proposto nas instruções do projeto documentado, que indicava explicitamente o convite de pessoas de fora do ambiente lar para um baile dançante, integrando moradores da casa (compreendidos, aqui, como os profissionais do espaço, habitantes protagonistas do espaço) e o público. A elucubração presente neste parágrafo configura apenas um exercício esforçado de imaginar de que forma a instituição poderia ter assinalado interesse criativo em adaptar a proposição original das Cosmococas privês às condições limitadas pelo caráter público do centro cultural, indo além do gesto simbólico de inclusão de mobília e objetos particulares – mas nada que se assemelhasse a estas ideias ocorreu, de fato.

Ainda que tenhamos exemplares de realizações póstumas bem-sucedidas de obras que não puderam ser viabilizadas anteriormente, com programações

adaptadas a partir do espírito original de criação do artista³, é um fato que as balizas conceituais das tão detalhadas maquetes, notas e instruções que Oiticica deixou se tornaram mais vulneráveis às diversas forças de entidades nem sempre interessadas na manutenção da autenticidade da proposta. Intenções escamoteadas, possivelmente relacionadas à especulação das obras do artista e a promoção de uma marca de artista, ativo financeiro de grande valor no mercado de arte, estiveram cada vez mais presentes na história da arte ocidental com a ascensão do neoliberalismo. As Cosmococas privês, por terem sido organizadas de forma programática e terem uma autoria partilhada com um artista ainda em atividade, demandam ainda mais cuidado ao envolverem não só grupos de pessoas interessadas em participar, mas a condição – tão frequentemente buscada por Oiticica em seus projetos – de uma experiência em arte com engajamento ativo fora de instituições de arte tradicionais. A especificidade da intimidade, privacidade e condição de guarida que apenas um verdadeiro lar pode oferecer foi substituída, no caso desta realização da CC5, por salas de apartamento montado⁴, que causava certa estranheza pela sua assepsia, o descontrolado controle dos objetos ligeiramente desarrumados e esvaziados de seu uso cotidiano no espaço do CMAHO.

À parte dessas questões, há ainda que se considerar o tipo de imaginário mobilizado na criação deste apartamento na instituição. É digno notar que, como os apartamentos abandonados nos centros de capitais brasileiras⁵, as salas do apartamento montado seguiam desocupadas a maior parte dos dias. No dia 10 de outubro de 2023, a Prefeitura do Rio de Janeiro estabeleceu por meio do decreto 53.306, publicado no Diário Oficial da cidade, medida que determina que imóveis abandonados possam se tornar propriedade da prefeitura, visando a requalificação destes. Em notícia veiculada pelo Jornal O Globo, afirma-se que os imóveis arrecadados poderão ser destinados a prestação de serviços públicos, em concessão para entidades civis com fins filantrópicos, assistenciais, educativos, e mesmo para

³ Este parece ter sido o caso do ambiente-penetrável PN15 Subterranean Tropicalia (1971), que pôde ser construído no Parque de esculturas Sócrates, em 2022, Nova Iorque, recebendo performances de artistas.

⁴ Expressão utilizada pela própria administração das redes sociais e do Projeto Hélio Oiticica nos textos veiculados, que hoje se encontram apagados do perfil no Instagram.

⁵ Surge na lembrança o projeto “Conjunto Vazio”, do coletivo Colaboratório mencionado na tese de doutorado de Giselle Beiguelman (2016), que lança feixes de luz por meio de projetores para dentro de espaços subutilizados nos centros da capital paulista.

uso comercial local mediante contrapartida de conservá-lo. Apenas após três anos datados da arrecadação poderiam os apartamentos serem destinados à programas de habitação popular, ainda que estes possam ser os fins mais urgentes entre todos os listados. Em notícia no portal G1, contata-se que, em 2023, mais de 13 mil famílias vivem em condições inferiores ao mínimo de dignidade ocupando prédios abandonados no centro do Rio de Janeiro, sem água, luz, e em construções com forte risco de desabamento. Se nós, que não estamos envolvidos diretamente nas políticas públicas de moradia da cidade podemos perceber facilmente o quanto essa situação necessita de apoio urgente, por que será que projetos como Imóveis da gente, programa lançado em 2024 pela governo federal visando a destinação de mais de 500 bens federais abandonados poderiam ser destinados a usos e concessões ao setor privado?

Gabe Galamiel, graduando em História da Arte pela EBA/UFRJ, militante e artista-curador, declarou em uma conversa gravada e publicada no canal do Selo Ocasiaão⁶ que espaços de arte não fogem da mesma ideologia neoliberal que orienta a distribuição de moradias nos centros urbanos. Galamiel afirma que, nas instituições, cada cargo configura uma dimensão de poder, uma vez que poder econômico e o político não podem ser separados. Mas que o que as pessoas disputam não é propriamente o poder, e sim o governo, no contexto dos cargos. Assim, ele reitera, quando consideramos, por exemplo, o problema da moradia nos centros urbanos, que este configura um problema histórico, e assim é necessário dar importância ao fato de que nunca na história do Capitalismo houve um momento em que todos tivessem acesso à moradia. E que, por ser histórico, este problema reflete os vetores e agenciamento de poder dos atores hegemônicos.

Por ter participado das ocupações secundaristas de 2016, mobilização estudantil de ocupação e manifestações em diversas escolas públicas do Brasil que visava barrar projetos e medidas dos governos estaduais e federal, como a PEC do teto de gastos (PEC 241), Escola sem Partido (PL 44) e a medida provisória do Novo Ensino Médio, Gamaliel entende, mais do que muitos, como a duração tem efeitos decisivos na esfera política. E mesmo em termos epistemológicos, como afirma na supracitada conversa. Muitas das ocupações de que participou (sendo *Open House* a mais temporária dentre outras, e a ocupação de um terreno cedido à EBA/UFRJ na

⁶ (<http://www.youtube.com/ocasiaoproducoes>)

Mem de Sá que se mantinha ocioso a mais recente de todas) apresentam um viés de produção de conhecimento em sua prática. Sua formulação se baseia nos conceitos de “intra-ação” de Karen Barad (2007, p. 139), a partir dos quais afirma que por *Open House* se configurar enquanto um evento e ser construído a partir da interação entre as pessoas e posicionamentos que se fundam na contingência, as partes do projeto não tem uma função pré-existente ao encontro. Essa é uma afirmação que, no caso das Cosmococas privês, encontra um sentido ainda mais profundo, ao considerarmos que as bloco-experiências não são a mera disposição de objetos e projeções num ambiente, mas um programa que em sua origem apresenta um caráter experimental aberto, ou seja, que busca possibilidades sempre atualizadas de promover o exercício experimental da liberdade na relação que se forma, individual ou coletivamente, no encontro de participantes/experimentadores no e com o programa-obra.

Oiticica visava a experiência de arte ligada radicalmente à vida em vez de formatada pela espacialidade dos ambientes de arte tradicionais. Muitas de suas obras instaladas se deslocavam da galeria aos mais diferentes convívios, da favela ao apartamento em Nova Iorque, da proposição de um cubículo intimista dentro do museu à perspectiva sensível de “acontecimentos” como uma lata de lixo em chamas, deslocamento de terra de um lugar para outro, ou mesmo na instalação de ambientes ao ar livre. A arena que propomos com *Open House*, portanto, é a retomada de uma experiência com a obra diferente de como a vivenciamos em uma ida contemplativa a museus e galerias, onde é o público que se desloca e se comporta de modo a buscar esse encontro com a arte, um encontro que se opõe à vida na sua potencialidade cotidiana, ao que ela já apresenta como espaço para subversão do comum.

Open House se dá com o tensionar do lugar da arte na manutenção de convenções de condutas nos espaços, que operam no movimento de disciplinar as subjetividades em sua relação com os lugares (acima de tudo institucionais) e o conjunto da alteridade que nos contorna. Isto é, espaços não são ociosos, são justamente os corpos que os ocupam, delineiam e operam politicamente seus lugares de ser e estar no mundo. A duração da intervenção, nesta situação, busca esticar a corda de permanência nesses espaços, alçando para o primeiro plano as questões do habitar implicadas na constituição da obra de Oiticica e o pensamento sobre o habitar, direito vivenciado ou negado para sujeitos demarcados na cidade do Rio de

Janeiro. A noção de moradia como um direito no capitalismo é apenas estabelecida enquanto um direito a ser conquistado, seja por mérito ou por trabalho.

O título *Open House*, ou no bom e velho português Chá de Panela, como carinhosamente apelidado por um amigo artista, foi escolhido por se apresentar de forma sarcástica, provocadora como a intervenção, porém com um fundo generoso, uma vez que é assim que chamam quando os novos moradores de uma casa realizam uma festa de abertura para que seus amigos conheçam a residência. E quem seriam os moradores de um centro cultural, nesse caso?

Diante da ausência de respostas fáceis, nos colocamos a postos no dia 21 de julho de 2023, um grupo de pessoas que frequenta o espaço há anos, desempenhando funções e cultivando interesses diferentes no circuito da arte e adjacentes. É necessário pontuar que, para que um espaço institucional municipal seja verdadeiramente público, é necessário que existam esforços constantes para trazer, acolher, convidar, integrar e dar condições para que todos, inclusive pessoas em situação de rua, frequentemente, vivenciem e tenham na casa institucional um lugar de abertura.

Nos questionamos se uma chamada aberta para residência artística no local da Cosmococa poderia ter sido suficiente para desmobilizar nosso gesto. A proposta de tomada de um espaço público – uma maneira democrática de tornar aquele ambiente no centro de uma disputa política sobre as imagens do lar ou do destino às proposições de Oiticica, seria muito diferente da ideia de residência artística. A forma como o apartamento foi montado, representando um tipo único específico de mobília e ambientação residencial, que nos pareceu semelhante à de moradores da classe média, configurava um problema, pois nem sequer mencionava a direção arquitetônica que Oiticica insistentemente estudou e compôs em suas instalações expositivas mais célebres.

Cíntia Guedes, em texto lançado em 2016 durante o Seminário internacional Hélio Oiticica para além dos mitos, declara:

A aposta do artista é na possibilidade de reposicionar o participante em relação às coisas do mundo, afinal, “o museu é o mundo”. Mas na relação entre o museu e o mundo, a memória também percorre o caminho inverso. Ao dispor de objetos ordinários em uma ambiência que remete à arquitetura das favelas, HO imprime no museu uma memória coletiva que atravessa os investimentos subjetivos pelos quais tais ambiências são percebidas pelos participantes (Guedes, p. 127, 2016).

amigos convidados, levassem e depositassem no espaço expositivo objetos que considerassem simbólicos do que é estar em casa. Para evitar atritos com a instituição, resolvemos, também, que os objetos seriam posicionados, e não afixados de modo irreversível na parede. Não utilizaríamos pregos, parafusos, nem colas de adesão ultra forte. O único objeto afixado por meio de fita banana seria uma fotografia coletiva que realizaríamos no exato momento de entrada na galeria onde estava a CC5. Para isto, alguém teria que se retirar do ambiente enquanto o estivéssemos ocupando, imprimir e emoldurar a fotografia, para então prendê-la à parede. Chamamos este procedimento de Foto de família. Nossos objetos foram retirados após quase duas horas de ocupação das salas da CC5, mas a fotografia foi acolhida pela instituição e ficou até o fim da exposição.



Figura 4. – Registro fotográfico da “Foto de Família” afixada nas paredes da instalação Cosmococa 5 Hendrix War. Fotografia: Mariana Paraizo.

Nossa foto de família diz respeito a uma comunidade ativa que se colocou sobre o projeto Programa *in progress* de forma também afetiva, e que tem, possivelmente, na figura de Oiticica, um parente (dentre todas as possíveis condutas que um parente pode nos incitar, entre elas o amor e a revolta). Pensamos em quantas outras fotos poderiam estar ali, caso as políticas públicas de inclusão, acessibilidade e dignidade fossem diferentes.

A resposta da instituição foi limitante. Nos permitiram ocupar o espaço livremente, com ressalvas e a observação atenta de um encarregado do museu, além de uma hora limite para desocupação do espaço, em virtude de uma filmagem institucional a ser realizada no local. Mais tarde, após postarmos nos *stories* do Instagram fotos e textos sobre nossa intervenção, alguém, cuja identidade nos é

desconhecida, nos perguntou sobre mais informações da ação por meio da conta de usuário do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica.

Respondemos encaminhando o texto de convite que enviamos a amigos por meio de redes sociais, que pode ser lido no *print screen* abaixo (Figura 5).



Figura 5 – Registro do texto de convite para *Open House*, enviado para os convidados para participar da ação de intervenção na exposição COSMOCOCA CC5 Hendrix War (versão privê), em 2023.

Guedes aponta para o uso feito por Oiticica de objetos oriundos da favela como *ready-mades*. Neste sentido, a instituição CHMHO montar um apartamento comum de cidade grande no asfalto, em vez de pensar em elementos relacionados a casas do morro, desvia da questão relacionada aos agentes que vão constituir esse espaço museu-apartamento e a relação a ser construída de pertencimento. Ao convidarmos nossas redes a levarem objetos que tivessem apelo afetivo de suas casas para o museu, trabalhamos diretamente a relação entre memória, museu e pertencimento, que, inclusive, se dava com a nossa presença física, contando com objetos que simbolizavam mais do que materiais inertes de vida, mas provas de afetividade, para serem entregues ao espaço do centro cultural como uma oferenda, contribuição à mostra.

Embora a existência de instruções públicas sugira que Oiticica estava considerando um retorno a exposições em museus e galerias, as versões privadas continuam a sua vontade de compartilhar arte com um público diverso, como seus amigos da Mangueira, que talvez não se sentissem, e muitas vezes não eram, bem-vindos nesses espaços. “Estávamos muito preocupados”, como disse D’Almeida, “com a democratização da arte, a democratização da venda de arte, a democratização da distribuição de arte, porque a arte é para a elite”. Ao mesmo tempo, Oiticica compreendia as diferenças fundamentais entre o que era possível nos campos institucionais

e domésticos, e ajustou as Cosmococas para maximizar suas intervenções radicais para cada público. Apesar das aparências comparativamente simplificadas, o potencial dos Blocos privados para o supra-sensorial é igualmente profundo, e talvez ainda mais libertador individualmente, do que o dos seus homólogos públicos (Mayer, 2024).

Nosso esforço de deixar os objetos foi em vão, contudo. Apesar da instituição não os ter jogado fora, os objetos que deixamos para integrar a ambiência da CC5 foram coletados para serem devolvidos no mesmo dia, no momento em que saímos da sala devido à insistência da administração do CMAHO. O argumento da direção do museu era de que a filmagem tratava de um documentário sobre o circuito de 50 anos das Cosmococas naquele espaço, que deveria ser mantido conforme a gestão o deixara, ignorando nossa proposta de intervenção/alteração da situação-caso Cosmococa privê.

Ocupamos a sala em um intervalo de aproximadamente uma hora e meia. Mais cedo, assim que chegamos, um funcionário em visível estado de nervosismo queria nos impor a retirada, talvez preocupado em impedir que a ocupação repercutisse como uma brecha para os funcionários de cargos superiores. Foi necessária argumentação seguida de negociação sobre o tempo e os limites de nossa ação para conseguir o aval da direção. Será que os profissionais de vigilância da instituição seriam demandados a agir à força caso não tivéssemos nos submetido às imposições e regras? Concluímos que a instituição e o Projeto Hélio Oiticica perderam uma oportunidade de compreender um movimento genuíno de vitalidade e reivindicação por maior representatividade nas instituições públicas de cultura da cidade.

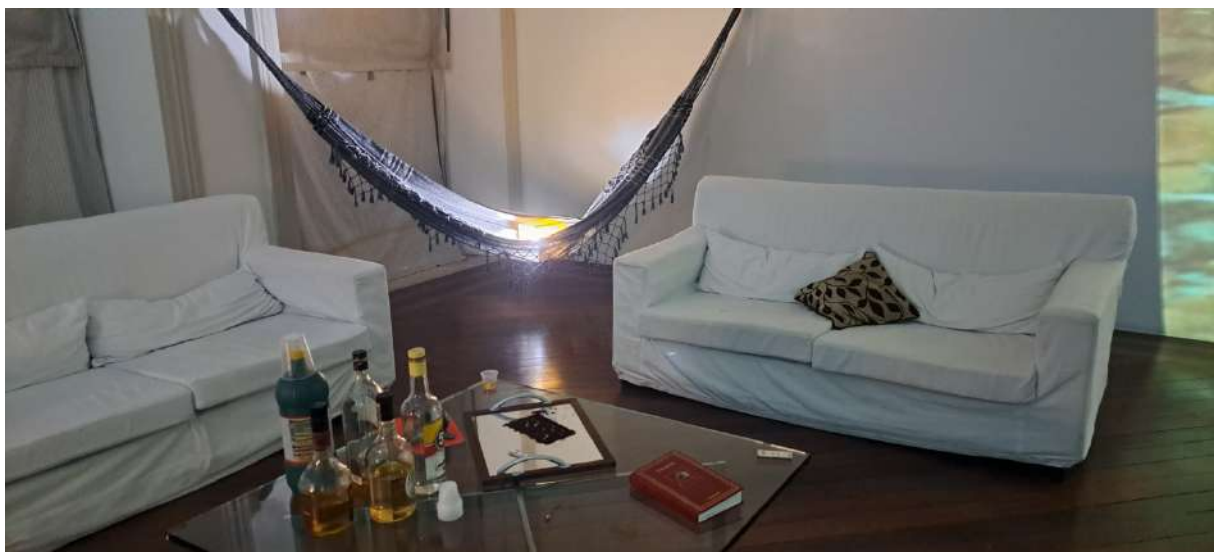


Figura 6 – Registro fotográfico de mesa com garrafas de bebida, alvejante, copos, livro-obra por Cecilia Cavaliere, e abajur da avó de Mariana Paraizo sobre a rede, intervenção em Cosmococa 5 Hendrix War. Fotografia: Mariana Paraizo.

Participaram da intervenção: Monica Coster, Fampa, Clara Machado, Gabe Gamaliel, Carlos Fernandes, Dani Mattos, Yuri Dias, Camilla Braga, Bruno Awful, Ian Schuller, Cecilia Cavaliere, Gabriel Graboys, Pathenopy Bertoli, Aline, Juliana. Agradecemos com entusiasmo a todos que se relacionaram com a temática da nossa proposição e estiveram conosco. O presente texto não seria remotamente possível sem a presença de vocês.

Referências

BARAD, Karen. **Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning**. Durham e Londres: Duke University Press, 2007.

BEIGUELMAN, Giselle. **Da cidade interativa às memórias corrompidas: arte, design e patrimônio histórico na cultura urbana contemporânea**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2016.

BUCHMANN, Sabeth; HINDERER CRUZ, Max Jorge. **Hélio Oiticica & Neville D'almeida: cosmococa**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

GUEDES, Cíntia. E se Hélio fosse hoje? Ou, como a favela chega ao museu. In: **Hélio Oiticica para além dos mitos**. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016.

HEIDEGGER, Martin. Construir, Habitar, Pensar. In: **Ensaio e Conferências**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 58-79.

MAYER, Daniela. **Me dê MUNDO-ABRIGO: As Cosmococas privadas e a Relação de Hélio Oiticica com o Espaço Doméstico**. Nova Iorque: Hunter College Art Galleries, 2023. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/57ab6daa579fb31a879852c4/t/653b9228ddcd8b07f4b8c323/1698402856655/CS_poster_P.pdf. Acesso em 17 mar. 2024.

PAREJA, Luciana. No ano de Hélio Oiticica, nova mostra em SP se alia a montagem das Cosmococas no BR e EUA. **Arte que Acontece**, São Paulo, 17 mar. 2023. Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/no-ano-de-helio-oiticica-nova-mostra-em-sp-se-alia-a-montagem-das-cosmococas-no-br-e-eua/>. Acesso em 29 mar 2026.

PEDROSA, Mário. Variações sem tema ou a arte de retaguarda. In: ARANTES, Otília (org.). **Política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 341- 347.

PROJETO Hélio Oiticica. **Projeto Hélio Oiticica**, 2024. Pesquisa. Disponível em: <https://projetooho.com.br/pt/pesquisa-login/>. Acesso em 17 mar. 2024.

REGUEIRO, Chico. BRAGA, João e NASCIMENTO, Raphael, RJ. 'Série Ocupações': 13 mil famílias vivem em prédios abandonados do Rio; alguns correm risco de desabar, **G1**, RJ 2, 22/05/2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/05/22/13-mil-familias-vivem-em-pr-edios-abandonados-do-rio-alguns-correm-risco-de-desabar.ghtml>>. Acesso em 17 mar. 2024.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec, 1997. Acesso em: 17 mar. 2024.

SOFRONIJEVIC, Jelena. Not to be exhibited but experienced: Helio Oiticica at the De La Warr Pavilion. **Go with Yamo**, 25 out. 2023. Disponível em: <https://www.gowithyamo.com/blog/not-to-be-exhibited-but-experienced-helio-oiticica-at-the-de-la-warr-pavilion>. Acesso em: 29 mar 2026.

Ocasião Produções – Mariana Paraizo. Conversa com Gabe Gamaliel sobre “Open House”. **Youtube**, 28 mar. 2026. Vídeo (36’42”). Disponível em: <https://youtu.be/CiFDzUcDjq8>. Acesso em 30 mar. 2026.

50 anos de Cosmococa. Como Hélio Oiticica libertou o mundo da arte com drogas? **Revista Dasartes**, Rio de Janeiro, 21 set. 2023. Notícias. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/50-anos-de-cosmococa-como-helio-oiticica-libertou-o-mundo-da-arte-com-drogas/>. Acesso em: 29 mar 2026.

INSTALAÇÃO inédita ‘Cosmococa 5 Hendrix War’ será inaugurada hoje no Rio. **Revista Museu**, Rio de Janeiro, 3 jun 2023. Notícias. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/17064-03-06-2023-instalacao-inedita-cosmococa-5-hendrix-war-sera-inaugurada-hoje-no-rio.html>>. Acesso em 17 mar. 2024.

Sobre a autora

Mariana Paraizo (1992) é artista, educadora e pesquisadora. Mestre em Linguagens Visuais pela EBA UFRJ, graduou-se em Escultura pela mesma instituição e tem passagem por Letras na PUC-Rio como bolsista. Foi contemplada em editais de cultura no âmbito municipal, estadual e federal, tendo realizado intervenções urbanas, seminários, exposições e publicações. Pesquisa a noção de público ligada às esferas doméstica e institucional, e tem no habitar sentidos para arte e vida. É diretora e fundadora da plataforma CASA PÚBLICA de educação, cultura e artes.

paraizoborges@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/0908260268425790>

<https://orcid.org/0000-0002-2066-2621>

Nota editorial: Este artigo é uma contribuição convidada. Em conformidade com a política editorial da revista, foi avaliado e aprovado pelos editores, sem submissão ao processo regular de revisão por pares.

Como citar

BORGES, Mariana Gonçalves Paraizo. Open House: reivindicação do espaço expositivo público enquanto arena e casa comunal. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia, v. 7 n. 1, p. 219 – 235, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-82004>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Saberes e fazeres sensíveis a partir da semeadura camponesa ou exercício para uma terragogia poética

Sensitive ways of knowing and practices emerging from peasant sowing or an exercise toward a poetic terragogia

JOSSIER BOLEÃO

Universidade Federal de Goiás, UFG – Brasil

RESUMO

Este texto traz reflexões sobre a possibilidade de o cultivo da terra por camponeses constituir uma experiência estética e poética, analisando as dimensões sensíveis, simbólicas e relacionais presentes nas práticas de semeadura, cultivo e cuidado com o território. A partir dessas questões, desenvolve-se o conceito de terragogia como perspectiva que compreende a relação com a terra como processo formativo, ético e estético. A terragogia, termo mencionado por Ospina (2025), propõe o reconhecimento das práticas camponesas como experiências de produção de conhecimento, construção de vínculos comunitários e elaboração poética da vida, articulando experiência sensível, reciprocidade e sustentação do comum.

PALAVRAS-CHAVE

Arte, experiência estética, práticas camponesas, terragogia.

ABSTRACT

This text presents reflections on whether the cultivation of land by peasants can constitute an aesthetic and poetic experience, examining the sensory, symbolic, and relational dimensions present in practices of sowing, cultivation, and care for the territory. From these questions, the concept of *terragogia* is developed as a perspective that understands the relationship with the land as a formative, ethical, and aesthetic process. *Terragogia*, a term mentioned by Ospina Álvarez (2025), proposes the recognition of peasant practices as experiences of knowledge production, the construction of community bonds, and the poetic elaboration of life, articulating sensory experience, reciprocity, and the sustenance of the commons.

KEYWORDS

Art, aesthetic experience, peasant practices, terragogia.

Introdução: o cuidado e manejo da natureza como noção de poéticas

No ano de 2022, organizei uma performance coletiva que fazia parte da ação denominada *CÁ ENTRE NÓS*, exposição colaborativa sob coordenação da professora Alice Fátima Martins. Durante dias que antecederiam o ápice da ação, camponesas e camponeses eram mobilizados a ocuparem – a partir de seus corpos e do seu trabalho – a galeria da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás. A articulação com os camponeses em torno da ação envolvia toda uma estrutura que garantisse a maior diversidade de representantes de diversos municípios de Goiás, além de uma quantidade significativa de alimentos.

Denominei a ação de Manifesto camponês pela fartura, pois ela coincidiu com o ano em que o Brasil retornou ao Mapa da Fome da ONU, conforme relatório divulgado em 2022, baseado em dados do triênio 2019–2021.

O Manifesto Camponês pela Fartura (Figura 1) apresentou um conjunto de reivindicações que ultrapassam o campo econômico e político, configurando uma concepção ampliada de vida social baseada na reciprocidade, na partilha e na relação ética com a terra. Ao reivindicar a fartura, a soberania das sementes, a agroecologia, a partilha e a construção de vínculos comunitários, o manifesto articulou práticas sociais que podem ser compreendidas como experiências estéticas e poéticas.



Figura 1 – Manifesto camponês pela fartura, 2022. Fonte do autor.

A ação afirma a produção de alimentos como direito coletivo e como processo relacional entre humanos e natureza, reivindicando “mesas postas” e a abundância como expressões do trabalho coletivo e da generosidade da terra. Essa compreensão desloca a produção agrícola de uma lógica meramente produtivista para uma dimensão simbólica e sensível, na qual o cultivo constitui prática de cuidado, reciprocidade e construção de vínculos sociais.

Essa perspectiva converge com a crítica à concepção moderna e colonizadora da arte, que restringe a experiência estética à produção de objetos legitimados por instituições culturais. A experiência poética emerge das relações humanas, da convivência e dos processos de partilha, constituindo-se como exercício de solidariedade e produção coletiva de sentidos.

No texto *Rascunhos para uma poética da solidariedade como exercício crítico à concepção colonizadora da arte*, Martins (2019) propõe uma problematização crítica da noção moderna de arte, entendida como construção histórica de matriz europeia associada aos processos de colonização e à imposição de regimes específicos de valoração estética. A autora questiona os critérios que distinguem arte e não-arte, evidenciando que tais classificações emergem de relações assimétricas de poder e da universalização de parâmetros culturais ocidentais, os quais produziram o apagamento ou a deslegitimação de práticas simbólicas de diversos povos.

A análise parte da compreensão de que a noção moderna de arte não é universal, mas situada historicamente no contexto da modernidade europeia, sendo disseminada globalmente como instrumento simbólico da colonização. Nesse processo, práticas culturais baseadas em saberes locais, experiências coletivas e produções utilitárias foram classificadas como artesanato ou não-arte, estabelecendo hierarquias entre formas de produção simbólica e contribuindo para a subalternização de outras cosmologias e modos de experiência estética.

Nesse sentido, o exercício neste texto parte das seguintes questões: pode o cultivo da terra constituir uma experiência estética e poética? Quais dimensões sensíveis, simbólicas e relacionais emergem nas práticas de semeadura, cultivo e cuidado com o território?

Gesto primário: Terragogia

Moacir Gadotti (2001) identifica um conjunto de categorias recorrentes na literatura pedagógica contemporânea que contribui para a compreensão das transformações em curso, no campo educacional. Essas categorias não apenas suscitam questionamentos fundamentais, como apontam caminhos possíveis para repensar a educação, diante dos desafios do presente e do futuro. Dentre elas, destaco algumas:

A primeira delas é a planetaridade entendida a partir da concepção da Terra como um novo paradigma. Essa visão amplia o horizonte educativo ao situar a humanidade como parte de uma única comunidade planetária, o que implica repensar noções de cidadania, pertencimento e responsabilidade coletiva.

A sustentabilidade constitui outra categoria central. Originária dos campos da economia e da ecologia, especialmente associada ao conceito de desenvolvimento

sustentável, essa noção passou a ocupar lugar estratégico no debate educacional. Gadotti (2001) destaca a emergência de uma cultura da sustentabilidade. Essa perspectiva provoca uma reflexão sobre os conteúdos ensinados nas escolas e questiona se os conhecimentos produzidos e divulgados não estariam, muitas vezes, contribuindo para a degradação ambiental e social. Por fim, a transdisciplinaridade aparece como uma categoria que dialoga com outras noções afins, como transversalidade, multiculturalidade, transculturalidade, complexidade e holismo.

Dito isto, a partir do pensamento de Gadotti (2001), mas também apoiado sobre os pressupostos de Paulo Freire, Ailton Krenak, bell hooks e Antônio Bispo dos Santos, bem como de pensadores que se articulam em conceitos de pedagogias decoloniais, como Catherine Whalsh, tenho pensado a partir de uma perspectiva que envolve o conceito de terragogia.

O termo Terragogia surgiu a partir de uma fala do pesquisador Juan Sebastian Ospina Álvarez¹, em sua experiência com ensino de arte, em comunidades rurais da Colômbia. A apresentação de Ospina trouxe para mim reflexões que dizem respeito há uma boa parte da vida atuando com o campesinato e movimentos sociais camponeses, em vários estados brasileiros. De meados de 2024 para cá, venho refletindo sobre a ideia conceitual de uma perspectiva educadora deflagrada pela terra.

A terra ou os solos é a condutora de ensinamentos ancestrais para os povos. Há nessa relação primordial, aprendizados sensíveis que, transportados entre gerações, impulsionam a sobrevivência planetária das espécies. Nesse sentido, é possível afirmar que há uma terragogia. A terragogia diz respeito aos ensinamentos múltiplos que advém, não apenas dos solos, mas da conexão da terra com os seres que dependem de cada fragmento de vida.

A terra, nesse contexto, não é reduzida à condição de recurso econômico ou somente cenário da prática educativa, mas afirmada como elemento constitutivo da identidade, da memória e da existência dos sujeitos do campo. Ela é a própria ação educadora. Trata-se de uma compreensão que reconhece o território como espaço de produção de saberes, de relações sociais e de pertencimento, deslocando a

¹ Informação verbal fornecida por Juan Sebastian Ospina Álvarez em apresentação oral com egressos do curso de Artes Visuais Licenciatura - EaD realizada na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, em 11 de setembro de 2024.

pedagogia para além da sala de aula tradicional e inserindo-a no cotidiano da vida e da luta social.

É a partir desse acúmulo teórico-político que se propõe uma tentativa inicial de sistematização do conceito de terragogia, entendido como um desdobramento e, ao mesmo tempo, uma ampliação conceitual da Pedagogia da Terra. Esta ideia pode ser compreendida como um campo teórico-prático mais amplo, que toma a terra como princípio pedagógico, epistemológico e ético dos processos formativos.

Para além, é possível pensarmos nos modos de produção camponesa que são regidos por gestos em confluência com o cosmos. Fazer uma reflexão sobre como a terra pode nos ensinar, é uma afirmação necessária sobre o que Santos (2023) denomina como envolvimento. Da mesma forma, o exercício de sistematização é organizar o potencial do envolvimento que camponeses, povos tradicionais e originários tecem, ao longo da nossa ancestral história. Nas próprias palavras do filósofo quilombola:

A humanidade é contra o envolvimento, é contra vivermos envolvidos com as árvores, com a terra, com as matas. Desenvolvimento é sinônimo de desconectar, tirar do cosmo, quebrar a originalidade. O desenvolvimento surge em Gênesis. Relacionar-se de forma original, para o eurocristão, é pecado. Eles tentam humanizar e tornar sintético tudo o que é original (Santos, 2023, p. 16).

O envolvimento se soma a outra perspectiva defendida por Antônio Bispo dos Santos (Santos, 2023), que é o compartilhamento. Considero esta uma dimensão importante para avançar na concepção de terragogia como um manifesto declarado de que as populações camponesas, e não apenas elas, compartilham, desde uma relação sensível, possibilidades outras de vida que rendem. Ao afirmar que essas vinculações de vizinhança rendem, estamos considerando que há uma atividade educativa emanada de diferentes modos de lidar com as plantas, os animais, as águas e os solos.

Gesto inicial: o permanecer camponês

A história da terra no Brasil é atravessada por disputas persistentes, reconhecimentos parciais e silêncios institucionais. Apesar da centralidade das relações fundiárias na formação social do país, as diferentes formas de apropriação e uso do território nem sempre foram examinadas com a profundidade necessária,

tampouco receberam um reconhecimento consistente por parte do Estado. Essa limitação também se manifesta no campo jurídico, onde a questão agrária muitas vezes aparece reduzida a aspectos formais, sem considerar plenamente as dimensões históricas, sociais e culturais que constituem o espaço rural. Em um país de dimensões continentais e marcado por grande diversidade regional, a problemática fundiária não se restringe à distribuição da terra, mas envolve processos históricos de ocupação, disputas por legitimidade e a construção de identidades vinculadas ao território. Como observa Paul E. Little (2002), essas dinâmicas se articulam diretamente às formas pelas quais o Estado organiza e regula o espaço territorial.

Nessa direção, Maria Nazareth Baudel Wanderley (2001) propõe compreender o rural para além de sua dimensão produtiva, destacando duas perspectivas complementares. A primeira refere-se ao caráter sociofísico do espaço rural, entendido como resultado de processos históricos de ocupação, relações de poder e formas específicas de interação com a natureza. A segunda enfatiza o rural como espaço vivido, marcado por experiências de pertencimento, pela construção de valores e pela produção de sentidos que orientam a vida social dos sujeitos. Assim, o território deixa de ser apenas suporte material e passa a ser compreendido também como espaço de existência e de construção de identidades.

Entretanto, a contemporaneidade tem sido marcada por um distanciamento crescente entre a sociedade urbana e os processos que sustentam sua própria reprodução material. Em um contexto globalizado e fortemente mediado por tecnologias da informação, o trabalho camponês frequentemente permanece invisível ou é percebido como secundário. Esse afastamento contribui para enfraquecer a percepção das relações de interdependência entre sociedade e natureza, algo que se evidencia, por exemplo, no desconhecimento comum acerca da origem dos alimentos ou das condições de sua produção. Mais do que uma simples falta de informação, trata-se de um distanciamento que afeta a compreensão das bases ecológicas e sociais da vida coletiva.

Nesse contexto, o campesinato não pode ser entendido apenas como uma categoria econômica definida pelo domínio técnico dos ciclos naturais. Ainda que o conhecimento dos ritmos da terra seja elemento fundamental dessa condição, sua definição envolve também uma dimensão política. A distinção entre camponês e pequeno produtor, frequentemente tratada como mera diferença terminológica,

expressa, na realidade, posições distintas no interior das relações sociais de produção. Enquanto a noção de produtor tende a situar o sujeito na lógica da produção mercantil subordinada ao capital, a identificação como camponês pode representar uma forma de afirmação social e política diante da expansão das monoculturas e dos modelos produtivos de grande escala, como analisa Moura (1986).

Essa condição se desenvolve em meio a tensões estruturais relacionadas tanto ao Estado quanto ao mercado. De acordo com Moura (1986), o campesinato caracteriza-se menos por sua oposição ao urbano e mais pela posição de subordinação que ocupa frente às estruturas institucionais que regulam sua atividade e limitam sua autonomia. A experiência histórica dos trabalhadores rurais tem sido marcada por diferentes formas de exploração, que incluem a intermediação comercial, o controle dos preços, a apropriação do excedente produtivo e os processos de expropriação da terra. Paralelamente, consolidaram-se representações simbólicas que contribuíram para desqualificar esses sujeitos — do rústico europeu ao caipira brasileiro — refletindo, como observa Candido (1975), condições de precariedade social e restrições ao acesso a direitos básicos.

Apesar dessas adversidades, o campesinato tem demonstrado significativa capacidade de permanência e transformação, ao longo do tempo. Ao contrário das previsões que apontavam seu desaparecimento diante do avanço da industrialização, os sujeitos camponeses desenvolveram estratégias de adaptação e reorganização de seus modos de vida, ocupando uma posição complexa: ao mesmo tempo em que resistem às dinâmicas dominantes, também interagem com as estruturas que sustentam a reprodução do sistema econômico. Nesse sentido, o pensamento camponês pode ser compreendido como uma perspectiva alternativa, baseada em uma visão integrada das relações entre sociedade, cultura e natureza. Como indicam Eduardo Sevilla Guzmán e Manuel González de Molina (2013), as mobilizações desses grupos não se limitam à reivindicação pelo acesso à terra, mas abrangem também a preservação da memória coletiva, a afirmação de identidades e o reconhecimento de modos de vida historicamente marginalizados.

Refletir sobre o campesinato, portanto, implica reconhecer não apenas uma categoria social ou econômica, mas um modo específico de relação com o território e com a produção da vida social. O rural aparece, assim, como espaço de experiências,

conflitos e possibilidades, cuja compreensão é fundamental para pensar as transformações da sociedade contemporânea.

Gesto primordial: semeadura poética

No horizonte da terragogia, semear pode ser compreendido como um gesto que ultrapassa a dimensão técnica do cultivo e se aproxima de uma experiência sensível, marcada pelo cuidado, memória e pela continuidade da vida. As sementes crioulas nascem desse processo histórico de relação entre seres humanos e terra. São fruto do trabalho paciente de camponesas e camponeses que, ao longo de gerações e em diferentes territórios, cultivaram, selecionaram, multiplicaram e preservaram espécies/variedades, de acordo com suas necessidades, saberes e suas formas próprias de existência.

Essas sementes carregam as marcas das histórias dos povos que as cultivam e das condições específicas dos lugares onde se desenvolvem. Adaptadas aos ambientes e aos modos de vida locais, apresentam ampla diversidade genética, o que lhes confere vitalidade e resistência. Diferenciam-se, assim, das cultivares melhoradas, geralmente caracterizadas pela uniformidade e pela redução da variabilidade genética. Mais do que uma distinção técnica, essa diferença revela formas distintas de compreender a relação com a terra, com a produção e com a própria vida.

Nesse sentido, as sementes crioulas expressam também um princípio de autonomia. Elas simbolizam a possibilidade de o campesinato manter sob sua guarda o patrimônio genético que sustenta sua produção e sua sobrevivência, garantindo que a diversidade seja preservada e renovada a cada ciclo de plantio. Guardar sementes é, ao mesmo tempo, guardar histórias, conhecimentos e modos de viver que são transmitidos entre gerações.

As chamadas sementes da paixão (Figura 2), sementes da resistência ou sementes locais — assim como as variedades e raças crioulas — evidenciam o compromisso com a diversidade da vida e com o cuidado contínuo de sua manutenção. Elas integram a identidade dos povos e constituem parte fundamental de sua permanência, pois sustentam a produção de alimentos e reafirmam vínculos profundos entre cultura, natureza e território.



Figura 2 – Variedade de feijão crioulo para evento de troca de sementes. Fonte do autor.

Sob essa perspectiva, o ato de semear pode ser entendido como uma prática de continuidade e de criação. Trata-se de um gesto que envolve responsabilidade com o presente e compromisso com o futuro, no qual a terra deixa de ser apenas suporte de produção para tornar-se espaço de relação, de aprendizagem e de renovação da vida.

Carvalho (2005), em suas reflexões sobre o campesinato do século XXI, afirma que os camponeses estão preocupados com sua relação com a terra, com as condições de trabalho e formas de produção. Ou seja, as preocupações dessa classe social estão amparadas por questões mais amplas, cujas bases são essenciais para a manutenção da vida humana no planeta. Podemos afirmar que é um gesto compartilhante, assim como Santos (2023, p. 26) afirma que

Quando me relaciono com afeto com alguém, recebo uma recíproca desse afeto. O afeto vai e vem. O compartilhamento é uma coisa que rende. Quando cheguei ao território em que estou hoje, já existiam outros compartilhantes que nos recepcionaram. Na Caatinga, os umbuzeiros nos recepcionaram. Eles compartilharam seus frutos, suas folhas e suas raízes quando chegamos, e não trouxemos nada para os umbuzeiros. Eles já eram nativos daqui, viemos habitar esta terra depois deles.

Em mais de duas décadas acompanhando de perto movimento camponeses, tenho compreendido a luta constante e as alianças feitas para manter viva a Terra. Esta sendo compreendida como um organismo vivo e entendida, por muitos povos, como a nossa mãe e provedora. Krenak (2019) acentua essa explicação ao afirmar

que a Terra é provedora não apenas de nossa subsistência, mas de amplos sentidos para a nossa existência, pois ela ocupa um lugar transcendente e dele, transporta-nos para essa mesma localização transcendental.

Camponesas e camponeses no Brasil e em outros países são referências que resistem ao tempo e aos impactos da globalização por considerarem o trato com os solos e toda a natureza, a essência de sua existência. A partir de seu trabalho diário, esses sujeitos realizam atos ordinários que se transformam – desde os processos muitos – em gestos do sensível, do estético. Dewey (2010), em seus apontamentos sobre a arte como experiência já nos indicava o caminho múltiplo para alargar o entendimento sobre o conceito de arte, desde 1912, quando a obra foi publicada em sua primeira edição.

Nas palavras de Dewey (2010, p. 69),

Os fatores que glorificaram as belas-artes, elevando-as em um pedestal distante, não surgiram no âmbito da arte, e sua influência não se restringe às artes. Para muitas pessoas, uma aura mesclada de reverência e irreabilidade envolve o "espiritual" e o "ideal", enquanto, em contraste, "matéria" tornou-se um termo depreciativo, algo a ser explicado ou pelo qual se desculpar. As forças atuantes nisso são as que afastaram a religião, assim como as belas-artes, do alcance do que é comum, ou da vida comunitária. Historicamente, essas forças produziram tantos deslocamentos e divisões da vida e do pensamento modernos que a arte não pôde escapar a sua influência.

O trabalho desenvolvido por camponeses e outros povos que vivem na, da e pela Terra percorre um árduo caminho de persistência e de reconhecimento que perpassa desde os territórios, às identidades e seus modos de fazer sensíveis. Nesse sentido, os deslocamentos necessários a serem feitos dizem respeito a compreender práticas outras de fazeres sensíveis dentro de uma perspectiva estética. Assim como afirma Dewey (2010), a experiência estética emerge de atividades vitais, dentre elas, utilizo aqui o plantio das sementes crioulas compreendendo que esse processo há um envolvimento sensorial e corporal.

Ao realizar as atividades diárias para assegurar uma lavoura, a produção de alimentos para humanos e outros animais, o campesinato tece uma linha de intimidade com os movimentos naturais que envolvem as mais diversas condições para se chegar ao que poderíamos ter como produto.

Na experiência estética daquilo que estou compreendendo como uma terragogia, há um processo contínuo entre o preparo da terra, o plantio, o cuidado, a colheita, a guarda das sementes para o próximo ciclo de plantio. A integração com o

ambiente é a base para que a sementeira e a colheita aconteçam. A partir dessa vivência, camponeses estabelecem vínculos sensíveis, desde uma relação íntima com a terra, advinda da percepção do clima, a textura do solo e o ritmo das chuvas, ou seja, é a interação organismo-natureza, uma das partes centrais na estética de Dewey (2010).

A conexão com a natureza é elemento essencial para a continuidade das comunidades camponesas. Elas se organizam em torno do respeito às vidas existentes que coabitam os lugares de compartilhamento mútuo. Na contramão do desenvolvimento criticado por Santos (2023), é preciso intensificar os elos com outros povos, em nosso território brasileiro, para que suas práticas sensíveis nos mostre caminhos outros.

Tomara que estes encontros criativos que ainda estamos tendo a oportunidade de manter animem a nossa prática, a nossa ação, e nos deem coragem para sair de uma atitude de negação da vida para um compromisso com a vida, em qualquer lugar, superando as nossas incapacidades de estender a visão a lugares para além daqueles a que estamos apegados e onde vivemos (Krenak, 2019, p. 50).

O cuidado com a sementeira e tudo o que a envolve antes, durante e depois se inscreve nas práticas sensíveis de aprendizados e autoconhecimento sobre a vida, a partir da interação com o mundo e outras pessoas. Esse gesto de cuidar para produzir alimentos é um exercício de transformar o desequilíbrio (externo) em equilíbrio que propaga a vida.

Ao longo dos anos, tenho presenciado que as práticas camponesas são mais do que tarefas individuais ou, no máximo, familiares. Esse compromisso com os locais de pertencimento convoca uma existência coletiva e de ajuda mútua entre os próximos. São diversas ações pertencentes a um complexo sensível e educativo que mobilizam múltiplas camadas de um ser camponês.

No texto Exercícios para uma poética da solidariedade, Alice Fátima Martins (2019) propõe uma reflexão crítica sobre os modos de produção artística, pedagógica e relacional contemporâneos, defendendo a solidariedade como princípio estruturante da experiência estética e das práticas educativas. A autora desloca a compreensão tradicional de poética — frequentemente associada à criação individual ou à produção de objetos artísticos — para uma perspectiva relacional, coletiva e processual, fundamentada na construção de vínculos, no compartilhamento de experiências e na produção de sentidos em contextos de convivência. Reforça Martins (2019, p.43) que

“A experiência sensível, o potencial criador, o interesse por aquilo que afeta os sentidos não se restringem ao campo da arte definido a partir da matriz europeia, disseminada pelos colonizadores [...]”.



Figura 3 – Mutirão camponês para colheita de arroz. Fonte: Arquivo MCP.

A noção de poética da solidariedade é apresentada como um exercício ético-estético que emerge das relações entre sujeitos e de práticas de colaboração que atravessam os campos da arte, da educação e da vida cotidiana (Figura 3). Nesse sentido, a solidariedade não é compreendida apenas como valor moral ou atitude assistencial, mas como força produtiva de criação e como fundamento de práticas estéticas que envolvem reciprocidade, escuta e responsabilidade coletiva. Martins (2019) enfatiza que tais práticas implicam processos de coparticipação nos quais os sujeitos se reconhecem como agentes de transformação, produzindo experiências compartilhadas que reconfiguram modos de existência e aprendizagem.

Considerações sobre terragogia e poéticas camponesas

A formulação do conceito de terragogia pode ser compreendida em estreita relação com a noção de poética da solidariedade desenvolvida por Martins (2019), sobretudo no que se refere ao deslocamento da experiência estética do objeto artístico para o campo das relações, dos vínculos comunitários e das práticas sociais situadas (Figura 4). Ambas as perspectivas convergem na crítica à concepção

moderna e colonizadora da arte e do conhecimento, propondo modos de experiência fundados na reciprocidade, na coletividade e na integração entre vida, cultura e ambiente.



Figura 4 – Mutirão para plantio de corredor agroecológico. Fonte: Arquivo MCP.

A terragogia centrada na relação pedagógica com a terra amplia esse horizonte ao situar a experiência estética e formativa nas práticas de cultivo, cuidado e convivência com o território. Se a poética da solidariedade (Martins, 2019) enfatiza a centralidade das relações humanas como lugar da experiência sensível, a terragogia estende essa dimensão relacional à interação entre humanos e natureza, compreendendo o cultivo do solo, o manejo das sementes e os ciclos ecológicos como processos simultaneamente formativos, simbólicos e poéticos.

Esta perspectiva permite compreender as práticas camponesas como experiências estéticas e poéticas situadas, nas quais o saber-fazer constitui simultaneamente prática técnica, experiência sensível e construção de vínculos comunitários. Na figura 4, acima, o plantio de corredores agroecológicos mobiliza um conjunto de pessoas das comunidades próximas e fazem, tanto do plantio, quanto da colheita, momentos de ensino e aprendizagem, além de compartilhar histórias, experiências, alimentos e vivências.

Essas práticas articulam dimensões materiais e simbólicas, integrando trabalho, cultura e experiência estética em processos coletivos de produção da vida.

A aproximação entre seres compartilhantes e terragogia revela, portanto, uma concepção ampliada de poética como experiência relacional encarnada nos modos de habitar o mundo. A poética não se restringe à criação artística, mas manifesta-se nas práticas de cuidado, nos gestos de cooperação e nos processos de sustentação da vida coletiva. A terragogia, nesse quadro, constitui um campo de experiência no qual ética, estética e ecologia se entrelaçam, configurando processos formativos orientados pela interdependência, pela solidariedade e pela responsabilidade compartilhada.

Do ponto de vista epistemológico, essa articulação também implica uma crítica aos paradigmas modernos que separam natureza e cultura, arte e vida, sujeito e objeto. Tanto a poética da solidariedade de Martins (2019), o envolvimento de Santos (2023) quanto a terragogia propõem a superação dessas dicotomias ao reconhecer a produção de conhecimento como processo relacional, situado e incorporado nas práticas sociais e ambientais. Trata-se de deslocar o foco da produção de objetos para a constituição de relações, do domínio técnico para o cuidado, da representação para a experiência.

Assim, a terragogia pode ser compreendida como uma pedagogia da experiência sensível com a terra orientada por princípios de reciprocidade, cuidado e coexistência, na qual as práticas camponesas se configuram como processos poéticos de produção de mundo. As práticas camponesas como experiências estéticas e pedagógicas complexas, nas quais a produção de conhecimento, a criação simbólica e a vida coletiva se constituem de modo indissociável.

Referências

CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CARVALHO, H. M. de. **O Campesinato no século XXI**: possibilidades e condicionantes do desenvolvimento do campesinato no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GADOTTI, M. *Pedagogia da terra: ecopedagogia e educação sustentável*. Buenos Aires: **CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales**, 2001. Capítulo de livro. Disponível em:

<https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101010031842/4gadotti.pdf>. Acesso em: 09/02/2026.

GUZMÁN, E. S.; MOLINA, M. G. de. **Agroecologia e política**: como construir a sustentabilidade. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

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

LITTLE, P. E. Territórios sociais e povos tradicionais no Brasil: por uma antropologia da territorialidade. **Série Antropologia**, Brasília, n. 322, p. 1–32, 2002.

MARTINS, A. F. **Exercícios para uma poética da solidariedade**. *Apotheke*, Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 5, n. 1, p. 1–15, 2019. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/13558/8620>. Acesso em: 27 fev. 2026.

MOURA, M. M. **Camponeses**. São Paulo: Ática, 1986.

OSPINA, J. S. A. **Visualidades veredales**: intersecciones entre las artes visuales y la construcción identitaria en sectores rurales del municipio de Villamaría, Caldas. Manizales: [s.n.], 2025.

SANTOS, A. B. dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

WANDERLEY, M. N. B. A ruralidade no Brasil moderno: por um pacto social pelo desenvolvimento rural. In: GIARRACCA, Norma (org.). **¿Una nueva ruralidad en América Latina?** Buenos Aires: CLACSO, 2001. p. 31– 44.

Sobre o autor

Jossier Boleão é doutor em Arte e Cultura Visual (UFG), mestre em Língua, Literatura e Interculturalidade (UEG), licenciado em Artes Visuais e em Letras Português. Professor de Artes Visuais na Universidade Federal de Goiás (UFG).

jossierboleao@gmail.com

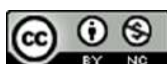
<http://lattes.cnpq.br/1525096555122947>

<https://orcid.org/0000-0001-9050-2183>

Recebido em: 28-02-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

BOLEÃO, Jossier. Saberes e fazeres sensíveis a partir da semeadura camponesa ou exercício para uma terragotia poética. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.236 – 250, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81597>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Abordagem Triangular e cultura dos povos originários Guarani Kaiowá

Triangular Approach and the Culture of Guarani Kaiowá Indigenous Peoples

BRUNO PÓVOA RODRIGUES

Universidade Federal de Uberlândia, UFU - Brasil

RESUMO

O objetivo deste artigo é apresentar o projeto de uma aula de Artes desenvolvido para a disciplina Projeto Interdisciplinar I, centrado nos povos Guarani Kaiowá, explicitar o conceito da Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa como base epistemológica para a proposta e analisar criticamente o processo didático empregado. Uma aula foi desenvolvida com o intuito de integrar arte, docência e povos originários sob a orientação da professora Dra. Raquel Mello Salimeno de Sá, e teve como propósito promover uma vivência estética e reflexiva sobre a temática indígena. Durante a atividade, foram abordados aspectos históricos e culturais do povo Guarani Kaiowá, seguidos da observação de registros fotográficos do projeto *Visualidades Étnicas: as culturas indígenas nas escolas* (Salimeno, 2013). Ao final, os alunos foram convidados a realizar uma produção artística em desenho, representando o que mais os marcou durante a aula. Essa prática, ao longo do curso de Artes Visuais, seria compreendida como uma fundamentação na Abordagem Triangular, e seus conceitos básicos: contextualização, leitura e prática. Além disso, o artigo busca apresentar uma reflexão crítica sobre o processo, considerando o amadurecimento ao longo do curso e a compreensão da arte não como uma ferramenta, mas como linguagem e forma de conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE:

Abordagem Triangular; Cultura; Povos originários; Arte-Educação; Guarani Kaiowá.

ABSTRACT

This article aims to present the development of an Art class project carried out within the course *Projeto Interdisciplinar I*, focused on the Guarani Kaiowá people, to explain the concept of Ana Mae Barbosa's Triangular Approach as the epistemological foundation of the proposal, and to critically analyze the didactic process employed. The class was designed to integrate art, teaching practice, and Indigenous knowledge under the guidance of Professor Dr. Raquel Mello Salimeno de Sá, with the purpose of promoting an aesthetic and reflective experience on Indigenous themes. During the activity, historical and cultural aspects of the Guarani Kaiowá people were addressed, followed by the observation of photographic records from the project *Visualidades Étnicas: as culturas indígenas nas escolas* (Salimeno, 2013). At the end, students were invited to produce an artistic drawing representing what most impacted them during the class. Throughout the Visual Arts program, this practice came to be understood as grounded in the Triangular Approach and its core components: contextualization, interpretation (reading), and artistic practice. Furthermore, the article seeks to offer a critical reflection on the process, considering the author's development throughout the course and the understanding of art not merely as a tool, but as a language and a form of knowledge.

KEYWORDS:

Triangular Approach, Culture, Indigenous Peoples, Art Education, Guarani Kaiowá.

Introdução

Acredito que seja importante contextualizar o cenário em que a aula foi realizada, a fim de apresentar a cultura dos povos originários e destacar os recursos pedagógicos que envolvem a arte também como conteúdo.

O presente artigo explora a experiência desenvolvida no PROINTER 1 do segundo período do curso de Artes Visuais (UFU) no ano de 2023, proposto pela mentora a reflexão em torno da educação, arte e culturas, com foco nas contribuições da Cultura Visual e da História Cultural ao ensino de arte pós-colonialista (Instituto de Artes, 2016). A arte pós-colonialista surge nesse contexto crítico, no qual dá voz, visibilidade e legitimidade às expressões artísticas e culturais dos povos colonizados ou marginalizados (Barbosa, 2008). O povo originário Guarani Kaiowá foi o foco temático para o desenvolvimento da proposta pedagógica.

No campo da arte-educação, uma das principais referências mundiais, Ana Mae Barbosa, propõe caminhos para o desenvolvimento de projetos interdisciplinares por meio da Abordagem Triangular, que compreende não apenas na leitura da imagem, a contextualização e a prática artística (Barbosa, 2022), mas também um conceito que possibilita desenvolver metodologias para ensino e pesquisa em artes. A partir da epistemologia desenvolvida por Ana Mae Barbosa, foi possível planejar e executar o ensino da arte de forma estruturada. Durante o trabalho, foi apresentada a história e o contexto social em que o povo Guarani Kaiowá está inserido, além de se explorarem notícias atuais, manifestações artísticas tradicionais, como os grafismos, e produções contemporâneas. Para a etapa de leitura de imagens, utilizaram-se fotografias do projeto Visualidades Étnicas: as culturas indígenas nas escolas (Salimeno, 2013), que possibilitaram aos alunos um contato visual direto com elementos culturais da comunidade. Por fim, com o objetivo de consolidar o ciclo de aprendizagem, os estudantes realizaram uma produção artística autoral, representando por meio do desenho o que mais lhes chamou atenção durante a aula.

Assim, este artigo tem como objetivo apresentar e analisar a experiência pedagógica desenvolvida com alunos da turma de Artes Visuais, com faixa etária média de 20 anos, realizada em 02 de abril de 2024, a partir do diálogo entre a arte e o contexto sociocultural dos povos Guarani Kaiowá. A reflexão proposta centra-se no processo formativo e nos sentidos atribuídos à prática artística no ambiente escolar. Por meio da aplicação da Abordagem Triangular e das discussões promovidas em sala de aula, foi possível reconhecer a arte como linguagem e forma de conhecimento. Conclui-se que o principal desafio do processo consistiu em superar a compreensão da arte como mero recurso pedagógico, afirmando-a em sua potência própria de expressão, reflexão e produção de pensamento.

Os Prointers

A proposta do Projeto Interdisciplinar (PROINTER) surgiu como substituição do antigo Projeto Integrado de Prática Educativa (PIPE), componente curricular comum aos cursos de licenciatura que tinha como objetivo articular teoria e prática, integrando os conhecimentos específicos de cada área aos saberes pedagógicos ao longo da formação docente (Scatolin, 2024). Silva (2008) a partir de pesquisas e entrevistas de docentes envolvidos no processo de orientação dos PIPEs, apontou que apesar de incertezas, dificuldades e fragilidades no processo de implantação do projeto, o seu objetivo atendeu uma necessidade para cumprir a legislação com potencial para obter resultados satisfatórios, como experiência para as Licenciaturas de docência.

Orientados pelas resoluções do Conselho Nacional de Educação, os cursos de licenciatura tiveram seus currículos reformulados para se adequar às novas diretrizes de formação de professores, conforme a Resolução CNE/CP nº 02/2015 (Schmitz, 2021). Na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), essas mudanças foram consolidadas por meio do Projeto Institucional de Formação de Professores (UFU, 2017), documento que é periodicamente atualizado em consonância com as alterações nas Diretrizes Curriculares Nacionais. Na reformulação desse projeto, a prática como componente curricular passou a ocorrer principalmente por meio das disciplinas denominadas Projetos Interdisciplinares (PROINTER). Essas disciplinas têm como princípios a contextualização e a problematização de situações reais oriundas das práticas escolares, articulando a produção de conhecimento na área de atuação do licenciando e fundamentando-se na indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão (Arantes et al, 2022).

Os PROINTERs, enquanto projetos interdisciplinares, têm como um de seus objetivos capacitar o aluno a planejar e desenvolver propostas que integrem arte, docência e a temática específica de cada edição. As temáticas dos PROINTERs de 1 a 4, conforme suas ementas, foram organizadas da seguinte forma:

1. Identificar e difundir as culturas de fronteira e as artes em sua diversidade, com foco nos povos originários;
2. Compreender a perspectiva de educação integral e de experiência estética, considerando o corpo em sua totalidade (dimensão somática);

3. Desenvolver práticas artísticas coletivas e colaborativas em comunidades;
4. Estimular processos de criação, pesquisa e produção de conhecimentos, individuais e/ou coletivos, em diálogo com as múltiplas possibilidades espaciais, temporais e sociais de intervenção e criação artística, em interlocução com o público como prática educativa e de extensão.

Esses princípios são a expressão dos Projetos Interdisciplinares (PROINTER), que, ao serem articulados aos demais componentes curriculares do projeto pedagógico do curso, permitem aos estudantes desenvolver e ampliar seus conhecimentos sobre a docência e os espaços escolares e não escolares, a partir de múltiplas perspectivas e diversificadas experiências formativas (UFU, 2017).

A Contextualização

Na Abordagem Triangular proposta por Ana Mae Barbosa, a contextualização ocupa um papel central ao possibilitar que o ensino da arte se conecte aos contextos sociais, históricos e culturais nos quais os sujeitos estão inseridos (Barbosa, 2010). Contextualizar não significa apenas situar uma obra no tempo ou no espaço, mas compreender as condições históricas, políticas e sociais que atravessam tanto a produção artística quanto a experiência dos estudantes. Ao promover a contextualização, o educador cria condições para que os alunos compreendam, ainda que de forma introdutória, como determinados grupos sociais se constituíram historicamente e como se organizam no presente, favorecendo uma leitura crítica das permanências, rupturas e transformações ao longo do tempo. Assim, a contextualização funciona como um eixo fundamental para ampliar o entendimento sobre diferentes culturas e realidades, contribuindo para o ensino de artes de forma crítica e socialmente situada.

Os Guaraní são divididos em três grupos principais: Kaiowá, Mbyá e Nandeva. Entre eles, o grupo Kaiowá foi escolhido como foco deste trabalho por se apresentar como um dos povos originários com maior representatividade no território brasileiro e possuir uma produção artística marcante. A arte está presente nos grafismos, estampas, artesanatos e em pinturas sobre vários suportes, além de várias produções contemporâneas como músicas, pinturas e grafites.

Ademais, atualmente os Kaiowá estão localizados entre o Paraguai e o Brasil (Tavares, 2015). A predominância da presença no estado de Mato Grosso do Sul, no país, há cerca de 85 áreas Guarani oficialmente reconhecidas, que é possível a visualização da distribuição territorial a partir do Guarani Mapas, a plataforma reúne informações cartográficas colaborativas sobre territórios indígenas (link de acesso: <https://guarani.map.as/#!/>), com base em levantamento da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e da Fundação Nacional de Saúde (FUNASA) de 2008. A população dos Guarani no Brasil era estimada em aproximadamente 51 000 pessoas, cerca de 31000 Kaiowá, 13000 Nandeva e 7000 Mbya (Instituto Socioambiental, 2010).

A fim de apresentar como os povos Kaiowá estão inseridos em um contexto atual, foram apresentadas reportagens recentes de diferentes fontes, a fim de entender como o processo de colonização ainda afeta a vida dos povos originários:

A primeira reportagem apresentada foi a respeito da intolerância religiosa contra as rezadeiras Guarani Kaiowá, (Le Monde Diplomatique Brasil, 2021), situação vivida pela rezadeira guarani-kaiowá Lúcia, da aldeia Amambai (MS) responsável por uma casa de medicina tradicional e importante liderança espiritual. Ela passou a sofrer perseguições, especialmente de membros evangélicos da própria comunidade, por manter práticas culturais e rituais tradicionais. O caso evidencia tensões internas nas aldeias, marcadas pela atuação de grupos que tentam controlar as manifestações culturais indígenas, e expõe como o racismo institucional e a intolerância seguem afetando diretamente as lideranças tradicionais.

A segunda reportagem, com o título Como o agronegócio cercou os Guarani Kaiowá e por que os indígenas tentam retomar suas terras (O Brasil de Fato, 2022), trata da grave situação de violência, disputa territorial e vulnerabilidade enfrentada pelos Guarani Kaiowá no Mato Grosso do Sul. O texto destaca o massacre de Guapoy, ocorrido durante uma retomada de território ancestral, e mostra como a extrema falta de terras, resultado de políticas antigas e do avanço do agronegócio, leva a condições de vida precárias, ameaças constantes e perseguição às lideranças indígenas. Também aborda a formação de grupos ruralistas armados e o fortalecimento de ataques durante o governo Bolsonaro, além de reafirmar a importância espiritual e cultural da terra (“tekoha”) para o povo Guarani Kaiowá.

A terceira reportagem, de título A luta das mulheres indígenas para reflorestar mentes (Instituto Socioambiental, 2024). A notícia apresenta uma roda de conversa promovida pela Articulação Nacional das Mulheres Indígenas Guerreiras da

Ancestralidade (Anmiga), em São Paulo, onde lideranças indígenas discutem a importância do protagonismo das mulheres na defesa dos territórios, na preservação ambiental e na luta pelos direitos dos povos indígenas. O encontro integrou a produção da nova edição do Mapa das Organizações de Mulheres Indígenas e destacou temas como fortalecimento das redes de articulação, enfrentamento ao marco temporal, papel das mulheres na política e na mídia, e a necessidade de união diante da crise climática.

E por fim a quarta reportagem, também do Instituto Socioambiental (2024), com o título Por que a demarcação de Terras Indígenas não avança? Entenda, analisa o primeiro ano do governo Lula na demarcação de Terras Indígenas. Embora oito TIs (terras indígenas) tenham sido homologadas, encerrando um jejum de cinco anos, o avanço segue lento diante de pressões políticas, disputas internas no governo, resistência do Congresso e impactos da Lei do Marco Temporal. Lideranças indígenas expressam frustração com promessas não cumpridas e cobram celeridade, já que mais de 250 territórios continuam com processos parados, alguns há décadas, enquanto aumenta a violência contra comunidades não demarcadas.

As quatro reportagens com datas próximas a apresentação da proposta da aula, em conjunto, revelam um panorama de profunda tensão envolvendo os povos indígenas no Brasil: de um lado, a violência e perseguição enfrentadas por comunidades como os Guarani Kaiowá e lideranças tradicionais, evidenciando o impacto direto do racismo institucional e da disputa por território; de outro, o fortalecimento da articulação das mulheres indígenas, que ampliam sua presença política e espiritual na defesa dos territórios e do clima. Juntas, as reportagens mostram que a defesa dos direitos indígenas se dá em múltiplas frentes, da resistência contra ataques violentos à mobilização política das mulheres e à luta contínua pela demarcação de seus territórios ancestrais.

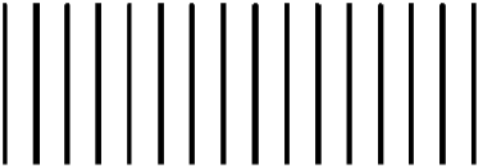
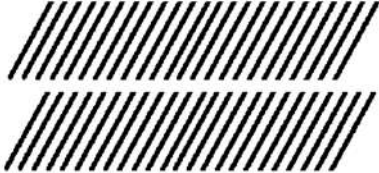
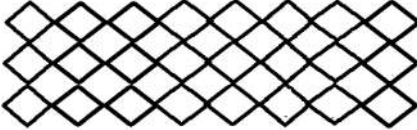
A fim de apresentar aos alunos fontes confiáveis produzidas por e sobre os povos originários, indicamos a Radioyande e a publicação Povos Indígenas no Brasil. A Radioyande é uma rádio conduzida por povos indígenas que se constitui como espaço de comunicação, resistência e produção de conhecimento, articulando ancestralidade e contemporaneidade por meio da oralidade, da música, das línguas originárias e de narrativas próprias, fortalecendo identidades e perspectivas historicamente silenciadas pelos meios hegemônicos. Já Povos Indígenas no Brasil integra um amplo projeto editorial e informativo coordenado pelo Instituto

Socioambiental (ISA), iniciado na década de 1980, que reúne publicações impressas e uma enciclopédia digital com conteúdo aprofundados sobre modos de vida, línguas, direitos, territórios e políticas públicas, produzidos por pesquisadores em diálogo com lideranças indígenas, consolidando-se como uma das principais referências qualificadas sobre os povos originários no país.

A leitura

O eixo da leitura, na Abordagem Triangular, refere-se à apreciação e interpretação das produções artísticas em suas múltiplas linguagens e suportes, considerando aspectos formais, simbólicos e culturais das obras (Barbosa, 2010). A leitura de imagens, objetos, performances e outras manifestações visuais possibilita compreender sentidos, materiais e escolhas estéticas presentes nas produções, tanto tradicionais quanto contemporâneas. No caso das produções de povos originários, a leitura permite reconhecer continuidades e ressignificações de saberes ancestrais, bem como suas atualizações em diferentes mídias. Esse exercício é fundamental para valorizar essas produções como arte, rompendo com visões folclorizantes ou estereotipadas, e promovendo o reconhecimento de sua complexidade estética, cultural e política (Machado, 2010).

A introdução da arte Guarani Kaiowá se deu a partir dos grafismos, que pode ser compreendido como uma linguagem visual por meio da qual as diferentes sociedades indígenas expressam suas percepções de mundo e constroem conceitos que são transmitidos entre gerações. Esse sistema não se reduz a desenhos espontâneos ou decorativos, mas resulta de um processo intelectual elaborado, baseado em convenções compartilhadas, que permite identificar etnias e expressar valores éticos, sociais, culturais e religiosos por meio de artefatos, adereços e da pintura corporal (Saldanha, apud Vidal, 1992).

Nome em Kaiwá (Tradução literal ao português)	Representação gráfica
1- TAKUÁRY (Taquara): Representa a uma fileira de takuapu. Representa também o yvyra'i (bastão-insígnia) varas fixadas ao solo e em fileira na festa do milho.	
2- HYSY REÍVA (O que está simplesmente em fileira): Representam um conjunto de takuapu encostados.	
3- HYSY KARÊA (O que está quebrado e em fileira): Representam o andar da cobra; o zig-zag da água; o caminho estreito ou tape'i pe'i.	
4- HYSY KARÊA RESA (Olho ou enfeite dos paus quebrados enfileirados): Representa caminhos estreitos, curso d'água e andar da cobra enfeitado com a cruz.	
5- URU RESA – (Olho de Uru): ave galiforme, “galo do mato” no português.	
6- MBÓI CHINI RASA: Representa o desenho sobre a pele da cobra cascavel	
7- KURUNDUA: Representa a parte detrás do jeguaka, enfeite da cabeça, e a veste da cruz, o Kurundaju.	
8 - MBÓI KWATIA (Espécie de cobra Urutu): Representa o desenho da pele da cobra Mbói Kwatia ou Urutu. Não tem cruz	

9 - MBÓI KWATIA RUSU (Grandes desenhos da cobra Urutu Cruzeiro): Representa os motivos da pele da cobra Urutu Cruzeiro.



10 - MBOI JUSU RASA (Desenho da cobra grande, da jiboia).



11 - MBÓI RETE RESAUPA A expressão se deixa traduzir por ('base dos olhos do corpo da cobra'): Representa os desenhos sobre a pele da cobra.



12 - MBÓI KU'A PIRÃ (Cobra de cintura vermelha): Cobra coral. Representa os motivos da pele desta cobra



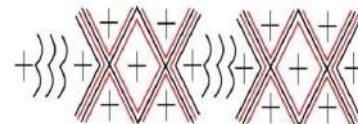
13 - GUAJA PIRE RASA – (Desenho da pele da lagartixa): Representa o desenho da pele da lagartixa



14 - YRYVU ATI'Y - (Ombro de urubu): Representa o ombro dos urubus no momento, prontos para pegar a presa.



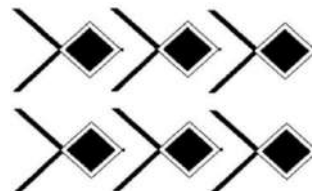
15- MBOHAPY YRYVU ATI'Y RESA – (Olho dos ombros de três urubus).



16- YRYVU RESAUPA (Ninho dos olhos de urubus).



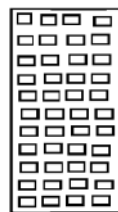
17- SAPÉNY RUGWÁI (Rabo do tesourão ou gavião).



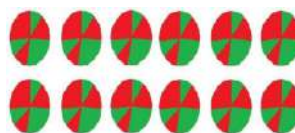
18- MBATОВI RUGWÁI (Rabo da tesourinha).



19- JEGUA'I RYSY IPUKÚVA IPINÍVA Conjunto de enfeites próprios para aplicar sobre o rosto mediante um carimbo. A base do carimbo é retangular, por isso se chama ipukúva



20-JEGUA'I RYSY IJAJERÊVA (Fileira de pequenos enfeites).



21- JEGUA'I RYSY IJAJERÊVA URU RESA Carimbo facial com base redonda.



Tabela 1 - Adaptado de Saldanha (2016), desenhos coletados na comunidade Itay Ka'aguyrusu, com digitalização de Kayo Henrique Brites Fernandes e Gilcacia Gudel Saldanha.

A arte é um componente fundamental da identidade indígena e está presente nos grafismos, nas estampas em artesanatos e nas pinturas realizadas sobre diversos suportes, constituindo uma forma de expressão estética, simbólica e política. Para apresentar a arte indígena contemporânea, foram realizados recortes da Revista Povos Indígenas no Brasil, especialmente da décima terceira edição da série, referente ao período de 2017 a 2022.

A partir das publicações da Revista Povos Indígenas no Brasil, apresentamos o grafite Selva Mãe do Rio Menino, de Daiara Tukano, localizado na Avenida Amazonas, 718, no centro de Belo Horizonte (MG). Realizado durante o festival CURA em 2020, o grafite possui 1006 m² e é considerado o primeiro a ser feito em uma empresa no Brasil e pintado por uma mulher indígena, assim afirma a presença indígena no espaço urbano por meio da arte monumental.



Figura 1 - Selva Mãe do Rio Menino, Daiara Tukano, grafite, 1006 m², 2020.

Também integram esse recorte as obras *Carta ao Velho Mundo*, de Jaider Esbell, um livro de luxo com 400 páginas no qual a história da arte ocidental é ressignificada e sobreposta por arte indígena contemporânea, por meio de desenhos e textos produzidos com pincel Posca entre 2018 e 2019, e *Mona Lisa Kunhã*, de Denilson Baniwa, realizada em 2015, que propõe a apropriação crítica da célebre obra de Leonardo da Vinci sob a perspectiva do mundo indígena. Em conjunto, essas produções evidenciam como artistas indígenas contemporâneos dialogam com a tradição e a arte ocidental, reafirmando identidades, territorialidades e modos próprios de ver e representar o mundo.



Figura 2 - Carta ao Velho Mundo, Jaider Esbell, pincel Posca sobre impressão, 27 x 35 x 4 cm, 2019.



Figura 3 - Mona Lisa Kunhã, Denilson Baniwa, impressão em papel Hahnemühle com dimensões aproximadas de 42 x 29,5 cm, 2015.

A apresentação das obras evidencia a continuidade e a atualização dos grafismos tradicionais indígenas na arte contemporânea, reafirmando-os como linguagem visual carregada de memória, identidade e pertencimento. Enquanto os grafismos ancestrais organizam e comunicam visões de mundo próprias de cada

povo, artistas indígenas contemporâneos os deslocam para novos suportes e contextos, como o espaço urbano, o livro-objeto e a releitura de ícones da arte ocidental.

Obras como *Selva Mãe do Rio Menino*, de Daiara Tukano, *Carta ao Velho Mundo*, de Jaider Esbell, e *Mona Lisa Kunhã*, de Denilson Baniwa, articulam tradição e contemporaneidade ao transformar o grafismo em arte de reivindicação e protesto, denunciando apagamentos históricos, confrontando narrativas coloniais e afirmando a presença indígena no debate artístico, político e social atual.

Por fim, foram utilizadas fotografias impressas produzidas no âmbito do projeto *Visualidades Étnicas: as culturas indígenas nas escolas* (Salimeno, 2013), orientado pela professora Dra. Raquel Mello Salimeno de Sá e desenvolvido no contexto do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (Pibid/Capes). As imagens resultam de visita realizada por licenciandos em Artes Visuais a aldeias indígenas do Mato Grosso do Sul, possibilitadas por uma parceria entre o Pibid/UFU e a Educação Popular com ênfase em Educação do Campo. Essas fotografias registram experiências visuais vivenciadas por outros estudantes de Artes em contexto indígena, revelando modos de vida, relações culturais e práticas cotidianas a partir do olhar sensível de jovens em formação docente. Ao serem apresentadas, as imagens ampliam o repertório visual dos participantes e evidenciam o potencial do ensino de artes como espaço de encontro, diálogo intercultural e valorização da diversidade.





Figura 4 – Conjunto de fotografias impressas do projeto Visualidades Étnicas: as culturas indígenas nas escolas (Salimeno, 2013), acervo pessoal da Prof^a. Dra. Raquel Mello Salimeno de Sá, com registros realizados por bolsistas do PIBID.

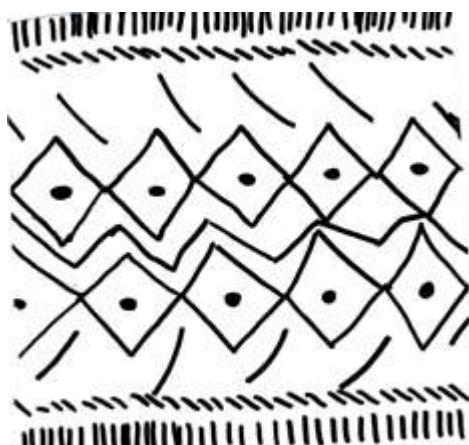
A prática

A prática, terceiro eixo da Abordagem Triangular, envolve a experiência direta dos alunos com o fazer artístico, entendida como espaço de experimentação, criação e reflexão crítica (Barbosa, 2010). Para Ana Mae Barbosa, a prática não deve ser dissociada da contextualização e da leitura, mas articulada a elas, permitindo que os estudantes produzam a partir do que compreendem, analisam e discutem. Ao criar, os alunos mobilizam referências culturais, históricas e visuais previamente trabalhadas, desenvolvendo processos autorais e ampliando sua capacidade crítica. Dessa forma, a prática se configura como um campo de aprendizagem ativa, no qual o fazer artístico se torna também um modo de pensar e dialogar com outras culturas.

Nesse sentido, foi proposta aos alunos a realização de um desenho como forma de consolidar os conteúdos abordados durante a aula, permitindo que expressassem, de maneira livre, aquilo que mais os marcou ou que consideraram mais significativo no processo de aprendizagem. Para a atividade, foram distribuídas

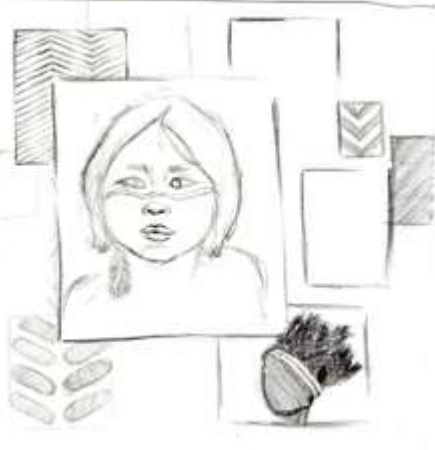
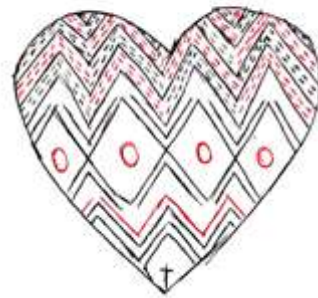
folhas de papel branco no formato 10 × 10 cm, com gramatura de 180 g/m², oferecendo uma superfície adequada ao trabalho gráfico e à experimentação visual, por 10 minutos de tempo para a prática.

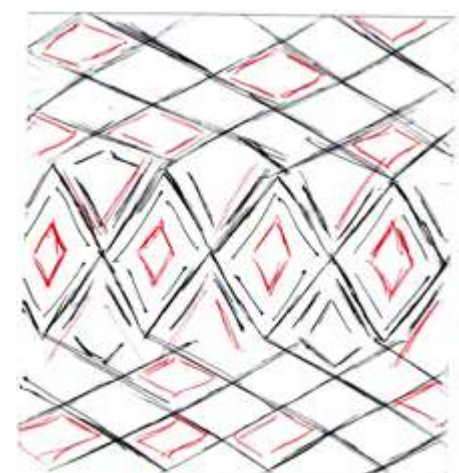
Estiveram presentes 33 alunos, dos quais 30 realizaram a atividade, havendo apenas três abstenções. A adesão expressiva à proposta indica o envolvimento dos estudantes com a temática trabalhada e reforça o caráter participativo da prática como eixo da Abordagem Triangular.

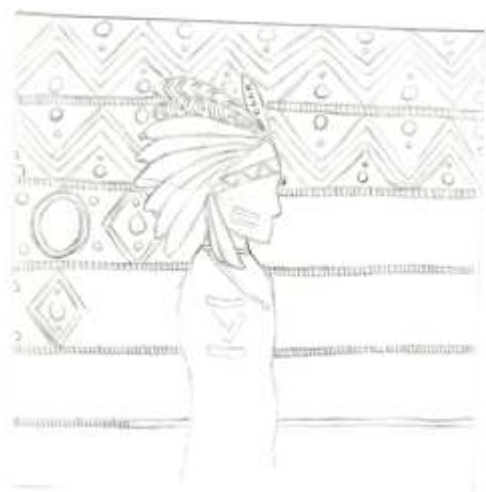
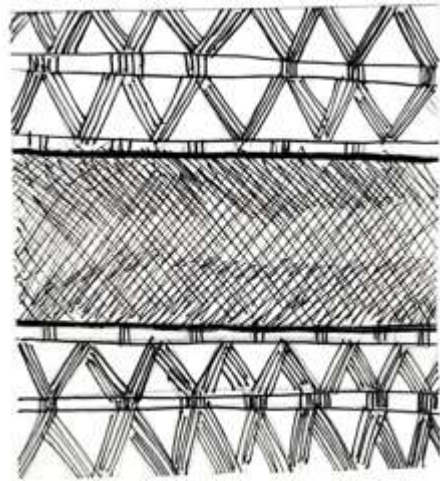




D.M







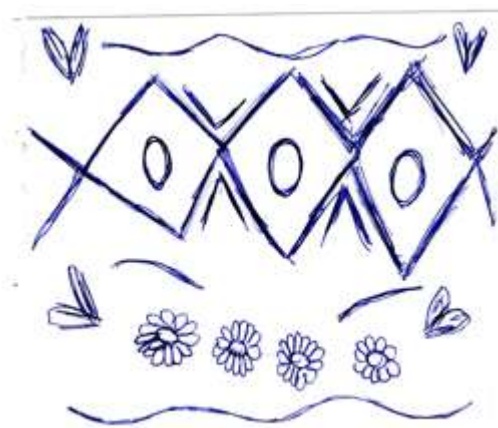
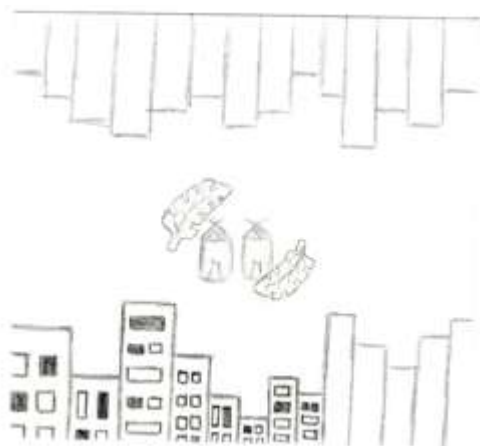




Figura 5 – Conjunto de ilustrações produzidas pelos alunos do curso de Artes visuais para a proposta prática.

A análise das produções dos alunos permite compreender a prática artística como um espaço de síntese entre os eixos da leitura, da contextualização e do fazer, conforme proposto pela Abordagem Triangular (Barbosa, 2010). Ao se concentrarem majoritariamente na reprodução de grafismos e na representação de imagens das fotografias das crianças, os estudantes evidenciam quais referências visuais mais chamaram sua atenção durante a aula, revelando não apenas a assimilação dos conteúdos trabalhados, mas também os afetos e percepções mobilizados no processo criativo, bem como a potência da fotografia na construção de memórias (Iavelberg, 2015).

A recorrência dos grafismos pode ser interpretada como um reconhecimento de sua potência estética e comunicacional, compreendida como sistemas visuais portadores de significados culturais (Hernández, 2007). Do mesmo modo, a presença da figura da criança sugere processos de identificação ligados à infância, à coletividade e à continuidade cultural, apontando para leituras visuais construídas a partir das experiências e do repertório cultural dos próprios alunos, em consonância com a perspectiva da educação do olhar defendida por Barbosa (2010).

Considerações finais

A experiência possibilitou uma vivência estética e reflexiva ao articular contextualização histórica e cultural, leitura de imagens e prática artística, promovendo o contato dos alunos com visualidades indígenas e com a produção

autoral em desenho como forma de síntese do aprendizado. A análise do processo, contudo, evidencia limites relacionados à imaturidade formativa característica do segundo período do curso e à experiência ainda inicial com a Abordagem Triangular.

Percebe-se que a leitura das imagens merecia maior aprofundamento, com a disponibilidade de mais tempo à mediação, ao diálogo e à interação com os alunos, assim como a prática artística poderia ter contado com um tempo mais amplo para o desenvolvimento das produções visuais, e a temática do idioma poderia ser abordada. Essas fragilidades indicam possibilidades de aprimoramento da proposta, sobretudo no que se refere à ampliação do debate crítico e ao fortalecimento da escuta sensível durante o processo pedagógico.

Apesar dessas limitações, a experiência contribuiu de forma significativa para o amadurecimento da compreensão da arte no contexto da formação docente, reafirmando-a não como ferramenta, mas como linguagem e forma de conhecimento. A reflexão crítica sobre a prática evidencia a Abordagem Triangular como um conceito em constante construção, que se consolida na experiência, na revisão dos processos e no compromisso com propostas pedagógicas que valorizem a diversidade cultural e o diálogo com os povos originários.

Referências

ARANTES, Alessandra Riposati et al. A prática como componente curricular: uma proposta do curso Física Licenciatura. **Revista de Educação do Vale do Arinos – RELVA**, v. 9, n. 2, p. 11–24, 2022.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da. **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394/1996 para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. **Diário Oficial da União**, Brasília, 2008.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular. Brasília: **Ministério da Educação**, 2018.

GUARANI MAPAS. **Guarani Mapas**. Disponível em: <https://guarani.map.as/>.

HERNÁNDEZ, Fernando. Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho. Porto Alegre: **Artmed**, 2007.

DE SÁ, Raquel Mello Salimeno. Visualidades étnicas: as culturas indígenas na sala de aula. **Textos FCC**, v. 39, p. 37-61, 2013.

IABELBERG, Rosa. Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores. Porto Alegre: **Artmed**, 2015.

INSTITUTO DE ARTES – UFU. Artes Visuais: fichas dos componentes curriculares. Uberlândia: **Universidade Federal de Uberlândia**, 2016. Disponível em: <https://iarte.ufu.br/conteudo/2016/02/artes-visuais-fichas-dos-componentes-curriculares>. Acesso em: 10 jun. 2022.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Guarani Kaiowá. In: **Povos Indígenas no Brasil**. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Kaiow%C3%A1. Acesso em: 23 out. 2025.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Povos Indígenas no Brasil 2006–2010**. São Paulo: ISA, 2010. Disponível em: https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/publications/Povos%20Indigenas%20no%20Brasil%202006_2010.pdf. Acesso em: 23 out. 2025.

MACHADO, Regina Stela. Sobre mapas e bússolas: apontamentos a respeito da Abordagem Triangular. In: BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da (org.). **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 64–79.

SCATOLIN, Gabriel Fonseca. Componentes práticas na formação de professores de História do INHIS-UFU: PROINTER no contexto de reelaboração de sentido da docência e do Ensino De História (2020-2023). 2024. 32 f. **Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia**, 2024.

SCHMITZ, Gabriela; TOLENTINO NETO, Luiz Caldeira Brant. A prática como componente curricular: panorama das publicações e contextos da produção científica. **Revista Internacional de Educação Superior**, Campinas, v. 8, p. e022010, 2021. DOI: 10.20396/riesup.v8i00.8664826. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/riesup/article/view/8664826>. Acesso em: 10 out. 2022.

SALDANHA, Gilcacia Gündel. Grafismo na comunidade kaiowá de itay ka'aguyrusu. **XIII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA**, p. 1-16, 2016.

SILVA, Andreia Pires da. Projeto integrado de prática educativa (PIPE) nas licenciaturas em ciências biológicas, física e química: desafios e possibilidades para a formação docente. 2008. 141 f. **Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia**, 2008.

TAVARES, Marilze. Um Estudo das etnias Guarani Kaiowá e Guarani Nandeva a partir de suas impressões sobre as línguas e de um recorte do léxico em uso. 2015. **Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina**, Londrina, PR, 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. Conselho Universitário. Resolução nº 32, de 24 de novembro de 2017. **Dispõe sobre o Projeto Institucional de Formação e Desenvolvimento do Profissional da Educação**. Uberlândia, 2017. Disponível em: <www.faei.ufu.br/system/files/conteudo/pp_licenciatura.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. Conselho de Graduação. Resolução SEI nº 32/2018, de 14 de dezembro de 2018. Aprova o Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Física – Grau Licenciatura. **Instituto de Física**. Uberlândia: SEI/UFU, 2018. Disponível em: http://www.infis.ufu.br/system/files/conteudo/projeto_reformulacao_curricular_fisica_Licenciatura_compressed.pdf. Acesso em: 10 jun. 2022.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS. Alvo de genocídio, povo Guarani Kaiowá pede socorro. **Portal Unicamp**, Campinas, 29 jul. 2022. Disponível em: <https://unicamp.br/unicamp/noticias/2022/07/29/alvo-de-genocidio-povo-guarani-kaiowa-pede-socorro/>. Acesso em: 23 out. 2025.

VIDAL, Lux. Grafismo indígena: estudos de antropologia estética. São Paulo: **Studio Nobel**; FAPESP; EDUSP, 1992.

Sobre o autor

Bruno Póvoa é artista visual, engenheiro agrônomo e mestre em Informações Geoespaciais pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), atualmente é graduando em Artes Visuais pela mesma instituição. Dedica-se a projetos ambientais e educativos, atua com imagens aéreas, dados de satélite e mapeamentos. Interesse pelo potencial comunicativo das imagens e, consequentemente, da fotografia. Atualmente, é Editor Assistente da revista ouvirOUver (Iartes/UFU) e membro do Grupo de Estudos Poéticas da Imagem (GPPI/UFU), desenvolvendo pesquisas que articulam meio ambiente, arte, imagem e território.

brpvrd@gmail.com

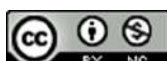
<http://lattes.cnpq.br/0076245739076077>

<https://orcid.org/0000-0002-5275-9049>

Recebido em: 06-01-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

RODRIGUES, Bruno Póvoa. Abordagem Triangular e cultura dos povos originários Guarani Kaiowá. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.251 – 274, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-80983>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Do Zapatismo à Ação Global dos Povos: Arte e política na Ocupação Kasa Invisível

From Zapatismo to the Global Action of the People's: Art and Politics in the Kasa Invisible Occupation

ANDRE LUIZ GOMES E SILVA

Universidade Federal de São João del-Rei, UFSJ - Brasil

RESUMO

A Kasa Invisível é uma ocupação urbana localizada na região central de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais. A ocupação abriga um centro social, um espaço para moradia e dá espaço também para projetos cooperativos de geração de renda. Nesse artigo, abordaremos movimentos sociais que são referência para a origem da Kasa Invisível e também as experiências que a antecederam na cidade de Belo Horizonte. Nos interessa o caráter artístico e performático desses movimentos anteriores a Kasa, para analisar os atravessamentos artísticos que ocupam e ocuparam a dita ocupação ao longo de seus anos de existência. O objetivo deste estudo é contribuir com o entendimento sobre como a arte pode habitar e contribuir com espaços, territórios e coletividades, abrindo também outras possibilidades de relação com a política e com o mundo.

PALAVRAS-CHAVE

Arte, Ocupação Urbana, Política, Autonomismo.

ABSTRACT

Kasa Invisível is an urban occupation located in the central region of Belo Horizonte, the capital of Minas Gerais. The occupation houses a social center, a living space, and also provides space for cooperative income-generating projects. In this article, we will address social movements that are a reference for the origin of Kasa Invisível, as well as the experiences that preceded it in the city of Belo Horizonte. We are interested in the artistic and performative character of these movements prior to Kasa, in order to analyze the artistic intersections that occupy and have occupied said occupation throughout its years of existence. The objective of this study is to contribute to the understanding of how art can inhabit and contribute to spaces, territories, and collectivities, also opening up other possibilities of relationship with politics and the world.

KEYWORDS

Art, Urban Occupation, Politics, Autonomism.

Introdução

Nesse artigo, falaremos sobre a ocupação Kasa Invisível, analisando movimentos que foram referência para o coletivo que ocupa os imóveis e às experiências que a antecederam na cidade de Belo Horizonte, para analisar os atravessamentos de manifestações artísticas que ocupam e ocuparam a Kasa ao longo de seus anos de existência.

A Kasa Invisível é um projeto fundado a partir da ocupação de três imóveis que se encontravam abandonados há mais de uma década na região central de BH e funciona como centro social e cultural, além de espaço de moradia e de atuação de

cooperativas de geração de renda. A ocupação aconteceu no ano de 2013 e foi realizada por pessoas advindas de movimentos sociais e artísticos, que já atuavam em atividades atravessadas com temas como arte, ação-direta, educação e pensamento político, na cidade de Belo Horizonte e em também em outras cidades e regiões do país.

Parte importante dessas pessoas se formou politicamente a partir da cena punk e anarquista da cidade, ativa a partir da década de 90 até meados dos anos 2000.

Sobre a cena libertária belorizontina anterior a Kasa Invisível

O final dos anos 90 e início dos anos 2000 foi um período importante de difusão de práticas e discussões pautadas na idéia de ação direta, influenciando um grande número de pessoas, fomentando uma cena que passa a desenvolver projetos políticos, artísticos e culturais na cidade.

Dessa cena nasceram festivais, bandas, publicações caseiras e toda uma diversidade de produções, à partir da lógica FAÇA-VOCÊ-MESMO, o que aproximou a experiência de organização autônoma e movimento político a um grande número de jovens de diversas regiões da cidade.

Na década de 2000, a cidade viu o florescer de coletivos, como o Coletivo Acráticos Propostas, o Centro de Mídia Independente e outros, que traziam outras inspirações de outras partes do mundo, ampliando o universo de referências para essa juventude da cidade.

Dos zapatistas aos Dias de Ação Global

Uma das inspirações relevantes para essa geração de jovens, vinha do levante realizado por indígenas mexicanos, a partir do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) no ano de 1994. O levante foi marcante para diversos movimentos populares ao redor do mundo e marca um renascer da luta anticapitalista com características novas (FILHO, 2017), distintas das estratégias e formas de organização e comunicação tradicionais de movimentos e partidos esquerdistas.

O zapatismo trouxe inovações no campo organizacional, ganhando grande visibilidade e atraindo apoio, não só da sociedade civil mexicana, mas de movimentos de vários outros países. Por inovações podemos citar, por exemplo, a experimentação de práticas de autogoverno e democracia direta; a organização a partir de princípios de horizontalidade e autonomia; a busca de desenvolvimento de estruturas autônomas de auto-organização e de satisfação de necessidades comunitárias (OLIVEIRA, 2012) e experimentaram intensa o uso da arte, enquanto ferramenta política (FILHO, 2017).

A forma poética (e muitas vezes bem-humorada) com que, por exemplo, se comunicam contribui para o rompimento das barreiras comunicativas e de censura a que são submetidos, ganhando corações e mentes ao redor do mundo, gerando impacto inclusive no mundo literário. Lançam mão, no campo das letras, da escrita de manifestos, poemas, contos, lendas e da criação de personagens, misturados a fatos históricos (FILHO, 2017).

O uso de máscaras “pasamontañas” foi adotado enquanto ferramenta política, e não só por questões de segurança. As máscaras, escondendo o rosto e valorizando o olhar, transformaram a imagem do indígena mexicano em um instrumento de luta e têm contribuído com a circulação dessas imagens, transformando-as em ícone dos movimentos locais e até mesmo de movimentos sociais ao redor do mundo (FILHO, 2017).

No ano de 1996, os zapatistas realizaram a convocação para o Primeiro Encontro Intergaláctico pela Humanidade e Contra o Neoliberalismo, reunindo, no território, diversos movimentos que lutavam contra a globalização neoliberal em seus próprios contextos e territórios. Participaram desses encontros movimentos indígenas e camponeses da América Latina, como o Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST) e o EZLN, grupos autonomistas europeus, membros de ocupações, feministas, defensores de direitos de homossexuais, ONGs e partidos e organizações tradicionais da esquerda, como o Partido dos Trabalhadores (PT), do Brasil, o Partido Comunista Francês e outros (FIUZA, 2017).

Mais de três mil pessoas de todos os continentes se reuniram para discutir a resistência global contra o capitalismo e contra o neoliberalismo e pensar formas de organização e articulação da luta a nível global. A proposta ganhou mais contorno no Segundo Encontro Intercontinental pela Humanidade e contra o Neoliberalismo, em 1997, na Espanha. Um ano depois, nasceu a Ação Global dos Povos, ou AGP.

Paralelamente aos Encontros Pela Humanidade e Contra o Neoliberalismo, de forma articulada, vários outros encontros também estavam acontecendo na Europa e na América do Norte, o que culminou com a criação e o lançamento da AGP, no ano de 1998 (FIUZA, 2017) em Genebra, na Suíça. A AGP foi uma rede de grupos e movimentos sociais que possibilitou a articulação de coletivos, indivíduos e movimentos espalhados por todo o planeta. Por meio da AGP foram convocadas manifestações e bloqueios (LUDD, 2002) que ficaram conhecidas como Dias de Ação Global, no final dos anos 90 e início dos anos 2000.

Os Dias de Ação Global reuniram milhares de pessoas nas mesmas cidades e datas em que ocorreram reuniões de grandes instituições do capitalismo internacional, como o FMI, o Grupo dos 8 (G8) ou o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), com o objetivo de deslegitimar essas corporações e o próprio neoliberalismo, buscando impedir a realização dessas reuniões. De forma mais ou menos simultânea, em apoio a essas manifestações “principais”, outras eram realizadas em diversas cidades onde houvesse grupos em sintonia com os princípios da AGP. Devido a essa capilaridade e a esse espalhamento de iniciativas por países de todos os continentes, um dos principais lemas da rede passou a ser *We Are Everywhere* (Nós Estamos Em Todo Lugar, numa tradução livre).

A AGP era articulada a partir de grupos e indivíduos conectados a partir da concordância com uma carta de princípios. Não havia coordenação, estrutura física ou filiação formal. Os grupos, movimentos ou pessoas que concordavam com essa carta de princípios e que se dispusessem a criar articulações, passavam a atender aos chamados da AGP, organizando ações locais. Houveram grupos ligados à AGP no Brasil, e inclusive houve um ato vinculado a um Dia de Ação Global em Belo Horizonte, em 26 de setembro (S-26) de 2000, que coincidiu com uma reunião do Fundo Monetário Internacional em Praga, na República Tcheca.

A Batalha de Seattle, como ficou conhecida a manifestação de 1999 (o N-30), foi convocada para protestar durante a terceira Conferência Ministerial da Organização Mundial do Comércio (OMC). A ação reuniu dezenas de milhares de pessoas no centro da cidade, onde houve confrontos entre manifestantes e forças policiais, além de bloqueios de avenidas e acessos por meio de diversas táticas, culminando com o impedimento da realização da reunião da OMC. As imagens da manifestação, sua enorme diversidade de táticas e a repressão policial ganharam o mundo através da mídia.

Os atos eram marcados pela festividade, pelo teor artístico e pela carnavalização do protesto. Eram grandes festas e carnavais contra o capitalismo, realizadas em vias públicas, bloqueando o fluxo da cidade. Essa era uma das características herdadas das ações realizadas pelo *Reclaim the Streets* (RTS), uma das organizações presentes na conferência de lançamento, da AGP.

Reclaim the Streets foi um movimento de resistência, constantemente linkado à tradição radical, que emergiu do encontro entre múltiplos agentes (como DJs, ativistas anticorporações, ativistas, artistas new age e ecologistas radicais) lutando contra a comodificação das ruas e dos espaços públicos. Inicialmente concebido como um movimento anti-estrada contra a 'motorização' britânica, rapidamente se converteu a questões políticas mais amplas, como a globalização das corporações, anticapitalismo e políticas de espaço público (Klein, 2001; Harvie et al., 2005). (CARMO, 2012, p. 109, tradução nossa).

O RTS já vinha realizando, desde o início dos anos 1990, grandes manifestações carnavalescas, com diversas e criativas táticas de bloqueio, reunindo milhares de pessoas, de diversos setores da sociedade, em diversas cidades da Europa. Abaixo, temos uma descrição, presente no livro *We are Everywhere — The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, sobre o ato realizado no dia 30 de novembro, o N-30, em 1999, que impediu a reunião da OMC em Seattle:

Quando adentramos a cidade, alguma coisa havia mudado. Havia um sopro de vento particular do *Puget Sound*, despoluído de buzinas exaustivas, que eram o normal da cidade. Nós controlamos as ruas, todas elas, e em todas as direções que olhávamos haviam mais e mais de nós, e milhares ainda estavam chegando. Havia pessoas de pernas-de-pau vestidas de borboletas, uma baleia inflável gigante bloqueando o cruzamento, um grupo de Hip Hop rimando em um aparelho de som, um palco sendo construído para funcionar como bloqueio de rua onde shows aconteceriam ao longo de todo o dia, bonecos gigantes, dançarinos de butoh, acrobatas. O som era incrível — o som de baterias ressonando nos arranha-céus, o som do canto e das risadas — sem buzinas, sem barulho de motores. (NOWHERE, 2003, p. 173, tradução nossa).



Figura 1: FLU (2000). Disponível em: <https://artactivism.gn.apc.org/photos/pinkfairy.htm>

A foto acima mostra uma pessoa vestida como algo parecido a uma fada ou a um bailarino, fugindo da polícia e foi tirada em Praga, na República Tcheca, em outro Dia de Ação Global convocado pela AGP em setembro de 2000.

Tais atitudes desafiam interpretações e são muito problemáticas para a polícia controlar, devido a sua inerente ambiguidade. Quando pessoas vestidas de bailarinas, palhaços, enfermeiras e Papais Noéis confrontam a polícia, vestidas como os vilões de seus piores pesadelos, o resultado é inevitavelmente a hesitação e a confusão – nenhum departamento de polícia quer a reputação de ter espancado um batalhão de bailarinas e prendido um trenó cheio de Papais Noéis. (NOWHERE, 2003, p. 173, tradução nossa).

Reinventar formas de resistência foi uma preocupação central dos movimentos participantes dos Dias de Ação Global, críticos às tradicionais formas de protesto e ao mesmo tempo dando corpo a princípios como diversidade, criatividade, descentralização, autonomia e ação direta (NOWHERE, 2003).

Na cena de movimentos rebeldes formada a partir do movimento punk de BH, a inspiração de movimentos como o zapatismo, a AGP e o RTS se desdobrou em ações desenvolvidas ao longo das décadas de 2000 e 2010 na cidade, e que ganha sequência na forma de atuação da ocupação Kasa Invisível.

Desdobramentos da Ação Global dos Povos em terras mineiras - Do Domingo Nove e Meia à Pelada Molotoviana

Inspirados em movimentos como os citados acima, nasce a partir do ano de 2007 o projeto Domingo Nove e Meia - Encontro Libertário (DNM). A proposta era de estabelecer um ponto de encontro mensal para pessoas interessadas em projetos criativos e de inspiração anarquista, ocupando um espaço embaixo do viaduto Santa

Tereza, na região central da cidade. Dividiam espaço nas programações dos encontros rodas de conversa, Feiras Grátis, oficinas e qualquer tipo de proposição que surgisse.

O DNM possibilitava um fazer político direto, descontraído, criativo e radical e estimulava a participação e o envolvimento das pessoas que o frequentavam.

A ideia dos encontros dialogava com a ideia de Zonas Autônomas Temporárias (do inglês, Temporary Autonomous Zone - TAZ), teoria cunhada por Hakim Bey. O autor evita definir o que são as TAZ's, ainda que considere o termo autoexplicativo, lançando ideias, como na citação abaixo:

A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, 'ocupar' clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos. (BEY, 2001).

A noção de TAZ contribui com o entendimento dos DNM, já que esses abriam a possibilidade de trocas e vivências autônomas e rebeldes por um determinado período de tempo. Proporcionava assim, uma experiência educativa em projetos autônomos, de gestão de um espaço, de produção de situações, ainda que temporárias e de rua.

Os DNM's ocorreram sempre aos primeiros domingos de cada mês e possibilitaram a costura de diversas relações entre pessoas interessadas em se organizar para atuar politicamente. Esse ambiente possibilitou o surgimento de diversos projetos, que passaram a ocorrer em paralelo aos DNM's.

Um desses desdobramentos foi a Pelada Molotoviana de Rua, que foi um campeonato festivo de futebol de rua, realizado em 2009, com o intuito de ser um ponto de encontro e de estreitamento de laços entre coletivos e movimentos sociais rebeldes da cidade, tensionando os grupos no sentido de se criarem novas formas de atuação e de articulação política.

Assim como os DNM's e a Pelada Molotoviana, muitas foram as articulações e projetos que nasceram a partir dos esforço criativo de pessoas, e que eram atravessadas por questões políticas, performáticas e artísticas, possibilitando maneiras diversas de habitar o espaço urbano e de facilitar o envolvimento direto das pessoas.

O futebol, inspirado na Pelada Molotoviana, vai ser retomado pela Kasa Invisível no ano de 2023. Nas celebrações de aniversário de 10 anos da ocupação, foi instalado um equipamento inflável de futebol de sabão, para entreter e possibilitar o jogo entre frequentadores da Kasa.

Outra experimentação atravessada pela performatividade enquanto ferramenta política ocorrida na cidade, e que contou com o envolvimento de vários movimentos e grupos políticos, foi um movimento que ficou amplamente conhecido como PRAIA DA ESTAÇÃO.

O estopim para o surgimento do movimento foi, em 2009, quando o então prefeito da cidade editou um decreto que proibia eventos de “qualquer natureza” na Praça da Estação. A Praça em questão é localizada no hipercentro da cidade e era uma referência para a realização de atividades, manifestações, shows e festivais. O decreto desencadeou um amplo debate sobre privatização do espaço público, acesso à cultura e apropriação da cidade por seus moradores.

O Movimento Praia da Estação surge, então, como uma iniciativa coletiva de questionamento do decreto baixado pelo prefeito, bem como ocupação política/cultural da praça da Estação. Vestidos com trajes de banho e portando pranchas de surf, esteiras, guarda-sol, caixas de isopor, bronzeadores, numa cidade não-banhada pelo mar, os jovens trouxeram à cena pública o debate sobre o uso e apropriação dos espaços públicos da cidade e sobre os próprios rumos do desenvolvimento da urbe, ao mesmo tempo em que ensejaram novas formas de ação coletiva e participação social no cenário urbano. (OLIVEIRA, 2011).

A Praia da Estação, como vemos na imagem abaixo, é um movimento que utiliza da imitação de um cenário de praia, inicialmente utilizando do banho de mangueira de caminhão pipa, mas depois utilizando do banho nas águas da fonte da praça, para mobilizar pessoas, fazendo alusão à idéia de que as praças são importantes espaços de encontro da cidade e que são as “praias” dos mineiros. Com esse jogo, o movimento conseguiu ganhar grande visibilidade, destacando-se também pela forma não-hierárquica, diversa e aberta como se organizou.



Figura 2: Fotografia: Luiz Navarro. Disponível em: <https://pracalivrebh.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/06/praprapraia00005c1.jpg>

Na esteira desse tipo de movimentação, já em 2013, ano de agitação política do país, nasce a ocupação Kasa Invisível.

Sobre a Kasa Invisível e como a arte a ocupa

A ocupação Kasa Invisível, vista na imagem abaixo, é um ponto na linha histórica de diversas experiências de inspiração global, realizadas localmente, a partir do encontro entre criatividade, rebeldia, política radical e arte, tendo todos esses temas se encontrando no cotidiano do espaço e nos projetos que o habitam.

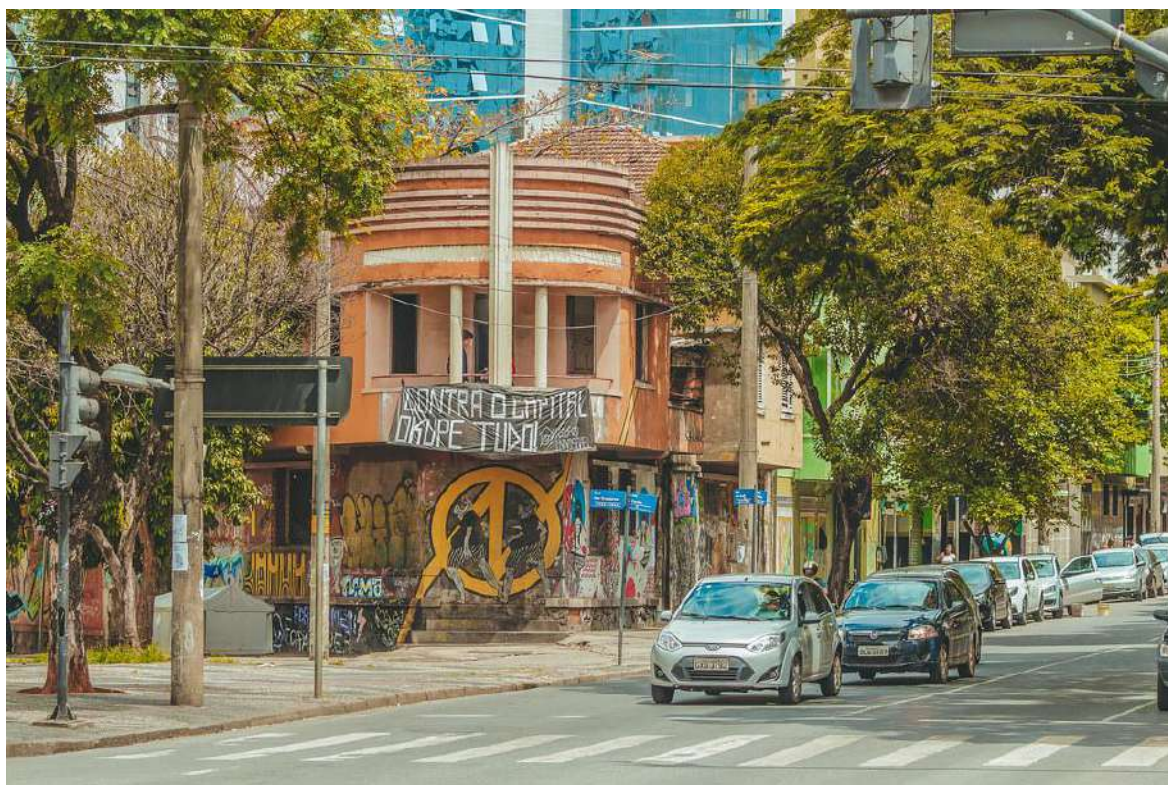


Figura 3: UPSON (2023). Fonte: Arquivo pessoal.

A partir daqui, descreveremos algumas atividades, produções e projetos artísticos ou realizados a partir de linguagens da arte, produzidos pelo coletivo gestor da Kasa Invisível ou por outros proponentes, tendo a Kasa como local de realização ou ponto de articulação.

O intuito de tal abordagem é dar visibilidade a esses projetos a fim de melhor compreender as relações estabelecidas por meio da arte com o coletivo, com o espaço da Kasa e com as redes de pessoas, grupos e projetos em que a Kasa também está inserida.

A Kasa segue ativa até os dias de hoje. Os citados aqui são somente alguns desses, mas que nos pareceram interessantes a partir do tema analisado.

Exposição Rua de Despejo

A exposição de arte Rua de Despejo, proposta por artistas de BH, ocorreu nos dias 15 e 16 de julho de 2022, ocupando a calçada e uma parede do lado exterior da Kasa Invisível.

A exposição dialogou com uma campanha de arrecadação de recursos para uma reforma do telhado da ocupação, em curso naquele momento.

O fato de a exposição acontecer na rua e de as obras permanecerem expostas durante a noite fez com que a distinção entre o que pertencia à mostra e o que fazia parte da rua não fosse clara. A respeito disso, Will, um dos artistas organizadores e expositores, fala, em gravação para o podcast Papo de Okupa, que a Kasa Invisível possibilita esse tipo de experimentalismo, e que o formato da exposição dialoga conceitualmente com as temáticas que ele aborda em sua produção artística.

E eu achei muito válido essa questão de trazer essa arte pra rua. Literalmente, de qualquer pessoa, independente da sua cor, da sua classe, se gosta ou não de arte, vai passar na rua e vai se deparar com aquilo. Porque, digamos que os locais de arte, as grandes galerias, os grandes museus são de certa forma um pouco elitistas. Eles meio que assustam algumas pessoas pra tá frequentando. Essas pessoas se sentem deslocadas, em um não lugar. E o intuito foi trazer essa crítica a esse grande mercado da arte. (PAPO..., 2023a).

Ainda nesse podcast, o artista cita a importância de espaços que não demandem complexos processos burocráticos, ou que lidem com uma linguagem mais acessível em seus processos de organização e de disponibilização do espaço expositivo, de maneira a facilitar a entrada e a sobrevivência de novos artistas no complexo mercado da arte. Will ainda fala da cobrança de espaços “oficiais” da arte (como grandes galerias e instituições) em relação ao comportamento, sobre ter de se portar de maneira distinta, “conversar baixo” e com restrições. O espaço institucional de arte é descrito por Will como “majoritariamente branco, burguês e elitista”.

Em contrapartida, quando ele se refere a espaços alternativos, como a Kasa Invisível, diz serem inclusivos, utilizando inclusive a expressão “reparador social” quando se trata de “arte e de cultura”. Além de tudo, espaços independentes como a Kasa se dispõem de maneira mais flexível e possibilitam maior experimentalismo nas propostas, como o realizado na exposição Rua de Despejo.

Algumas obras foram vendidas durante a exposição, enquanto outras foram deixadas na parede ao final da noite, ainda que correndo o risco de serem roubadas ou danificadas.

O desapego ao objeto artístico, expresso quando as obras inclusive passam a noite na rua ao final do dia de exposição, traz um teor anti artístico à exposição, nos possibilitando traçar paralelos com o pensamento e a crítica, típicos da anti-arte.

Exposição Trajetória Autonomista BH

A exposição Trajetória Autonomista BH — 17 ANOS DE TRAJETÓRIA DOS MOVIMENTOS LIBERTÁRIOS PELAS LENTES DO PALESTINA foi inaugurada em março de 2022, mês de comemoração de aniversário de 9 anos da Kasa. Nela, o fotógrafo e artista Palestina Serra expôs dezenas de fotos tiradas no cotidiano de coletivos, movimentos autônomos e projetos em BH, entre o ano de 2007 e 2022.

As fotos expostas pelo artista ganham apelo emocional porque movimentam lembranças, ideias, afetos, sentimentos e histórias de pessoas ativas na história dos movimentos sociais de Belo Horizonte.

A montagem foi feita em forma de linha do tempo, com fotos e legendas, e contou com a possibilidade de intervenção das pessoas que frequentaram a exposição, no final da linha histórica, num cartaz com a pergunta: “Que futuros são possíveis a partir dessa experiência?”

O encerramento dessa exposição ocorreu no dia 17 de julho e contou com um bate-papo com o fotógrafo e com a participação de pessoas que estiveram próximas aos movimentos representados nas fotos.

Essa oportunidade de reflexão e leitura é típica nas atividades realizadas na Kasa, que sempre se propõem a abrir espaço de reflexão, construção e análise.

Produção gráfica de posters e arte digital

O coletivo da Kasa Invisível tem uma produção gráfica feita por vários de seus atuais e ex - membros, que vão desde desenhos, a pinturas e a arte digital. Nos interessa mencionar a experiência de mobilização em torno a campanha DESPEJO ZERO, da qual o coletivo participou no ano de 2020. A campanha buscava combater os despejos de comunidades e ocupações urbanas, em curso em todo o país naquele período. O coletivo Kasa Invisível contribuiu tanto na organização de manifestações de rua e mobilizando pessoas e organizações, como também produzindo materiais gráficos de divulgação.

Uma das ações realizadas pelo coletivo da Kasa em apoio à campanha foi a convocação, por meio de redes sociais, de artistas e designers para a produção de artes gráficas a favor da campanha. A convocação foi feita em setembro de 2020.

A partir desse chamado, vários artistas visuais de diversos estados do Brasil produziram imagens, publicando-as em suas redes sociais, vinculando-as às

hashtags #despejozero e #kasainvisível. As artes foram replicadas e constam disponíveis nas redes sociais do espaço.

Conclusão

A ocupação Kasa Invisível é um espaço que é constantemente atravessado por diversos projetos artísticos, utilizando e brincando com linguagens da arte. Para compreender essa relação, buscamos na história de movimentos sociais de outras geografias e também os que antecederam a Kasa na própria cidade de Belo Horizonte, de forma a situar a ocupação enquanto um ponto nessa linha histórica.

Assim como a Kasa Invisível, muitos outros movimentos e projetos receberam essas mesmas influências e desenvolveram suas próprias experiências em outras localidades.

Outros projetos desde o campo da arte e da criatividade seguem acontecendo na Kasa, atravessando questões políticas e cotidianas e merecem atenção aprofundada. Portanto, os projetos citados aqui não representam a totalidade desse tipo de iniciativa, nem na Kasa nem nos demais movimentos da cidade.

De toda forma, acreditamos que os relatos aqui citados podem nos possibilitar refletir não só sobre a arte em espaços ocupados e coletivos, mas também sobre outras formas de habitar a cidade e o território urbano, de envolvente e viva, abrindo inclusive outras possibilidades de relação com o mundo.

Referências

CARMO, André. **Reclaim the Streets, the protestival and the creative transformation of the city**. Finiserra, Lisboa, Portugal, v. 47, n. 94, p. 103-118, 2012. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/finiserra/article/view/2683/2282>. Acesso em: 20 fev 2026.

FILHO, Alexander. **Arte e estética política zapatista: o I Festival CompArte pela Humanidade**. 2017. 16 p. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/35879/pdf>. Acesso em: 20 fev 2026.

FIUZA, Bruno de Matos. BUSTAMANTE, Marcio. **Uma história oral da Ação Global dos Povos: pesquisa ativista a serviço das lutas sociais**. [2018?]. 15 p. Disponível em: http://www.encontro2018.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1524681803_ARQUIV

[O_FIUZA,B.&BUSTAMANTE,M.UmahistoriaoraldaAcaoGlobaldosPovos-pesquisaativi](#) staaservicodaslutassociais.pdf. Acesso em: 20 fev 2026.

FLU, Tendance. **A Tactically Frivolous pink fairy appears to lead the police in an afternoon jog during actions against the International Monetary Fund and World Bank.** Prague. Czech Republic, 2000. 2000. República Tcheca. Original em arte. Fotografia. 350 x 229 pixels. 22 kb. Online. Formato jpg. Disponível em: <https://artactivism.members.gn.apc.org/photos/pinkfairy.htm>. Acesso em: 20 fev 2026.

LUDD, Ned. (org.). **Urgência das Ruas.** São Paulo: Conrad, 2002.

NOWHERE, Notes From (org.). **We Are Everywhere.** Londres. Verso. 2003. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=YrdGcZU66vIC&lpg=PA173&ots=9xhrlbMUwA&dq=%22WE%20ARE%20EVERYWHERE%22%20AS%20WE%20WHALE&hl=pt-BR&pg=PA173#v=onepage&q=%22WE%20ARE%20EVERYWHERE%22%20AS%20WE%20WHALE&f=false>. Acesso em: 20 fev 2026.

OLIVEIRA, Igor. **Uma "Praia" nas Alterosas, uma "antena parabólica" ativista: configurações contemporâneas da contestação social de jovens em Belo Horizonte.** 246 p. Mestrado em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2012. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-9V6QVY/1/disserta_o_igor_oliveira .pdf. Acesso em: 20 fev 2026.

PAPO de Okupa #7: (Arte Okupa) Entrevista com Will, de Belo Horizonte. Kasa Invisível. Entrevistador: Andre Luiz G. e Silva. Entrevistado: Will. [S. l.]: 26 jan. 2023a. Podcast. Disponível em: <https://podcasters.spotify.com/pod/show/kasa-invisivel/episodes/7-Arte-Okupa---Entrevi> sta-com-o-Artista-Will--de-Belo-Horizonte-e1u2f65. Acesso em: 24 fev. 2026.

USPON. **[Okupe Tudo! - Encontro Libertário]**. 2018. Fotografia digital. Formato jpg. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/dq-pb/27994440189>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Sobre o autor

André Luiz Gomes e Silva é licenciado em artes plásticas pela escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais, e mestre pelo Programa Interdepartamental de Pós-Graduação Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (PIPAUS) da Universidade Federal de São João del-Rei. Atua como arte educador e professor de artes em escolas públicas e privadas. É envolvido com movimentos comunitários, de ocupação urbana, autônomos e anticapitalistas, na cidade de Belo Horizonte. Atualmente mora e atua no coletivo Kasa Invisível, que gere de três imóveis ocupados na região central da cidade de Belo Horizonte.

diretoandre@gmail.com

<https://lattes.cnpq.br/3091110516598502>

<https://orcid.org/0009-0008-1999-5569>

Recebido em: 28-02-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

GOMES E SILVA, André Luiz. Do Zapatismo à Ação Global dos Povos: Arte e política na Ocupação Kasa Invisível. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.275 – 289, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81543>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Ensaiair uma correspondência para outra vida: relação e confluência a partir da escrita-postal

Rehearsing a correspondence for another life: relation and confluence through postal writing

HELENA SOUZA NEVES FRADE DA CRUZ

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC - Rio – Brasil

RESUMO

Este artigo introduz a escrita-postal como operador teórico e poético em elaboração no âmbito de uma pesquisa de doutorado em andamento, capaz de acionar diálogos acerca de certas produções artísticas contemporâneas que procedem com gestos de correspondência, acordando-as enquanto paisagens de relação. A escrita-postal refere-se a obras que sugerem práticas dialógicas contranarrativas, permitindo que esse gesto de escrita seja pensado como uma espécie de poética conjunta que provoca uma relação eu-outro-nós. Nessa perspectiva, a escrita extrapola o âmbito textual e abrange dimensões visuais, sonoras e táteis, articuladas aos campos artístico, literário e social. O texto busca pensar como essas escritas constroem conversas atravessadas por demandas coletivas e como tais gestos podem confrontar um projeto moderno-colonial pautado na individuação e separação dos laços sociais. Em diálogo com os conceitos de relação (Glissant), confluência (Santos) e implicabilidade (Silva), elabora-se sobre uma escrita-postal como um modo radical de partilha, capaz de reconfigurar experiências coletivas ao ensaiar outros modos de intervenção na vida.

PALAVRAS-CHAVE

Escrita-postal, correspondência, relação, confluência, arte contemporânea.

ABSTRACT

This article introduces postal writing as a theoretical and poetic operator being developed within the scope of ongoing doctoral research, capable of triggering dialogues about certain contemporary artistic productions that proceed with gestures of correspondence, awakening them as landscapes of relationship. Postal writing refers to works that suggest dialogical counter-narrative practices, allowing this act of writing to be thought of as a kind of joint poetics that provokes an I-other-we relationship. From this perspective, writing transcends the textual realm and encompasses visual, sound, and tactile dimensions, articulated with the artistic, literary, and social fields. The text seeks to consider how these writings construct conversations traversed by collective demands and how such gestures can confront a modern-colonial project based on individuation and the separation of social ties. Engaging with the concepts of Relationship (Glissant), confluence (Santos), and implicability (Silva), this work elaborates on postal writing as a radical mode of sharing, capable of reconfiguring collective experiences by exploring other ways of intervening in life.

KEYWORDS

Postal-writing, correspondence, relationship, confluence, contemporary art.

Introdução

A escrita-postal é introduzida neste artigo como um operador teórico e poético em elaboração no âmbito de uma pesquisa de doutorado em andamento, mobilizado para suscitar diálogos a partir de produções artísticas que procedem por gestos de correspondência. Ela se relaciona a um modo de criação que converge com uma certa

constelação de proposições artísticas, as quais, em variados graus, enfrentam as dinâmicas de subjugação racial, colonial e cisheteropatriarcal. Essa noção faz referência a obras que sugerem práticas dialógicas de caráter contranarrativo, desafiando estruturas de poder e permitindo que suas escritas sejam compreendidas como uma espécie de “poética conjunta” (Glissant, 2024), podendo gerar uma relação tripartite eu-outro-nós.

O termo escrita-postal¹ carrega uma ambivalência ao entrelaçar dois sentidos que remetem a um modo de operação em que o hífen sinaliza a presença de um elemento fundamental para tal prática, mesmo quando oculto: o corpo que escreve, essa superfície limítrofe no campo da experiência. Em vez de se deter somente à forma (carta, cartão-postal), o enfoque desloca-se também para o endereçar e para o gesto da escrita, convocando corpos que se envolvem nesses processos — escrever, endereçar, esperar, ler, escutar. Portanto, esse operador não se centra em uma abordagem semiótica, na qual a linguagem é entendida como signo, a escrita como ícone e a leitura como interpretação. Antes, propõe-se tratar a linguagem como movência, a escrita como rasura e a leitura como transbordamento — o que a obra rompe, agita e excede.

O gesto artístico de endereçamento pode estar vinculado a uma necessidade de envolvimento e afetação² que atravessa urgências políticas e sociais, como as crises climáticas, os conflitos geopolíticos, as fixações identitárias, as subjugações globais (Silva, 2022), as diferenças culturais, as fragmentações sociais e a intensificação do ódio e do brutalismo³ (Mbembe, 2021), entre outras paisagens

¹ A noção de “escrita-postal” não está atrelada à noção de arte postal (*mail art*). A arte postal, desenvolvida sobretudo a partir das décadas de 1960 e 1970, constitui um campo artístico específico baseado na troca de obras, documentos e proposições por meio dos sistemas de correio, associado a redes experimentais de circulação artística. Já o que se chama de escrita-postal, não designa um movimento artístico nem uma categoria histórica, mas uma formulação conceitual própria, que será construída ao longo do texto a partir de outras perspectivas, para além das dimensões de envio e endereçamento.

² Para Deleuze e Guattari (2020), o afeto é uma força impessoal que atravessa os corpos de modo relacional e produtivo, vinculado ao desejo como potência criativa que reorganiza a experiência e abre novas possibilidades.

³ Embora o termo “brutalismo” tenha sido difundido no campo da arquitetura moderna, associado sobretudo ao uso aparente do concreto bruto, à ênfase estrutural e à exposição dos materiais, o emprego da noção de “brutalismo” por Achille Mbembe opera em outro registro conceitual. Em *Brutalismo* (2021), o autor utiliza o termo para descrever um regime contemporâneo de intensificação da extração, da violência e da instrumentalização da vida, marcado pela generalização de lógicas coloniais, raciais, tecnológicas e necropolíticas.

contemporâneas. Quando a brutalidade se torna diretamente produtiva — não apenas na violência exercida contra as pessoas e a terra, mas ao fazer com que elas próprias gerem riqueza —, a imposição da individuação se revela como um instrumento de segregação e separação, a serviço do capitalismo racial (Moten; Harney, 2024). Sendo assim, essa prática de escrita pode ser pensada como uma tática artística coletiva, em que certas obras buscam instaurar espaços de conversa. Tal perspectiva aproxima-se de um modo de escrita que, por vezes, procede com a opacidade, efemeridade e precariedade, que ocorre de maneira descentralizada e subterrânea, pelas bordas do cotidiano e do espaço público, introduzindo outras cosmopercepções a partir de obras que procuram burlar esses sintomas.

Nesse contexto, a noção de escrita-postal permite fabular sobre a ideia de uma escrita-portal, abrindo caminhos para pensar um modo de escrita que se desdobra em um tempo espiralar (Martins, 2021) e em espaços entrelaçados. Pode-se afirmar que os modos de vida influenciam e atravessam os modos de arte. Propõe-se, aqui, uma inversão: talvez os modos de arte, presentes em certas obras, estejam ensaiando outros modos de vida e/ou de interferir nela. De que maneiras, então, esses modos artísticos podem compor com a vida, devolvendo-lhe novas possibilidades de abertura, como uma espécie de portal? E se espiralarmos o postal e curvá-lo em portal, o que poderá a escrita?

2. Entre correspondência, rasura e relação

O gesto de correspondência envolve o movimento de endereçar e uma ética do deslocamento entre remetente e destinatário. Ao mesmo tempo em que isso expressa o desejo de conversa, pode dizer da necessidade de romper com regimes coloniais. Antônio Bispo dos Santos contribui para essa reflexão ao falar de “confluência”, sugerindo uma generosidade no agir: “quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente: a gente rende” (Santos, 2023, p. 15). Isso ressoa com a crítica de bell hooks (2019) à prática feminista que se limita ao pessoal, sem criar paradigmas políticos e radicais de transformação social, atuando na esfera coletiva e individual. Como hooks aponta, “às vezes, na vida cotidiana, a gente fala diferente com cada pessoa” (hooks, 2017, p. 25), o que sugere que a escrita não exige uniformidade, mas oferece um espaço de pluralidade, onde coexistem múltiplas vozes. Assim, a correspondência se torna

um modo potente de falar com a voz desejada, ancorada na força do endereçamento e na experiência de afetação, lidando com a possibilidade do desvio, do limiar e do incerto.

Se o gesto de correspondência for entendido como um modo de relação que excede qualquer distância, isso ocorre justamente porque a escrita não substitui a presença física, nem pretende sublimá-la. Ela se realiza no deslocamento, recalca a distância e faz vibrar uma certa presença, instaurando uma forma possível de relação. O cerne desse processo poético não está apenas no que é endereçado, mas também no caminho, no deslocamento e na quebra da linearidade. Sobre essa dimensão temporal, a cosmopercepção bantu evoca o tempo em espiral, onde o ancestral é estrutura, não separando mineral de vegetal, vivos de mortos nem passado de futuro, como discute Leda Maria Martins (2021). Pensar a escrita como caminho e atravessamento recontextualiza o próprio gesto de escrever como uma operação aberta e contínua, marcada por retornos e movimentos de reinscrição.

Ao expandir a noção de correspondência para pensar o seu amplo uso no campo das artes, é possível observar que o operador aqui conjugado como escrita-postal se aproxima de uma certa radicalidade quando se refere a obras que se propõem a confrontar narrativas hegemônicas. Essa operação poética se manifesta, por exemplo, no projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020), composto por videocartas das cineastas Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro. Partindo de inquietações contemporâneas que emergem durante o período de pandemia da Covid-19, as cineastas, de diferentes regiões do Brasil, lançam seus olhares para esse contexto, através de cartas audiovisuais. Como elas dizem, a proposta dessa obra consiste em trocar imagens umas com as outras, como quem escreve uma carta, desejando presença.

Essas trocas audiovisuais se estabelecem como um espaço de escuta, onde as realizadoras constroem redes de afeto por meio das imagens, dos sons e das palavras endereçadas umas às outras. Ao longo dos filmes, as videocartas tornam-se dispositivos de elaboração coletiva, nos quais a linguagem cinematográfica opera como meio de aproximação, cuidado e presença. Nesse sentido, os filmes se tecem por meio de conversas capazes de produzir formas de toque, mesmo diante de perdas irreparáveis. As videocartas instauram, assim, uma rede afetiva em que o gesto de endereçar imagens e sons umas às outras se converte em possibilidade de sustentar vínculos e elaborar modos de viver em comum.

Essa dimensão de escuta dialoga com formulações de Ailton Krenak sobre a vida ser uma “dança cósmica”, em que humanos, plantas, territórios e demais formas de existência se encontram em constante afetação mútua. Em *Nhemonguetá Kunhã Mbaraete*, a vida parece emaranhar-se ao murmúrio das plantas, dos sons e das memórias compartilhadas, compondo uma espécie de segredo em movimento. As imagens e conversas estabelecidas pelas cineastas aproximam-se daquilo que Jaider Esbell descreveu ao afirmar que, “desde antes do tempo vir a ser tempo, as plantas partilham entre si a maestria da vida: são portas para portais de mais mistérios” (Esbell, 2020, p. 43). Desse modo, as videocartas podem ser compreendidas como práticas de presença desejante, quase como se fizessem a pergunta: você pode me escutar?.



Figura 1 - *Frame* do vídeo do projeto “Nhemonguetá Kunhã Mbaraete”, de Michele Kaiowá, Graciela Guarani, Patrícia Ferreira Pará Yxapy e Sophia Pinheiro, 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/capsulas-para-quarentena/attachment/nhemonguetá-kunhe-mbaraete-29/>. Acesso em: 20 fev. 2026.

Um certo modo de operação por deslocamento e relação também pode ser pensado nas foto-performances de Paulo Nazareth: a obra *Notícias de América* (2011) se estrutura a partir de um programa performativo em que o artista parte do interior de Minas Gerais e atravessa o continente americano em direção aos Estados Unidos. O percurso, realizado a pé, torna-se, para além de um trajeto geográfico, um dispositivo de produção artística e relacional. Durante a travessia, Nazareth produz diários, fotografias, vídeos e esculturas nos quais insere o próprio corpo em cena, frequentemente ao lado de pessoas, objetos e frases que emergem das relações construídas ao longo do caminho.

Embora o trabalho mobilize questões amplamente debatidas no campo da arte contemporânea (como identidade, territorialidade, imigração, racismo e colonialismo), ele também opera em dimensões menos imediatamente nomeáveis. Há, na prática de Paulo Nazareth, camadas que escapam às classificações indexicais mais evidentes, ainda que essas permaneçam atuantes. Seus gestos performativos parecem instaurar uma espécie de diálogo contínuo com a paisagem e com os encontros contingentes produzidos ao longo da travessia. O acaso, nesse contexto, assume um papel central, no qual o artista parece confiar na imprevisibilidade da própria vida e no cultivo de relações com aqueles que cruzam seu caminho como parte constitutiva do trabalho. Nesse sentido, sua prática pode ser compreendida como uma espécie de cartografia do encontro, construída a partir de experiências partilhadas e negociações afetivas cotidianas.

Outro aspecto que se destaca no trabalho de Paulo Nazareth é a utilização do texto. As frases que aparecem nas imagens possuem forte presença compositiva e performativa, atuando quase como personagens dentro da cena. Ainda que sejam enunciadas a partir da voz do artista, essas inscrições frequentemente convocam o espectador para dentro da imagem. Quando Nazareth afirma, por exemplo, “nós temos direito a essa paisagem”, instaura-se um deslocamento do “eu” para um “nós”, produzindo uma partilha simbólica do espaço representado. Há também um caráter provocativo no modo como o artista se apresenta diante da câmera segurando ou exibindo esses textos, reiterando a dimensão performativa do registro fotográfico.



Figura 2 - Sem título, da série Notícias de América, 2011/2012, de Paulo Nazareth. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2016/07/paulo-nazareth-fala-de-seu-trabalho-sobre-africa-em-entrevista-exclusiva-ao-premio-pipa/>. Acesso em: 20 fev. 2026.

Em consonância com estas proposições artísticas, na videoinstalação e série fotográfica *Pontes sobre abismos* (2017), a artista Aline Motta revisita materiais de arquivo de modo a promover a recusa da representação que [re]performa a violência colonial e racial, criando contranarrativas ao escrever (rasurar) no verso de imagens históricas, endereçadas para construir memória e fabular criticamente a partir de sua família e de uma linguagem diaspórica negra. Em busca de rastros de sua genealogia, a artista percorre diferentes territórios (entre eles regiões do Brasil, Portugal e Serra Leoa), mobilizando arquivos públicos e privados como dispositivos de reconstrução de memória. Nessa obra, há um modo de proceder que envolve selecionar, grifar e borrar certos elementos históricos, como se a artista atuasse simultaneamente como leitora e interventora da narrativa. Nesse sentido, a narrativa pode ser compreendida como uma superfície de inscrição, atravessada por operações de grifo e rasura, que evidenciam aquilo que importa recordar, ao mesmo tempo em que riscam ou deslocam as violências constitutivas da história hegemônica.



Figura 3 - Foto da videoinstalação em 3 canais *Pontes sobre Abismos*, 2017, de Aline Motta. Disponível em: <https://alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abyss>. Acesso em: 20 fev. 2026.

Há uma dimensão de aproximação entre os trabalhos de Aline Motta e Paulo Nazareth no sentido em que, em ambos os casos, os artistas parecem movidos por uma procura contínua, uma busca que não necessariamente possui um ponto final definido, mas que se constitui justamente no ato de atravessar paisagens e construir relações com elas. Não se trata apenas de deslocar-se fisicamente por determinados territórios, mas de estabelecer trocas afetivas, simbólicas e materiais com os lugares percorridos. Algo dos artistas permanece nesses espaços, ao mesmo tempo em que carregam consigo fragmentos dos lugares e das relações ali produzidas.

No caso de Aline Motta, esse deslocamento transatlântico evidencia como a travessia pode operar enquanto prática estética e política de reconstrução de memória. Diferentemente da figura moderna do *flâneur* europeu (frequentemente associada a uma deriva urbana desinteressada), os deslocamentos presentes nesses trabalhos parecem vinculados a uma necessidade de relação, de procura e de abertura ao acaso e ao diverso. Aproximam-se mais da figura daquele que caminha porque o movimento constitui uma forma de existência e de elaboração com o mundo. O próprio Paulo Nazareth menciona sua origem em uma família de andarilhos, indicando que, para ele, o ato de caminhar não está ligado apenas ao deslocamento físico, mas também à possibilidade de se recompor no mundo.

Ainda na obra de Aline Motta, a dimensão de um endereçamento e desejo de conversa que atravessa temporalidades também pode ser pensado na videoinstalação e no livro homônimo *A água é uma máquina do tempo* (2022). Em suas formulações audiovisuais e literárias, estabelece-se um embaralhamento das temporalidades lineares e das hierarquias genealógicas tradicionais. Filha, mãe e avó tornam-se figuras entrelaçadas em rede, na qual a água, enquanto veículo de memória, também pode operar sobre a ancestralidade. A memória, nesse caso, não aparece como simples recuperação do passado, mas como prática ativa de reinvenção e sustentação da vida.

Neste sentido, as diferentes formas como as/os artistas mencionadas/os trabalham gestos de endereçamento para compor narrativas contra-hegemônicas — firmando modos de escuta e de escrita, de desejo de rasura e de presença — apontam possibilidades de vida em confluência, frente a um projeto moderno-colonial estruturado na individuação e separação dos laços sociais. Em outras palavras, é ao pensar com esses trabalhos que se torna possível formular sobre uma escrita-postal. Então parte-se de uma obra em que a noção de correspondência é literal em sua forma, como ocorre em *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020), passando por trabalhos em que a relação eu-outro-nós se manifesta no encontro com o diverso e com o acaso, como ocorre em *Notícias de América* (2012), até uma perspectiva de endereçamento que atravessa os tempos, em movimento espiralar, como ocorre em *Pontes sobre Abismos* (2017) e *A água é uma máquina do tempo* (2023). Ou seja, as obras formulam e fornecem seus próprios mecanismos sobre essas diversas possibilidades de pensar o que se elabora aqui como escrita-postal e os gestos artísticos de endereçamento. Isso se dá na medida em que as obras mencionadas

também parecem propor modos de lidar com feridas abertas, sejam elas históricas, pessoais e/ou coletivas, sugerindo a possibilidade de reelaborar essas imagens não por meio de uma reparação propriamente dita, mas através da criação contínua de vínculos inesperados e formas de coexistência.

Não por acaso, as obras mencionadas, cada qual a seu modo, colocam o público em uma posição generativa diante da obra. Trata-se de trabalhos que não se restringem à dimensão formal do processo artístico, mas que deixam transbordar aspectos da própria vida. Nelas, há o compartilhamento de uma certa visão de mundo e de uma escolha ética de existência. O gesto de trocar cartas e desejar presença, recompor narrativas e fabular criticamente com arquivos históricos, atravessar as Américas e cruzar fronteiras a pé não funciona apenas como estratégia estética, mas como posicionamento político e existencial. As obras, portanto, não se reduzem às imagens produzidas durante os seus percursos; há nelas elementos que excedem o objeto artístico e que se vinculam às experiências, relações e temporalidades acordadas pelas suas travessias.

A arquitetura jurídica, econômica e simbólica do mundo contemporâneo, de certa forma, aprisiona identidades e palavras, sufocando a confluência e fazendo os corpos perderem o calor do atrito, moldando a vida pela economia neoliberal e pelas necropolíticas (Mbembe, 2018a). Por outro lado, em diálogo com o conceito de “Relação”⁴ (2021) do poeta e filósofo Édouard Glissant, seria possível pensar a escrita como modo de acordar uma poética conjunta, rompendo com fixações identitárias e fronteiras que distanciam a poética da história. Neste contexto, o que se elabora enquanto escrita-postal, surge como um ensaio para se pensar outras maneiras de intervenção no real, operando com o sensível e com as aberturas que as artes podem oferecer, suscitando algumas questões: que práticas artísticas podem ser associadas à escrita-postal e como elas se organizam? De que modo essas práticas podem ser compreendidas como táticas coletivas voltadas à instauração de espaços de conversa, relação, confluência? Que tipo de implicações/intervenções no mundo

⁴ A noção de Relação (Glissant, 2021), fundamental na obra do autor, emerge da experiência abismática das travessias forçadas dos povos escravizados e da imaginação produzida nos contatos, choques e partilhas entre diferentes culturas. Esse conceito refere-se, portanto, a uma forma de existência fundada no encontro, na opacidade e na interdependência entre culturas, sujeitos e territórios. Em oposição às identidades fixas e universalizantes, Glissant propõe a Relação como um processo aberto, inextricável e imprevisível, marcado pela transformação mútua e pela coexistência das diferenças.

podem advir dessas práticas? E se expandirmos essa ideia para além da interação humana, como pensar uma escrita-postal que promova a partilha entre o humano e o mais-que-humano?

A proposta levantada nesta pesquisa em curso é a de que uma escrita-postal pode ser ensaiada como um modo radical de partilha, como uma comunicação subterrânea capaz de habitar territórios de relação e confluência, desafiando a separação dos laços sociais e os processos de individuação que estruturam as vidas contemporâneas. Propõe-se que uma certa poética do envolvimento, ao confrontar a colonialidade que se revigora na sociedade atual, constitua uma força de insistência do desejo de conversa, mesmo quando o corpo que escreve, e a própria linguagem, se aproximam da paralisia. Trata-se de uma potência que emerge no limiar da impossibilidade: uma escrita movida por uma imaginação afetuosa, ainda que atravessada pela tensão e “composta com o amargo” (Kiffer; Pereira, 2021, p. 21).

Essa hipótese parte da premissa de que, em determinados trabalhos artísticos, o gesto de endereçamento está vinculado à especulação de outros vocabulários, modos de relação e afetos na diferença. Ao falar em escritas-postais, refere-se, portanto, a obras artístico-especulativas nas quais a fabulação se torna um modo de criação de vida ou de intervenção no que já está posto na vida. Sugere-se ainda que essa operação se realiza por meio da recusa à transparência⁵ (Glissant, 2021). Embora a dimensão de endereçamento possa assumir um caráter público, na medida em que a obra se expõe, trata-se de uma escrita que não se oferece integralmente ao acesso, revelando camadas de opacidade no próprio ato de conhecer. Desse modo, a opacidade, produzida na relação, constitui uma forma de resguardo da vida.

Sem pretender esgotar a complexa rede de significados das escritas no campo artístico-literário, acredita-se que a escrita-postal, como operador teórico e poético, pode abrir outros horizontes para territórios que se constroem como práticas e poéticas conjuntas. Não se trata de aprisionar obras em classificações rígidas ou perpetuar a violência acadêmica de nomear tudo, correndo o risco de diminuir a força

⁵ Para Glissant, a transparência corresponde ao desejo ocidental de tornar o outro plenamente compreensível, classificável e reduzido a parâmetros universais de entendimento, vinculada ao que ele nomeia como “pensamento de sistema”. Em contraposição, a opacidade afirma o direito àquilo que escapa à captura total do sentido, preservando a singularidade, a diferença e a complexidade dos sujeitos, culturas e experiências: “Chamamos, portanto, de opacidade aquilo que protege o Diverso” (Glissant, 2021, p. 89).

daquilo que ainda não tem nome — ou talvez nunca tenha. Ao contrário, essa proposta se posiciona além de qualquer essencialismo. Fabular com a escrita-postal como esse operador que permite pensar com/a partir do campo das artes, envolve coexistir com obras cuja natureza exige que, em vez de rotulá-las, permita-se que parem sobre elas as mais diversas camadas de regimes históricos, estéticos, políticos e poéticos, relativizando qualquer categorização, considerando a obra de arte como coisa viva e preservando seu “potencial de expansão infinita”⁶ (Freitas, 2018, p. 161).

3. Horizontes epistemológicos

A ideia de “confluência”, segundo Antônio Bispo dos Santos (2023), nasce da observação de rios e mares que se encontram sem se misturar, mantendo seus cursos próprios. A confluência evidencia que, apesar das imposições coloniais, outras cosmologias persistem em trajetórias próprias. Nessa toada, Nêgo Bispo propõe que precisamos parar de nos desenvolver e começar a nos envolver⁷. Suas ideias podem ser evocadas para refletir com produções artísticas que ecoam uma vida social não centrada no indivíduo, ainda que derivadas de um lugar particular. Isso ressoa com a noção de “Relação” elaborada por Édouard Glissant, que afirma que “eu posso me transformar ao me relacionar com o outro, sem com isso perder ou diluir minha identidade” (Glissant, 2023, p. 49).

Em diálogo com a crítica de Glissant ao pensamento de sistema, entendido pelo autor como uma lógica ocidental de totalização, transparência e universalização do mundo, torna-se possível perceber como determinadas estruturas modernas buscaram estabilizar diferenças e hierarquias por meio de regimes universais de conhecimento, produzindo apagamentos e formas de captura da alteridade. Indo nas matrizes deste pensamento moderno colonial, racial e cisheteropatriarcal, a filósofa e

6 Recorre-se, neste trabalho, a essa formulação de Kênia Freitas, elaborada pela pesquisadora em relação ao Cinema Negro Brasileiro, para pensá-la no campo das artes de maneira mais ampla, a partir desse “potencial de expansão infinita” mencionado pela autora.

7 Sobre essa necessidade de envolvimento, Nêgo Bispo diz: “O que as sociedades precisam mudar são seus conceitos. Ao invés de desenvolver... envolver! Rever seus modos de vida.” (Santos, 2020, n.p.). Disponível em: <https://www.coletiva.org/dossie-emergencia-climatica-n27-entrevista-com-antonio-bispo>. Acesso em: 20 fev. 2026.

artista Denise Ferreira da Silva critica a dialética racial⁸, abordando as noções de “mundo ordenado” e “mundo implicado” e a “diferença cultural” informada pela gramática racial.

O “mundo ordenado”, pós-iluminista, baseia-se na física dos corpos e entende o mundo como um sistema mecânico, onde a separabilidade cria diferenças. Em contraponto ao conjunto de arsenais que compõem o pensamento moderno baseado na fragmentação e na exclusão – o “mundo ordenado –, Ferreira da Silva propõe o “mundo implicado”, apresentando a intervenção da poética feminista negra. Nesse horizonte ontoepistemológico, no qual a autora propõe uma existência pautada pelo emaranhamento radical e pela diferença sem separabilidade, a ordem tradicional do sujeito é repensada além dos limites da física dos corpos, nas incertezas da física de partículas. No pensamento quântico, todos os átomos do corpo se relacionam com qualquer outro átomo do universo, pois “as partículas implicadas coexistem sem as limitações de espaço-tempo” (ibid., p. 45). Essas reflexões se desdobram fora dos domínios do sujeito, para pensar a diferença sem a separação, onde a obra de arte é considerada um lugar para uma reflexão radical sobre a subjugação racial e colonial presentes no mundo atual.

As Ciências Humanas e da Natureza, ao teorizarem sobre a diferença cultural e a racialidade como produtos do pensamento científico colonial, não apenas constroem a ideia do sujeito moderno ocidental, mas também criam o Outro, definido pelo poder dominante. Este Outro representa os corpos racializados e considerados distintos do sujeito transparente e universal. Em contraposição aos processos de outrificação descritos por Achille Mbembe (2018b), este artigo se aproxima do pensamento de Édouard Glissant ao mobilizar as noções de Relação, Opacidade e Diverso, conceitos e formulações contrários à homogeneização cultural. O foco está no encontro eu-outro-nós que promove semelhanças e diferenças sem hierarquias, afastando-se de uma perspectiva multiculturalista, de uma visão complacente e alienada de mestiçagem, desafiando a concepção de identidade e soberania.

Ao tratar a escrita-postal como um modo de falar a partir da vida, percebe-se que o gesto de endereçamento pode envolver a autorreferenciação. Escrever pode

8 Denise Ferreira da Silva desenvolve uma crítica da representação moderna naquilo que a autora chama de dialética racial: “a maneira como, desde o fim do século XIX, a racialidade opera como um arsenal ético em conjunto com as arquiteturas jurídicoeconômicas que constituem o par Estado-Capital” (Silva, 2019, p. 33).

ser uma maneira de autorrecuperação, como sugere bell hooks, “quando trabalhamos para reunir os fragmentos do ser, para recuperar nossa história” (hooks, 2019, p. 46), tanto em espaços públicos (marcados pela segregação racial) quanto privados (permeados pela violência patriarcal). O conceito de “escrevivência”, cunhado por Conceição Evaristo, propõe uma fusão entre escrita e existência, ou, como ela mesma diz, “amalgamar vida e arte” (Evaristo, 2021, p. 31). Ao escrever, Evaristo questiona: “como lidar com uma memória ora viva, ora esfacelada?” (Evaristo, 2020, p. 29), destacando a “in(ter)venção” em sua escrita. Suas reflexões podem ser aproximadas de Glissant, que afirma que a vida é uma força criativa e que a verdade só faz sentido no movimento contínuo da criação: “nada é Verdadeiro, tudo é vivo”⁹. Esses pensamentos também podem ser conectados à escritora val flores, que pergunta “Quais poéticas subversivas poderiam surgir se rompêssemos com o signo-sujeito, sem a auto-determinação?” (Flores, 2023, n.p.), e à Ferreira da Silva, que sugere que a obra de arte talvez sempre tenha sido “a vida manifestando-se através de uma certa intenção do autor” (Silva, 2021, p. 291).

Para Édouard Glissant, a Relação, assentada no conhecer do abismo pela experiência das travessias transatlânticas impostas aos povos escravizados e na abertura da imaginação fundamentada neste contato partilhado, diferente da “política do ser”, é uma dialética sem síntese, em que grupos e pessoas mantêm suas particularidades no contato com o outro, criando algo novo de forma aberta e imprevisível, sem sobreposição. Neste sentido, Glissant evita tanto a perspectiva hegemônica branca quanto teorias multiculturalistas e o discurso das mestiçagens, que reafirmam o poder universal branco e ocidental. O seu “pensamento de arquipélago”, em contraposição ao “pensamento continental”, questiona a ideia ocidental de “sujeito” e propõe substituir, poeticamente, o “ser” por “sendo” (“ser sendo”), sugerindo uma subjetividade aberta e descontínua, mais propensa à relação.

A dinâmica da Relação diz também de um sujeito da recepção, sem o qual não há movimento e transformação. Esperar esse sujeito, como proposto por Glissant, parece envolver “esperar pela palavra da paisagem” (Kiffer; Pereira, 2021, p.17). Essa espera aponta não só “o tempo lento da transformação densa”, mas diz de uma esperança, não no sentido religioso cristão. Aqui, essa espera é poética. A

⁹ Conferência de Édouard Glissant. Paris: Maison de l’Amérique Latine, 2010. Disponível em: edouardglissant.fr/vraivivant.html Acesso em: 20/02/2026.

partir dessa perspectiva, o conceito de Relação abre caminhos para pensar a escrita-postal como um gesto de toque e partilha, como “conversas em convergência” (Santos, 2023), como “recusa” e “implicabilidade” (Silva, 2019) e como modo de amolecer o sofrimento do mundo através de gestos de “contrapaisagem” (Glissant, 2021).

Donna Haraway afirma que precisamos “uns dos outros em colaborações e combinações inesperadas, em amontoados quentes de composto. Devir-com reciprocidade, ou não devir em absoluto” (Haraway, 2023, p. 14). Nem todo encontro conflui, mas valorizar esse atrito significa defender o direito à diferença, opacidade e transformação. A Relação desarma princípios de pureza que sustentam o colonialismo e permite tocar o outro naquilo que as artes propõem, ao operar com o sensível: ser o contrário da indiferença, ser toda diferença afetada. A construção de uma poética conjunta, quando posta em diálogo com o que Ferreira da Silva aponta como “diferença sem separabilidade” (Silva, 2019, p. 44), implica em um modo de operar que pode ser entendido como uma espécie de ética e estética que convergem. Na dobra da história, esse chamado convoca um jeito de se engajar que não é nada mais do que um existir junto.

4. Acabamentos

A escrita-postal, tal como introduzida neste artigo, não se constitui como um conceito fechado ou uma categoria estabilizada, mas como um operador em elaboração, indissociável do processo de pesquisa de doutorado do qual emerge. Trata-se de um pensamento em curso, que se constrói no atrito com as obras, com os encontros e com as urgências políticas e sensíveis do presente. Ao trazê-la para o espaço do artigo, o gesto não é o de concluir, mas o de partilhar e oferecer ao debate um conjunto de deslocamentos e hipóteses que seguem sendo tensionados ao longo da investigação.

Ao dialogar com o pensamento de Édouard Glissant, especialmente a partir da noção de Relação, em articulação com formulações contemporâneas que emergem do Sul Global, como a confluência e a implicabilidade, a pesquisa busca sustentar uma reflexão que não separa estética, política e vida. Como sugere a escritora e pesquisadora Ana Kiffer (2022), reler Glissant desde o Brasil de hoje implica escutar as reverberações de suas proposições nos contextos marcados pela

colonialidade, pelas violências estruturais e pelas disputas em torno dos modos de existir e de narrar.

A escrita-postal opera, assim, como uma hipótese sensível, um modo de pensar com práticas artísticas que ensaiam outras formas de relação, deslocando a centralidade do sujeito moderno e tensionando regimes de sensibilidade, de verdade e de partilha. Ao propor uma cartografia de trabalhos visuais e audiovisuais que mobilizam gestos de correspondência, a pesquisa não busca enquadrar ou classificar tais obras sob a categoria de escrita-postal. Trata-se, antes, de elaborar esse operador teórico e poético em diálogo com as próprias obras, escutando os modos pelos quais elas articulam vínculos, deslocamentos, endereçamentos e formas de implicação coletiva. Acredita-se, assim, na construção de uma constelação heterogênea, em que as obras não aparecem simplesmente como exemplos de um conceito previamente dado, mas como forças ativas na própria elaboração do pensamento. Desse modo, a cartografia constitui um dos eixos metodológicos centrais da pesquisa, permitindo articular processos de criação, regimes de sensibilidade e modos de relação que emergem dessas práticas.

Este artigo, portanto, pretendeu situar um campo de problemas e de experimentações conceituais que seguem em curso na pesquisa de doutorado. Ao compartilhar a escrita-postal como operador teórico e poético em elaboração, buscou-se expor um processo de reflexão a partir de práticas artísticas que reconfiguram modos de estar junto, de narrar e de intervir na vida, apontando para outras possibilidades éticas, políticas e estéticas de existência coletiva, atravessada pelo desejo de conversa e pela aposta de que certos gestos de escrita, quando partilhados, podem abrir fissuras no tecido do presente. Fissuras por onde se insinuam outros modos de envolvimento, de fabular com o mundo e de imaginar, ainda que provisoriamente, horizontes mais generosos por vir.

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

ESBEL, Jaider. Literatura indígena brasileira contemporânea: Autoria, autonomia e ativismo – o que dizer e para quem? *In*: **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2021.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FLORES, Val. Escrever contra si mesma: uma microtecnologia de subjetivação política. **Feminismos Sul Sur**, [s. l.], 20 jun. 2023. Disponível em: <http://feminismossulsur.n-1edicoes.org/escrever-contra-si-mesma/>. Acesso em: 20 fev. 2026.

FREITAS, Kênia. “Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita”. *In*: SIQUEIRA, Ana [et al]. **FESTIVALCURTASBH**: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte – 20o FesticurtasBh. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. p.161-171.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLISSANT, Édouard. **Tratado do Todo-Mundo**. São Paulo: N-1 Edições, 2024.

GLISSANT, Édouard; OBRIST, Hans Ulrich. **Conversas do arquipélago**. Cobogó, 2023.

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

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

hooks, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

KIFFER, Ana. **Relação e Ódio** - Glissant no Brasil de hoje. *In*: Peter Pál Pelbart. (Org.). Coleção Cordel - Série Pandemia. 1ed. São Paulo: N-1, 2021, v. 1, p. 9-32.

KIFFER, Ana; PEREIRA, Edimilson de Almeida. Édouard Glissant e o mar sem margens do pensamento. *In*: GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

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

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018a.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: N-1 edições, 2018b.

MBEMBE, Achille. **Brutalismo**. São Paulo: N-1 edições, 2021.

MOTEN, Fred. HARNEY, Stefano. Notas Conversacionais sobre uma Conversa entre Jandir Jr. e viníciux da silva. *In*: JR, Jandir. e SILVA, viníciux da. Arquivo, recusa e protesto: uma conversa sobre crítica institucional. **Tilápia Azul**. 2024.

<<https://www.tilapia-azul.com/publica%C3%A7%C3%B5es/arquivo-recusa-e-protesto>>. Acesso em: 20 fev. 2026.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política: Casa do Povo, 2019.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo Modernus**: Para uma ideia global de raça. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2022.

SILVA, Denise Ferreira da. Ler a arte como confronto. **Logos**, 27(3). 2021. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/57382>. Acesso em: 20 fev. 2026.

Sobre a autora

Helena Souza Neves Frade da Cruz é doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PPGLCC/PUC-Rio). Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL/UFJF), instituição na qual também concluiu as graduações em Cinema e Audiovisual e em Artes e Design. Dirigiu e roteirizou o filme *Vida Dentro de Um Melão* (2020), selecionado para festivais nacionais e internacionais, como a 24 Mostra de Cinema de Tiradentes, o 22º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, o 12th International Inter-University Short Film Festival (IIUSFF, Bangladesh) e o Lift-Off Sessions (Reino Unido). Tem interesse pelas intersecções entre Artes, Cinema, Literatura, Filosofia, Educação e Comunicação. Em uma abordagem transdisciplinar, suas pesquisas atuais se voltam às práticas contemporâneas de escrita e aos gestos artísticos de correspondência, articulando modos de intervenção, de escuta e de relação nas artes.

helena.neves.frade@gmail.com

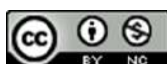
<http://lattes.cnpq.br/4587067619703311>

<https://orcid.org/0000-0002-0178-931X>

Recebido em: 01-03-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

CRUZ, Helena Souza Neves Frade da. Ensaiai uma correspondência para outra vida: relação e confluência a partir da escrita-postal. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.290 – 306, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81613>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Ver como gesto: naturalismo, imagem científica e poéticas do envolvimento na arte moderna

Seeing as gesture: naturalism, scientific imagery, and poetics of involvement in modern art

THAINA DE ALMEIDA LIMA

Universidade de Brasília, UnB - Brasil

RESUMO

Este trabalho investiga o naturalismo não apenas como um capítulo da história da arte, mas como uma prática histórica de envolvimento que articula corpo, técnica e mundo na passagem do século XIX para o XX. A partir de um estudo de caso comparativo envolvendo Ernst Haeckel, Karl Blossfeldt e Santiago Ramón y Cajal, o texto analisa como a observação científica instaurou modos de ver fundados na atenção prolongada, na mediação técnica e na síntese cognitiva. Em diálogo com Georges Didi-Huberman e Tim Ingold, argumenta-se que essas imagens não operam como simples registros objetivos, mas como dispositivos de pensamento nos quais gesto, forma e conhecimento se entrelaçam de forma indissociável. Ao evidenciar o naturalismo como uma ética do olhar – que inclui desde o rigor óptico até o desenho de memória –, o ensaio propõe compreendê-lo como uma matriz relacional de poéticas do envolvimento, cujos efeitos reconfiguram o design e a arte moderna.

PALAVRAS-CHAVE

Gesto do olhar, imagem científica, naturalismo, poética do envolvimento, história da arte moderna.

ABSTRACT

This paper investigates naturalism not merely as a chapter in art history, but as a historical practice of involvement that articulates body, technique, and world at the turn of the nineteenth to the twentieth century. Through a comparative case study of Ernst Haeckel, Karl Blossfeldt, and Santiago Ramón y Cajal, the text examines how scientific observation established modes of seeing grounded in sustained attention, technical mediation, and cognitive synthesis. In dialogue with Georges Didi-Huberman and Tim Ingold, it argues that naturalist images do not function as simple objective records, but as devices of thought in which gesture, form, and knowledge are inextricably intertwined. By framing naturalism as an ethics of vision – encompassing everything from optical rigor to drawing from memory – the essay proposes understanding it as a relational matrix of poetics of involvement, whose effects reconfigure modern art and design.

KEYWORDS

Gesture of seeing, scientific imagery, naturalism, poetics of involvement, modern art history.

Naturalismo como modo de ver

A segunda metade do século XIX testemunhou um encontro particularmente fértil entre ciência e arte. À medida que as ciências naturais avançavam, instauravam também novas formas de olhar – um olhar capaz de penetrar tecidos, fragmentos e superfícies do mundo vivo, revelando aspectos de sua lógica interna. Naturalistas como Ernst Haeckel (1834 – 1919), Karl Blossfeldt (1866 – 1932) e Santiago Ramón y Cajal (1852–1934) não se limitaram a registrar organismos e estruturas: suas imagens tornaram visível uma dimensão sensível e formal da vida, até então

inacessível ao olhar comum. Ao conferir tangibilidade à elegância das formas biológicas, essas produções exerceram forte impacto sobre artistas, designers e arquitetos, contribuindo para a expansão de seus vocabulários visuais.

Para esta análise, selecionamos três figuras cujas trajetórias se cruzam na Europa do *fin-de-siècle*, período marcado pela crença no progresso científico, mas também pela busca de novas linguagens visuais. Ernst Haeckel, biólogo alemão ligado à Universidade de Jena, operou na tradição da *Naturphilosophie*, unindo o evolucionismo darwinista a uma busca por simetrias universais; Karl Blossfeldt, professor na *United State Schools for Fine and Applied Art* em Berlim, situou-se no campo da escultura e da fotografia botânica, servindo de ponte entre a tradição artesanal do século XIX e a objetividade da Nova Visão alemã; por fim, o espanhol Santiago Ramón y Cajal, Nobel de Medicina, desenvolveu sua obra a partir da escola histológica de Madri, onde a técnica de coloração de tecidos tornou-se o suporte para um desenho que é, simultaneamente, descoberta neuroanatômica e invenção formal.

Este trabalho elege três produções como estudo de caso para pensar o naturalismo não como um estilo unificado, mas como um modo de ver compartilhado. Embora atuem em campos distintos (biologia marinha, botânica e neuroanatomia), Haeckel, Blossfeldt e Cajal articulam observação prolongada, mediação técnica e decisão formal em imagens que excedem função meramente ilustrativa. Mais do que documentos científicos, as imagens produzidas por esses cientistas operam como construções visuais nas quais gesto, conhecimento e sensibilidade se implicam reciprocamente.

Entender o naturalismo como modo de ver significa reconhecê-lo como uma atitude epistemológica diante do mundo. Trata-se de um olhar que confia na observação direta, mas que não é ingênuo: ele reconhece que ver é sempre um gesto mediado por instrumentos, métodos e escolhas; microscópios, lupas, câmeras e ilustrações científicas apenas ampliam a escala do visível; eles reorganizam a percepção, instaurando novas relações entre os detalhes minuciosos e a totalidade, superfícies e estruturas. Nesse sentido, o naturalismo não se limita a revelar a natureza, mas participa ativamente de sua construção visual, produzindo imagens simultaneamente científicas e culturais.

Essa lógica do olhar encontra ressonância no Naturalismo¹ enquanto movimento artístico, que buscou uma relação direta com a realidade concreta e assimilou procedimentos de observação sistemática próximos aos das ciências. Seus desdobramentos atravessaram campos diversos, informando desde o *Art Nouveau*² até experiências do Modernismo³. Ao examinar essas reverberações, o ensaio propõe compreender o naturalismo como uma matriz histórica de práticas visuais nas quais ciência e arte se encontram não por ilustração, mas por envolvimento.

O Naturalismo e a emergência de uma estética das formas vivas

O naturalismo floresceu como resposta aos ritmos acelerados da industrialização no final do século XIX e, em oposição à idealização romântica ou à rigidez acadêmica, artistas como Jean-François Millet (1814 – 1875) e Gustave Courbet (1819 – 1877) optaram por uma representação direta e literal do mundo vivido. Suas telas já não buscavam adornar a realidade: aspiravam compreendê-la como realmente era. O estudo atento de corpos, gestos, texturas e paisagens aproximou esses artistas dos naturalistas científicos, compartilhando com eles o gesto fundamental da observação minuciosa.

Essa sensibilidade influenciou gerações posteriores que vão desde Camille Pissarro (1830 – 1903) a Vincent van Gogh (1853 – 1890), e levaram esse compromisso com um olhar direto para dentro do Impressionismo⁴ e além (Gombrich, 1995, p. 513); assim, o naturalismo tornou-se mais do que uma técnica: estabeleceu um ponto de partida para uma estética fundamentada na experiência concreta do mundo.

¹ O Naturalismo, enquanto movimento consolidado na segunda metade do século XIX, caracteriza-se pela busca de uma apreensão direta da realidade, rompendo com as idealizações acadêmicas (GOMBRICH, 1995, p. 505). Mais do que um estilo, ele propõe uma gramática formal baseada nas leis da natureza (BAZIN, 1964, p. 351).

² *Art Nouveau*: Estilo internacional de arte e arquitetura (c. 1890-1910) caracterizado pelo uso de linhas orgânicas e sinuosas, inspiradas na biologia e na flora, buscando a unidade entre as artes aplicadas e as belas-artes (cf. BAZIN, 1964, p. 361-364).

³ O Modernismo compreende um conjunto de movimentos artísticos e culturais que, na transição para o século XX, romperam com o historicismo e a tradição acadêmica. Caracterizado pela busca de linguagens experimentais que refletissem a nova experiência da vida moderna, priorizou a funcionalidade, a abstração e a autonomia da forma (cf. DROSTE, 2002, p. 18; GOMBRICH, 1995, p. 552).

⁴ Impressionismo: Movimento pictórico do final do século XIX que priorizou a captura da luz e do movimento através de pinceladas soltas e observação direta da natureza *en plein air*, rompendo com os contornos rígidos do academicismo (cf. GOMBRICH, 1995, p. 513-518).

Do diálogo entre ciência e arte emergiu uma nova linguagem visual, profundamente enraizada nas formas naturais. Ernst Haeckel, em *Kunstformen der Natur* (Figura 1), ampliou os limites do visível ao revelar a geometria surpreendente de radiolários, medusas e estrelas-do-mar. Suas pranchas misturam precisão científica e encantamento estético, aproximando-se daquilo que hoje chamaríamos de uma poética da anatomia natural. Não por acaso, influenciaram de modo decisivo o *Art Nouveau*, com suas linhas ondulantes e seu vocabulário orgânico (Droste, 2002, p. 18).

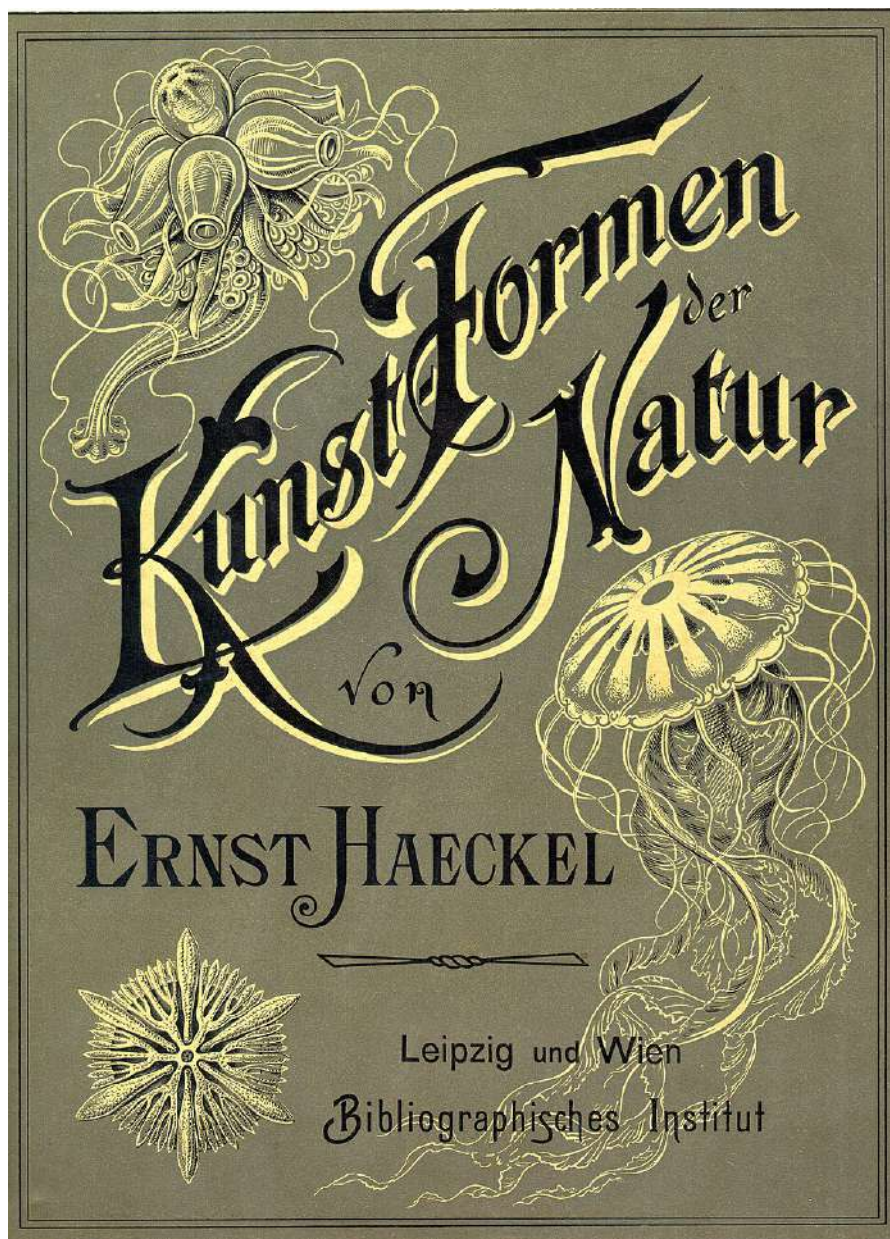


Figura 1 - *Kunstformen der Natur* (1899), de Ernst Haeckel. Capa exemplar da obra que tornou visível a geometria oculta do mundo biológico e influenciou profundamente a estética do Art Nouveau. Imagem: domínio publico.

O impacto das pranchas de Haeckel ultrapassou a biologia ilustrada e ajudou a consolidar um vocabulário visual organicista que se tornou emblemático do *Art Nouveau*. Esse movimento, ativo entre as décadas de 1890 e 1910, buscava romper com o historicismo e propor uma arte voltada ao fluxo vital, às formas contínuas e ao movimento das superfícies. Autores como Germain Bazin (1964, p. 351) destacam que o *Art Nouveau* foi, em grande medida, uma tentativa de encontrar na natureza uma gramática formal universal e não uma simples imitação naturalista, mas uma abstração das “leis internas” do crescimento vegetal e marinho.

A influência de *Kunstformen der Natur* nesse processo foi direta: suas estruturas helicoidais, espirais, simetrias radiais e padrões celulares ofereceram um repertório formal que arquitetos e designers transformaram em linhas serpenteantes, arabescos e elementos estruturais inspirados na vitalidade orgânica. Nikolaus Pevsner (2005, p. 118) observa que as ilustrações de Haeckel foram especialmente importantes para artistas como Émile Gallé, Hector Guimard e Victor Horta, cujas obras traduzem a energia dinâmica das formas biológicas em motivos ornamentais e arquitetônicos. Assim, Haeckel não apenas ampliou a visão científica do mundo natural, mas também forneceu, ainda que involuntariamente, um sistema visual para a modernidade ornamental de 1900.

À medida que esse olhar se consolidava, novas tecnologias visuais passaram a desempenhar um papel decisivo na tradução das formas naturais, deslocando a observação do campo pictórico para a fotografia e a microscopia.

Da Morfologia Natural à Forma Moderna: Fotografia, Microscopia e Abstração

Karl Blossfeldt, por sua vez, trouxe para o primeiro plano a monumentalidade das plantas. Em *Urformen der Kunst* (1928, Figura 2), formas vegetais comuns, ampliadas pela fotografia, revelam simetrias e ritmos quase arquitetônicos, como se as plantas se deixassem reencontrar como esculturas primordiais. Sua obra ecoou profundamente na Bauhaus⁵ (embora possamos traçar também muitos paralelos com

⁵ Bauhaus: Escola de design e arquitetura alemã (1919-1933) que fundamentou o modernismo ao pregar a síntese entre arte, artesanato e indústria, privilegiando a funcionalidade e a geometria, muitas vezes extraída de estruturas essenciais da natureza (cf. Droste, 2002, p. 18-20).

a arquitetura do período *Art Déco*⁶), onde designers buscavam conciliar função, economia de meios e uma estética inspirada na própria natureza (Lynton, 1992, p. 124).

Na Bauhaus, a presença das formas naturais funcionava menos como ornamentação e mais como estrutura, uma busca por princípios fundamentais de construção visual. Karl Blossfeldt forneceu justamente esse tipo de referência: suas fotografias revelavam uma lógica construtiva inerente às plantas com suas articulações, módulos, repetições e tensões internas que se aproximavam de uma arquitetura pré-humana. Segundo Magdalena Droste (2002, p. 58), professores como Walter Gropius, Paul Klee e Wassily Kandinsky viam na natureza um modelo para compreender os mecanismos morfológicos da forma.



Figura 2. - Capa e prefácio de *Urformen der Kunst*, de Karl Blossfeldt, edição de 1928 (Imagens: domínio público). A publicação apresenta, em fotografia ampliada, a morfologia das plantas, revelando a “gênese formal” que aproxima natureza, arte e arquitetura.

No prefácio lê-se: FORMAS ORIGINAIS DE ARTE

⁶ O *Art Déco* foi um estilo de design e arquitetura predominante nas décadas de 1920 e 1930 que, diferentemente do *Art Nouveau*, privilegiou a geometrização, a simetria e a simplificação das formas. O movimento buscava conciliar o ornamento com a produção industrial e a modernidade tecnológica, frequentemente utilizando a natureza como fonte de padrões estilizados e rítmicos (cf. Lynton, 1992, p. 124; Pevsner, 2005, p. 156).

Não é por acaso que, no momento de uma abordagem geral da natureza, surge uma obra que utiliza os meios da fotografia para revelar as relações entre arte e natureza. Maravilhas do mundo vegetal tornaram-se objetos da câmera, em uma escala que de outra forma só seria vista em obras de arte e edifícios. Na imagem de pequenas partes das plantas, descobrimos o germe original de todas as formas de arte.
ERNST WASMUTH A.G. BERLIM

Blossfeldt foi especialmente valorizado pela clareza analítica de sua abordagem: ao isolar detalhes vegetais e ampliá-los, transformava-os em espécies de diagramas da natureza. Essa redução ao essencial ressoava com a pedagogia da Bauhaus, que buscava eliminar excessos ornamentais e compreender as forças internas da forma, o que Klee chamaria de “atividade geradora”. Autores como Gombrich (1995, p. 552) notam que a Bauhaus reinterpretou a natureza não mais como fonte figurativa, mas como chave para uma estética racional baseada em estrutura, ritmo e função. A obra de Blossfeldt, nesse contexto, tornou-se quase um atlas morfológico para designers e arquitetos que perseguiram uma síntese entre tecnologia, economia de meios e organicidade formal.

Com o progresso das técnicas ópticas, o século XIX abriu aos olhos humanos universos antes inacessíveis; Santiago Ramón y Cajal, ao desenhar neurônios, sinapses e tecidos nervosos, produziu imagens que ultrapassaram o campo científico: são composições repletas de ritmo, delicadeza e tensão interna. Ao revelar a estrutura íntima da vida, Cajal também inaugurou um repertório visual que ressoaria na arte moderna.

Paul Klee (1879 – 1940) e Wassily Kandinsky (1866 – 1944), atentos às formas naturais, encontraram nessas ramificações microscópicas um alfabeto de abstrações (Figuras 3 e 4). A combinação entre matemática, biologia e sensibilidade artística guiou Klee em sua busca por uma “ciência estética” (Zukav, 1979, p. 62). Kandinsky, por sua vez, reconheceu nessas estruturas um dinamismo que reverberava em suas primeiras aquarelas abstratas.

Esse vocabulário visual, construído a partir da observação científica e da abstração formal, não permaneceu circunscrito ao campo das artes visuais, estendendo-se ao design, à arquitetura e às artes aplicadas.



Figura 3. - À esquerda, Morte da Ideia (1915), de Paul Klee; à direita, célula de Purkinje desenhada por Santiago Ramón y Cajal. A justaposição evidencia o diálogo entre morfologias biológicas e formas pictóricas emergentes na arte moderna. Imagens: domínio público.



Figura 4. - À esquerda, aquarela abstrata sem título (1910), de Wassily Kandinsky; à direita, registro de células da glia por Santiago Ramón y Cajal. A afinidade entre as ramificações neuronais e as explorações abstratas demonstra como a biologia ofereceu novas possibilidades de vocabulários visuais. Imagens: domínio público.

Quando consideradas em conjunto, essas produções permitem compreender que não se trata apenas de casos isolados, mas de um mesmo regime de atenção visual que permeia ciência e arte no final do século XIX e no início do século XX. Embora distintos em método e linguagem, Haeckel, Blossfeldt e Ramón y Cajal compartilham um mesmo pensamento fundamental: a crença de que a forma natural

contém uma lógica interna que pode ser capturada visualmente. Para Haeckel, essa lógica se manifesta por meio de simetrias radiais e geometrias orgânicas que parecem antecipar modelos abstratos; em Blossfeldt, ela surge como uma arquitetura vegetal, feita de articulações, ritmos e repetições; em Cajal, como uma rede pulsante de ramificações microscópicas. Em todos os casos, a imagem não é mero registro, mas um dispositivo de pensamento, capaz de transformar estruturas biológicas em matrizes formais para a arte moderna.

O gesto do olhar: ver como prática de envolvimento

O olhar que sustenta o naturalismo científico e suas reverberações na arte moderna não pode ser compreendido como um ato neutro ou puramente cognitivo. Ver constitui-se como um gesto: uma prática situada, atravessada por tempo, técnica e corpo. Como propõe Georges Didi-Huberman, a imagem não se oferece como um objeto transparente diante de um sujeito soberano, mas como um campo de tensões no qual aquilo que vemos também nos olha e nos afeta (Didi-Huberman, 1998, p. 29).

Essa perspectiva permite deslocar o naturalismo de uma leitura reducionista, associada à mimese ou ao positivismo visual. É necessário pontuar, entretanto, o tensionamento que essa escolha provoca: Didi-Huberman é um crítico contundente do uso da imagem como ferramenta de “verdade” absoluta e controle científico. Em suas análises sobre a iconografia da Salpêtrière⁷, o autor denuncia como a fotografia científica foi usada para reduzir o corpo a um sintoma legível (Didi-Huberman, 2013 p. 33-35). Contudo, a potência de sua filosofia para este artigo reside no que ele denomina “o que resta”: mesmo na imagem produzida pelo laboratório, há uma opacidade, uma espécie de sintoma visual que resiste à classificação fria. Ao tratarmos Haeckel ou Cajal, não o fazemos para validar o positivismo de suas épocas, mas para observar como o gesto de seus desenhos – a hesitação diante do neurônio ou do radiolário – permite que a imagem sobreviva⁸ como gesto crítico. Como o autor

⁷ A Salpêtrière foi um hospital em Paris onde, no final do século XIX, o neurologista Jean-Martin Charcot realizou estudos sobre a histeria. O hospital tornou-se célebre pelo uso sistemático da fotografia para catalogar e classificar as crises das pacientes. Didi-Huberman analisa essa iconografia para demonstrar como a imagem técnica foi utilizada como um instrumento de poder e de “espetáculo” clínico, forçando o corpo a se ajustar a diagnósticos prévios (cf. Didi-Huberman, 2013, p. 33-35).

⁸ O conceito de sobrevivência (*Nachleben*), cunhado por Aby Warburg e desenvolvido por Didi-Huberman, refere-se à persistência de formas e gestos que atravessam o tempo e os campos do saber.

discute em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, trata-se de buscar as pequenas luzes de singularidade que persistem apesar dos grandes refletores do conhecimento hegemônico (Didi-Huberman, 2011 p. 15-20).

Nesse processo, o corpo não é acessório, mas condição do ver. O olhar se articula à mão que desenha, ao gesto que grava, ao tempo de espera diante do crescimento de uma forma viva. Como observa Tim Ingold, o conhecimento emerge do envolvimento sensível com o mundo, no qual aprender é seguir as variações e resistências do que se observa, e não impor-lhe uma forma prévia (Ingold, 2011, p 159-160). Assim, o naturalismo institui uma ética da observação fundada na atenção, na mediação técnica e na abertura ao vivo.

Imagens que insistem: gesto, observação e a emergência da forma

Pensar o naturalismo como prática de envolvimento exige deslocar o foco da imagem enquanto resultado para a imagem enquanto processo. A observação naturalista não opera como captura imediata do real, mas como um exercício prolongado de atenção. Em Haeckel, Blossfeldt e Ramón y Cajal, a imagem nasce da insistência: da repetição do gesto, da permanência diante da forma, da aceitação da instabilidade do visível. Nesse sentido, a imagem científica aproxima-se do que Didi-Huberman descreve como um saber que “toma posição”. Para o autor, quando diante da imagem, não devemos buscar uma “evidência” que encerra o assunto, mas sim suportar o que ele chama de “desconforto do visual”. Ele afirma que “ver é sempre uma operação de submeter o saber ao não-saber” (Didi-Huberman, 2013, p. 33). Ao desenhar os tecidos nervosos, Cajal não estava apenas mapeando; ele estava, nos termos de Didi-Huberman, realizando uma “montagem” do real, onde a opacidade da forma exige uma demora que é, em si mesma, um ato de conhecimento que não se fecha.

A forma, aqui, não é imposta segundo um modelo prévio, mas emerge da relação entre o olhar, o dispositivo técnico e o objeto observado. O desenho de Ramón y Cajal exemplifica essa lógica: não se trata de uma transcrição mecânica do observado, mas de um gesto interpretativo no qual a mão pensa, seleciona e

No contexto deste artigo, a sobrevivência manifesta-se na permanência do gesto sensível do naturalista que resiste à neutralização do dado científico (cf. Didi-Huberman, 2011, p. 15-20).

organiza. O conhecimento se produz no fazer, em uma manualidade pensante que articula corpo, técnica e tempo. Reflexo desse processo é o método de trabalho do neuroanatomista, que passava horas em observação silenciosa ao microscópio para, posteriormente, desenhar de memória em seus cadernos. Esse exercício de rememoração permitia que Cajal realizasse uma síntese visual das estruturas observadas, retificando o desenho após novas conferências ópticas apenas quando necessário (Newman; Araque; Dubinsky, 2017, p. 24)

Ao insistir na observação como prática, e não como simples etapa preliminar, o naturalismo recusa a separação rígida entre sujeito e objeto. Ver se torna uma forma de envolvimento, um contato mediado que transforma simultaneamente quem observa e aquilo que é observado. A imagem científica, assim, não funciona apenas como registro, mas como operador de pensamento visual, capaz de reorientar gestos artísticos e projetuais na modernidade.

Tecnicidades e espaços do envolvimento: ver é sempre ver através

O gesto naturalista não se constitui apenas como um encontro entre um sujeito que observa e um objeto observado, mas como uma prática situada, mediada por dispositivos técnicos e por espaços específicos de produção do saber. Ver, nesse contexto, é sempre ver através de algo: lentes, instrumentos, suportes, arquiteturas e procedimentos que condicionam tanto o que se torna visível quanto a forma dessa visibilidade. Não existe imagem sem dispositivo, nem olhar sem mediação; toda imagem é o resultado de um regime técnico e histórico de visibilidade (Didi-Huberman, 2011, p. 42).

O microscópio, em particular, ocupa um lugar central na constituição desse olhar envolvido. Longe de funcionar como uma extensão neutra da visão humana, ele reorganiza radicalmente as escalas do visível, instaurando uma experiência perceptiva que exige aprendizagem, adaptação corporal e interpretação. Ramón y Cajal descreve o processo de observação microscópica como um exercício prolongado de atenção e de desenho, no qual o olho aprende a ver à medida que a mão aprende a traçar (Cajal, 1999, p. 112). O desenho, nesse sentido, não é mera ilustração posterior, mas parte integrante do próprio processo cognitivo: desenhar é compreender.

Essa articulação entre corpo, instrumento e imagem aproxima a prática científica de procedimentos tradicionalmente associados à prática artística. O naturalista não se limita a registrar dados: ele se envolve fisicamente com o objeto observado, ajusta o foco, calibra a luz, escolhe o corte, interpreta manchas e linhas. Ao analisar os atlas científicos e artísticos, a imagem nasce sempre de uma operação que seleciona, organiza e monta fragmentos do real (Didi-Huberman, 2013, p.164). A tecnicidade, portanto, não empobrece a imagem; ao contrário, ela a torna um campo ativo de pensamento.

A mediação técnica reforça esse deslocamento entre a observação e a forma. Em Ernst Haeckel, por exemplo, o diálogo entre desenho científico e os processos gráficos de reprodução, sobretudo a litografia, é decisivo para a construção de um vocabulário visual altamente sistematizado. Em *Kunstformen der Natur* (1899 – 1904), organismos marinhos, radiolários e medusas são apresentados segundo princípios rigorosos de simetria, ordenação e repetição, que não apenas descrevem a natureza, mas a reorganizam visualmente.

A litografia, longe de funcionar como um meio neutro de difusão, participa ativamente da lógica formal das imagens, reforçando ritmos, equivalências e estruturas geométricas que excedem a observação empírica imediata. A imagem naturalista, nesse contexto, não é uma transcrição direta do visível, mas o resultado de uma operação gráfica que transforma o organismo em matriz formal e conceitual.

Karl Blossfeldt, por sua vez, explora conscientemente os limites técnicos da fotografia para transformar detalhes vegetais em estruturas monumentais. O uso de ampliações extremas, fundos neutros e iluminação controlada isola a forma natural de seu ambiente original, criando uma imagem que oscila entre documento botânico e escultura abstrata (Blossfeldt, 1928). Aqui, a técnica não revela simplesmente o que estava oculto: ela produz um novo modo de presença da forma, capaz de afetar profundamente artistas, arquitetos e designers do início do século XX.

Essas imagens não circulam em um vazio. Elas emergem de espaços específicos – laboratórios, jardins botânicos, estúdios fotográficos, ateliês – que organizam práticas, ritmos e modos de atenção. O jardim botânico, por exemplo, não é apenas um lugar de observação da natureza, mas um espaço construído, classificado e pedagogizado, no qual o olhar aprende a reconhecer padrões, variações e séries. O laboratório, por sua vez, institui uma temporalidade própria: repetição, paciência, insistência – elementos associados ao gesto crítico como forma

de permanecer diante da imagem, suportando sua complexidade e sua opacidade (Didi-Huberman, 2017, p. 210).

Ao transitar desses espaços científicos para o campo da arte, a imagem naturalista carrega consigo essas condições de produção. Quando artistas como Paul Klee e Wassily Kandinsky se apropriam de diagramas biológicos, micrografias e esquemas científicos, não absorvem apenas formas, mas modos de pensar visualmente: processos, fluxos, ritmos, metamorfoses (Klee, 1953, p. 24; Kandinsky, 1996, p. 28). A imagem científica atua, assim, como um mediador entre campos, instaurando uma prática de envolvimento que atravessa ciência, arte e design.

Nesse sentido, a tecnicidade não deve ser compreendida como um obstáculo à sensibilidade, mas como um de seus operadores fundamentais. O envolvimento com o mundo vivo não se dá fora das técnicas, mas através delas. O microscópio, a câmera, o papel, a prensa e o espaço arquitetônico configuram uma ecologia do olhar na qual a forma não é imposta de fora, mas emerge da relação entre corpos, instrumentos e ambientes. O naturalismo revela-se, assim, menos como um estilo e mais como uma prática relacional, fundada na atenção prolongada às condições materiais que tornam a vida visível.

Essa circulação da imagem científica para além de seus espaços de origem não se limita, portanto, a um trânsito iconográfico. Ao atravessar o campo da arte, o naturalismo deixa de operar apenas como método de observação e passa a informar modos de conceber a forma, o espaço e a experiência sensível. O que se desloca não é apenas o motivo natural, mas uma ética do olhar fundada na atenção, na mediação técnica e na abertura ao vivo. É nesse ponto que o naturalismo revela sua potência formativa: não como repertório visual a ser imitado, mas como matriz relacional capaz de reconfigurar práticas artísticas e projetuais. A partir desse deslocamento, torna-se possível compreender como seus princípios se inscrevem de maneira decisiva no design, nas artes aplicadas e na pintura moderna.

Naturalismo, Design e Pintura: da Forma à Experiência

A presença naturalista ultrapassou os limites da pintura e da ilustração, influenciando profundamente o design e as artes aplicadas. No *Art Nouveau*, as linhas sinuosas de Hector Guimard (1867 – 1942), imortalizadas nas entradas do metrô de Paris, parecem brotar do chão como hastes e brotos vegetais que se transmutam em

ferro e vidro. Essa estética fluida nasce diretamente da observação da vida orgânica: algas, flores, membranas... os verdadeiros arabescos da natureza.

Não podemos esquecer o campo da joalheria, virtuosamente representado por René Lalique (1860 – 1945), que reproduziu plantas e insetos em materiais preciosos, dando vida a peças que parecem híbridos entre organismos e ornamentos. Suas asas de libélula, folhas transluzentes e pétalas cautelosamente esculpidas dialogam primorosamente com os estudos botânicos da época, reafirmando a simbiose entre arte e biologia (Bazin, 1964, p. 354).



Figura 5. - À esquerda, pente-orquídea de René Lalique; à direita, orquidáceas representadas na prancha 74 de *Kunstformen der Natur* (1899). A joia (fotografada por Sailko a partir do acervo da Fundação Calouste Gulbenkian) é composta por orquídeas do gênero *Paphiopedilum*, traduzindo em materiais preciosos a delicadeza morfológica observada pela botânica e amplificada nas ilustrações de Haeckel.

A influência científica não se limitou à reprodução de formas e gerou reflexões profundas sobre eficiência das formas, economia e organização, princípios centrais para o modernismo. A ideia de economia de design, inspirada na maneira como organismos vivos otimizam energia e recursos, tornou-se um eixo fundamental para a Bauhaus (Whitford, 1984, p. 92; Moholy-Nagy, 2006).

A simetria, a repetição e o equilíbrio – elementos abundantes na biologia –, passaram a ser entendidos não apenas como valores plásticos mas também

funcionais. Essa integração entre forma e função, tão cara ao modernismo, tem raízes diretas no olhar naturalista.

Embora o naturalismo tenha se consolidado inicialmente no campo da observação direta, seu impacto na pintura foi vasto. Claude Monet (1840 – 1926) e Camille Corot (1796 – 1875), por exemplo, exploraram a luz e suas variantes como fenômenos vivos, mutáveis e quase orgânicos. O Impressionismo, frequentemente visto como ruptura, também pode ser compreendido como um prolongamento sensível do naturalismo, buscando capturar instantes fugidios da vibração atmosférica, da vida em movimento. Na famosa série das Ninfeias, Monet não descreve apenas um jardim: ele captura o fluxo silencioso da água, a dissolução da luz, o perfume cromático das plantas aquáticas. Não é um cientista que observa, mas alguém afetado pela natureza: alguém que, como ele próprio escreveu ao seu *marchand*, age movido pela experiência direta: “só sei que faço o que posso para transmitir o que experimento diante da natureza...” (Monet, 1912 *apud* Kendall, 1989, p. 192).

Esse gesto de “esquecer as regras”, como escreve Monet, aproxima o impressionismo de uma ciência intuitiva da luz, uma observação que não se prende ao detalhe meramente topográfico, mas sim ao movimento, ao ritmo respiratório próprio da paisagem. A pincelada rápida, quase vibrátil, tenta apreender o instante que se dissolve: a refração na água, o cintilar das folhas, as variações atmosféricas que jamais se repetem. Assim como os naturalistas buscavam revelar estruturas invisíveis à primeira vista, os impressionistas procuravam captar o que escapa ao olhar imediato: a pulsação do real. A natureza deixa, então, de ser apenas tema e se torna experiência, uma força sensível que conduz o artista. O impressionismo ampliou o legado naturalista, deslocando-o da precisão para a percepção, transmutando a anatomia da forma para uma anatomia da luz.

Nesse caminho, a natureza deixa de ser apenas um repertório formal e transforma em campo de pensamento. Ao transitar entre ciência e arte, o naturalismo não se limita a produzir imagens nem a fornecer modelos visuais, mas instaura uma forma de relação com o mundo fundamentada na atenção, na observação paciente e na escuta das formas vivas. Entre microscópios, jardins, laboratórios e pranchetas, forma e experiência se entrelaçam como modos de compreender o real. O naturalismo, assim, não encerra uma tradição, mas inaugura uma atitude: a de olhar

a vida não como algo que deva ser dominado, mas como algo a ser continuamente aprendido por nós.

Referências

BAZIN, Germain. **A história da arte**: do Renascimento aos tempos modernos. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

BLOSSFELDT, Karl. **Urformen der Kunst**. Berlin: Ernst Wasmuth, 1928.

CAJAL, Santiago Ramón y. **Histology of the nervous system of man and vertebrates**. Tradução de Neely Swanson e Larry W. Swanson. Oxford: Oxford University Press, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus 1919–1933**. Köln: Taschen, 2002.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Londres: Phaidon Press, 1995.

HAECKEL, Ernst. **Kunstformen der Natur**. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1899–1904.

INGOLD, Tim. **Being alive**: essays on movement, knowledge and description. London: Routledge, 2011.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Obra original publicada em 1911).

KENDALL, Richard (org.). **Monet by himself**. London: Phaidon, 1989.

KLEE, Paul. **Pedagogical sketchbook**. Tradução de Sibyl Moholy-Nagy. New York: Faber and Faber, 1953.

LYNTON, Norbert. **O que é arte moderna?** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Texto original de 1964).

MOHOLY-NAGY, László. **Biology and the Bauhaus**. Tate Etc., n. 6, 2006. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-6-spring-2006/biology-and-bauhaus>. Acesso em: 8 dez. 2025.

NEWMAN, Eric A.; ARAQUE, Alfonso; DUBINSKY, Janet M. (ed.). **The Beautiful Brain: The Drawings of Santiago Ramón y Cajal**. New York: Abrams, 2017.

PEVSNER, Nikolaus. **Pioneers of modern design: from William Morris to Walter Gropius**. New Haven; London: Yale University Press, 2005.

WHITFORD, Frank. **Bauhaus**. London: Thames & Hudson, 1984.

ZUKAV, Gary. **The dancing Wu Li masters: na overview of the new physics**. New York: William Morrow, 1979.

Sobre a autora

Thaina de Almeida Lima é doutora em Ciências Biológicas pela Universidade de Brasília e graduanda em Teoria, Crítica e História da Arte na mesma instituição. Sua pesquisa, desenvolvida de forma independente, investiga as imbricações entre arte e ciência.

thainalima@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/8469294809548855>

<https://orcid.org/0000-0002-4727-7758>

Recebido em: 01-02-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

LIMA, Thaina de A.. Ver como gesto: naturalismo, imagem científica e poéticas do envolvimento na arte moderna. *Revista Estado da Arte, Uberlândia*, v. 7 n. 1, p.307 – 323, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81186>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Corpos monstruosos e virtualidade: o inquietante feminista em Vitória Cribb

Monstrous Bodies and Virtuality: The Feminist Uncanny in Vitória Cribb

PAULA TRUSZ ARRUDA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS – Brasil

RESUMO

Este artigo argumenta que a criação de imagens de corpos disformes e monstruosos na virtualidade nos impele a estabelecer outras relações e conexões com a humanidade. No caso dos corpos de mulheres, essas novas relações ganham sentidos inquietantes, visto que esses corpos são continuamente cooptados pela dominação dos modos patriarcais de ver e de imaginar. A partir dessa perspectiva, o trabalho investiga e analisa duas séries de vídeos da artista Vitória Cribb (Brasil, 1996), *Cherith Experiments: Surreal Chaos* (2025) e *Hybrid Series* (2026). A pesquisa articula os conceitos de: imagem e aparelhos tecnológicos, de Vilém Flusser; *glamour*, de Serge Margel; *unheimlich*, de Sigmund Freud e inquietante feminista, de Alexandra Kokoli. Como resultado, evidencia-se que a produção de Cribb mobiliza o inquietante feminista como estratégia estética e política, tensionando o *glamour* e instaurando formas de resistência às normativas de gênero no contexto das virtualidades.

PALAVRAS-CHAVE

Vitória Cribb, Virtualidade, Inquietante feminista, Glamour, Monstruosidade.

ABSTRACT

This article argues that the creation of images of disfigured and monstrous bodies in virtual environments compels us to establish new relationships and connections with humanity. In the case of women's bodies, these relationships take on unsettling meanings, as such bodies are continuously co-opted by patriarchal modes of seeing and imagining. From this perspective, the study investigates and analyzes two video series by the artist Vitória Cribb (Brazil, 1996), *Cherith Experiments: Surreal Chaos* (2025) and *Hybrid Series* (2026). The research draws on the concepts of image and technological apparatuses, by Vilém Flusser; *glamour*, by Serge Margel; the *unheimlich*, by Sigmund Freud; and the feminist uncanny, by Alexandra Kokoli. As a result, it demonstrates that Cribb's work mobilizes the feminist uncanny as both an aesthetic and political strategy, challenging glamour and establishing forms of resistance to gender norms within virtual environments.

KEYWORDS

Vitória Cribb, Virtuality, Feminist *unheimlich*, Glamour, Monstrosity.

Introdução

Na escala temporal da existência humana, as relações estabelecidas com as virtualidades tecnológicas, em especial aquelas advindas dos aparelhos de comunicação contemporâneos, são muito recentes. Durante a última década, por exemplo, vivemos e experienciamos a consolidação da noção de rede social e suas lógicas algorítmicas, o que transformou muito nossos modos de vivenciar e habitar o mundo. Este artigo investigará algumas especificidades dessas transformações, ligadas aos modos de representação de corpos de mulheres. Para isso, terá como

recorte a análise de parte da produção artística de Vitória Cribb (Brasil, 1996), em especial, duas séries do conjunto Cherith World¹ (2025-): Cherith Experiments: Surreal Chaos (2025) e Hybrid Series (2026).

Espaço e imagem: o mundo carit

O projeto Cherith World, da artista brasileira Vitória Cribb, é formado por várias séries: *Cherith World*, *Surreal Ads*, *Surreal Chaos* e *Hybrid Species*, as quais focam em diferentes aspectos das noções de transformação, beleza e narrativas surreais². Ao analisar o nome do conjunto, torna-se necessário fazer um breve aprofundamento sobre a palavra *Cherith*, que é usada pela artista em sua forma inglesa. Em português, é traduzida como Carit, Querite ou Corate, e deriva do hebraico *Chorath* ou *Kerith* (כְּרִית), com raiz em *Karath* (כָּרַת)³, que significa cortar ou fazer aliança. No Primeiro Livro de Reis da Bíblia, Carit diz respeito a um córrego temporário oriundo do Rio Jordão, no qual o profeta Elias ficou abrigado a pedido de Javé (*Yahweh*, יְהוָה), durante um longo período de seca:

A palavra de Javé veio a Elias nestes termos: “Saia daqui, tome a direção do oriente e esconda-se junto ao córrego Carit, que fica a leste do Jordão. Você poderá beber água do córrego. Vou dar ordem aos corvos para que lhe levem comida”. Elias partiu e fez como Javé tinha mandado: foi morar junto ao córrego Carit, a leste do Jordão. Os corvos lhe levavam pão e carne de manhã e pão e carne à tarde. Ele bebia água do córrego (Bíblia, 2018, p.390).

O período em que Elias se mantém abrigado às margens do Carit costuma ser interpretado como um momento de separação com o mundo, já que, estando ali, o profeta foi protegido das mazelas da seca que afligiram a região pelo intervalo de um ano. Além disso, durante este período, Elias foi preparado para um desafio futuro, quando teria que enfrentar a divindade Baal. É possível entender essa passagem, dessa forma, como a estada em um local escolhido pela providência divina, para que esta protegesse e fizesse a preparação de determinado sujeito para os desafios por vir.

¹ Vídeos disponíveis no site da artista: <https://www.vitoriacribb.com>. Acesso em: 18 mar. 2026.

² *A mythic-tech series exploring transformation, beauty, and surreal storytelling*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sD2mG1rmDZQ>. Acesso em: 23 mar. 2026.

³ Disponível em: https://biblehub-com.translate.google/hebrew/3772.htm?x_tr_sl=en&x_tr_tl=pt&x_tr_hl=pt&x_tr_pto=tc. Acesso em: 20 mar. 2026.

Voltando então ao título do conjunto de Cribb, pode-se interpretar, dessa forma, que a nomeação de *Cherith World* permite uma leitura a partir das referências etimológicas e bíblicas. Nos vídeos, a artista realiza a criação de espaços virtuais em que se fazem presentes objetos e figuras humanoides que se transformam constantemente. Os corpos se metamorfoseiam, ou recebendo o acréscimo de massas disformes — ao mesmo tempo em que executam movimentos contra-normativos e com gestualidades não-humanas —; ou hibridizando seus membros com o de animais e/ou seres mitológicos. Nesse sentido, o espaço virtual criado por Cribb pode fazer as vezes do Carit, quando esses corpos são moldados ao mundo por vir, como se em preparação para as transformações dos modos de ser e estar contemporâneas em suas relações com a virtualidade.

Enquanto que o Carit, dentro da tradição bíblica, é um local criado e indicado por Javé, os espaços de *Cherith World* são produzidos por Cribb através de *softwares* e inteligências artificiais. A totalidade desses espaços são o seu mundo Carit virtualizado, e em cada vídeo vemos transformações diferentes. A série *Hybrid Series* (2026), por exemplo, é formada por quatro (04) vídeos: *Angel Mutation* (1'51"), *Snake Transformation* (1'32"), *Mantis Mutation* (1'32") e *Octopus Transformation* (1'32"). No título dos vídeos observa-se o caráter de metamorfose típico de *Cherith World*, pois a artista mantém por padrão intitular seus trabalhos com dois substantivos: o primeiro indicando um ser (anjo, cobra, louva-a-deus e polvo), e o segundo seu aspecto de transfiguração (mutação e transformação).

O vídeo *Octopus Transformation*, apresentado aqui a partir de *frames* (Figura 1), inicia mostrando uma mulher em plano médio. Ela sorri para a câmera enquanto realiza gestos ditos femininos e sedutores, ao ritmo de uma música instrumental provocativa, a qual também é produzida através de inteligência artificial. A mulher veste um conjunto branco e curto, que deixa boa parte de seu corpo à mostra, e possui asas que lembram aquelas que tipicamente aparecem nas representações de fadas. Conforme o tempo vai passando, mudanças em seu corpo começam a acontecer, como quando seus braços se multiplicam e depois se transformam em pernas de polvo. A seguir, as asas, primeiramente feéricas, passam a se assemelhar às de um demônio. A mulher, então, volta a se hibridizar em polvo, dessa vez incluindo a cabeça, e, finalmente, dissolve-se em uma poça iridescente.

O espaço em que as ações acontecem assemelha-se a um cômodo em perspectiva, com superfícies recobertas por uma espécie de pelúcia branca. Esse

espaço que Cribb cria não existe na materialidade, sendo um ambiente virtual, proporcionado por aparelhos tecnológicos. Vê-se com isso, que as tecnologias de comunicação recentes possibilitam a criação de espaços de existência que vão além da materialidade e da interioridade dos sujeitos. A noção de heterotopia, desenvolvida por Michel Foucault, ressoa nas possibilidades de espaços proporcionados pelo complexo internético, como, por exemplo, pela ideia de acúmulo — de alocações, lugares e tempos (Foucault, 2013) — característica dos ambientes virtuais e dos trânsitos que se dão através das redes sociais. O espaço virtual, portanto, é entendido em seu caráter híbrido, que através de seu espelhamento com a realidade matérica condensa múltiplas alocações e possibilidades de mundo.



Figura 1 – Vítória Cribb. Octopus Transformation. 2026. 1'32". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mGCXOmY7uRA&list=PL2i9rR7ZG4bh5HtwMdWwqNeqeNeimUqkA&index=4>>. Acesso em: 27 mar. 2026.

Isso possibilita que, na virtualidade, dada a sua proximidade com as imagens técnicas, trabalhe-se com a construção da imaginação. Conforme desenvolvido por Vilém Flusser (Praga/1920-1991) em seu livro *Filosofia da caixa preta: ensaios para*

uma futura filosofia da fotografia (2011 [1983]), a imaginação é uma capacidade de “codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos e planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Assim, a imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens” (Flusser, 2011, p. 21). No caso de Cribb, os fenômenos codificados possuem referência nas quatro dimensões, mas também dizem respeito a visualidades construídas a partir daquelas possibilitadas pelos aparelhos tecnológicos contemporâneos.

Os jogos de codificação e decodificação de mundo operados pela artista são elaborados através de imagens criadas por CGI (*Computer-Generated Imagery*) e inteligência artificial. Esse mundo codificado e decodificado por ela não se refere mais, dessa forma, apenas ao mundo matérico, como o que a fotografia estava ligada em seus primórdios, mas a essa mescla com a virtualidade. As imagens criadas pela artista relacionam-se com o mundo, mas é a própria noção de mundo que agora está alargada, ela própria se hibridizando entre matéria e virtualidade. Nesse sentido, podemos ainda pensar com Flusser quando ele diz que

Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens *eternalizem* eventos; elas substituem eventos por cenas. E tal poder mágico, inerente à estruturação plana da imagem, domina a dialética interna da imagem, própria a toda mediação, e nela se manifesta de forma incomparável (Flusser, 2011, p.23).

Pois é possível pensar que a criação de imagens feita por Cribb traduz eventos em situações e processos em cenas, já que propõe uma construção cênica com início, meio e fim. Nesse sentido, as imagens ainda são mediações entre a humanidade e o mundo, pois servem como acesso ao que não é atingível imediatamente através da representação (Flusser, 2011, p.23). Flusser, que escreveu pensando uma imagem técnica aquém dos processos de produção contemporâneos, dirigia-se aos meios imagéticos referentes até os anos 1980 do século XX, que ainda engatinhavam em suas relações com a tecnologia computacional. No entanto, o filósofo é bastante crítico aos modos com que a humanidade passa a viver em função das imagens, afirmando que ela não se serve das imagens em função do mundo, e sim o contrário. Como quando diz que

[a humanidade] não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai ser vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra — o homem que vive magicamente —, a realidade reflete imagens (Flusser, 2011, p.23).

Dessa forma, se a humanidade passa a viver em função das imagens, as imagens criadas a partir dos recursos tecnológicos contemporâneos produzem possibilidades de mundos e existências para além da realidade vivida apenas na materialidade. Ou seja, a humanidade passa a crer nessas imagens enquanto realidade (de mundo): “as imagens técnicas, longe de serem janelas, são *imagens*, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem, é também mágica e seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo” (Flusser, 2011, p.32). Assim, a artista Vitória Cribb, em *Cherith World*, joga com a crença (do Carit) e com a magia (das imagens), propondo espaços e corpos a partir da criação de imagens virtualizadas. Os seres formados, nesse contexto, se preparam para outros mundos, imagéticos e virtuais. Em sua produção artística aqui analisada, Cribb cria espaços de habitação para uma humanidade mutante, disformemente volátil, virtualizada e monstrificada.

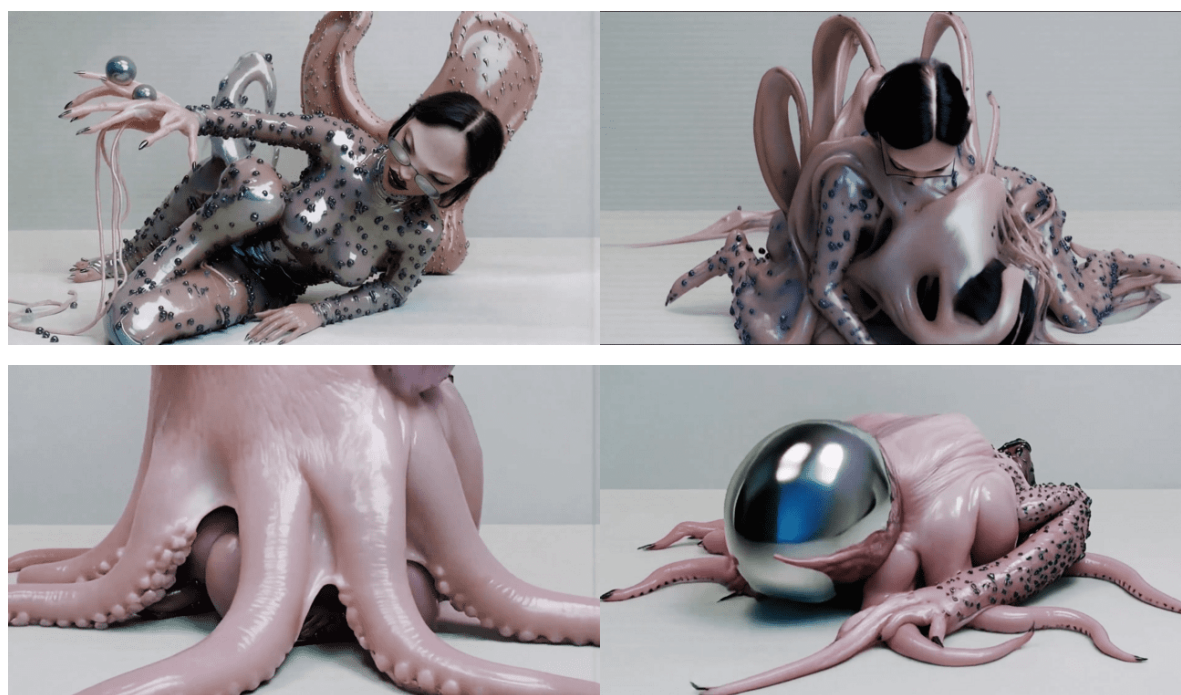


Figura 2 – Capturas de tela do vídeo *Surreal Chaos* n.01 (2025), de Vitória Cribb.

A série *Cherith Experiments: Surreal Chaos* (2025), por exemplo, é formada por quatro (04) vídeos: *Surreal Chaos* n.01 (2'45"); *Surreal Chaos* n.02 (2'33"); *Surreal Chaos* n.03 (2'40"); e *Surreal Chaos* n.04 (2'55"). Os vídeos são, conforme descrição da artista, experimentos em CGI e animação assistida por IA explorando processos de geração de imagens através de softwares como KREA AI e FLORA FAUNA AI. Nessa série, as figuras de mulheres também apresentam gestos de

sensualidade, mas os corpos se liquefazem, moldando outras anatomias, mais extraterrestres que humanas (Figura 2).

Flusser diz que os “Instrumentos são prolongações de órgãos do corpo” (Flusser, 2011, p. 39), o que permite inferir que a instrumentalização utilizada para a construção de *Cherith World* são prolongações de órgãos de corpos contemporâneos, que não apenas existem na realidade matériaca, mas também na virtualizada, em espaços heterotópicos. Esses prolongamentos corporais tornam-se, assim, possibilidades de existência na virtualidade. Ou seja, “o universo fotográfico, no estágio atual, é realização casual de algumas das virtualidades programadas em aparelhos” (Flusser, 2011, p.92), e a imaginação fotográfica da atualidade passa a ser cada vez mais apoiada na criação e na visualização de imagens derivadas de inteligências artificiais e aplicativos de modificações corporais.

Virtualidade, *glamour* e monstrosidades

A renomada artista Cindy Sherman (Glen Ridge/EUA, 1954), bastante conhecida por seus *Untitled Film Stills*, vem realizando experimentos em um horizonte de interesse semelhante aos de Cribb. Em julho de 2017, a artista tornou público o seu perfil na rede social Instagram, revelando, com isso, que vinha explorando algumas alterações corporais com o uso de filtros e aplicativos de edição de imagem, como o *Facetune*, *Perfect365* e *YouCam Makeup*. Desde então, a artista vem publicando em seu perfil⁴ diversas imagens alteradas, e se inicialmente dizia que suas experimentações não possuíam relação com o seu trabalho artístico⁵, atualmente Sherman mudou de ideia⁶. O fato de Sherman iniciar investigação artística junto a

⁴ Até recentemente a artista mantinha seu perfil no Instagram ativo e público, mas em janeiro de 2026 seu perfil foi desativado. O mesmo já aconteceu em outras ocasiões, desde 2017.

⁵ No original: *All these Instagram images are, for me, just playing around,” she says. “I don’t think it at all competes with my serious work. They’re just fun, like a little distraction.” But while she says that these “silly sketches” have not yet influenced her art directly, she does seem to be enjoying the ease with which these programs function. “I’m not such a perfectionist with using the apps. If you can erase the background and add another background, I don’t really care if the edges are all clean, and if it looks kind of funky, or if things overlap in a not-so-perfect way. It’s kind of freeing me up a little bit and maybe making me more open to experimentation.* Disponível em: <<https://www.wmagazine.com/story/cindy-sherman-instagram-selfie>>. Acesso em: 29 mar. 2026.

⁶ Uma das séries de obras originadas através dessas experiências resultou na exposição *Tapeçarias*, em 2020, na Galeria Sprüth Magers. As imagens editadas e publicadas no Instagram foram transformadas em tapeçarias, uma escolha da artista em função da baixa resolução das imagens produzidas via smartphone e editadas nos aplicativos citados anteriormente.

esses meios tecnológicos contemporâneos pode ter acelerado uma aceitação do sistema das artes ao uso artístico destes. Junto a isso, pode-se pensar que, visto que Sherman é uma artista conhecida por tratar de estereótipos de representações de mulheres através da fotografia, suas investigações recentes acerca do uso exagerado de filtros e edições de imagem acompanha as especificidades dos aparelhos tecnológicos contemporâneos em relação a essas temáticas. Suas últimas postagens no Instagram, por exemplo, utilizavam de inteligência artificial para modificar e gerar imagens, como possível observar nas imagens abaixo (Figuras 3, 4, 5, 6 e 7).



Figura 3 – (esq.) Cindy Sherman. *Hello fall*. Instagram (@cindysherman). Data da postagem: 03 out. 2017. *Screenshot* realizado em: 22 nov. 2025.

Figura 4 – (centro) Cindy Sherman. *Ready for the weekend*. Data da postagem: 28 mai. 2021. *Screenshot* realizado em: 22 nov. 2025.

Figura 5 – (dir.) Cindy Sherman. *I'm back*. Data da postagem: 11 out. 2021. *Screenshot* realizado em 22.11.2025.



Figura 6 – (esq.) Cindy Sherman. *Untitled #632*. 2010/2023. *Gelatin silver print and chromogenic color print*. 50,8 × 33,7 cm.

Figura 7 – (dir.) Cindy Sherman. *Untitled #639*. 2010/2023. *Gelatin silver print*. 50,8 × 35,5 cm.

Há algo em comum entre a produção artística recente de Cindy Sherman e a de Vitória Cribb, já que ambas aproximam questões ligadas às representações de mulheres a alterações físicas que quebram com a expectativa de um corpo sedutor, relacionando-as a algo que é da ordem do monstruoso. O filósofo Serge Margel (Suíça/1962), no texto *Corpo de estrela e sex machine: sobre a estética do glamour*

(2012), diz que os processos de objetificação e fetichização dos corpos das mulheres se dão através do *glamour*:

O glamour é o corpo-máquina da estrela, o corpo que maquina e engana, urde e trama, trata, entrança e combina um segredo de morte, para soberanamente lançar um feitiço, para enfeitiçar, como enredar, ou enganar os olhos do espectador (Margel, 2013, p.169).

Margel diz que o *glamour* possui relação intrínseca com as estrelas: atrizes e artistas do cinema, que capturam os olhos do espectador, enfeitiçando-os. A ação de enfeitiçar, assim, seria um estratagema do corpo-máquina da estrela. No entanto, haveria um jogo de dominação entre aquele que vê e aquela que é vista, já que se cria a expectativa de que essa relação sirva como atenuante ao medo da castração do homem. A feitiçaria, assim, viria da imagem ou da ilusão: “O gozo masculino nunca se contentará com a realidade da natureza, mas sempre procurará a imagem ou a ilusão” (Margel, 2013, p.169). Ou seja, o objetivo do espectador não seria o corpo físico em si, mas sim o corpo enfeitiçado, ilusório e imagético da mulher glamourizada: “Essa é a ‘versão perfeita’ da mulher: uma ilusão, o tratamento de uma superfície” (Margel, 2013, p.169). A partir disso, vê-se que a produção de Cribb em *Cherith World* não é alheia ao *glamour*, mas sim se utiliza desse feitiço para gerar uma expectativa àquele que observa, apenas para quebrá-la em seguida.

Esse tipo de estratégia pode se relacionar com o sentimento do inquietante (*unheimlich*) freudiano. No texto O inquietante (*Das Unheimliche*) (1919), Sigmund Freud (Áustria/1856-1939) faz uma análise do conto O Homem de Areia [*Der Sandmann*], manuscrito em 1815 pelo escritor romântico E.T.A. Hoffmann (Alemanha/1776-1822), no sentido de destrinchar um sentimento específico, o inquietante. Após sua análise do conto e de sua análise etimológica da palavra, o psicanalista conclui que *Unheimlich* seria tudo o que “deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (Freud, 2010, p. 254). Ao desenvolver sua tese a respeito do inquietante, Freud tem em mente a angústia e a ameaça existente na possibilidade da castração, e em sua derivação via perda dos olhos — já que a ameaça ocasionada pelo Homem de Areia (*Sandman*) reside na remoção dos olhos das crianças malcriadas. De acordo com ele, a relação entre a castração e a perda dos olhos

leva em conta a relação substitutiva entre olho e membro viril, manifestada em sonhos, fantasias e mitos, e não se pode contrariar a impressão de que um sentimento bastante forte e obscuro dirige-se precisamente contra a ameaça de perder o membro sexual, e de que apenas esse sentimento confere ressonância à ideia da perda de outros órgãos (Freud, 2010, p.262).

Haveria então uma relação entre os olhos, o inquietante e o medo da castração, sendo o monstro (Homem de Areia) aquele que executaria a ação temida. No entanto, a noção freudiana do inquietante se basearia em uma angústia típica de pessoas que possuem pênis, e que sofreriam, por isso, com a ameaça da castração.

É de supor, assim, que linhas teóricas psicanalíticas com base freudiana pensem questões psíquicas das mulheres apenas como um “outro” em relação ao homem, centralizando uma leitura de suas vivências dentro de uma perspectiva falocêntrica. Alexandra Kokoli, professora da Middlesex University, em Londres, no livro *The feminist uncanny in theory and art practice* (2016), realiza um estudo sobre o conceito do inquietante à luz de teorias feministas, analisando suas implicações em práticas artísticas contemporâneas. Kokoli desenvolve o conceito de “*feminist uncanny*” (inquietante feminista) nas convergências entre feminismo, psicanálise e arte, pensando-o a partir de como o feminino se constitui como lugar de inquietação, ameaça e desestabilização de normatividades. A autora diz que

A estranheza particular do *unheimlich* feminista decorre das margens do cânone do *unheimlich*: resulta em trazer de volta – com raiva – o sistematicamente irrepresentável à posição de um sujeito culturalmente produtivo. Não é simplesmente desfamiliarizante, mas profundamente inquietante, pois expõe a presumida familiaridade do campo da cultura como uma fraude e, pior, um crime de violência simbólica. No *unheimlich*, o retorno do recaiado não é horripilante devido ao que foi reprimido, mas devido à descoberta do evento da repressão (Kokoli, 2016, p.39) (tradução nossa)⁷.

Nesse sentido, Kokoli propõe que uma análise do *unheimlich* a partir de perspectiva feminista não partiria da castração, mas sim do retorno do recaiado, como aquilo que foi suprimido às mulheres, mas que torna a aparecer. Freud leva o retorno do recaiado em consideração ao tratar sobre o inquietante, mas não com um recorte de gênero. A angústia, nessa perspectiva, viria não pelo medo da castração, mas da repressão infligida às mulheres, que Kokoli marca como um crime de violência simbólica. Assim, a autora pensa o retorno do recaiado enquanto retorno do feminino recaiado:

O retorno do feminino carrega a marca de seu exílio imposto, do qual se libertou; suas cicatrizes são o que há de estranho, e seu retorno, contra todas as probabilidades, é terrível. O inquietante feminista [*feminist uncanny*] está,

⁷ No original: *The particular uncanniness of the feminist uncanny stems from the margins of the uncanny canon: it results from hauling back – in anger – the systemically unrepresentable into the position of a culturally productive subject. It is not simply defamiliarizing but deeply unsettling, as it exposes the presumed familiarity of the field of culture as a fraud and, worse, a crime of symbolic violence. In the uncanny, the return of the repressed is not horrifying due to what has been repressed but due to the unearthing of the event of repression* (Kokoli, 2016, p.39).

portanto, perpetuamente suspenso entre a revisão e a vingança (Kokoli, 2016, p.39) (tradução nossa)⁸.

Kokoli identifica no inquietante uma possibilidade estratégica para produções contraculturais subversivas, que reivindicam a presença de cânones representativos, como o feitiço do *glamour*, para desestabilizá-los a partir de dentro, para, assim, revelar a estranheza daquilo que é conhecido (Kokoli, 2016). É nesse sentido que os vídeos de *Cherith World* trabalham a noção de inquietante.

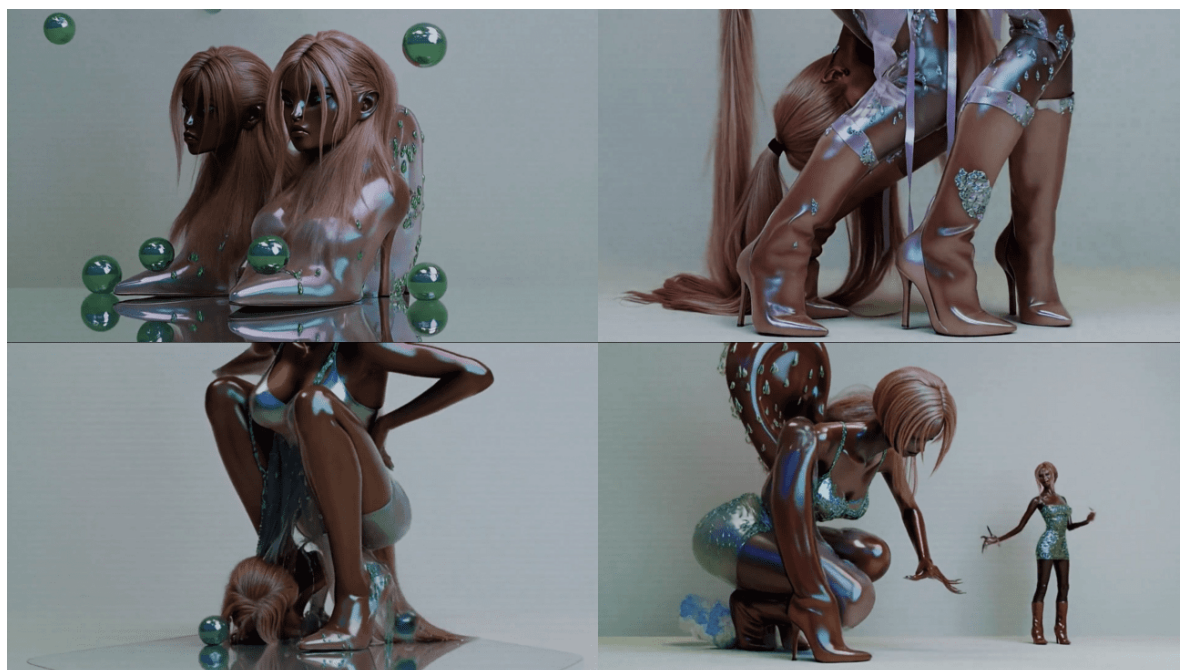


Figura 8 – Capturas de tela do vídeo *Surreal Chaos n.02* (2025), de Vitória Cribb.

⁸ No original: *The return of the feminine bears the mark of its imposed exile, from which it broke free; its scars are what is uncanny and its return against the odds is terrible. The feminist uncanny is thus perpetually suspended between revision and revenge* (Kokoli, 2016, p.39).



Figura 9 – Capturas de tela do vídeo *Mantis Mutation* (2025), de Vitória Cribb.

O enquadramento de cena que Cribb constrói nas duas séries aqui citadas deixa ver apenas a figura central, dando margem para que seja criada uma sensação de privacidade entre quem vê e aquela que se mostra, como um tipo de *peep show*. É como se as mulheres que protagonizam cada vídeo fizessem um *show* íntimo ao espectador *voyeur*, o que é corroborado pela trilha sonora, mas também pelas poses, gestos e vestimentas. Em *Hybrid Series* (2026), em especial, a protagonista de cada vídeo mantém contato visual com o espectador, proporcionando, com isso, a criação de um espaço de intimidade entre quem vê e quem se deixa ver. Ela oferece sensualmente sua imagem à captura do olhar do outro: reclina seu corpo no banco com pelúcia e deixa grande parte do seu corpo à mostra. Seus gestos são aqueles já tantas vezes realizados pelas atrizes e artistas glamourizadas. Porém, no caso de *Hybrid Series*, a glamourização é plenamente atingida, pois não está fundada em

alguma mulher existente no mundo enquanto matéria, mas é o corpo ilusório por excelência.

O primeiro indício de que algo não corresponde à expectativa é a transformação das asas da protagonista. Assim como em *Octopus Transformation*, as asas de fada são, durante breve período, substituídas pelas de um demônio. Enquanto que, na cultura popular, as fadas costumam ser entendidas como seres mágicos neutros ou dotados de bondade — como a fada madrinha, a fada do dente, as fadas protetoras da natureza etc. —; os demônios são vistos como entidades geralmente malévolas e lideradas por Lúcifer, o anjo expulso do céu cristão. Cribb, assim, ao trocar o tipo de asas de fada a demônio e, por fim, fada novamente, utiliza o recurso do inquietante para trazer à tona algo que estava oculto: o fato que a figura mostrada não é plenamente aquilo que demonstra ser. O tempo em que as asas de demônio se mantêm visíveis não dura mais que poucos segundos, tempo talvez insuficiente para que o espectador seduzido se dê conta da revelação ocorrida. A seguir, a transformação da protagonista em louva-a-deus inicia, com o acréscimo de patas e, por fim, do rosto. O inquietante, neste segundo momento, pode estar mais associado ao retorno do recalcado feminino, pois a transformação se completa com o híbrido mulher-inseto. O louva-a-deus é uma espécie de animal conhecida pela prática de canibalismo sexual, quando a fêmea, após a cópula, devora a cabeça do parceiro. Ou seja, se o vídeo começa com a promessa da sedução glamourizada, finaliza com a ameaça de violência àquele que assiste.

Os corpos mostrados não são feitos para proporcionar o feitiço do *glamour* como alívio à ameaça da castração, mas sim como uma isca à captura do olhar. Uma vez que a presa foi conquistada, revela-se a natureza monstruosa dos corpos. Em *Cherith Experiments: Surreal Chaos* (Figura 8) é através de seus órgãos disformes e distorções corporais, já em *Hybrid Series* (Figura 9), são as metamorfoses e transformações das mulheres em seres híbridos e ameaçadores. Aqui, o inquietante feminista desperta o retorno do recalcado enquanto uma promessa de violência, ameaçando a passividade glamourizada e normatizada. O Carit proposto por Cribb prepara essas figuras para a batalha por vir, instigando a resistência às representações falocêntricas e objetificadoras.

Considerações finais

No livro *Mandíbula* (2018), da escritora Mónica Ojeda (Equador/1988), as relações entre as mulheres e a monstrosidade se dão por vários vieses. Na história, acompanhamos o cruzamento narrativo de várias personagens: uma professora que sequestra uma aluna, uma irmã que possivelmente participou da morte do irmão mais novo, duas amigas que realizam jogos de poder com as pessoas ao seu redor. Em certo ponto do livro, a narradora diz que

a natureza das filhas, dizia o credo, era saltar na língua materna de mãos dadas com firmeza; sobreviver à mandíbula para se converter na mandíbula, tomar o lugar do monstro, isto é, da mãe-Deus que dava início ao mundo do desejo (Ojeda, 2022, p.160).

Ojeda, a partir dessa citação, repensa o que deveria ser típico das filhas, convocando-as a tomar o lugar do monstro. Para habitar o mundo do desejo, é preciso monstrificar-se. As obras de Vitória Cribb aqui analisadas dialogam com o trazido por Ojeda, construindo espaços imaginários para a ocupação de corpos que resistem a ser apenas glamourificados. O conceito de inquietante reinterpretado por perspectivas feministas se faz perceber como uma ferramenta estética e política de questionamento e desestabilização de normas representativas. Na arte, se torna uma estratégia para revelar as violências simbólicas que fundamentam normatizações de gênero, ao mesmo tempo em que convoca o que foi silenciado, invisibilizado e/ou excluído. A inquietação provocada pela produção artística de Vitória Cribb vem imbuída do retorno do feminino recalcado, que surge para desafiar o representável. Nesse sentido, conclui-se que as imagens produzidas pela artista não apenas tensionam regimes de representação, mas também operam como dispositivos de fabulação de outras possibilidades de existência, nas quais o corpo monstruoso emerge como agente ativo de ruptura e reconfiguração simbólica na cultura visual contemporânea.

Referências

Bible Hub. Disponível em: <<https://biblehub-com>>. Acesso em: mar. 2026.

BÍBLIA. A.T., *Reis, 17: 2 a 6*. In: BÍBLIA. Português. **Nova Bíblia Pastoral**: Antigo e Novo Testamentos. Tradução de: Luiz José Dietrich, José Ademar Kaefer, Maria Antônia Marques, Rafael Rodrigues e Shigeyuki Nakanose. 22ª ed. São Paulo: Paulus, 2018.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Apresentação de: Norval Baitello junior. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de: Salma Tannus Muchaill. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FREUD, Sigmund. O inquietante. *In*: FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”, Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920))**. Obras Completas, Volume 14. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KOKOLI, Alexandra. **The feminist uncanny in theory and art practice**. London: Bloomsbury Academic, 2016.

MARGEL, Serge. Corpo de estrela e sex machine – sobre a estética do glamour. *In*: **O Mutum** – Revista de literatura e pensamento. Brasília, UnB, n.1 jan-jul. 2013.

OJEDA, Mónica. **Mandíbula**. Tradução de: Silvia Massimini Felix. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Contemporânea, 2022.

Perfil da artista Vitória Cribb no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/@vitoria_cribb>. Acesso em: mar. 2026.

Site da artista Vitória Cribb. Disponível em: <<https://www.vitoriacribb.com>>. Acesso em: mar. 2026.

Site da Galeria Hauser&Wirth. Disponível em: <<https://www.hauserwirth.com>>. Acesso em: mar. 2026.

Sobre a autora

Paula Trusz Arruda é mestre em História, Teoria e Crítica de Arte junto ao PPGAV-IA/UFRGS, possui licenciatura (2022) e bacharelado (2011) em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduanda de Museologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisa atualmente representações de corpos femininos junto aos aparelhos tecnológicos contemporâneos e em ambientes virtuais. É professora de educação básica desde 2016 e editora de arte da Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte.

paulatrusz@gmail.com

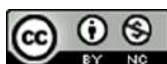
<http://lattes.cnpq.br/3371014595553489>

<https://orcid.org/0000-0002-5700-1245>

Nota editorial: Este artigo é uma contribuição convidada. Em conformidade com a política editorial da revista, foi avaliado e aprovado pelos editores, sem submissão ao processo regular de revisão por pares.

Como citar

ARRUDA, Paula Trusz. Corpos monstruosos e virtualidade: o inquietante feminista em Vitória Cribb. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.324 – 338, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-82234>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Eros e Tânatos: Uma poética visual na margem do marginal.

Eros and Thanatos: A visual poetics on the margins of the marginal.

WILSON ROBERTO DA SILVA
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, UNIFESSPA - Brasil

RESUMO

Esta narrativa está dividida em duas partes. A primeira reflete sobre a história da representação de Eros e Tânatos na arte ocidental a partir do século XVI e a marginalidade inerente a esses temas quando convertidos em imagens, principalmente porque os conceitos vinculados ao erotismo, à pornografia e à morte, no pensamento ocidental, sempre foram controversos e solidamente proibitivos em diversas circunstâncias até os dias atuais. A segunda parte refere-se à intermedialidade entre pintura, gravura, fotografia e desenho, envolvendo Eros e Tânatos, não como resultante da elucubração teórica, mas como fonte a partir da qual emergiu o envolvimento entre os meios que deu às imagens suas formas e, quiçá, seu conteúdo.

PALAVRAS-CHAVE

Alusivo, explícito, eros, tânatos, meios, pintura.

ABSTRACT

This narrative is divided into two parts. The first reflects on the history of the representation of Eros and Thanatos in Western art from the 16th century onward, and the inherent marginality of these themes when converted into images, chiefly because the concepts associated to eroticism, pornography, and death in Western thought have long been controversial and, under various circumstances, subject to enduring forms of prohibition that persist to the present day. The second part addresses the intermediality between painting, printmaking, photography, and drawing involving Eros and Thanatos, not as the result of theoretical elaboration, but as the source from which the interplay among these media emerged, giving the images their forms and, perhaps, their content.

KEYWORDS

Allusive, explicit, eros, thanatos, media, painting.

1. Introdução

A representação pictórica de Eros e Tânatos sempre foi incomum. Hans Baldung (1484/85–1545) um dos mais explícitos ao abordar o tema (Figura 1) e outros, tais como Félicien Rops¹ (1833-1898), Hans Bellmer² (1902-1975), e Alfred Hrdlicka³ (1928- 2007) também o fizeram, mas exceto Baldung, todos os outros se dedicaram ao tema mais pela gravura, embora também fossem pintores.

O advento da impressão do texto e da imagem juntos ou separados, no séc. XV foi o difusor da iconografia erótica e tanática, fossem elas explícitas ou alusivas,

¹ Fonte: Museu do Louvre. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020214905>

² Fonte: Amorosart. <https://www.amorosart.com/oeuvre-bellmer-from-unterweisungen-der-sexualit%C3%A4t-ii-131400.html>

³ Fonte: Invaluable. https://www.invaluable.com/auction-lot/alfred-hrdlicka-956-c-5b942daa7a?srsId=AfmBOor67AW-Dshqw4Hz0rJ5bEe42_Hp-_3njxuXmOdsX4jPed8C4dBN

livros de anatomia com destaque ao *Humani Corpore Fabricae* de Andreas Vesálius (1514–1564), Danças da Morte e as *Ars Moriendi*, impulsionaram o tanático, cada qual a seu modo e fim.



Figura 1. Hans Baldung. A Morte e a Mulher. 1520/25. Técnica mista sobre madeira de tília. 29,8 x 17,1 cm. Fonte: Kunstmuseum Basel. Disponível em: <http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1030&viewType=detailView>.

A narrativa foi dividida em duas partes: a primeira apresenta Eros e Tânatos sob uma perspectiva teogônica e mitológica, em seguida, o ser vivo na biologia reprodutiva, onde a morte é uma consequência natural do processo reprodutivo sexuado. É o corpo natural que realiza a existência simbólica, fruto da interação com o mundo, constituindo-se simultaneamente como fim último das pulsões e meio por onde elas fluem, na prática ou simbolicamente sublimadas.

Assim, o termo erótico e pornográfico foi assimilado pelo senso comum, razão pela qual, nesta narrativa, foram substituídos por alusivo e explícito, pois erotismo e pornografia são emulações da virtude e do excesso, um paralelo moral entre o ser e o não ser, que contamina as representações do desejo com a insígnia do mau. E termina destacando a similaridade entre a percepção do alusivo e do explícito no

erotismo e sua aplicação ao tânático (Figura 1), distinguindo quais meios artísticos foram privilegiados para representar um, outro ou ambos e as possíveis razões disso.

A segunda parte está relacionada especificamente à construção poética que envolveu as pinturas, isto é, como a imagem surgia, quais meios eram utilizados, por quais caminhos ou descaminhos passou e como se relacionam a Eros e Tânatos, não para explicá-las, pois, como aponta Francastel:

O que o interessa não é justamente a mensagem, em outras palavras a significação da obra reduzida a termos intelectuais, é o Objeto no qual se condensa uma experiência e que se oferece a outrem como um elemento de realidade complementar (Francastel, 1993, p.110).

As duas pinturas apresentadas aqui são uma amostragem que utiliza os meios da pintura, da gravura, do desenho e da fotografia, como intermédios envolvidos para dar vitalidade às imagens elaboradas em outros tempos. A divisão da narrativa em duas partes, a primeira mais teórica e a segunda poética, não reflete uma ordem cronológica ou hierárquica, significa que a existência formal das pinturas instou os pressupostos teóricos.

Para finalizar esta introdução, destaco que a maioria das notas de rodapé levará o leitor às imagens que tem importância para a narrativa, caso o leitor não as conheça ou não as tenha na memória e representou um desafio imenso encontrá-las com proveniência confiável, dada a especificidade e escassez do assunto tratado: erotismo e morte.

2. Primeira parte

Torrano (1995, apud Hesíodo, p.32) faz uma elaborada e intrincada análise acerca das Potestades na Teogonia, e definiu aquelas que lhe pareciam as forças primordiais, quais sejam: “Kháos, Terra, Tártaro e Eros”. Entretanto, ele ressalta que há correntes que contestam se Tártaro faria ou não parte delas.

Na transposição da Teogonia para a linguagem humana, Kháos e Eros presidem os deuses, e forças cosmogônicas secundárias surgem de raras combinações por amorosidade, e predominantemente, por cissiparidade, formando um complexo jogo de descendências, inversões, simetrias e assimetrias.

Em resumo, a Terra pariu o Céu e ambos descendem de Kháos, mas enquanto sua origem os vincula ao primeiro, sua capacidade de união e fecundação

os torna afins a Eros no firmamento. Apesar de ser uma potestade, como o Kháos, a Eros cabe açular a união entre os seres, como fez com o Céu para que dele precipitasse a chuva que fecunda uma Terra fértil. Entretanto, embora vinculado ao princípio da união, Eros não produziu descendentes. O Tártaro seria um duplo negativo da Terra e do Céu, O Tártaro - distante da Terra como a Terra dista do Céu” (Torrano, 1995, apud Hesíodo, p.50) é afim a Kháos que prevalece sobre Eros, porque teria sido pródigo em descendentes, dentre os quais a noite e seus descendentes.

Tudo o que nasce de Kháos pertence à ordem do não ser e provém de sua cissura, exceto o Éter e o Dia (Hemera), que foram paridos por cissiparidade da união de amor entre Nix (noite) e Érebo (escuridão profunda), filhos de Kháos, noite e dia, neste caso, não delimita o período do tempo cronológico, mas antes, a ontogênese do ser e do não ser. Érebo seria uma espécie de antessala do Tártaro (reino da morte) e Lote (Hesíodo, 1995, p.94), um filho da noite mais próximo da personificação mitológica de Tânatos.

Tânatos surge na mitologia grega, descendente da “primeira geração divina” (Brandão, 1986, p.155), proveniente da partenogênese de Nix (Noite). Originalmente o nome Tânatos provém do indo-europeu e significa "dissipar-se, extinguir-se"⁴, constituiu-se como uma inovação linguística do grego, cuja interpretação passou a relacionar-se com a morte, no sentido em que os gregos aplicavam à imagem, isto é, uma sombra sem substância.

Sem um mito especificamente seu, Tânatos é uma personificação dramática notabilizada pelo mito de Sísifo (Brandão, 1986), simbolicamente representa a morte e seu valor psicológico reside na percepção da necessidade implícita de regeneração, ligadas à noite (sua mãe) e ao sono (sua irmã) e num sentido esotérico, é difícil refutar que a morte talvez seja tanto a abertura para outra espécie de vida, caso ela exista, quanto o livramento de toda perturbação e desassossego inerente à vida, caso a aniquilação represente o fim de qualquer outra possibilidade de existência.

A reprodução assexuada, dominante nos primeiros tempos da vida na Terra, onde segundo Ruffié, bactérias de reprodução assexuada originaram a vida e se multiplicavam, pela cisão do indivíduo só capaz de produzir uma cópia idêntica a si permanecendo em latência quando estivesse ausente algum fator essencial à sua

⁴ *Ibid*, p.225

sobrevivência, isto é, apenas goza de uma “perenidade confortável, mas sem esperança” (Ruffié, 1986, p.21) de originar um terceiro, exceto isso, há na cissura assexuada da biologia um parentesco com Kháos como meio reprodutivo inicial.

Órgãos complexos e tecidos de animais evoluíram de colônias de micróbios de reprodução sexuada que se fundiram para sempre nos protoctistas; as mitocôndrias herdadas de nossas mães estão presentes em nossos tecidos e guardam a memória de um processo de fusão de dois organismos diferentes, há cerca de dois bilhões de anos, submetidos segundo Margulis e Sagan (1998, p.16), a uma “intimidade bacteriana profunda”, por ação destes ancestrais promíscuos que se fundiram às células maiores permanecendo até hoje, como reminiscências ontogenéticas do sexo e do contágio embutido no ato sexual.

E o acto sexual, que implica penetração, respectivamente entrada num, e abertura de um espaço interno, é vivido pelos dois parceiros como ocupação desse espaço por um lado, e por outro como qualquer coisa que tem a ver com o que se poderia chamar um “fluxo de almas” por contacto, contágio e multiplicação de intensidades. (GIL, 1997, p.153)

A natureza privilegiou a reprodução sexuada como forma de ampliar a variedade das espécies e por decorrência disto, torná-las mais adaptáveis às variações, mesmo que isto inserisse em seus códigos de existência a própria morte, a concepção de corpo natural, em que toda experiência vivida ganha significado, não pode prescindir da experiência genética que constitui o corpo e, portanto, do impulso sexual e da morte, intercambiando mitologia e natureza.

Com Tânatos, a morte adquiriu a insígnia do mau e do Kháos, e a vida, do luminoso e criativo de Eros, entretanto, no campo da linguagem, poetas líricos transpuseram forças cosmogônicas para a dimensão dos sentimentos humanos: “páthos humano (amor, rivalidade, pudor, engano, loucura, furor etc.)” (Torrano, 1995, apud Hesíodo, p. 12), uma espécie de estado doentio que dá a Eros uma conotação também trágica, como uma faceta nefasta do luminoso.

No séc. XVI, o racionalismo radicado no pensamento cartesiano atribuiu ao erotismo uma incompatibilidade com a razão, pois a manifestação do Eros seria uma das portas de entrada da loucura, justamente pelo efeito da “mitológica luta entre a libido e o instinto de morte” (Foucault, 2008, p.35).

Foi graças ao esforço de racionalização que o séc. XIX produziu o conhecimento acerca da sexualidade ocidental, oriundo principalmente dos métodos narrativos dos confessionários, que a medicina como representante da ciência, pôde,

pela sistematização do discurso, fazer conhecer os meandros. A partir de então a exposição pública a doses moderadas e explícitas de erotismo teria alçado o estatuto de oficial, desde que não engendrasse as perversões, estas continuariam a ser expressões do desvio do corpo natural, muitas das quais expressas pela pornografia que Foucault designa como “[...] bela retidão que conduz o pensamento racional [...]” (Foucault, 1978, p.35).

O corpo natural necessita da ciência para ordená-lo e a função sexual está inserida nesse contexto, inclusive por meio da linguagem, embora isso não esgote a possibilidade interpretativa dos corpos simbólicos, natural ou biológico, como meios primordiais de transcendência material do corpo ao habitar outros corpos metafóricos, tais como literatura, filosofia, ciências e artes.

Pela linguagem, o corpo natural transcende a existência material, donde as pulsões expressas pelo corpo emergem, tensionando as margens da ordenação científica e, portanto, se tornando esteio a partir de onde emanam também a perversão, o obsceno e a vida transcendente, segundo Garcia-Roza (1990, p. 55) as pulsões representariam para Freud “as exigências que o corpo faz à mente”.

Estas exigências abrangeriam um conjunto bastante diversificado de impulsos, dentre os quais aqueles vinculados ao erótico tendem a ser assimilados como moralmente aceitáveis, sobretudo quando associados aos impulsos sexuais oriundos do princípio do prazer (Reis, Magalhães e Gonçalves, 1984, p. 59) “[...] destinados, em última instância, à procriação, à preservação da vida da espécie.”; a alusão seria sua forma de representação erótica. Já o pornográfico ou obsceno seria a expressão do caos na organização científica e sua explicitação, um transbordamento que a moral tende a interditar.

A teoria freudiana da pulsão de morte nunca foi aceita amplamente e nem sequer foi a primeira. Ainda no XIX outros autores trataram do assunto, embora tenha sido Freud a aprofundá-la (Reis, Magalhães e Gonçalves, 1984). Não entrarei aqui em detalhes sobre os significados de pulsão, já tão controversos para psicólogos, psicoterapeutas, psiquiatras e neurocientistas, pois há quem considere a pulsão de morte a única pulsão (Garcia-Roza, 1990).

Quando “uma pulsão de morte que tende a reconduzir os seres vivos a um estado anterior à vida, ou seja, ao estado da matéria inorgânica” (Reis, Magalhães e Gonçalves, 1984, p. 59), ela se conecta ao impulso de vida que a abrange. Freud identificou a conexão entre elas, relacionando-as aos rudimentos do superego pelo

sentimento de culpa, afetando a concepção acerca do erótico e do pornográfico, o primeiro assimilado pelo senso comum como consentido e moral, e o segundo interdito pelo superego como fonte de perversão e de culpa.

Tudo isso torna mais complexas a ordenação e delimitação da linha que separa o erótico do pornográfico e o quanto influem no sentido que damos ao termo, pois suas dicotomias determinam o conflito das representações “do desejo e da virtude” (FINDLEN, 1999, p. 54). Preferimos o conforto da sensualidade que protege do naufrágio, num ambiente cujo domínio é quase sempre “[...] da irrisão e da impostura.” (BATAILLE, 1987, p.148).

Moraes (2013) e Hunt (2008) são unânimes em atribuir ao senso comum a distinção entre o erótico e o pornográfico como algo relativo à ausência de pudor, o erótico ou o sensual seriam comedidos e alusivos à coisa em si, já a pornografia não, porquanto é explícita, seja por palavras de baixo calão, ou por genitália ou pelo ato sexual em si, estariam vinculadas aos meios de reprodução quando tornadas pública.

Já Trimbach (1999) entende os termos “erótico” ou “sensual” como relacionados à visualidade do XVIII e XIX, período no qual imagens ilustradas ou fotografadas mostravam “[...] poses lascivas, nas quais mulheres mostravam suas partes íntimas ou simulavam posições e movimentos da cópula” (Trimbach, 1999, p. 282), liberalidade vinculada a uma política de Estado que preconizava tolerar por saúde, uma exposição terapêutica e moderada ao erótico.

Quanto aos símbolos da morte associados ao erotismo, Ariès (2000) defende que: “Do século XVI ao século XIX observa-se uma reanimação do sadismo, inconsciente nos séculos XVI e XVII, confessada e deliberada nos séculos XVIII e XIX.” (Ariès, 2000, p. 93), o que reforça a importância de adaptar os termos erótico e pornográfico para alusivo e explícito. Há, em nossa concepção contemporânea acerca desses termos, resquícios de uma moral afeita à alusão como forma inofensiva de representação, uma vez que ela desloca ou disfarça objetos e personagens diante do sujeito.

O Martírio de Santa Ágata 5 de Sebastiano del Piombo (1485 - 1547), é um exemplo desse disfarce, muito alusiva, esta pintura remete ao sadismo inconsciente na história própria da santa, que foi martirizada e teve seus seios arrancados como forma de fazê-la dobrar-se aos desejos de seu algoz. É importante ressaltar que, no

⁵ Fonte: Galeria Uffizi. <https://www.uffizi.it/opere/martirio-sant-agata>

séc. XVI, sob a influência do Concílio de Trento, Perniola (2000, p.101) observou a instauração de “[...] uma nova sensibilidade erótica, que considera a veste um novo corpo, remido do pecado e, finalmente, inocente”, mas a estratégia não se esgota no modelo de veste, o nu barroco é a representação de “túnicas de pele”⁶.

Em Bate-Seba no banho (frente) e Morte como um soldado abraçando uma jovem (verso), 1517 de Niklaus Manuel (1484-1530) vulgo Alemão (Figura 2), o explícito está no verso da pintura, e a sua visualização ficava a cargo daquele que fruía mediante um aviso. O verso da imagem mostra o signo da morte explicitamente, enquanto o erótico se expressa predominantemente por um beijo na boca entre a morte e a mulher, que consente e conduz a mão da morte até suas partes íntimas.



Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel

Figura 2. Niklaus Manuel. Bate-Seba no Banho (frente); Morte como um Soldado Abraçando uma Jovem (verso). 1517. Técnica mista sobre madeira de abeto. 38,2 x 29,2 cm. Fonte: Kunstmuseum Basel. Disponível em:

[https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.\\$TsplImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=1&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F%20](https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.$TsplImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=1&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F%20)

Havia no zeitgeist da elite renascentista dos séculos XV e XVI, uma tendência em divulgar o paganismo corporal do erotismo e embora a pintura fosse o meio privilegiado do erótico como fonte de erudição, ostentação de poder e riqueza, o eram, desde que segundo os prazeres dos deuses e metáforas do imaginário greco-romano, com Dionísio e Sileno, ninfas, faunos, sátiros e Eros.

⁶ *Ibidem*, p. 111

A Arte projeta poder (Ariès, 2000), mas aquelas vinculadas ao obsceno ou pornográfico não convinha nem ao pintor nem ao mecenas de uma obra projetar poder pela obscenidade explícita ou pelos signos da morte, pois tal associação poderia constituir-se numa grave ameaça moral ou em sinal de mau gosto, exceto nas pinturas de Memento Mori.

Já as gravuras não possuíam a mesma interdição, fossem elas encadernadas ou como folhas soltas, eram publicações impressas cujo modelo de fruição é preferencialmente privado, pois precisam ser dispostas à fruição e podem ser ocultadas ao fechá-las e principalmente, necessitam da iniciativa do fruidor de folheá-las, num gozo ou desfrute particular, ou em grupos restritos, em nada à revelia como uma pintura, que no ambiente, interage à revelia do frequentador, a menos que ele esteja muito distraído ou cubra os olhos.

Por isso, o imaginário pornográfico se popularizou pela gravura, mais acessível economicamente, também foi alvo de censura feroz, seja do clero ou da corte. Eram rechaçadas não por moral, pois havia um mercado secreto para elas, mas por conveniência e submissão à igreja; o *I Modi*, escrito por Pietro Aretino (1492-1556) e gravado por Marcantonio Raimondi (1480-1534) em 1527, foi extinto e o gravador preso por quase um ano por ordem do Papa Clemente VII, como pena pela gravação e publicação do *I Modi*.

No mesmo ano de publicação de *I Modi*, no entanto, Giovanni Jacopo Caraglio (1500/1505-1565) gravou e publicou “Amores dos Deuses”⁷ e não foi dispensado a ele um tratamento semelhante dado a Raimondi, simplesmente porque teria usado a metáfora com os Deuses e nem todas as imagens eram explícitas ao exhibir genitália ou posições do intercursos sexual.

O tanático, ao contrário, promovido pela igreja, tinha na Dança da Morte e na *Ars Moriendi* seus principais veículos, a primeira, mais longeva, foi produzida até o séc. XX. Era um produto editorial de reflexão sobre a vanidade da vida, do poder e da beleza que a morte corrompia. A segunda, mais doutrinária, sobreviveu só até o séc. XIX destinada principalmente àqueles que se encontravam nos últimos momentos, cujo intuito era proporcionar uma boa morte, ou um Juízo Final particular.

⁷ Fonte: Museum Fine Arts Budapest. Hungria.
<https://printsanddrawings.szepmuveszeti.hu/search/prints/6748/>

Assim, encerro a primeira parte, destacando de modo sintético e espero, nem por isso excessivamente superficial, como as representações de Eros e Tânatos obedecem a uma ordem mítica, natural e simbólica e como imagens explícitas de ambos foram opções às margens do marginal na História da Arte.

3. Segunda parte

Entre 1996 e 2000, realizei estudos de desenho com anatomia humana no laboratório de Morfologia da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo. Eles se tornariam referências iniciais para construção do imaginário com o assunto do corpo humano e da morte como dissertação de mestrado em 2002 e, em 2010, tese de doutorado defendida em 2014, oportunidade na qual se aprofundaram os estudos acerca da relação entre Eros e Tânatos.

Em 2015, transferi-me para Marabá, na Amazônia paraense, onde vivo até hoje e continuei as pesquisas sobre os temas abordados nessa narrativa. Na cidade, dediquei-me a captar predominantemente a paisagem ribeirinha com fotografias, aquarelas, desenhos e gravuras. Entretanto, uma questão se impunha. Como dar sentido a todo o esforço físico e psíquico dispendido em torno da elaboração do meu trabalho ao longo do tempo? Como reabilitar imagens estáticas no tempo e inseri-las na paisagem de Marabá e fazer da prática artística uma forma de envolvimento com espaços e lugares?

Segundo Focillon (1983, p.77), o desenvolvimento formal da imagem seria muito mais do que psicologismo aplicado ao objeto; resultado de sucessivos estados de consciência, seria “a própria técnica da vida das formas, o seu desenvolvimento biológico.” Quando termina o envolvimento formal com a imagem, sua vida cessa para o autor e tem início outra espécie de vida, dependente da fruição, dando ou não sentido a elas. Se a morte da imagem para o autor acontece em seguida à sua finalização, quando arquivada, seria a expressão de uma dupla morte.

É importante destacar que o sentido de vida que se quer dar à imagem não é a mesma que de um organismo vivo, pois “[...] não suprimiríamos com isso sua natureza de objeto.” como diria Sartre (2008, p.63), e que sob a ótica antropológica, o autor da imagem é mais um refém de sua própria produção do que seu senhor, pois “As suas produções imaginais, porém, revelam que a mudança é a única continuidade de que ele dispõe”. (Belting, 2015, p.22).

Diante disso, selecionei duas imagens (Figura 3): à esquerda uma gravura realizada em 2001 e à direita uma fotografia tirada durante uma pequena expedição na mata da cidade de Jacundá, próxima a Marabá, ambas mortas, porque nunca mais interagi com elas e não circulam em instituições, coleções, museus ou galeria.



Figura 3. À esquerda: Silva, Wilson. Quarta-feira de cinzas. 2001. Técnica: água-forte, água-tinta e maneira negra. 2x0 cores. 14,4 x 20,0 cm. Fonte do autor. À direita: Silva, Wilson. Sem título. 2016. Técnica: fotografia digital. Fonte do autor.

O resultado da articulação entre ambas na pintura (Figura 4) e dos elementos que compuseram a imagem não enseja contar qualquer história, a despeito de ser uma pintura figurativa e do título “Canto de Ossanha”. A imagem não foi produzida com o objetivo de transpor para a pintura a história do Orixá, que se caracteriza por reinar sobre a caça, nas florestas e sobre os segredos das folhas, até porque o título surgiu depois da pintura finalizada e foi escolhido em função do afro samba de Vinicius de Moraes, só depois de intitular verifiquei o que representava Ossanha.

A escolha das imagens que comporiam a pintura foi intuitiva, não havia o desejo ulterior de uma mensagem síntese, mas dois principais fins: o primeiro era inverter a ordem histórica de meios, nos quais a gravura, em seu início, servia à reprodução de obras de grandes mestres do desenho, da pintura e da escultura (Ivins Jr, 1975), a operação que se fez trouxe a gravura como fonte primária.

O outro fim era dar uma nova vida a uma imagem arquivada, cujas escolhas partiram do conceito de “exercício temporal de acaso em conserva” descrito por Cauquelin (2005, p.96), como parte do processo de Marcel Duchamp (1887-1968) aplicado ao ready-made, só que, neste caso específico, destinada à pintura (Figura 4)



Figura 4. Silva, Wilson. Canto de Ossanha. 2024. Técnica Mista: Asfalto líquido, tinta óleo e tintas de impressão sobre tela. Dimensões: 142,0 x 105,0 cm. Fonte do autor.

Esta operação conceitual é tão heterodoxa quanto o conceito de “antiartista, não-pintor” que Duchamp almejava ser. É certo que, quando Duchamp desenvolveu o conceito era para aplicá-lo ao ready-made, uma reafirmação de posição contra a esterilização que o saber fazer manual representava. Passado o tempo, e uma vez vencida a batalha, hoje, não há justificativa para manter só esta posição, a menos que se desejasse dogmatizar o método.

É certo que o método continua vital para a produção do ready-made na pureza original do conceito, isto é, o uso de imagens pré-produzidas oriundas da cultura e dos meios de comunicação de massa selecionadas no tempo. O que se discute é a possibilidade de o conceito ser aplicado a qualquer imagem no tempo longo, independentemente de ter sido feita à mão ou não, ou de ser foi proveniente da cultura, da comunicação de massa ou da produção individual.

As imagens que deram origem à pintura (Figura 4) indicam “[...] o estado da arte em um momento determinado” (Cauquelin, 2005, p.96) e espero que a intenção do conceito não seja aprisionar o acaso em conserva às imagens técnicas exógenas, ou produtos da cultura, até porque “as imagens endógenas reagem às imagens exógenas, que tendem a dominar este incessante vaivém.” (Belting, 2015, p.13)

A pintura (Figura 4) reflete Eros e Tânatos explicitamente: um pênis em riste, mamas, sexo grupal, posição do coito de retro, corpos que expõem parcialmente a musculatura sem a pele e partes de esqueletos, aqui nada é erótico ou pornográfico, mas sim explícito, porque o intuito de despertar o prazer sensual inexistente, embora possa, também não busca apenas aludi-lo.

A segunda pintura (Figura 7) tem como base um desenho (Figura 5) do artista paraense, nascido em Marabá, Pedro Fontenelle Morbach (1936-2012). Pedro encantou-se pela cultura amazônica, principalmente ligada à população ribeirinha, aos contos populares e aos mitos da região amazônica. Em essência foi um desenhista e deixou uma herança artística para o município com aquilo que, em Marabá, tem o nome de nanquim amazônico, seus desenhos⁸ eram feitos em nanquim, com bico de pena ou caneta esferográfica preta.



Figura 5. Pedro Morbach. A namorada do boto I, 1986. Técnica: Desenho com bico de pena e nanquim. Fonte: <https://onanquimdemaraba.com.br/obras/>

O Boto já está presente no título do desenho, a lenda ficou conhecida no Brasil por meio do filme, Ele, o boto de 1987, dirigido por Walter Lima Jr, e no elenco, dentre outros, estavam Carlos Alberto Riccelli e Dira Paes. Em resumo, narra lenda

⁸ <https://www.ccbeu.com.br/maisccbeu/acervo-virtual/detalhe/?id=4107>

de que o boto-cor-de-rosa se transformaria em um jovem bonito que, mensalmente, nas noites de lua cheia, saía das águas dos rios para seduzir as virgens, pois, culturalmente, todas as mulheres não casadas assim eram consideradas. Após engravidá-las, retornaria ao rio, deixando à donzela seduzida e deflorada um filho de boto, sem pai identificado. Há na lenda a expressão de uma sensualidade trágica.

Embora Pedro possua desenhos muito superiores a este, ele apresenta um elemento raro em sua obra, o erotismo, que aqui aparece de modo alusivo; a própria nudez seria a evocação da sensualidade. O boto que dá nome à imagem não aparece nem como alegoria, possivelmente Pedro, homem do seu tempo e conhecedor que da cultura e da moral religiosa amazônica, não se atreveria a explicitar qualquer ato sexual.

Como forma de dar vida e ação à obra de Pedro Morbach, vimos nas páginas anteriores, a partir de Belting (2015), que as mudanças na imagem são as únicas continuidades disponíveis ao autor. Como Pedro já não vive, seu corpo físico não mais existe e não pode movimentar o que quer que seja, mas outro corpo vivo pode recriar um corpo simbólico, a partir de Pedro.

Se na pintura anterior (Figura 4), a escolha indicial era predominantemente endógena (Figura 3), porque a referência da gravura surgiu do meu imaginário antes de estar no meu acervo, e não baseada em qualquer referência externa, exceto a paisagem, com o desenho de Pedro há uma clara opção exógena, pois a obra constitui-se numa verdadeira escola, a partir da qual o marabaense se reconhece, sendo uma opção nítida de reação ao elemento endógeno da pintura anterior (Figura 4).

A paisagem é fruto de fragmentos indiciais de duas fotografias (Figura 6), a da esquerda, grifada em vermelho, foi referência para a vegetação de fundo, e a da direita, apenas o pedral foi um indício, o céu e a água são mais uma interpretação endógena da minha experiência sensorial com a paisagem, do que uma tentativa de reproduzir, através do saber-fazer manual, as minúcias da fotografia, pois "Entendida como índice, a fotografia funciona como um equivalente físico e material da memória" (González Flores, 2011, p.123). Nado no rio Tocantins, que banha Marabá, subi sobre estas pedras que ficam no seu leito, negras como ébano. Por isso é muito difícil separar as imagens que nos são interiores das que nos são exteriores, toda imagem é sempre parcialmente endógena e exógena.



Figura 6. Silva, Wilson. Sem título. 2023. Técnica: fotografia digital. Fonte do autor.



Figura 7. Silva, Wilson. O boto e a musa. 2025. Técnica Mista: Asfalto líquido, tinta óleo e tintas de impressão sobre tela. Dimensões: 150,0 x 93,0 cm. Fonte do autor

Além disso, há a observação da natureza, a flor de bananeira (musa), que se projeta da direita para a esquerda, surgiu como um presente inesperado após a pintura ter sido iniciada, ainda nas primeiras camadas de tinta, novamente, o acaso.

A representação em si, assim como a de Pedro, é apenas sexualmente alusiva, nenhum órgão genital aparece explicitamente; o tanático está explícito no esqueleto pintado na metade superior direita, não como personificação do boto, mas do trágico contido na lenda, do mesmo modo, a musa não é a moça sentada sobre a pedra, mas apenas o nome popular dado à flor de bananeira.

É curioso que quem observa a pintura conclui que a representação da jovem sentada na pedra faz sexo oral no boto (esqueleto), como preliminar para o ato sexual vindouro, embora nem o pênis, e nem o rosto da jovem estejam aparentes, o que demonstra a força da alusão, às vezes tão ou mais poderosa do que o explícito.

As duas pinturas aqui apresentadas (Figuras 4 e 7) foram produzidas a partir da técnica de pintura por camadas, que permite a interação entre diferentes períodos da pintura e podem ser preservados ou acobertados por demãos de tinta, ocultando ou deixando transparecer áreas do que um dia elas foram: sobreposição desigual de tempos. As áreas brancas da tela ou áreas ainda como desenho pictórico na fração inferior do esqueleto, são resquícios dos primeiros tempos da pintura.

A escuridão e as sombras também são resquícios da primeira demão, tanto na primeira pintura (Figura 4) como na segunda (Figura 7), feitas a partir do asfalto líquido, de um negro muito escuro e brilhante, que substituiu bem a tinta óleo preta e quando diluído em aguarrás, possui uma coloração amarronzada útil nas penumbras e substitui bem a terra de Siena, muito utilizada na pintura europeia renascentista.

Considerações finais

O marginal almeja o centro. Os cristãos em Roma, o salão dos rejeitados, o colapso do original ante a cópia; enfim, os exemplos abundam. O central luta por conservação e assimila em si o que se lhe opõe e as vanguardas morrem ao nascer, na medida em que almejam tornar-se padrão aceito, usado e conservado.

A representação pictórica explícita de Eros e Tânatos juntos escapa a essa lógica, pois trazem implicações morais e ideológicas tanto para aquele que a produz quanto para os que as fruem ou as detêm materialmente e, ainda que só alusivas, não deixam de trazer algum desconforto. Após trinta anos atento-me a esta temática;

quando iniciei, não tinha a menor ideia das implicações envolvidas e, depois, que num espaço de tempo tão curto, houvesse um retorno tão eloquente de forças que reivindicam para si o domínio do bem, da verdade e da natureza.

Fui conduzindo minha poética visual na medida em que dispunha de mais informação a respeito e refletia sobre elas, num ciclo que se retroalimentava e hoje, o envolvimento com espaços e lugares proporciona uma nova perspectiva para imagens que produzi em outro tempo e que estavam mortas para mim e para o mundo.

A utilização do conceito de imagens endógenas e exógenas, do acaso em conserva, da luz que não brilha e da escuridão brilhante constituem metáforas poéticas das dicotomias que envolvem Eros e Tânatos e que os mantêm às margens do marginal como uma vocação natural que os afasta do centro.

Referências

ARIÈS, P. **O homem perante a morte II**. Tradução: Ana Rabaça Portugal: Publicações Europa-América Ltda, 1977.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BELTING, H. **Antropologia da imagem**: Para uma ciência da imagem. Tradução: Artur Morão. Rio de Janeiro: Muad, 2014.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**. Volume 1. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.

CAUCQUELIN, A. **A arte contemporânea**: uma introdução. Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

FOCILLON, H. **Vida das formas**. Tradução: Léa Maria Sussekind Viveiros de Castro Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, M. **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução: José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1997.

GONZÁLES Flores, L. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes? Tradução: Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: Martins Fontes – WMF, 2011.

HESÍODO. **Teogonia**. A origem dos Deuses. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

IVINS Jr, W. M. **Imagen y conocimiento**: Análisis de la imagen prefotográfica. Tradução: Justo G. Beramendi. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli. S.A, 1974.

LYNN, H. (org.). **A invenção da pornografia**: Obscenidade e as origens da modernidade de 1500 a 1800. São Paulo: Hedra, 1999.

MARGULIS, L.; SAGAN, D. **O que é sexo**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MORAES, E. R. Café Filosófico: **A pornografia**. Youtube. Postado em 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PaylEbiS4_w Acesso em: 14 maio 2022.

PERNIOLA, M. **Pensando o ritual**: sexualidade, morte, mundo. Tradução: Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Estúdio Nobel, 2000.

RUFFIÉ, J. **O sexo e a morte**. Tradução: Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SARTRE, J.P. **Imaginação**. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L& PM Pocket, 2008.

TRIMBACH, R. Fantasia erótica e libertinagem masculina no Iluminismo Inglês. In: LYNN, Hunt (org.). **A invenção da pornografia**: Obscenidade e as origens da modernidade de 1500 a 1800. 1ª ed. São Paulo: Hedra, 1999.

Sobre o autor

Wilson Roberto da Silva é bacharel em Educação Artística pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Mestre em Artes na área de Artes Visuais pela Unesp, SP, e Doutor em Artes Visuais na área de Artes Visuais pela Unicamp, atualmente é professor Adjunto da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, onde ministra aulas de desenho, pintura, gravura e aprofundamento bidimensional. Participou de salões no Brasil e no exterior principalmente com gravura. Desenha, pinta, grava e esculpe para se manter ativo nos meios aos quais se dedica como professor e em função disso também, estuda e escreve artigos sobre os temas que são objetos da sua produção visual.

wilsonroberto@unifesspa.edu.br

<http://lattes.cnpq.br/2964607340920758>

<https://orcid.org/0000-0003-1602-8182>

Recebido em: 21-02-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

SILVA, Wilson Roberto da. Eros e Tânatos: Uma poética visual na margem do marginal. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.339 – 357, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81485>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Perfume Enjoativo: envolvimento de uma escuta labirinto

Perfume Enjoativo: engagement of a labyrinthine listening

GABRIEL VILLAS BÔAS CAMARGO

Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC - Brasil

RESUMO

Apresento um conjunto de desenhos da série Perfume Enjoativo (2024–2025), fotografias e um texto que partem da proposição de escuta-escrita Absorver Ruídos, na qual desenho e escrevo em caderninhos de bolso durante deslocamentos cotidianos em ônibus, desde 2012. É um trabalho que envolve processos de criação de uma corpografia vibro-sonora-visual, na qual me interessam as relações de envolvimento, atrito e deslize entre corpo e entorno. A série Perfume Enjoativo, em específico, sublinha relações de impregnação entre o labirinto do ouvido e o meio.

PALAVRAS-CHAVE

Envolvimento, desenho, performance, escuta, labirinto

ABSTRACT

I present a set of drawings from the series Perfume Enjoativo (2024–2025), photographs and a text that stem from the listening-writing proposition Absorver Ruídos, in which I draw and write in pocket notebooks during my daily bus commutes, since 2012. It is a work that involves processes of creating a vibro-sonic-visual *corpography*, in which I am interested in relations of involvement, friction, and slippage between body and surroundings. The series Perfume Enjoativo, in particular, highlights relations of impregnation between the labyrinth of the ear and the environment.

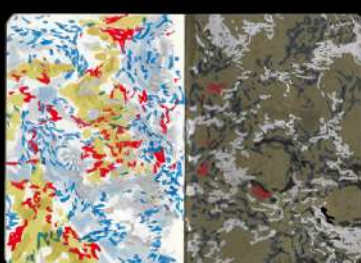
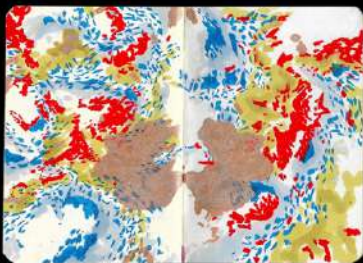
KEYWORDS

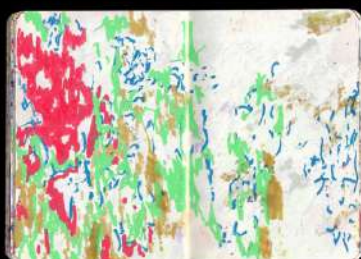
Involvement, drawing, performance, listening, labyrinth

Nas imagens apresento um conjunto de desenhos da série Perfume Enjoativo (2024–2025) e fotografias que partem da proposição de escuta-escrita Absorver Ruídos, na qual desenho em caderninhos de bolso durante meus deslocamentos diários em transporte público coletivo pela cidade, sobretudo em ônibus, desde 2012. É um trabalho que envolve formas de registro-rastro de um corpo em trânsito, modos de escuta-escrita e processos de criação de uma corpografia vibro-sonora-visual de uma vivência urbana-artística no/com transporte público, em que me interessam as possibilidades de relação, envolvimento, atrito e deslize entre corpo e entorno. Se o deslocamento pode ser tempo perdido e espaço vencido, Absorver Ruídos é uma forma, escorregadia, de tentar incorporar algo justamente quando as coisas estão escapando: a paisagem que atravessa, as interferências — que são inevitáveis — e o tempo do deslocamento, que é irreversível, mas que se acumula no papel e no corpo. Às vezes, quando desenho, o tempo passa mais rápido, diferente, talvez melhor — mas nem sempre. A série Perfume Enjoativo, em específico, ganhou esse

nome quando uma pessoa com perfume floral sentou ao meu lado e acabou interferindo no desenho a partir de uma sensação de enjoo. Essa situação acabou sublinhando um aspecto mais amplo de desenhar em deslocamento: mesmo sem um perfume enjoativo, desenhar dentro do ônibus mexe com o labirinto do ouvido e pode, por vezes, dar embrulho no estômago e vertigem — impregnação e ressonância do movimento do meio na matéria do corpo. Perfume Enjoativo faz parte do projeto “Plataforma Corpo Passagem”, publicação impressa e sonora com tiragem de 500 exemplares que foram distribuídos de forma gratuita em terminais de ônibus de Florianópolis a partir de uma ação de lançamento, ocupando o espaço público também como campo de experimentação e partilha do trabalho no contexto que o origina.

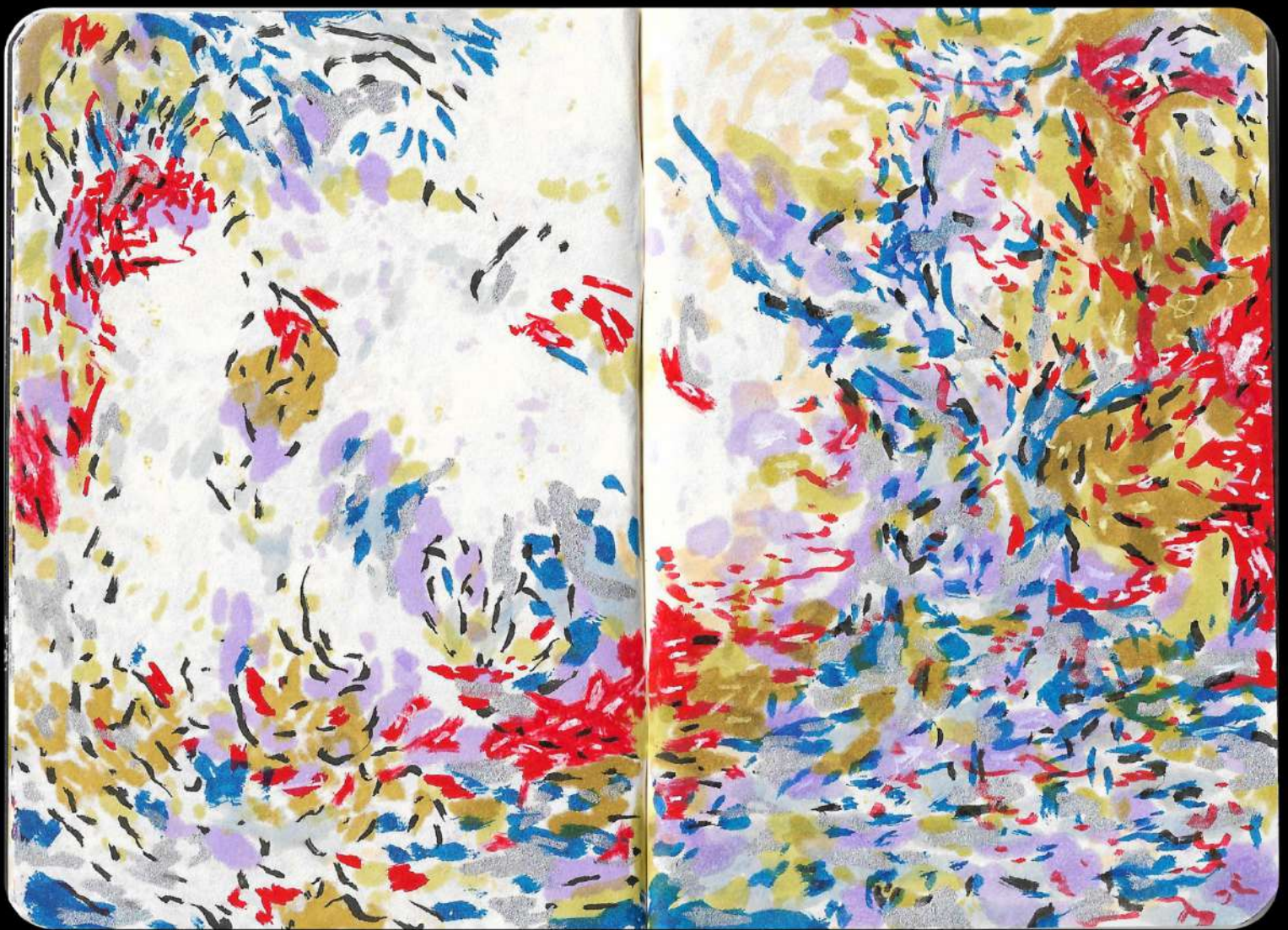


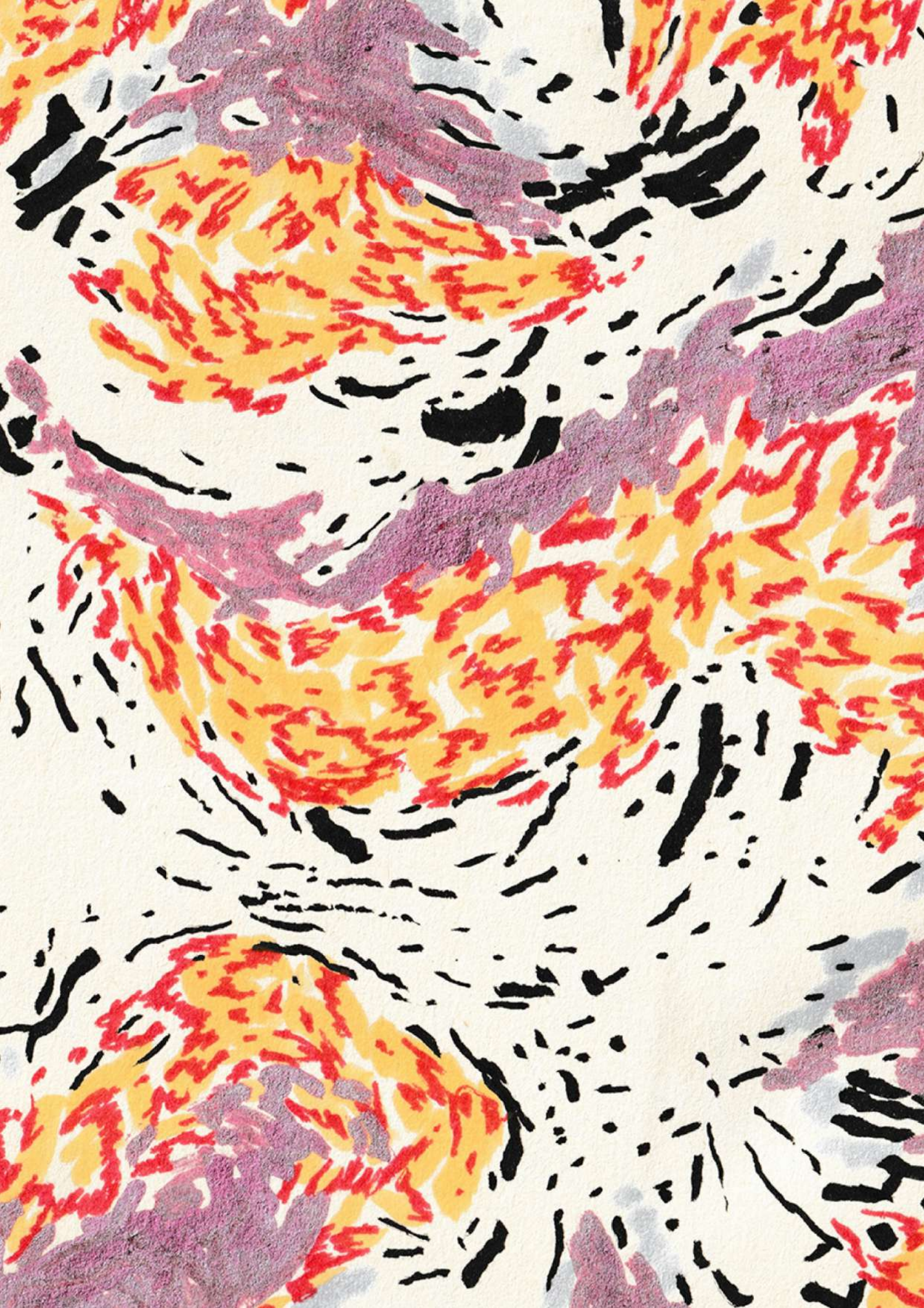






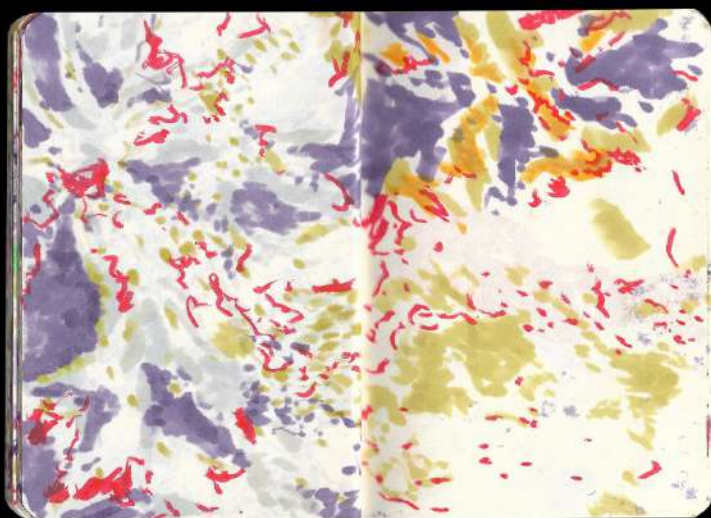
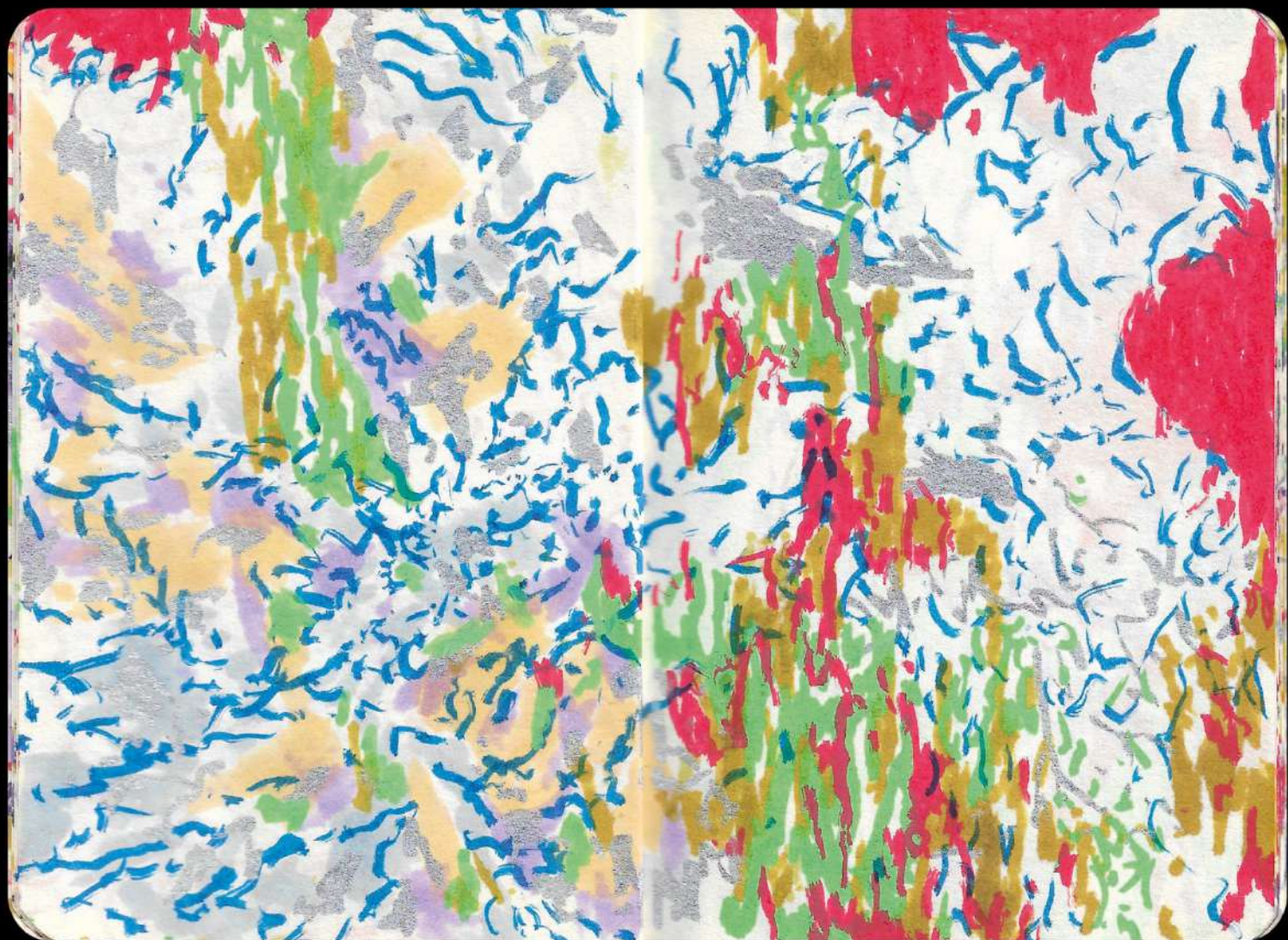












Camargo, Gabriel. Colagem com desenhos e fotografias da série Perfume Enjoativo, de Absorver Ruídos (cadernos 22, 24 e 28), 2025-2024, 14cm x 7cm, 32 páginas. Caneta pigmentada ponta pincel, caneta pigmentada acrílica metalizada, marcador à base de álcool e caneta em gel. Fotografias elaboradas pelo autor. Perfume Enjoativo faz parte do projeto “Plataforma Corpo Passagem”, proposta selecionada pelo Edital Circuito Catarinense de Cultura - PNAB SC 2024 – Executado com recursos do Governo Federal e da Política Nacional Aldir Blanc, por meio da Fundação Catarinense de Cultura (FCC).

Sobre o autor

Gabriel Villas Bôas Camargo (1992) é artista visual, mestre em Artes Visuais na linha de Processos Artísticos Contemporâneos pelo CEART/UDESC, e doutorando pela mesma instituição. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UFSC e com intercâmbio acadêmico na UCAM, Espanha através do programa Ciências Sem Fronteiras. Participa Projeto de Pesquisa Processos de escrita / Situações de escuta [sob espécies de silêncios, proposições sonoras, publicações e outros projetos] sob coordenação de Raquel Stolf, no DAV do PPGAV do CEART/UDESC. Tem interesse pelas espacialidades efêmeras que são produzidas no espaço coletivo e pelas práticas urbanas e narrativas que a originaram. Utiliza-se da fotografia, do desenho e da performance para desenvolver seus trabalhos artísticos e da intervenção urbana e das mídias táticas como principal meio para os inserir nos circuitos da cidade. Participa de exposições, residências artísticas e feiras de arte impressa onde difunde seus projetos artísticos e sua pesquisa. Em 2021 abriu sua terceira exposição individual Cidades Ambulantes, exposição multimídia com curadoria de Gabi Bresola, selecionada no edital rede Sesc-sc de galerias 2020, com exibição no Centro Cultural Vidal Ramos, Lages / SC.

gvillasc@gmail.com

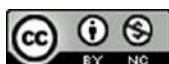
<http://lattes.cnpq.br/5482914765953400>

<https://orcid.org/0009-0001-0055-9205>

Recebido em: 04-03-2026. Publicação de ensaio visual mediante processo de avaliação por comitê editorial (*Curatorial Review*)

Como citar

CAMARGO, Gabriel Villas Bôas. Perfume Enjoativo: envolvimento de uma escuta labirinto. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.358 – 370, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81605>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Entre Linhas

Between lines

LUIZA DE GODOY ALVES

Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG – Brasil

RESUMO

Entre linhas é um ensaio visual composto por dez imagens e um pequeno texto de artista que contextualiza a investigação. Desenvolvido entre 2012 e 2013, foi premiado na XV Mostra Interna da Escola Guignard (2015). O trabalho antecipa questões que se tornariam centrais na trajetória da artista, como a investigação sobre transparência e opacidade, desenvolvida no mestrado, e o envolvimento corporal e perceptivo, eixo atual de sua pesquisa de doutorado na Pós-Graduação da Escola de Belas-Artes da UFMG.

PALAVRAS-CHAVE

Linha, desenho, envolvimento, percepção, corpo.

ABSTRACT

Between Lines is a visual essay composed of ten images and a short artist's text that contextualizes the investigation. Developed between 2012 and 2013, it received an award at the 15th Internal Exhibition of the Guignard School (2015). The work anticipates issues that would later become central to the artist's trajectory, such as the investigation of transparency and opacity, developed during her master's degree, and embodied and perceptual engagement, which currently constitutes the axis of her doctoral research at the Graduate Program of the School of Fine Arts at UFMG.

KEYWORDS

Line, drawing, engagement, perception, body.

Entre linhas

Desenho, para mim, sempre foi à flor da pele. Minha primeira experiência, ainda na infância, foi uma prova de desenho daquele que seria meu professor por dez anos. Minha mãe me levou a seu ateliê, uma casa assombrada, que tinha sido da minha bisavó. Na sala da frente, Jacinto tinha preparado uma cena com objetos e uma abóbora alaranjada enorme. Eu deveria desenhar. A partir daí seria decidido se teria aulas. Ele foi para o quintal. Fiquei sozinha, ciente das fantasmagorias da casa. Rastreei as correntes de ar, as entradas de luz, cheiros, objetos, tecidos, móveis, além da cena que deveria desenhar. Risquei grafite no papel com a pele arrepiada, preparada para correr se necessário diante de qualquer aparição. Desde então desenhar me acende.

Quase uma década depois, emaranhei-me em linhas para experimentar seus limites nos meus movimentos. Sentir as linhas na pele foi outra versão de desenho.

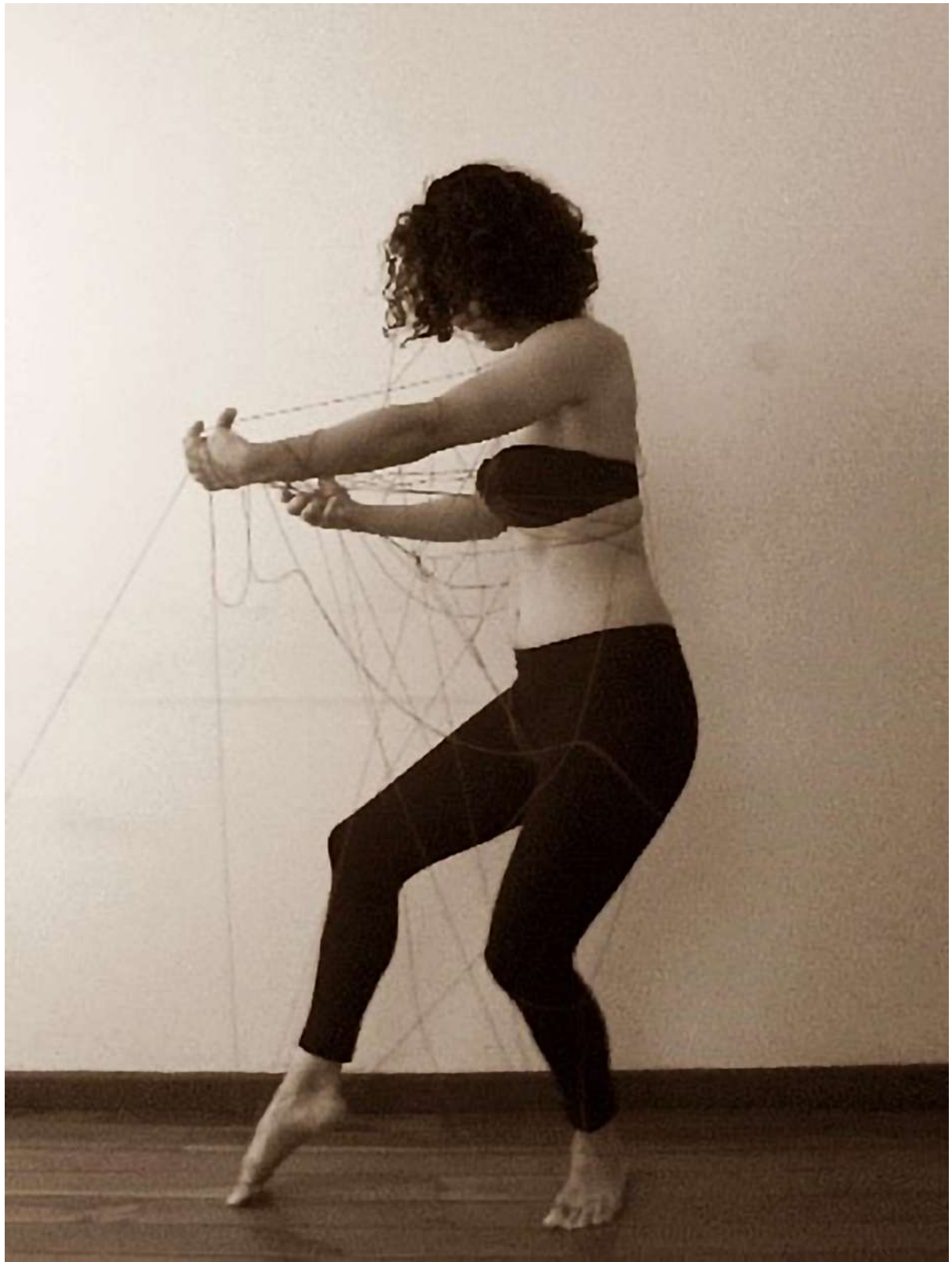
Fiz alguns registros fotográficos pessoais, figuras simplificadas em papel vegetal das posições corporais, estudos sobrepostos em camadas das linhas que manipulei em remontagens infinitas. Tudo entremeado, um pouco manchado de tanto manipular. Só consigo explicar com a sensação física de desenhar as linhas: sinto na pele seu volume, como se ainda estivessem sobre mim e exigissem movimentos precisos de todo meu corpo. Sinto o cheiro seco da linha, sua aspereza sem elasticidade redireciona meus membros e coordena meu olhar. Sonho com as linhas, consigo manipulá-las no ar.

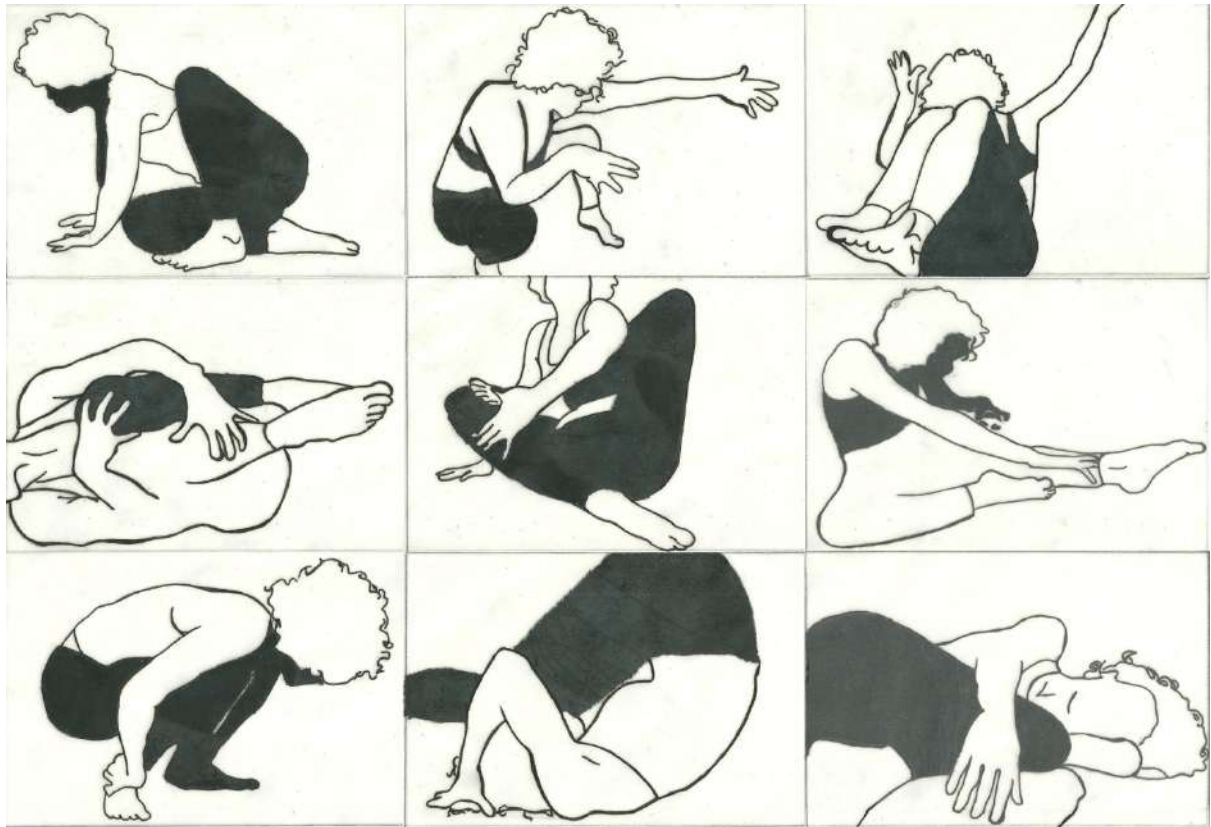
Quando tive contato com o primeiro livro sobre a artista Mira Schendel, o trabalho ganhou outra espessura para mim. As transparências e opacidades me concerniam tanto que sentia seu gosto. Escrevia os textos da pesquisa como se desenhasse: mapeava as luzes, as correntes de ar, escolhia palavras como se fossem linhas com as quais iria me cobrir.

Ainda hoje sinto cada linha que escrevo ou desenho: peso, som, cheiro, gosto. Elas me desconcertam. Às vezes me arranham.

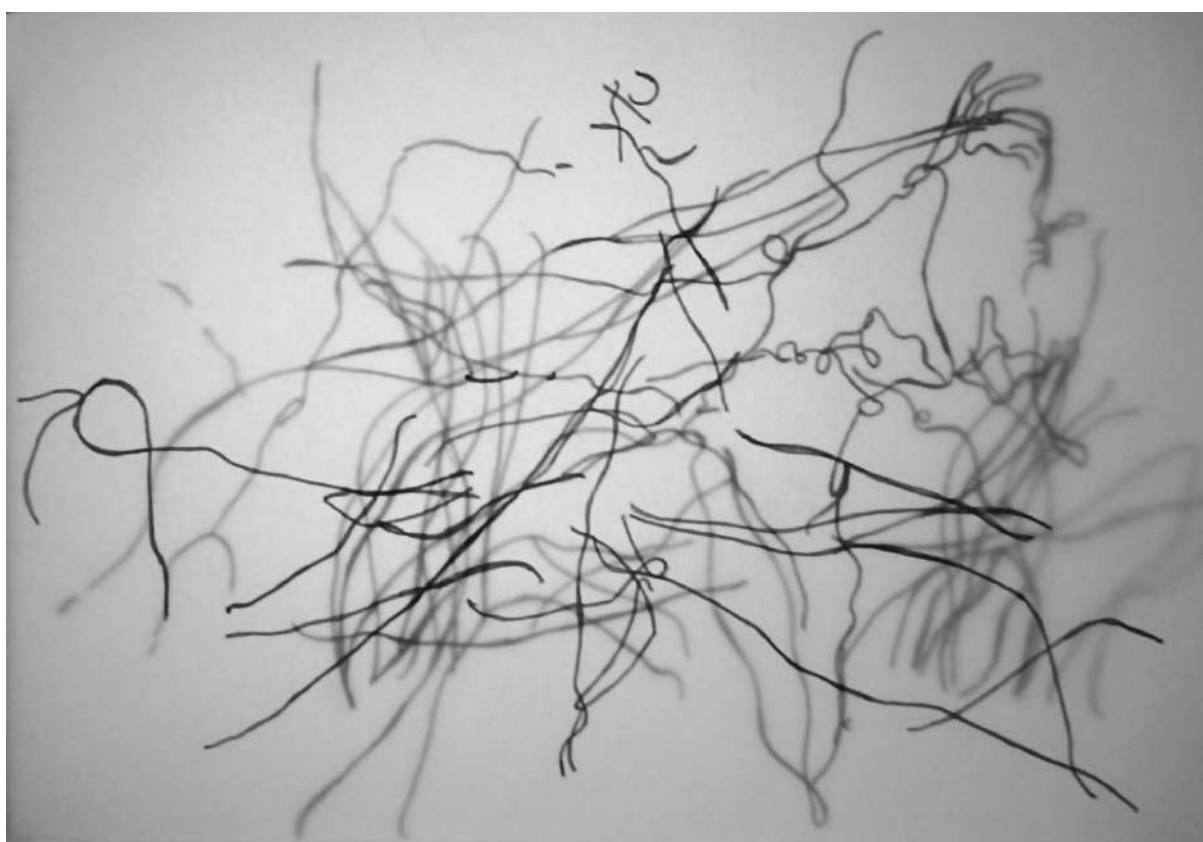
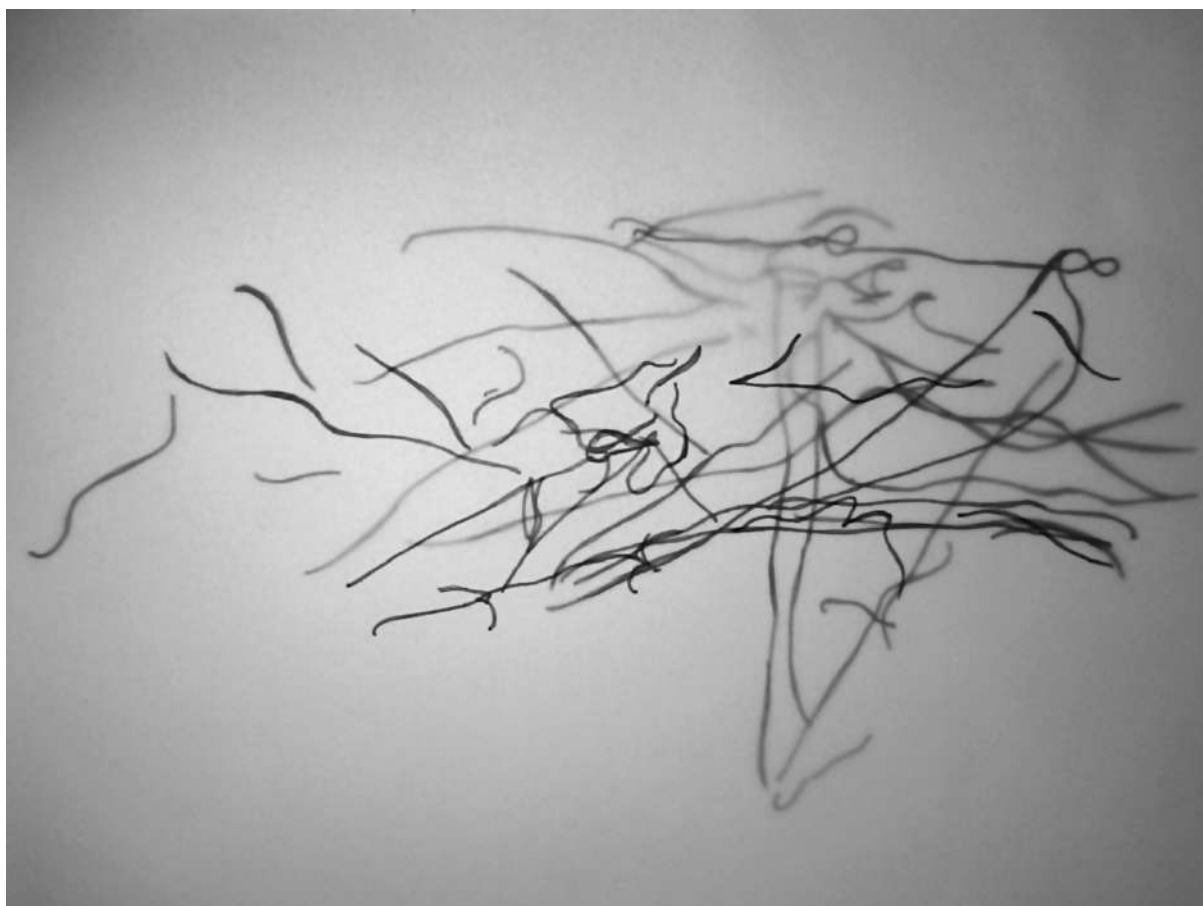


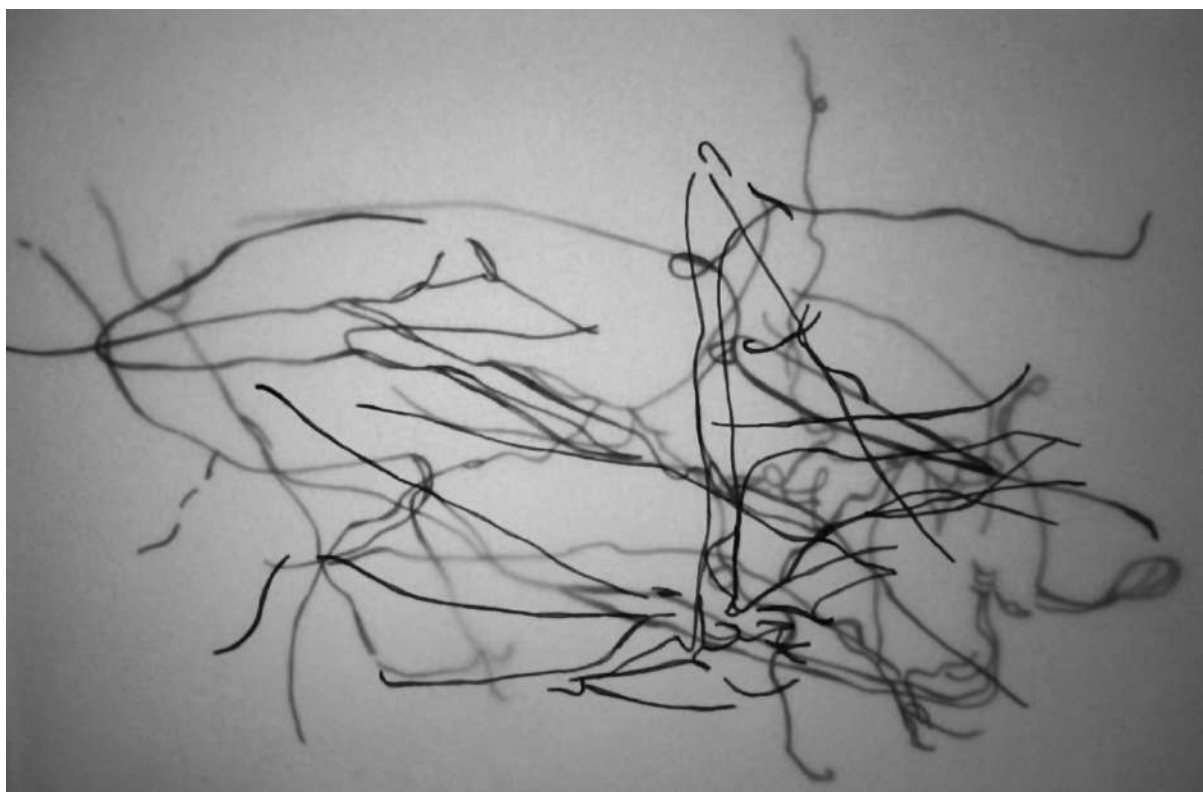














Sobre a autora

Luisa de Godoy Alves é artista, pesquisadora. Doutoranda pela PPG-Artes da EBA/UFMG, orientada pela Dra. Rachel Cecília, com a pesquisa Prática de incorporar e escrever: o corpo artístico na crítica das artes. Mestrado (bolsista CAPES 2016-2018, orientado pela Dra. Daisy Turrer) pela PPG-Artes da EBA/UFMG com a pesquisa Limiar: entre a transparência e a opacidade nas monotipias de Mira Schendel. Especialista em Artes Plásticas e Contemporaneidade pela Escola Guignard com a pesquisa poética à sombra do silêncio. Graduada em Artes Plásticas pela Escola Guignard/UEMG, (bolsista FAPEMIG/UEMG 2015, orientação da Dra. Rachel Cecília) com habilitações em desenho (orientação do Dr. Marcelino Peixoto), pintura (orientação do Dr. Sebastião Miguel), cerâmica (orientação da Doutoranda Márcia Seo) e gravura em metal (orientação do gravurista Paulo Roberto Lisboa). Foi ainda monitora (Editais 01/2021 e 01/2022 PEMA/UEMG) das disciplinas Ateliê de desenho: o corpo em presença (Profa. Mestre Letícia Grandinetti) e Ateliê de desenho: o caderno de artista como meio de criação (Profa. Dra. Letícia Weiduschadt). Prêmio da XV Mostra Interna da Escola Guignard em 2015. Participou, após seleção: do Curso de Aperfeiçoamento em Performance, com Alison Crocetta, oferecido pelo CEIA na MIP4 (2021); da residência artística EmTranse, realizada pelo Teatro do Amanhã (2022); da imersão M. A. R. 3 edição, Voz e resistência, com Dandara Manoela, realizada pelo Espaço Cultural Armazém-Coletivo Elza com apoio do Sesc (2022). Atualmente é artista residente no Centro Cultural da UFMG (2024-2026) em parceria com a artista Efe Godoy. Interesse por uma leitura crítica da Cor, do Desenho, da Pintura, da Cerâmica, da Performance e da Gravura. Também é graduada em Direito pela UFMG e foi aprovada na OAB.

luisadga@yahoo.com

<https://lattes.cnpq.br/5387202794222618>

<https://orcid.org/0000-0002-8251-6523>

Recebido em: 28-02-2026. Publicação de ensaio visual mediante processo de avaliação por comitê editorial (*Curatorial Review*).

Como citar

ALVES, Luisa de Godoy. Entre linhas. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.371 – 381, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81608>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

As fotos da festa ficaram ótimas!

Check out the party pics!

FRANCISCO LUCIANO DA COSTA (XIKÃO XIKÃO)

Universidade de Brasília, UnB - Brasil

RESUMO

As Fotos Da Festa Ficaram Ótimas! é um ensaio verbo-visual, fragmentado em diálogos que ocorrem em uma festa fictícia da qual o leitor participa. O texto estabelece relações entre a prática artística, a ação de dar uma festa e a ação de cuidar. A partir dessas aproximações, são apresentadas obras recentes do autor Eco Faz Um Feat com Narciso / Live (2023) e Papéis de Inversão (2025) em diálogo com SuperFarm (2025) e Terapia Au-Au (2025), da artista Saeborg. Conceitos como corpo, coletividade, fantasia e absurdo atravessam a discussão.

PALAVRAS-CHAVE

Prática artística, performance, festa, cuidado, fantasia.

ABSTRACT

Check out the party pics! is a verbo-visual essay structured through dialogues that take place at a fictional party in which the reader participates. The text establishes connections between artistic practice, the act of throwing a party, and the act of caring. Through these associations, recent works by the author Eco Faz Um Feat com Narciso / Live (2023) and Papéis de Inversão (2025) are presented in dialogue with SuperFarm (2025) and Terapia Au-Au (2025) by the artist Saeborg. Concepts such as body, collectivity, fantasy, and absurdity permeate the discussion.

KEYWORDS

Artistic Practice, performance, party, care, fantasy.

1. Convite

 Te convido para celebrarmos juntos.
Vai ser em breve,
aqui,
no espaço destes caracteres. 
Amores, afetos e família são bem-vindos. 
 Favor confirmar presença.
Te aguardo. 

2. Conversa. (Três pessoas)

Minha prática artística é uma festa!

Recentemente, cheguei a essa conclusão. Pois acredito que a festa tem características que se assemelham ao meu modo de produzir arte.

A primeira característica é o corpo. Muitos dos meus trabalhos artísticos são atravessados pela corporeidade. Meu corpo sempre está lá, nas performances, foto-performances e/ou vídeo-performances. O corpo é ponto de partida.

Um dia, conversando meu amigo sobre as performances de Tunga, ele me indagou se eu não me interessava por criar performances nas quais outras pessoas as executassem. Eu fiquei atônito, por alguns instantes, pensando. Eu nunca havia cogitado não me envolver, corporalmente, com minha produção artística. Eu quero incorporar minhas ideias. Inventar minha imagem. Ser minha própria obra. Faço arte, pois quero criar mundos para habitá-los.

A segunda característica é a coletividade. Minha produção artística é também atravessada pela participação do público. Seja de maneira mais direta, cantarolando comigo, como acontece em Eco Faz Um Feat. Com Narciso (Live). Ou de maneira mais discreta, recebendo nudes instantâneas, como acontece em Manda Nudes. O público, quase sempre, se envolve com o processo criativo. Faço arte, pois quero criar mundos para habitá-los junto com as pessoas.

Acredito que uma festa tem motivações similares -ou, pelo menos, dar uma festa. Quando se organiza uma festa, é porque se deseja vivenciar aquilo com outras pessoas. As pessoas podem até não ir à sua festa, mas você as convida com a intenção de estar junto, corpo-a-corpo, inventando mundos.

E quem não vai, vê as fotos depois.

Assim como a produção artística. Quem não vai, vê os registros depois.

As fotos da festa ficaram ótimas!

3. Roda de conversa. (Cinco pessoas)

Então...

Eu estava contando para ela, da minha última residência artística...

Como eu estava falando, eu já estava produzindo esse trabalho, Eco Faz Um Feat. Com Narciso (Figura 1 e 2). A obra surgiu na pandemia, quando criei alguns textos bem-humorados que questionam nossa relação com as redes sociais - a busca por curtidas, o medo de ser cancelado, a superexposição do corpo. Tais textos foram, inicialmente, cantarolados em três vídeo-performances. Depois o conjunto se amplificou para dez cânticos e consequentemente dez vídeo-performances.

O título se deve às duas forças que impulsam as personas dos vídeos. Eco e Narciso. Eco se manifesta quando repito as palavras, em refrões insistentes, e Narciso, quando deslizo os dedos sobre a tela do celular, absorto no *feed*.



Figura 1 e 2. Xikão Xikão, Eco Faz Um Feat. Com Narciso. 2020- 2024. Imagens do artista

De volta a residência... desejei que o público participasse de alguma maneira da obra. Já que tais vivências – performar a própria vida nas redes sociais em busca de validação social ou consumir conteúdos escolhidos de acordo com interesses das *big techs* – fazem parte do nosso cotidiano. Logo pensei em criar um *karaokê* para que possamos cantarolar juntos os absurdos deste tecnofeudalismo que vivemos. E assim surgiu, a performance Eco Faz Um Feat. Com Narciso / Live (Figura 3 e 4), dando continuidade ao trabalho de nome similar.

O processo criativo começou com um microfone dourado que além do seu som distorcido e suas luzes coloridas, também era uma caixa de som *bluetooth*. Possibilitando, assim, reproduzir meus cânticos e cantar sobrepondo-os. Depois veio o segundo microfone roseado para que o público pudesse cantarolar comigo. Fazemos um *feat*.

Depois veio as parafernalias. Um *tablet* sincronizado aos dois microfones para reprodução dos cânticos. Um celular posicionado num tripé para transmitir uma *live* para as pessoas ausentes acompanharem pelo *Instagram*. E uma câmera que ocasionalmente realizou registros da ação. Telas sobre telas sobre telas comandadas por meu companheiro.



Figura 3 e 4. Xikão Xikão. Eco Faz Um Feat. Com Narciso / Live. 2023. Imagens do artista

A performance começa. Adentro o espaço usando óculos vermelho com lentes de coração e cantarolo sozinho o primeiro cântico. Depois, meu companheiro vestido de óculos de coração, desta vez rosa, assume o outro microfone e cantarolamos juntos. Na sequência, convoco as pessoas da plateia para viverem o absurdo comigo. Distribuo os textos impressos para que o público saiba as *lyrics*. Surgem os improvisos, os ruídos, os atrasos, os respiros, as ênfases - tudo isso faz parte da construção coletiva. As pessoas vão inventando as melodias e eu vou ecoando junto. No meio disso, rimos, afinal os textos são repletos de deboche e ironia.

Aos poucos, o público se envolve cada vez mais e mergulha no absurdo da obra. Os *feats* vão se tornando coros. Os microfones se tornaram dispensáveis, pois no último cântico, todo mundo estava cantarolando junto. Todo mundo estava vivenciando a fantasia.

Naquele dia, eu criei um mundo e todos o habitaram

4. Conversa. (2 pessoas)

Amigo, já te contei, né?!

Agora, sou cuidador.

Vou te explicar melhor.

Nos últimos anos, fui atravessado pelo envelhecimento da minha mãe. De repente, surgiram necessidades que antes não existiam. Atravessar a rua, calçar os sapatos, cozinhar, cuidar da casa, ouvir, consolar, estar presente. Cada vez mais os papéis se invertiam e eu passei a cuidar da minha própria mãe. Ser mãe da minha mãe. E em algum momento da vida, todo mundo pode passar por isso. Ser cuidado na infância para depois cuidar de quem nos cuidou. Cuidar e ser cuidado tem me atravessado com força.

Nesta ocasião produzi alguns textos e desenhos. Mais especificamente, dez desenhos e nove textos, feitos entre maio e novembro de 2025. Atribuí o nome ao trabalho, por enquanto, de “Papéis de Inversão” (Figura 5, 6 e 7). Neles, em um tom confessional, compartilhei as dores, as raivas, os vazios e as belezas que existem na missão de cuidar de alguém.



NINGUÉM QUER A TAREFA DO CUIDAR.
CUIDAR, CONTINUA SENDO UM DOS TRABALHOS
MAIS DESVALORIZADOS NA NOSSA SOCIEDADE.

APILU QUE, HAVENDO OPORTUNIDADE,
DELEGAMOS A OUTRAS PESSOAS:

CUIDADORES, ENFERMEIRAS,
BABÁS, PROFESSORES...

CUIDAR NOS FAZ LEMBRAR,
A CONTRA GOSTO,
QUE OS NOSSOS PROBLEMAS SE RESOLVEM
NA COLETIVIDADE.

QUE OS INDIVÍDUOS
SÓ TRIUMFARÃO SE ELES SE CUIDAREM.
QUEM VAI CUIDAR DE VOCÊ?
E DE QUEM VOCÊ IRÁ CUIDAR?

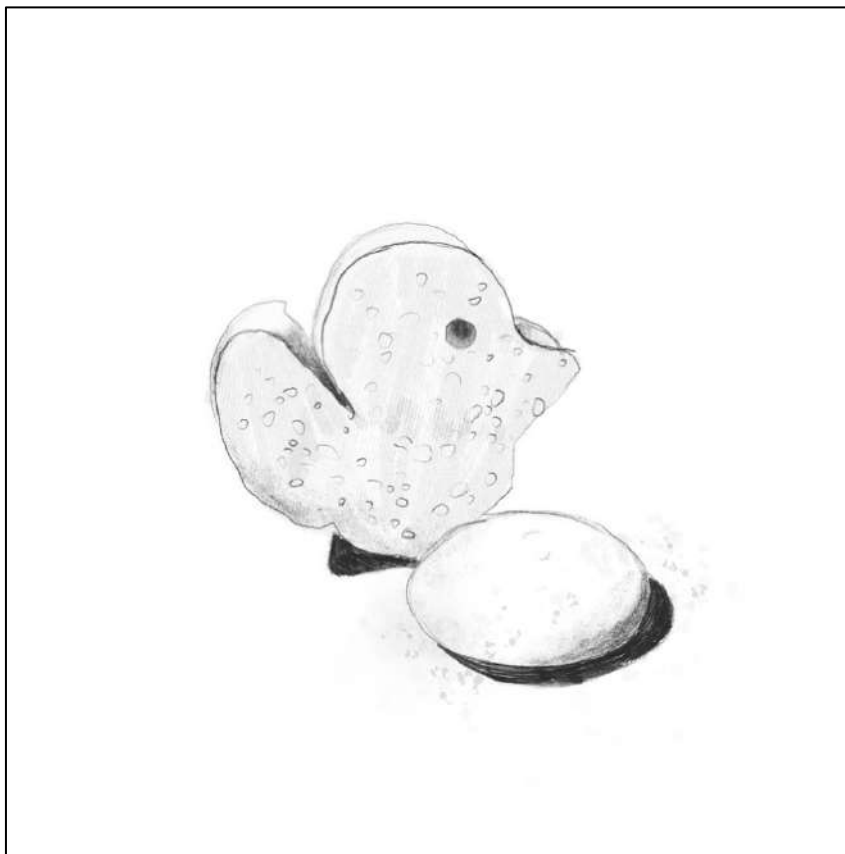


Figura 5, 6 e 7. Xikão Xikão. Papéis de Inversão, 2025. Imagens do artista

Para além dos desafios que surgem no cotidiano de um cuidador, esta obra é um convite a pensar o cuidado numa escala coletiva. Afinal, em um mundo atravessado por uma lógica individualista, competitiva e utilitarista, agir com cuidado, empatia e envolvimento é um ato disruptivo. Quem vai cuidar de você? e E de quem você irá cuidar? está escrito em uma das partes da obra. Pois cada vez fica mais claro que só construiremos um futuro se cuidarmos uns dos outros.

Enfim amigo, muitas questões...

suspiro

Escuta,

Está tocando Björk.

5. Música. (Fim da Festa)

Divididos em muitas partes.

Feixes luminosos salpicados em prismas.

Que se reunirão

Se você se importar comigo.

E então eu vou me importar com você.

(BJÖRK. The Gate. Utopia. Islândia. 2017. tradução nossa) ¹

6. Conversa no banco de trás do Uber. (Duas pessoas)

Sabe amiga,

Estava pensando em tudo que a galera falou na festa. Da prática artística como festa, como cuidado...

E lembrei do trabalho de uma artista japonesa, Saeborg. Você Conhece?

Ela é conhecida por produzir fantasias e cenários infláveis, de látex. Essas fantasias e cenários compõem performances-instalações que são ativadas pelo público.

Ano passado, tive contato com a obra dela, em São Paulo, onde realizou duas ações: SuperFarm e Terapia Au-Au.

SuperFarm (Figura 8 e 9) é uma fazenda, com cenário e personagens de látex, feitos pela própria artista. Porcos, ovelhas, vacas e galinhas convidam o público a pensar a coexistência entre espécies e a relação entre vida, cuidado e consumo. A obra foi apresentada em novembro de 2025, no Sesc Consolação.

Ao chegar, somos convidados a vestir acessórios animais, feitos de tecido - orelhas de porco, crina de galos, patas de vaca. Logo depois adentramos um cenário todo feito de infláveis. A performance inicia com vários porcos-bebês, nascendo de uma grande porca inflável. Trata-se de atores/atrizes/*performers* vestidos com fantasias de látex. Assim acontece com os demais personagens da trama. Após o nascimento, somos convidados a acariciar, dar mamadeira e brincar com os porquinhos. Gradualmente, os outros personagens são introduzidos - a vaca, a porca, a galinha e a ovelha. Por fim surge a antagonista, a fazendeira. Uma cena se desenrola na qual a fazendeira extrai as peles, os líquidos e as carnes dos animais. Com a ajuda do público, a mosca lança excrementos infláveis na fazendeira para salvar os animais da exploração humana. Por fim, todos se reúnem em uma grande roda e cantam, dançam e fazem selfies com o público.

¹ No original: Split into many parts. Splattered light beams into prisms. That will reunite. If you. Care for me. And then I'll care for you. (BJÖRK. The Gate. Utopia. Islândia. 2017)

SuperFarm é uma obra totalmente interativa. Embora exista uma narrativa que norteia a experiência, a obra não existe sem a participação do público. É preciso vestir os acessórios animais, dar mamadeira aos porquinhos, lançar excrementos com a mosca, dançar e cantar com os animais para que a narrativa se desenrole. Não entrar na fantasia, torna a experiência insuportável. É preciso se render ao ridículo e ao absurdo. Talvez por isso as crianças gostem tanto da obra. Sem contar que é preciso assumir este pacto do absurdo, coletivamente. Pois, para além de interagir com os personagens, se torna essencial interagir com as outras pessoas da audiência – fazer rodas, lançar infláveis etc. E nessas interações vamos questionando nossas relações com as vidas não-humanas atravessadas pelo consumo e pelo descarte. O lúdico nos leva a questionar nossa realidade. Assim como Eco Faz Um Feat. Com Narciso/ Live, SuperFarm é uma festa que nos faz questionar. A prática artística como festa.



Figura 8 e 9. SuperFarm. Saeborg. Vista da ação ocorrida no Sesc Consolação, 2025, São Paulo SP. 2025. Fonte do autor.

Já Terapia Au-Au (Figura 10 e 11) é uma oficina/performance na qual três atores/atrizes/*performers* se vestem de cachorros infláveis e interagem com o público, numa espécie de terapia não-verbal.

Ao chegar, também somos convidados a vestir acessórios feitos de tecido - orelhas de porco, patas de vaca, antenas de mosca. Então somos divididos em três grupos e orientados a sentar num colchonete inflável. A partir daquele momento, devemos assumir uma persona animal e comunicarmos apenas com sons animais. Saeborg entra, com orelhas de cachorro e emite latidos no microfone. A intérprete ao lado, traduz a proposta ao público. Devemos dar suporte emocional aos cães de látex, os Sae-Cães.

Os três Sae-Cães entram o espaço e cada um se direciona para um dos grupos. Somos convidados a trocar confidências com os cães, sem usar palavras. Também podemos acariciar, abraçar e tocar os personagens infláveis. Também somos incentivados a interagir com as outras perosna-animais do nosso grupo. É numa espécie de terapia coletiva não-verbal, vamos cuidando dos cãezinhos, cuidando uns dos outros. O cuidado antes da linguagem. Tudo isso dura por volta de 20-30 minutos. Pois depois os Sae-Cães trocam de lugar e passamos a cuidar de outro cão. Até que todos sejam cuidados.



Figura 10 e 11. Terapia Au-Au. Saeborg. Vista da ação ocorrida no Sesc Consolação, 2025, São Paulo SP. 2025. Fonte do autor.

Novamente, é fundamental a interação do público. Aqui, ainda mais, pois, diferente do SuperFarm, não há enredo. É uma imersão na fantasia. Em Terapia Au-Au é preciso abrir mão da humanidade e abrir mão da linguagem para inventar outras formas de comunicar. Aos poucos, vamos nos envolvendo cada vez com a proposta e seu absurdo. Carícias, abraços, sons – o corpo vai se entregando aos afetos. A obra nos faz reaprender a cuidar e ser cuidado. Afinal, é muito importante encontrar formas coletivas eco-humanas de cuidado. A prática artística como cuidado.

Ih, chegou no meu destino.

Moço, ela vai continuar tá?!

Se cuida hein, amiga.

Melhor,

Nos cuidemos.

7. Conversa. (Uma pessoa) (Deitado na Cama)

Hoje me lembrei de Pongo (Figura 12).

Pongo era um inflável em formato de cachorro que eu tinha quando criança. Em todas as viagens para a praia, ele estava lá.

Primeiro era preciso dar vida a ele, o que significava que algum adulto precisava soprá-lo, por horas. Depois, me sentava, me deitava, me agarrava, flutuava em Pongo. No mar, na areia, no quintal de casa.

Eu tinha medo de que as ondas mais fortes do mar ou alguma farpa pontuda pusessem fim ao meu companheiro.

Ao fim da viagem, o cão-panheiro era esvaziado. Tudo era um pacto, que se renovava a cada férias - de acreditar na fantasia, de viver o absurdo, de acolher outras existências.



Figura 12. Fotografia de infância. 1998 (aproximadamente). Fonte do autor.

Referências

BJÖRK. The Gate. In: **Utopia**. Islândia, 2017. Arquivo digital. Disponível em: UCFbRdRGijPR4oBjQ0fVCSmw.

DEBORD, G. **A sociedade do Espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

DEWEY, John. **A arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).

HAN, BYUNG-CHUL. **No Enxame: Perspectivas do Digital**. Tradução Lucas Machado. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

SIBILIA, PAULA. **O Show do Eu: A Intimidade como Espetáculo**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2016.

Sobre o autor

Francisco Luciano da Costa (Xikão Xikão). Denomino-me artista visual e pesquisador. Sou mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Também graduei-me em Artes Visuais pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2014. Durante o bacharelado, realizei um intercâmbio acadêmico na cidade de Medellín, na Colômbia. Como artista, já realizei 4 exposições individuais e mais de 30 exposições coletivas. Dentre as individuais se destacam: Selfie Service no Memorial Minas Gerais Vale, em Belo Horizonte e Copy of a Copy na Galeria de Arte Nello Nuno (FAOP) em Ouro Preto. Já entre as coletivas destacam-se: Arte Londrina 7 (Divisão de Artes Plásticas da UEL, Londrina -PR), Abre Alas 15 (Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro), 10º Salão dos Artistas Sem Galeria (Galeria Zipper, Galeria Sancovsky e Galeria Orlando Lemos, São Paulo e Belo Horizonte), VIII Salão de Itabirito (MMGerda, FAOP e Casa de Cultura Maestro Dungas / Itabirito, Ouro Preto e Belo Horizonte), no qual recebi menção honrosa. Enquanto artista, sempre me interessei pelas questões relativas à identidade e a minha busca consiste em esgotar as possibilidades da autorrepresentação. Atualmente me dedico a compreender como o corpo se apresenta no ciberespaço. Sendo que nos últimos sete anos (2016-2022) mergulhei no universo da *selfie*, do *nude* e dos *vlogs*. E nesse universo temático, busco questionar as relações que estabelecemos e as narrativas que criamos com essas autoimagens. Além de me interessar pelas dinâmicas e problemáticas das redes sociais. Para alcançar essas discussões, utilizo de diversas linguagens artísticas, que se mesclam entre si. Fotografia, performance, vídeo, instalação e desenho. Atendo pelo nome artístico Xikão Xikão.

<http://xikaoxikao.com/>

paraxikaoxikao@gmail.com

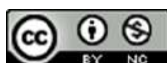
<http://lattes.cnpq.br/2289392566554646>

<https://orcid.org/0009-0009-6225-9310>

Nota editorial: Esta autoria é uma contribuição convidada. Em conformidade com a política editorial da revista, foi avaliado e aprovado pelos editores, sem submissão ao processo regular de revisão por pares.

Como citar

COSTA, Francisco Luciano da (Xikão Xikão). As fotos da festa ficaram ótimas!. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.382 – 395, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81591>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

Acumulando futuros

Accumulating Futures

MARINA VISHMIDT (1976–2024)

University of Applied Arts, Viena - Áustria

SOFIA PORTO BAUCHWITZ

Universidade Federal da Paraíba, UFPB – Brasil

FERNANDA GRIGOLIN

Universidade de São Paulo, USP – Brasil

MARIA TERESA MHEREB

Universidade Federal de São Paulo, UNIFESP – Brasil

RESUMO

Esta tradução inédita do ensaio “Acumulando Futuros”¹ (“Accumulating Futures”, 2020), de Marina Vishmidt (1976–2024)², foi realizada para compor o dossiê “Poéticas do Envolvimento” (v. 7, n. 1,

¹ O artigo, cujo título em inglês é “*Accumulating Futures*”, foi publicado originalmente em 2020 em: Eric C. H. de Bruyn & Sven Lütticken (eds.), *Futurity Report*. Berlin: Sternberg Press/MIT Press, 2020. Nesta tradução, todas as notas inseridas pelas tradutoras serão introduzidas por N.T., ao passo que as Notas da Autora, adicionadas por Marina Vishmidt ao texto original, são indicadas por N.A. Sinalizamos, ainda, que todas as obras citadas pelas tradutoras nas notas de rodapé ou empregadas por nós para traduzir citações ao longo do texto foram incluídas na seção das Referências Bibliográficas ao final deste artigo, junto às referências da própria autora. Por fim, destacamos que o objetivo desta tradução é fomentar o debate nacional, e, como Antonio Gramsci (2023), entendemos que o sucesso de uma tradução só pode ser medido por seus efeitos na cultura política de chegada. Assim, esperamos que esta tradução gere vastas discussões. Sobre a função sócio-política da tradução na cultura de chegada, ver, por exemplo, o artigo “Sobre tradução e política: um projeto para os *Arquivos sentimentais de uma guerra no Líbano*, de Nadia Tuéni” (2025), de Maria Teresa Mherreb.

² Marina Vishmidt (1976–2024) foi uma escritora, editora e crítica de arte norte-americana, nascida em Kharkiv, na então União Soviética. Atuou como professora de Teoria da Arte na University of Applied Arts, em Viena, até abril de 2024. Ao longo de sua trajetória acadêmica, foi pesquisadora no Leuphana Institute of Advanced Studies in Culture and Society (2024), ocupou a Rudolph Arnheim Guest Professorship em História da Arte na Humboldt University de Berlim (2022) e foi professora visitante na Södertörn University, em Estocolmo (2020). Também lecionou no Centre for Cultural Studies da Goldsmiths, University of London (2016–2023), e no Netherlands Art Institute (2014–2018). Seu trabalho teórico concentrou-se nas relações entre arte, valor e trabalho, investigando especialmente as transformações do capitalismo financeiro e seus efeitos sobre os processos de subjetivação no campo artístico. Publicou amplamente em revistas como *Mute*, *Afterall*, *Historical Materialism*, *Radical Philosophy* e *Texte zur Kunst*, entre outras, e integrou conselhos editoriais dedicados à teoria crítica. Entre seus livros destacam-se *Reproducing Autonomy: Work, Money, Crisis and Contemporary Art* (2016) e *Speculation as a Mode of Production: Forms of Value Subjectivity in Art and Capital* (2018).

2026). O trabalho insere no contexto brasileiro uma reflexão crítica fundamental acerca da temporalidade no capitalismo contemporâneo, dissecando como a transformação do tempo em mercadoria e a resiliência neoliberal bloqueiam a imaginação política de futuros qualitativamente diferentes. A relevância da tradução reside no diálogo direto com as provocações do edital curatorial: amparada no pensamento de Antônio Bispo dos Santos e na crítica de Donna Haraway. A obra de Vishmidt oferece ferramentas teóricas para pensar as poéticas do envolvimento como formas de resistência à necropolítica e à naturalização da precariedade. O projeto é fruto de trabalho voluntário, sem fins lucrativos e com finalidade estritamente acadêmica. O processo tradutório manteve a densidade estilística da autora e o rigor terminológico da teoria crítica, visando instrumentalizar artistas e pesquisadores a questionarem o que, no presente, impede o futuro. A publicação foi autorizada em 11 de fevereiro de 2026 pelo viúvo da autora, o poeta Danny Hayward.

PALAVRAS-CHAVE

Marina Vishmidt, temporalidade, capitalismo contemporâneo, futuro, arte contemporânea.

ABSTRACT

This unpublished translation of the essay “Accumulating Futures” (2020) by Marina Vishmidt (1976–2024) was undertaken for inclusion in the dossier “Poetics of Involvement” (vol. 7, no. 1, 2026). The work seeks to introduce into the Brazilian context a fundamental critical reflection on temporality in contemporary capitalism, examining how the transformation of time into a commodity and neoliberal resilience obstruct the political imagination of qualitatively different futures. The significance of this translation lies in its direct dialogue with the provocations of the curatorial call, grounded in the thought of Antônio Bispo dos Santos and the critique of Donna Haraway. Vishmidt’s work offers theoretical tools for conceiving poetics of involvement as forms of resistance to necropolitics and to the naturalization of precarity. The project results from voluntary, non-profit work undertaken for strictly academic purposes. The translation process preserved the author’s stylistic density and the terminological rigor of critical theory, aiming to equip artists and researchers to question what, in the present, obstructs the future. Publication was authorized on February 11, 2026, by the author’s widower, the poet Danny Hayward.

KEYWORDS

Marina Vishmidt, temporality, contemporary capitalism, future, contemporary art.

Introdução

Com efeito, a própria lei prática nada significa além desta forma do tempo vazio.

Gilles Deleuze, Diferença e repetição.

O tempo é frequentemente entendido como um material a ser acumulado, e isso quer estejamos a olhar para o tempo de trabalho e as mercadorias, para o gerenciamento de risco de instrumentos financeiros ou para o valor atribuído às obras de arte. Marx via o controle do tempo, ou, antes, sua otimização por meio do controle do tempo de trabalho, como central para o modo de produção capitalista. O valor é composto pelo tempo de trabalho, o que acaba entrando em contradição com o desenvolvimento da ciência e da tecnologia, uma vez que estas tendem a reduzir o tempo de trabalho e excluir o trabalhador do processo de produção, codificando suas

Marina Vishmidt faleceu em 2024. Para a presente tradução, contamos com a autorização de seu viúvo, o poeta Danny Hayward, a quem agradecemos a generosidade e confiança

habilidades em equipamentos tecnológicos. Mais recentemente, Moishe Postone³ ([1993] 2014) destacou a importância do controle do tempo para o capital enquanto modo de dominação social, observando que, na medida em que a abstração do trabalho como mercadoria é historicamente específica das sociedades capitalistas, em vez de natural e inevitável, o “tempo abstrato” é um processo dessocializado⁴ de que esta abstração de valor necessita para consolidar sua aparência de necessidade social, ou “objetividade-valor”⁵. Todas as nossas atividades nos parecem incrementos de tempo e, seja no passado, no presente ou no futuro, cada atividade já é alocada como métrica pessoal: uma conexão viva com a abstração do dinheiro, experimentada como blocos de tempo quantificado.

Com base nesta breve introdução à inseparabilidade entre tempo e produção na acumulação capitalista, podemos começar a ver que o tempo capitalista aparece não apenas como uma medida de produtividade, mas também como um produto, ostentando o duplo caráter de ser tanto uma mercadoria quanto uma medida de produção de mercadorias, tal qual abreviado no ditado “tempo é dinheiro”.

2. [Acumulando Futuros]

O tempo deve, então, ser padronizado e tornado formalmente equivalente, facilmente divisível em todas as escalas. A partir da intuição informe que, para Kant, possibilita toda a percepção e cognição humanas, a formatação do tempo pela objetividade-valor garante a “forma vazia e homogênea do tempo”⁶ que tanto horrorizou Walter Benjamin (2007) enquanto fetiche característico da modernidade.⁷

3 N.T. Pesquisador e professor de história na Universidade de Chicago, falecido em 2018. Autor de *Time, Labor, and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory* (1993), publicado no Brasil sob o título *Tempo, trabalho e dominação social: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx* (2014).

4 N.T.: No campo do marxismo, o termo “dessocializado” pode ser entendido como resultado do processo de alienação capitalista, no qual o sujeito é separado do produto de seu trabalho e laços sociais são perdidos.

5 N.T.: Pode encontrar tais reflexões de Immanuel Kant em *Crítica da razão pura* (2015).

6 N.T.: O referido texto de Walter Benjamin, “Teses sobre o conceito de história”, pode ser encontrado na edição brasileira de suas obras intitulada *Magia e técnica, arte e política* (1996).

7 N.T.: Mark Fisher, conhecido escritor e filósofo marxista do Departamento de Cultura Visual em Goldsmiths, Universidade de Londres. No Brasil, suas obras são publicadas pela editora Autonomia Literária, entre as quais se encontra *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* (2020).

Assim, o tempo histórico também está sujeito à lógica da acumulação, dos descontos e da mais-valia.

Por outro lado, a teoria política recente analisa o tempo como recurso que possui carga afetiva, já que está posicionado em um futuro ameaçado, um “por vir” que talvez nunca chegue. Essa leitura implica um futuro que não é tanto uma progressão quantitativa em um tempo neutro, mas uma mudança qualitativa, em que o futuro deve ser diferente, e mesmo melhor do que o hoje. Ouvimos falar da futuridade como algo roubado, sujeito a um “lento cancelamento” (Fisher, 2014)⁸, paralisado (Rosa, 2013)⁹, retirado ou mesmo submetido a um presente abalado pela crise. Se as especulações sobre o futuro podem ser vistas como uma expressão do excedente da imaginação social do presente, então parece que esse excedente se esgotou. Da bioengenharia à biomimética, parecemos reféns de uma visão distópica do futuro como gerenciamento de desastres, resignado à impossibilidade de qualquer desvio das tendências destrutivas do presente, em óbvia continuidade com este presente impossível: um horizonte de possibilidades dependente de intervenções tecnológicas. Dado que esse tipo de orientação para o futuro está imanentemente conectado a uma dissociação afirmativa¹⁰ do que o presente se tornou, ele também sugere a evacuação de qualquer possibilidade de práxis histórica emancipatória nesse presente. Paradoxalmente, porém, essa tentativa de viver no futuro abandonando o presente só pode projetar futuros que reproduzem o presente — caracterizados por tendências exponenciais de desigualdade, aceleração tecnológica e caos social e climático.

As visões dominantes sobre a futuridade, portanto, abandonam a esperança no presente, postulando um futuro distópico, uma vez que este é uma continuação do presente. Qualquer crítica material a tal futurismo terá, assim, que dismantelar não apenas a violência de seus determinismos tecnosociais (como sempre teve que

⁸ N.T.: O trabalho de Hartmut Rosa a que Marina Vishmidt faz referência aqui encontra-se traduzido no Brasil. Trata-se de *Aceleração: a transformação das estruturas temporais na modernidade* (2019).

⁹ N.T.: No original, “*affirmative dissociation*”. O conceito remete ao trabalho de Roswitha Scholz, autora para quem o capitalismo não se baseia apenas no valor (forma-mercadoria) e no trabalho abstrato, mas no fato de que existe um valor baseado na “dissociação” fundamental de atividades, características e pessoas que não se encaixam na lógica do mercado (historicamente associadas ao feminino). Para saber mais sobre o ver, por exemplo, o trabalho de Jéssica Cristina Luz Menegalli, “Teoria da dissociação-valor: análise da mercadoria e hierarquia sexual” (2017).

¹⁰ N.T.: O medo do futuro é celeiro do fascismo. Sobre esse assunto, recomenda-se a leitura de *Fascismo: definição e história*, de Luce Fabri (2019).

fazer), mas também a violência do futuro como álibi para a imutabilidade do presente — um arco infinito de acumulação e desperdício. Tal estupefação diante de um sublime temporal coincide com uma turva sensação de catástrofe ecológica e abandono social, que se combinam de forma pungente no discurso antirreciclagem do neofascismo ressentido branco (“não seremos substituídos”).

Na verdade, existem vários fenômenos sociais e políticos contemporâneos que podem ser e são interpretados como indicadores de um medo do futuro. Muitas análises de veículos de mídia mais progressistas e mesmo de esquerda sobre a tração das tendências populistas de direita nos últimos anos (para não mencionar as análises ideologicamente mais grosseiras do populismo de esquerda do referendo grego em 2015, ou as erupções políticas dos Indignados, de Bernie Sanders ou Jeremy Corbyn, por exemplo) diagnosticam massas perplexas que anseiam pelo retorno ao seguro e simples. Segundo os manipuladores tradicionais da paranoia popular, o Partido Conservador do Reino Unido (antes de perder esse posto), esse seria o tempo “forte e estável” do passado, quando as coisas, de modo geral, pareciam estar melhorando em vez de se encontrarem numa espiral expressamente descendente. As elites vencem quando suas manobras políticas arriscadas, incompetentes e voltadas à concentração de poder semeiam o caos que elas mesmas, então, se apresentam para resolver (com mais do mesmo): a estratégia tradicional que inclui tanto o crime organizado quanto o seu corolário cada vez mais familiar, o Estado-nação.

Sob tal perspectiva, o medo do futuro gera conservadorismo, especialmente quando o futuro se parece com o presente, mas com um filtro extra de zona de guerra. A ortodoxia jornalística sustenta essa estratégia, que parece ter sucesso com grupos confusos e desempoderados que buscam proteção. Ou, como pode ser deduzido da experiência histórica e atual, com aqueles que atualmente são relativamente empoderados, mas se sentem precários, com sua vantagem sistêmica ameaçada por “outros” em potencial (migrantes, minorias, elites, organizações supranacionais) e, muitas vezes, em um contexto no qual a política opera em um vácuo composto por um senso comum neoliberal fossilizado e pela ausência de alternativas que pareçam realistas (que seriam realistas exclusivamente nos termos desse senso comum). Nesses termos, o medo do futuro é também um medo de perder o presente, de perder o que se tem. O fenômeno do populismo se apresenta, então, principalmente como um desejo centrado no futuro — seja para impedir o futuro ou para encontrar os

culpados por roubar o “nosso” futuro. Essa questão em torno da posse de uma visão do futuro está no cerne dos discursos orientados para o futuro que invoco no restante deste ensaio.¹¹

Muitos desses discursos aconselham a aceitação da incerteza diante das certezas imutáveis do poder capitalista e dos modos autoritários de política. Esse foi, em certa medida, o caso da “futurologia”, que despontou no final da década de 1960, embora a exuberância daqueles tempos aquarianos tenha conseguido injetar certo ceticismo quanto à durabilidade da “civilização industrial” nas epistemes estabelecidas de uma forma muito mais abrangente do que o niilismo pragmático que desempenha esse papel hoje.

Esse paradoxo epistêmico de uma abertura esperançosa para um futuro já predeterminado em todos os aspectos importantes pelo presente poderia ser analisado a partir das ideias de Steven Shaviro (2014) sobre especulação aberta e velada, em que a forma aberta é o pensamento especulativo, que procede de maneira autônoma, e a forma velada é a especulação financeira, que, voltada para atingir um objeto, é quantitativa e acumulativa: um processo especulativo como tempo abstrato, cuja homogeneidade torna seu aspecto “especulativo” trivial. Um tipo de especulação (financeira) gera as condições sociais que tornam impossível fazer o outro tipo de especulação (sociopolítica), desencadeando um ciclo vicioso de medo e esperança. Aqui, novamente, está a ideia do tempo como fonte de acumulação, extraído do presente e reproduzido no futuro. Essa é a estrutura básica de instrumentos financeiros como derivativos, ações e contratos futuros — eles extrapolam o presente e o passado para modelar o futuro com suas premissas. Por outro lado, pode haver uma mudança radical, mas ela também precisará adequar-se aos modelos, ou não será uma opção lucrativa.

Tanto a acumulação quanto a transformação do tempo em mercadoria dependem de que ele seja concebido como uma forma de valor abstrato, não muito diferente da “forma pura e vazia do tempo” discutida por Gilles Deleuze em *Diferença e repetição* (2006), ou das iterações filosóficas já mencionadas acima. “O futuro” surge, assim, como uma categoria já reificada. Não devemos nos surpreender, então,

¹¹ N.T.: A versão utilizada pela autora para o trecho é “*A Contribution to the Critique of Political Economy, Part One*” (1987, p. 263–264). Para esta tradução, retiramos a citação da edição brasileira intitulada *Contribuição à crítica da economia política* (2008).

se esse “futuro” for a característica deste ciclo de marca do capital (objetificado ou humano), evocando a combinação imaterial, mas sedutora, entre cadeias globais de produção e controle personalizado incorporado por dispositivo. O fetichismo¹² consiste em uma desvinculação da realidade, sobretudo do trabalho, o que significa que a realidade se torna reprodutiva em vez de especulativa, forma esta que permitiria a elaboração de futuros possíveis e tangíveis. A onipresença do futuro como presente resiliente pode ser equiparada a ser excluído de ter qualquer papel no futuro. Não poder ter um papel no futuro nada mais é do que ser impedido de ter um papel também no presente, ou seja, de exercer poder social e político. Em resposta a essa situação difícil, é comum que digam que “nós” precisamos recapturar o futuro ou inventá-lo. Porém, uma resposta mais eficaz — que tome o medo do futuro como um afeto generalizado e o inverte — talvez possa ser encontrada na investigação sobre o que, no presente, está bloqueando o futuro.

3. A produção da natureza

Poderíamos nos deter, por exemplo, um pouco sobre o tipo de temporalidade histórica em que inscrevemos o futuro. Marx entende a formação social capitalista, a civilização do mercado global — ainda em expansão e não dominante na época em que ele escrevia —, bem como as formações sociais anteriores a ela, como uma espécie de “pré-história”, de modo que a história, para ele, teria início quando os seres humanos se tornassem capazes de planejar consciente e coletivamente suas vidas sociais e produtivas e de encontrar a emancipação das necessidades impostas pela sociedade de classes. Em 1859, ele observa no “Prefácio à Contribuição à crítica da economia política”:

As relações de produção burguesas são a última forma antagônica do processo de produção social, antagônica não no sentido de um antagonismo individual, mas de um antagonismo que nasce das condições de existência sociais dos indivíduos; as forças produtivas que se desenvolvem no seio da sociedade burguesa criam, ao mesmo tempo, as condições materiais para

¹² N.T: Marina se posiciona em um arcabouço crítico marxista europeu. Contudo, esse trecho pode ser lido e complementado com as ideias de Antônio Bispo dos Santos, como as citadas no edital do dossiê: “Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las. Por exemplo, se o inimigo adora dizer desenvolvimento, nós vamos dizer que o desenvolvimento desconecta, que o desenvolvimento é uma variante da cosmofofia. Vamos dizer que a cosmofofia é um vírus pandêmico e botar para ferrar com a palavra desenvolvimento. Porque a palavra boa é envolvimento” (Bispo, 2023, p. 3; p. 27).

resolver esse antagonismo. Com essa formação social termina, pois, a pré-história da sociedade humana (Marx, 2008, p. 48).¹³

Se é possível questionar o determinismo histórico operante nessa ideia, a qual não está presente em toda a obra de Marx, a noção de história em questão, no entanto, é algo que vale a pena explorar um pouco mais. Aqui, vemos a história como uma meta, como algo ainda não alcançado. A história é algo que é construído, não apenas interpretado; ela deve ser moldada ativamente, em consonância com a décima primeira tese sobre Feuerbach, em que se lê: “os filósofos apenas *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; o que importa é transformá-lo” (Marx & Engels, 2007, p. 535).¹⁴

Assim, segundo Marx, saberemos que a história começou quando os seres humanos detiverem algum nível de controle sobre suas condições sociais; aí, toda a noção de humanidade estará já redefinida na prática, de modo que a branquitude, a masculinidade e a colonialidade que a definiram não terão sido gradualmente redistribuídas, mas erradicadas.¹⁵ Parte desse movimento exige abordar termos como *o humano*, mas também *o corpo* e *a matéria* como abstrações — como “simples abstrações” que só podem ser compreendidas em seus contextos históricos e sociais específicos, produzidas por razões particulares e implementadas de acordo com agendas específicas.

No materialismo histórico, a ideia de passar do abstrato ao concreto significa o seguinte: começa-se com uma abstração — como “população”, no exemplo de Marx, ou com algum dos termos listados acima — e então se investiga como essa

¹³ N.A.: Essa compreensão metabólica da relação entre humanidade e natureza, o social e o ambiental, é onde a crítica da economia política começa a cruzar com a ecologia política e também a antecipar epistemologias posteriores bastante diferentes, como a teoria dos sistemas e a cibernética. É evidente que há histórias divergentes e mediações em jogo aqui, as quais precisariam ser desenvolvidas cuidadosamente para se chegar a um quadro mais completo do que o da história padrão da cibernética da Guerra Fria, descendo em linha direta para a “ideologia californiana” e o Vale do Silício.

¹⁴ N.T.: Tradução nossa para o trecho: “Among Nature/Society dualism’s essential features is the tendency to circumscribe truth-claims by drawing hard-and-fast lines between what is Social and what is Natural. Here is a rift: an epistemic rift” (Moore, 2016, n/p). Todas as citações cujo original é indicado em notas de rodapé foram traduzidas por nós, por se tratarem de obras que não possuem edições brasileiras.

¹⁵ N.T.: O Whole Earth (ou Toda a Terra, em tradução livre) foi um projeto editorial criado em 1968 por Stewart Brand, que articulou contracultura, ecologia e tecnologia. Seu eixo foi o Whole Earth Catalog, que difundia ferramentas e saberes em prol da autossuficiência sob o lema “access to tools” [acesso às ferramentas]. A iniciativa aproximou imaginários ecológicos e informacionais, influenciando fortemente o ambientalismo e a cultura digital. Para mais detalhes, pode consultar *From counterculture to cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the rise of digital utopianism* (2006), de Fred Turner.

abstração é produzida — epistemologicamente, politicamente, historicamente —, até que se chegue a um mapeamento complexo e concreto de circunstâncias, contradições, economias libidinais, relações de produção, hierarquias sociais, etc., o que, por óbvio, também inclui e implica o pesquisador e o modo de investigação. É importante ressaltar que essa investigação é aberta, ou seja, nunca termina, o que dá no mesmo.

Tendo isso em vista, podemos chegar à noção crítica de “abstração real” ou “abstração social”, isto é, as abstrações vividas a partir do capital (dinheiro, valor, mercadoria, troca — mas também raça, gênero, sexualidade). Contrariamente a algumas formulações de um certo “novo materialismo”, a política da abstração não consiste em propor uma abstração em contraposição a outra — ou seja, o lado negligenciado de um dualismo como forma de superação do outro lado, até então epistemicamente privilegiado —, mas em procurar compreender a não identidade definidora e a materialidade das abstrações, o modo como as abstrações produzem e anulam diferenças.

Aqui, eu voltaria a outro conceito marxista, o do “ser-espécie”,¹⁶ que significa basicamente que não há nada que caracterize uma natureza essencial do ser humano, a não ser sua capacidade de mudar e ser mudado. Como já se destacou, a figura do ciborgue¹⁷ de Donna Haraway não é alheia a essa noção de ser-espécie.¹⁸ Não há nada de natural em qualquer corpo humano historicamente contingente, e os corpos que nunca foram considerados totalmente humanos — os feminizados, os

¹⁶ N.T.: Aqui a autora se refere ao anarcocapitalismo, uma tendência de extrema-direita muito comum nos campos de ação virtual e nas redes sociais. Esses grupos se utilizam da misoginia e xenofobia para propagar suas ações. É importante mencionar que o termo “libertário” é uma construção social do século XIX, que defendia a liberdade individual máxima e a rejeição ao controle estatal. Nasce do seio do anarquismo, uma corrente política de esquerda, e depois passa a se relacionar com tendências socialistas libertárias. A Comuna de Paris e a Revolução Mexicana tiveram influência desse ideário, por exemplo. O correto ao se referir aos Anarcocapitalistas (ANCAP), termo que não se relaciona epistemologicamente com qualquer construção libertária de esquerda, seria mais bem resolvido como “libertarianismo” (ou “liberismo”) de direita, focado no mercado e na propriedade privada. Contudo, sabe-se que a autora parte de um arcabouço teórico anglófono no qual o termo “libertário”, desde os anos 1960, passou a apropriado indevidamente pela extrema-direita e pelo que hoje se denomina ANCAP. São apoiadores de Donald Trump nos Estados Unidos e de Javier Milei na Argentina, por exemplo.

¹⁷ N.A.: Em outras palavras, o modernismo *kitsch* do interior contemporâneo universal.

¹⁸ N.T.: David A. Banks é professor no Departamento de Geografia e Planejamento da University at Albany-SUNY e diretor do programa de Estudos sobre Globalização (*Globalization Studies*). É autor, entre outros, do livro *The City Authentic: How the Attention Economy Builds America* (2023), ainda sem tradução no Brasil, e publica regularmente em veículos como *The Guardian*, *The Baffler* e *e-flux architecture*. Mais em: <https://davidabanks.online/>

racializados, os queer — são os que têm menos a ganhar com qualquer uma dessas naturalizações e normalizações. Michel Foucault é, sem dúvida, um dos principais expoentes desse tipo de investigação, e baseou-se em Georges Canguilhem para elaborar seu método da história, a genealogia das epistemes, ou formas de construir o senso comum como ferramenta científica.¹⁹ Isso também se alinha ao imperativo spinoziano (e mais tarde deleuziano) de perceber que “ainda não sabemos o que um corpo pode fazer”. Para que “o corpo” tem sido usado, para que está sendo usado agora? Como ele pode ser usado de outra forma? E ele precisa mesmo ser um corpo?

Essa noção do histórico como uma relação coletivamente planejada com as condições de existência é ainda caracterizada pela mudança, pela autorreflexividade. O ser humano é parte da natureza e molda a natureza como parte de sua atividade histórica, sendo também moldado por ela, embora a gramática imponha uma dualidade entre essas duas coisas. Esse é o sentido da interação com a natureza enquanto mudança constante e reflexiva, enquanto metabolismo²⁰. O modo de produção capitalista pode ser visto como causador de uma ruptura nesse metabolismo, resultando na crise ecológica e social que estamos vivendo, uma crise que vem se intensificando em muitas escalas diferentes e não congruentes atualmente. Mais precisamente, poderíamos dizer que tal ruptura deve-se ao modo de produção industrial, uma vez que não foi exclusivamente a modernidade capitalista que produziu esses fenômenos, ainda que o capitalismo tenha sido o fator mais influente para as economias que, na escala planetária criada pela modernidade, expandiram e destruíram a vida de forma diferenciada. O ecólogo de sistemas Jason Moore, no entanto, critica a ideia da “ruptura metabólica” porque ela tende a reproduzir a divisão entre natureza e sociedade, em vez de ver a natureza *na* sociedade:

¹⁹ N.T.: Tradução nossa para o trecho: “*The engineers’ worldview and the fiction that is created as a critique to engineers’ creations forms an Ouroboros of destruction in the name of engineers’ own job security. Engineers’ work begets fiction, begets new engineering projects, begets fiction again, which in turn begets position papers about the possibility of it all going wrong. Each step requires additional funding, that cannot wait because the latest threat is already overdue. Charlie Brooker makes a Black Mirror episode about it, and then another engineer reads dystopia as a new product idea and so on. The engineers are still operating the siege engines, but they are also the ones building things back up, all the while warning us of the new siege engines they’re building*” (Banks, 2018, n/p).

²⁰ N.T.: Há uma importante produção feminista latino-americana acerca da resistência diante dos avanços da ultradireita. Fabiana Faleiros e Fernanda Grigolin (2026), por exemplo, citam Rita Segato para alertar para o modo como as redes sociais ampliam a misoginia, bem como para a “pedagogia da crueldade” de grupos como Red Pills, que atacam corpos dissidentes.

Entre as características essenciais do dualismo Natureza/Sociedade está a tendência a circunscrever as alegações de verdade traçando linhas rígidas entre o que é Social e o que é Natural. *Aqui* está uma ruptura: uma ruptura epistêmica (Moore, 2016, n/p).²¹

Ele prefere o termo “mudança metabólica”, devido à sua capacidade de sinalizar uma dimensão sociohistórica para a separação, em vez de uma lacuna necessária entre uma natureza monolítica e uma cultura humana igualmente compacta, uma problemática que simplesmente reformula, sem minar diretamente, a narrativa do Antropoceno.

Essa abordagem materialista da ecologia implica um pensamento sistêmico, que parece indispensável para um pensamento ecológico, dado que se preocupa com escalas e com as relações inter e entre elas. Aqui podemos pensar em antropólogos, biólogos e teóricos da informação dos anos 1960 e 1970 até os dias de hoje, começando com Gregory Bateson ou Humberto Maturana e Francisco Varela, que estudaram a relação reflexiva de qualquer organismo com seu ambiente, passando pelas ideias em torno do enxame e da emergência nos anos 1990 e início dos anos 2000, e chegando às infindáveis variantes dos “ambientes inteligentes” na atualidade.

A abordagem sistêmica de Moore demonstra que a ecologia não precisa ser refém dos motivos conservadores e naturalizantes da maioria das teorias sociais que dão uma interpretação naturalista ao social — de Darwin à Whole Earth²². A concepção marxista da totalidade também precisa incluir a produção da natureza: não uma natureza atemporal que pode ser tecnologicamente corrigida, da mesma forma que um social naturalizado (“vamos corrigir a pobreza!”), mas uma natureza inconcebível fora do processo social no tempo histórico. E é precisamente por meio dessa historicização da natureza que as várias naturalizações dúbias do social nos debates temporais que se enquadram na categoria de “futurismo” devem ser abordadas, dado que muitos deles apelam para a natureza, seja a natureza humana ou uma “natureza fora de nós” projetada artificialmente.

²¹ N.A.: Julia Carrie Wong, “James Damore sues Google, alleging intolerance of white male conservatives” [“James Damore processa o Google, alegando intolerância contra homens brancos conservadores”], *The Guardian*, 8 de janeiro de 2018.

²² N.T.: O hexayurt é um abrigo de geometria hexagonal, de baixo custo e alta praticidade, que foi amplamente assimilado pela cultura de festivais.

4. Futurismos de esquerda e de direita: a ideia de resiliência

Aqui chegamos mais diretamente ao futuro como uma questão de relações de propriedade. É onde encontramos uma ampla gama de futurismos, de direita e de esquerda, na mídia e no cenário político, ao menos neste lado ocidental do capital global. O que eles têm em comum é uma visão acumulativa do futuro.

As visões “de direita” — e cada vez mais neorreacionárias e neofascistas — do futuro são articuladas em sua forma mais influente em posições ciberlibertárias²³ que reelaboram dogmas modernistas vis, como o racismo e a eugenia, por trás da cortina semiopaca de um discurso de engenharia. Aí, a conexão íntima entre estética e quantificação torna-se aparente. Intuitivamente, a estética do digital muitas vezes aparece como o tecnossublime, seja em visualizações de dados, seja na Sophia, a robô diplomata, ou nos hectares de contêineres discutidos por teóricos da estética como Jacques Rancière. No entanto, esse impulso estético não é apenas aquele com o qual nos familiarizou a teoria estética modernista e pós-modernista, ou seja, o impulso de ser excedido ou extrapolado como sujeito. Há também um impulso estético mais clássico, ou classicista, de controle, adequação e funcionalidade.²⁴ Essa propensão, que não é nova, pelo menos para os anais da reação modernista, foi definida recentemente por alguns como uma ligação entre engenharia e autoritarismo, ou, no mínimo, como um foco exacerbado no gerenciamento de pessoas e coisas, ou de pessoas como coisas. Além de observar a sobrerepresentação de engenheiros em movimentos históricos de direita, David A. Banks²⁵ também destaca o quanto nosso ambiente tecnossocial é resultado da apropriação literal, e não crítica, da cultura popular pela engenharia, especialmente de tipos distópicos:

A visão de mundo dos engenheiros e a ficção criada como crítica às suas criações formam um Ouroboros de destruição em nome da segurança laboral dos próprios engenheiros. O trabalho dos engenheiros gera ficção, que gera novos projetos de engenharia, que gera ficção novamente, que por sua vez gera artigos e mais artigos sobre a possibilidade de tudo dar errado. Cada etapa requer financiamento adicional, que não pode esperar porque a última ameaça já bate à porta. Charlie Brooker faz um episódio de *Black Mirror*

²³ N.T.: Diversos artistas brasileiros, latino-americanos, africanos e afrodiáspóricos trabalham em uma perspectiva de contranarrativa. A Bienal de São Paulo de 2025, por exemplo, reuniu muitos deles em seu espaço.

²⁴ N.A.: Ver Marina Vishmidt, “*Mimesis of the Hardened and Alienated: Social Practice as Business Model*” [“Mimesis do endurecido e alienado: a prática social como modelo de negócios”] (2013).

²⁵ N.A.: Ver Evan Calder Williams, “*Volcano, Waiting*” (n/d). N.T.: Mais sobre a obra em: https://www.fkawdw.nl/nl/review/sediments/volcano_waiting.

sobre isso, outro engenheiro lê essa distopia como uma nova ideia de produto e assim por diante. Os engenheiros continuam operando as máquinas de guerra, ao mesmo tempo que também são eles que reconstróem as coisas, enquanto nos alertam sobre as novas máquinas de guerra que estão construindo (Banks, 2018, n/p).²⁶

Em termos mais ideológicos, convenhamos que não é preciso repetir que as perspectivas ciberlibertárias e baseadas no pensamento de Ayn Rand²⁷ capturaram os discursos transhumanistas no gráfico social, situando-se objetivamente no espectro conservador, tão certamente quanto Peter Thiel se situa no círculo interno da Casa Branca de Donald Trump ou Nick Land²⁸ se encaixa nas aspirações *edgelords*²⁹ de vigaristas da teoria da arte e da academia. Essas são visões do futuro que o localizam tanto como uma extensão das tendências atuais — entre as quais a quantificação e a conexão de tudo na rede — quanto como uma nostalgia por tempos passados — da modernidade colonial ao feudalismo de *Dungeons & Dragons*³⁰ —, que fornecerá a infraestrutura de serviços para essa visão meritocrática. Isso pode sugerir que tais orientações são marcadas por uma noção puramente formal e ideológica da sociedade, noção que domina muitos dos imaginários públicos da tecnociência, tanto da parte de seus produtores quanto de seus consumidores. Também podemos notar a saliência da estética no discurso de extrema-direita, racista

²⁶ N.A.: Ver *Black swan: the impact of the highly improbable* [Cisne negro: o impacto do altamente improvável] (2007), de Nassim Nicholas Taleb. O analista quantitativo e teórico especulativo-realista Elie Ayache fez um trocadilho com este título em seu livro *The blank swan: the end of probability* [O cisne branco: o fim da probabilidade] (2010).

²⁷ N.T.: Em *O Capital* (1996), Karl Marx define o “fetichismo da mercadoria” como fenômeno em que relações sociais são vistas como relações entre coisas. Desvinculado do produto de seu trabalho – o qual é apropriado pelo capitalista e vendido como mercadoria em um mercado –, o trabalhador é ele também mercadoria à venda, e o valor monetário das mercadorias que o cercam adquire caráter místico, *fetichizado*, já não vinculado a seu valor de uso.

²⁸ N.T.: Para Haraway, o ciborgue é figura teórica e política utilizada para desconstruir divisões binárias rígidas que estruturam o pensamento ocidental. Desafia dicotomias como: Natureza e Cultura; Humano e Animal; Humano e Máquina. Recomenda-se ler o que a teórica expõe sobre conhecimento situado e a objetividade que não busca a transcendência, mas sim o engajamento com as tecnologias e as práticas de visualização de forma responsável. Nesse sentido, ver, por exemplo, *A Reinvenção da Natureza: Símios, ciborgues e mulheres* (2023) ou *Quando as espécies se encontram* (2022). Para uma interpretação do pensamento de Haraway no campo das Artes Visuais, ver a Tese de Doutorado de Fernanda Grigolin Moraes, “Sou Aquela Mulher do Canto Esquerdo do Quadro: a história das mulheres anarquistas como narrativa encarnada” (2020).

²⁹ N.T.: Termo importante para o pensamento de Donna Haraway, que explora a alteridade significativa, a coevolução e como humanos compartilham a Terra com seres não humanos, desconstruindo divisões homem/animal e natureza/cultura. Da autora, ver, por exemplo, *O Manifesto das Espécies Companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa* (2021).

³⁰ N.T.: O termo empregado em inglês pela autora é “*Species-being*”; do alemão, “*Gattungswesen*”.

e misógino³¹ — trata-se sempre de uma desorientação visceral causada por um corpo ou conjunto de corpos repugnantes que precisam ser eliminados. A quantificação, então, é simplesmente a camada infraestrutural que atesta a objetividade dessas reações viscerais, como no perfil algorítmico e no policiamento digital. Enquanto isso, o pobre James Damore³² acreditava ser um conservador oprimido, parte de um grupo moralmente desfavorecido dentro da Google, ao passo que a empresa se apressava em se distanciar do que ele havia dito, que nada mais era do que o que ela própria praticava, promovia e representava enquanto entidade corporativa, desenvolvedora e infraestrutura no mundo.³³

A versão nominalmente “de esquerda” disso, que não raro pode ser encontrada aderindo a princípios libertários e tecnocráticos semelhantes aos da “direita”, é frequentemente apresentada em termos de “altruísmo eficaz”, como no caso de figuras como o “guru da resiliência global”, Vinay Gupta, um engenheiro de software e especialista em planejamento que trabalhou para o governo dos Estados Unidos prototipando cidades de tendas para a maioria da humanidade no futuro próximo e é propenso a dizer coisas como: “Corrigir problemas alterando a base tecnológica e as opções de compra disponíveis ao público parece ser uma maneira relativamente simples de avançarmos, mas a mudança política em todas essas questões é basicamente um beco sem saída”, ou então: “E se o objetivo não for nivelar o jogo entre vencedores e perdedores, mas tornar a vida o melhor possível para os perdedores?” Nos últimos anos, Gupta deixou de prestar consultoria em ajuda humanitária para a Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional (USAID) e agora é gerente de projetos de estratégia e comunicações na Ethereum, uma plataforma de contratos inteligentes, além de conhecido pesquisador de criptomoedas. Infelizmente, sua maior invenção para ajuda humanitária em

³¹ N.T.: A versão utilizada pela autora para o trecho citado é “*Theses on Feuerbach*” (1976). Para a tradução, utilizamos a edição brasileira de *A ideologia alemã* (2007), de Karl Marx e Friedrich Engels.

³² N.T.: Georges Canguilhem foi orientador de doutorado de Michel Foucault, que o referenciou ao longo de toda a sua trajetória. As ideias mencionadas por Marina Vishmidt podem ser encontradas notadamente em *História da loucura* ([1961] 2019).

³³ N.T.: Jogo de RPG (Role-Playing Game) criado por Gary Gygax e Dave Arneson e lançado em 1974. Suas narrativas de fantasia, que envolvem cenários medievais europeus, com magos e guerreiros, entre outros personagens possíveis, inspirou roteiros de vídeo-games, livros, filmes e desenhos animados, como o famoso *Caverna do Dragão*.

situações de desastre, o hexayurt³⁴, uma estrutura dobrável em formato de caixa que gera menos resíduos do que uma cúpula geodésica, não foi amplamente adotada pelas ONGs.

Aqui, temos um consenso sobre o futuro como gerenciamento de desastres — a questão é como o desastre será distribuído. Resiliência, nesse caso, é um sinônimo para se acostumar com o fato de que as coisas ficarão muito piores, e que qualquer tentativa coletiva de melhorá-las se transformará em um verdadeiro pesadelo, de modo que a tecnologia talvez seja nossa última esperança para tornar as coisas um pouco mais suportáveis. É assim que podemos descrever o futurismo atual em poucas palavras. Esses futuros especulativos podem ser melhor denominados “futuros reacionários” — sendo “reacionário” um neologismo que captura tanto a tendência política de direita quanto o fato de que seu imaginário se funda basicamente na reação a parâmetros atualmente estabelecidos, e nunca na proposição, ou mesmo na ficcionalização, de qualquer outra coisa — o que, é claro, exigiria um tipo de imaginação política para além da tecnolibertária.

5. Para a arte

Como essa análise poderia refletir sobre possíveis orientações para a arte na atualidade? Pode-se observar que a noção modernista da arte como espaço de futuros especulativos, desconhecidos e ainda incipientes têm se voltado, ou melhor, se misturado à especulação afirmativa agora oferecida aos “criativos” em geral. Não é preciso dizer que o conteúdo, crítico ou não, é secundário nessa análise. O que está em questão aqui são as relações sociais de produção e mediação da arte. Uma operação crítica desse tipo, no entanto, deve tomar o cuidado de não posicionar seu objeto de análise de modo a disputar uma fatia do mercado de ideias, em vez de buscar adequação explicativa. Em outras palavras, não é necessário priorizar a arte.

³⁴ N.T.: James Damore foi engenheiro de software da Google. O comentário da autora retoma o episódio, ocorrido em 2017, em que um manifesto de teor altamente misógino, escrito pelo engenheiro, foi vazado na internet. Na ocasião, a Google demitiu Damore, procurando distanciar-se de seus posicionamentos, que defendiam uma inferioridade biológica das mulheres como justificativa para sua ausência em postos de comando na área de tecnologia.

Isso evita que a arte seja vista como motor, e não como sintoma, do “tornar-se especulativo” do sujeito e das economias sociais, simbólicas e “reais” na era atual.³⁵

Lições do porquê não fazer isso podem ser facilmente encontradas em várias abordagens críticas sobre o setor financeiro publicadas (não apenas) desde a grande crise financeira, especialmente nas que postulam o setor financeiro como modelo ontológico para a compreensão da arte contemporânea. O que observamos quando adotamos uma abordagem mais estrutural são diversas mudanças na relação fetichizada que a arte representou entre autonomia e heteronomia, enquanto existiu como variável “independente” na modernidade global — um novo nexos entre automação e hiperindividualização, talvez.

Enquanto a arte (em forma, conteúdo e plataforma) negocia com as subjetividades sua auto-otimização e a quantificação para lançar futuros desconhecidos, tanto como modelos estéticos estimulantes quanto como mercadorias em um mercado, o domínio regressivo da autoria, da originalidade e da genialidade permanece entronizado como a gramática que faz a identidade da marca nesse espaço cultural. Isso evoca a oscilação entre especulação aberta e velada delineada por Shaviro. A narração enfática em *Institute for Southern Contemporary Art (ISCA)* (2016),³⁶ de João Enxuto e Erica Love³⁷, captura isso no formato de um vídeo promocional para um novo gênero de instituição de ensino e produção artística totalmente privatizada, cuja vantagem com relação às formas correntes de lidar com a incerteza nos mercados de arte reside no domínio de algoritmos, estendendo a datificação aos processos de produção artística e ao discurso crítico. A narração traz vozes tranquilas e seguras, que falam de profissionais de ponta em residência artística alimentando algoritmos com dados de suas exposições, depois de exibir imagens exuberantes do esqueleto dourado de mamute, de Damien Hirst, em uma vitrine à beira-mar em Miami (*Gone but not Forgotten*, 2014).

Comédias apocalípticas assim cintilam fracamente no horizonte, e apenas para acólitos do excepcionalismo dos dados no campo da arte, como Simon Denny ou Daniel Keller, com seus dramas esquemáticos de superidentificação, para não

³⁵ N.T. : João Enxuto e Erica Love são um duo artístico cujos trabalhos focam majoritariamente no atravessamento da tecnologia e da política nas instituições de arte. Mais sobre o coletivo em: <https://theoriginalcopy.net>.

³⁶ N.T.: O vídeo pode ser encontrado em: <https://vimeo.com/164190002>.

³⁷ N.T.: Mountain View é uma cidade da Califórnia, situada no Vale do Silício.

mencionar projetos artísticos bem mais tradicionais de muitos que foram designados ou abraçaram a designação de “pós-internet”. Do ponto de vista institucional, há diversos administradores, comentadores e produtores de arte que abraçam a mentalidade do capital de risco, na medida em que ela se cruza — ainda que de modo tênue — com uma predisposição mais ativista a imaginar uma utopia de jogos estratégicos especulativos como o tipo de projeção de futuro que a arte estaria singularmente apta a realizar.³⁸

O que passa por especulação futurista nos altos escalões das instituições de arte pode parecer pouco diferente do que se vê no Departamento de Estado dos Estados Unidos ou de Mountain View³⁹. Projetos desenvolvidos nos últimos anos podem ser citados aqui, muitos dos quais sujeitos a uma taxa de queima (*burn rate*) semelhante à de outras startups, como o Ázone Futures Market, no Guggenheim, em Nova York, ou o projeto unMonastery, promovido pelo tecnólogo-chefe da Serpentine Gallery. Ambos atingiram o auge por volta de 2015. Isso não quer dizer que a mistificação do indivíduo criativo e proteiforme e a fungibilidade anunciada pela tecnologia mais recente sejam uma grande novidade histórica. Esse conhecimento está incorporado à cultura popular há bastante tempo, dado que, em muitos aspectos, essa conjunção já era abordada, se não esgotada, no capítulo sobre a indústria cultural da *Dialética do esclarecimento* ([1944] 2006), de Theodor Adorno e Max Horkheimer, com seus potenciais contraditórios delineados em outros trabalhos por Walter Benjamin.

A historiadora da tecnologia Orit Halpern escreveu recentemente, de forma bastante incisiva, sobre a “visão de mundo resiliente” e seu humanitarismo niilista, que se baseia na carga estética da beleza natural otimizada. (Adorno diz: “Quanto mais puramente a civilização conserva e transplanta a natureza tanto mais inexoravelmente esta fica dominada” (n/d, p. 106)⁴⁰. Orit Halpern relaciona o

³⁸ N.T.: Tradução nossa para o trecho: “*Resilience has a peculiar logic. It is not about a future that is better, but rather about an ecology that can absorb constant shocks while maintaining its functionality and organization. [...] It is a state of permanent management without ideas of progress, change, or improvement*” (Halpern, 2017, n/p).

³⁹ N.A.: A palestra intitulada “Capitalismo e destruição ecológica” foi proferida na cerimônia do Deutscher Memorial Prize, em janeiro de 1971. Uma transcrição foi publicada em 2017 por *Climate & Capitalism*.

⁴⁰ N.T.: Da mesma forma, o coletivo Midnight Notes, escrevendo em 1979 em “*The Work Energy Crisis and the Apocalypse*” (*Midnight Notes*, vol. 2, n. 1), observa que, para o capitalismo, qualquer crise de rentabilidade parece ser literalmente o fim do mundo e os custos têm de ser pagos por outros (humanos

surgimento da ideologia da resiliência e a disseminação da financeirização ao mesmo momento cultural. É um momento em que se admite que não há como impedir a extração e a acumulação como dinâmica permanente de nossa vida social e orgânica, mas que o sistema pode ser otimizado para resistir aos choques que essa dinâmica continua gerando em escala cada vez maior. Assim, os futuros especulativos, entendidos nesses termos, implicam encontrar maneiras de garantir que o presente continue indefinidamente. Eles também são especulativos, é claro, em termos de financeirização, como podemos ver com o nicho ecológico dos instrumentos financeiros, com seus futuros climáticos e serviços ecossistêmicos. Como observa Halpern:

A resiliência tem uma lógica peculiar. O que está em jogo não é um futuro melhor, mas uma ecologia que pode absorver choques constantes, sem deixar de manter sua funcionalidade e organização. [...] É um estado de gerenciamento permanente, sem ideias de progresso, mudança ou melhora (Halpern, 2017, n/p.).⁴¹

O futuro é acumulado como um ativo por um grupo restrito — é “sequestrado”, como o carbono —, em vez de ser vivenciado como um tempo histórico sujeito a determinações sociais em grande escala. Halpern observa ainda que:

Está emergindo um novo sentimento de afeto positivo por futuros negativos. [...] A resiliência e a tecnologia criam uma forma de governança infraestrutural preventiva que naturaliza a precariedade, o sacrifício e a violência como um valor econômico necessário, e não como uma opção derivada da política (Halpern, 2017, n/p.).⁴²

Podemos compreender, então, que a resiliência implica a realocação ou o deslocamento dos custos da natureza barata do capital. (Jason Moore e Raj Patel (2018) falam dos “quatro baratos”: energia barata, mão de obra barata, matérias-primas baratas e alimentos baratos.) Voltando às noções do humano, podemos

e não humanos) o mais rapidamente possível, o que nos é familiar a partir do princípio econômico dominante da “privatização dos lucros e socialização dos custos”.

⁴¹N.T.: Tradução nossa para o trecho em inglês: “[Marx] already fully realized then that a radical restructuring of the prevailing mode of human interchange and control is the necessary prerequisite to an effective control over the forces of nature that are brought into motion in a blind and ultimately self-destructive fashion precisely by the prevailing, alienated and reified mode of human interchange and control” (Mézsáros, 2017, n/p).

⁴² N.T.: Tradução nossa a partir da citação em inglês fornecida pela autora: “Contemporary art is a multi-billion-dollar unregulated market with unclear criteria just waiting to be harnessed. And the ISCA algorithm is just the instrument to do it. It isn’t a perfect, deterministic model, but at ISCA, we didn’t get into the art game to just optimize for market performance. The goal of automating contemporary art is to become emancipated from it” (Enxuto & Love, 2016).

acrescentar aqui que essa categoria não pode ser encarada apenas como um problema epistêmico, que pode ser abordado em termos pós-humanos ou transumanos, e que todo o discurso do Antropoceno centraliza problemáticamente o humano, mesmo quando supostamente destaca a natureza “construída” e totalmente social de nossa realidade biofísica atual. A ênfase em uma influência ou destino “humano” indiferenciado em seu impacto sobre o mundo natural se liga diretamente ao discurso da resiliência, na medida em que naturaliza os imperativos da exploração capitalista, da acumulação e da produção de ruínas como a condição humana, algo com que todos precisamos nos acostumar. Como István Mészáros já observou em uma palestra em 1971⁴³ — a última vez que em que tantas crises pareciam convergir no Ocidente —, a preocupação ecológica do capitalismo sempre significa soluções tecnológicas para a continuidade dos negócios, pois não se trata de ajustar os seres humanos à crise climática, mas de continuar ajustando seres humanos às necessidades do capital, o que leva inevitavelmente a crises climáticas e sociais.⁴⁴ Marx, escreve Mészáros:

já havia percebido plenamente que uma reestruturação radical do *modo* predominante de trocas humanas e controle seria o pré-requisito indispensável para um controle eficaz das forças da natureza, que são postas em movimento de forma cega e, em última análise, autodestrutiva, precisamente pelo modo predominante, alienado e reificado de trocas humanas e controle (Mészáros, [1971] 2017, n/p).⁴⁵

Como corolário disso, o desenvolvimento das lógicas algorítmicas atuais e dos mecanismos de lucro e controle é visto como algo que tem um papel positivo justamente para os fenômenos que são exacerbados por esses meios. Em termos de pré e pós-humanidade, um bom exemplo seria o da “resiliência” da autoquantificação diante da degradação ou ausência de um sistema socializado de saúde e cuidados, e, na verdade, esse é o modelo de negócios da maior parte do capitalismo de plataforma: impulsionar e tirar proveito da privatização não apenas dos recursos públicos, mas também do desejo coletivo. O “eu quantificado”, talvez não tão por

⁴³ N.T.: Frederic Jameson foi um importante crítico cultural marxista e professor da Duke University, nos Estados Unidos. Jameson argumenta que a centralidade cultural do presente no capitalismo tardio impede a imaginação política de futuros possíveis. Ver especialmente sua obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1997).

⁴⁴ N.T.: A autora retira a citação da edição inglesa de *Minima Moralia* (2005, p. 115).

⁴⁵ N.T.: “*Edgelords*” é uma gíria empregada no contexto da internet para designar pessoas que postam conteúdos polêmicos, sombrios ou que são tabus para sua geração, com o objetivo de chocar ou provocar.

acaso, também lembra a estrutura ideológica da eugenia — a perfeição do indivíduo por meio de tecnologias (seja ciência racial, relógios Apple ou bens imobiliários) —, criando uma atmosfera na qual a morte planejada daqueles que tiveram os meios de vida deliberadamente removidos se torna não apenas normalizada, mas ética. A isso podemos chamar de “necropolítica do Vale do Silício”.

Em resposta a esses dilemas de estagnação futurística, muitas vezes circula a diretriz de que “nós” precisamos recapturar o futuro ou inventá-lo. Contudo, como mencionei na Introdução a este artigo, uma resposta mais eficaz, que tome o medo do futuro como um afeto geral e o inverta, talvez possa ser encontrada na busca pelo que, no presente, está bloqueando o futuro. Uma maneira evidente de bloquear o futuro é gerar futuros em abundância, futuros meramente quantitativos, que afirmam o *status quo* como extensão do presente e substituam conscientemente a mudança qualitativa pela quantitativa. A maior fantasia a respeito do futuro, a da dominação da inteligência artificial, nada mais é do que a fantasia de atingir um ponto de inflexão qualitativo por meios quantitativos. Quanto à questão de o que, no presente, bloqueia tanto o surgimento de um futuro quanto uma compreensão do que ele seja, Evan Calder Williams (n/d) observa que, em vez de sermos levados pela crítica a imaginar um futuro, precisamos localizar nós mesmos os limites impostos à nossa imaginação — já que os futuros que podemos imaginar são apenas os futuros que nossa imaginação bloqueada é capaz de imaginar, e a crítica é igualmente restrita.⁴⁶ O exemplo que ele dá aqui é o racismo; outro é a dívida, que gera um ciclo vicioso de tempo; outros, ainda, são a crise climática e a guerra civil. Todos eles são resquícios opressivos do passado que operam no presente — o que não significa que não continuem a crescer, ou mesmo a persistir, nesse presente — e bloqueiam o futuro. O futuro não pode ser operacionalizado por meio deles; eles o bloqueiam, e o fazem por completo.

Para isso, temos que voltar ao medo do futuro — quem tem medo do futuro? Os futurólogos temem o futuro. Os sistemas financeiros temem o futuro. A arte teme o futuro, com sua negatividade especulativa transformada em déficit, em vez de ativo, estabilizada por racionalidades algorítmicas capazes de torná-la neutra em termos de

⁴⁶ N.T.: Ayn Rand foi uma escritora e filósofa russo-americana, que formulou o objetivismo, defendendo o individualismo radical e o capitalismo *laissez-faire*. Exerceu grande influência nos discursos liberais.

risco num mercado “sem futuro”. Como reflete amigavelmente a narração do filme de Enxuto e Love (2016):

A arte contemporânea é um mercado não regulamentado de bilhões de dólares, com critérios pouco claros, que aguarda para ser explorado. E o algoritmo ISCA é exatamente o instrumento para isso. Não é um modelo perfeito e determinístico, mas na ISCA nós não entramos no jogo da arte apenas para otimizar o desempenho do mercado. O objetivo de automatizar a arte contemporânea é emancipar-se dela.⁴⁷

A reviravolta engenhosa presente na ideia de uma “emancipação” da arte contemporânea por meio da tecnologia faz emergir uma ambiguidade entre futuros aceleracionistas e críticos — ou talvez a mobilização dos primeiros para alcançar os últimos.

Quem acumula o futuro tem pavor de que os tempos saiam de controle, teme os cisnes brancos do antagonismo (anti)social.⁴⁸ Assim, talvez se possa propor que pensar sobre o futuro diga respeito, sobretudo, a sobre como mudar as circunstâncias do presente para que os futuros se tornem possíveis e pensáveis. Aí, então, talvez o futuro apareça não tanto como um tempo ou um estado, mas como uma dinâmica de separação (violenta). Como afirma Evan Calder Williams:

nada marca claramente uma passagem *para* o futuro sem desfazer as formas que ligam vidas, materiais e sistemas, de maneiras variáveis e punitivas, para um modo de tempo projetado em torno da continuidade do presente. [...] Por *futuro*, podemos muito bem entender justamente essa sensação de nos desvencilharmos do presente (Williams, n/d, n/p).⁴⁹

⁴⁷ N.T.: Nick Land é um pensador britânico associado ao aceleracionismo e aos discursos antidemocráticos.

⁴⁸ N.T.: Marina Vishmidt utiliza o termo em inglês “objectivity-value”, uma tradução possível para a expressão em alemão “Wertgegenständlichkeit”, empregada por Karl Marx em O capital. Ao que tudo indica, “objectivity-value” ganhou circulação recente no contexto anglófono devido a traduções de obras dos alemães de Alfred Sohn-Rehtel e Michael Heinrich, nas quais se recorre a essa opção. No Brasil, as traduções mais correntes para “Wertgegenständlichkeit” são “objetividade do valor” (tal qual empregada por Flávio Kothe e Regis Barbosa na edição d’O Capital publicada pela Nova Cultural em 1996 e reeditada em 2025 pela editora Ubu) e “objetividade de valor” (conforme tradução de Rubens Enderle para O capital, publicada pela editora Boitempo em 2011). Optamos por utilizar “objetividade-valor” como forma de deixar rastros para a interpretação de mudanças históricas em traduções de conceitos, as quais podem derivar de inúmeros fatores. Pois, como mostrava Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor” (2008), se o original possui alguma estabilidade, as traduções são sempre históricas. Agradecemos o Professor Flávio Roberto Batista, da Universidade de São Paulo, pelo diálogo para a construção desta nota.

⁴⁹ N.T.: Tradução nossa para trecho: “there is a new sentiment emerging of positive affect for negative futures. [...] Resilience and technology create a form of preemptive infrastructural governance that naturalizes precarity, sacrifice, and violence as a necessary economic value, rather than as a politically derived option” (Halpern, 2017, n/p.)

Embora seja elucidativo pensar nas maneiras pelas quais os fechamentos do presente não apenas tornam certos futuros viáveis e outros não, mas também bloqueiam nossa capacidade de ter um futuro que não seja uma exacerbação do presente, a proscrição que Frederic Jameson faz do futurismo se alinha, em certo sentido, a um consenso emergente de que o futuro é uma categoria de visão que é melhor deixar para o passado.⁵⁰ Talvez, na pressa de descartar todas as narrativas modernistas como inerentemente violentas e opressivas, a ênfase na simples sobrevivência — ou resiliência — impeça o pensamento e a organização contra um presente que é cada vez mais sustentado apenas pelos esforços de suas vítimas.

Referências

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia**: Reflections from Damaged Life. Tradução de E.F.N. Jephcott. Londres: Verso, 2005.

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, n/d.

ADORNO, Theodor. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

AYACHE, Elie. **The Blank Swan**: The End of Probability. Oxford: Wiley, 2010.

BANKS, David A. **Engineered for dystopia**. The Baffler, 24 de janeiro de 2018. Disponível em: <https://thebaffler.com/latest/engineered-for-dystopia-banks>.

BANKS, David A. **The City Authentic**: How the Attention Economy Builds America. Berkeley: University of California Press, 2023.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. *In: A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale / Editora UFMG, 2008.

BENJAMIN, Walter. Theses on the Philosophy of History. *In: Illuminations*: Essays and Reflections. New York: Schocken Books, 2007.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. *In: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

50 N.T.: Tradução nossa para o trecho: “[N]othing clearly marks a passage into the future without undoing the forms that bind lives, materials, and systems, in variably punitive ways, to a mode of time designed around the continuity of the present. [...] By future, we may well mean just that sensation of coming unstuck in and from the present” (Williams, n/d, n/p).

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DE BRUYN, Eric C. H.; LÜTTICKEN, Sven (eds.). **Futurity Report**. Berlin: Sternberg Press/MIT Press, 2020.

FABRI, Luce. **Fascismo**: definição e história. Tradução de Fernanda Grigolin, Rodrigo Millán e Aquela Mulher do Canto Esquerdo do Quadro. São Paulo: Tenda de Livros, Publication Studio São Paulo, microutopias, 2019. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/fabbri-luce/1963/mes/90.pdf>.

FISHER, Mark. **The Slow Cancellation of the Future**. Lecture, MaMa, Zagreb, 21 maio 2014. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aCgkLICTskQ>.

FISHER, Mark. **Realismo Capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2019.

GRAMSCI, Antonio. Tradutibilidade das linguagens científicas e filosóficas. *In: Cadernos do Cárcere*, vol. 1. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

HALPERN, Orit. Hopeful Resilience. *In: BARBER, Daniel A.; E-FLUX ARCHITECTURE* (eds.). **Accumulation**. e-flux Architecture, 19 abr. 2017. Disponível em: <https://www.e-flux.com/architecture/accumulation/96421/hopeful-resilience/>.

HARAWAY, Donna. **A reinvenção da natureza**: símios, ciborgues e mulheres. Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2023.

HARAWAY, Donna. **Quando as espécies se encontram**. São Paulo: Ubu, 2022.

HARAWAY, Donna. **O Manifesto das Espécies Companheiras**: cachorros, pessoas e alteridade significativa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2015.

MARX, Karl. A Contribution to the Critique of Political Economy, Part One. *In: Marx and Engels Collected Works* (MECW), vol. 29. Tradução de Yuri Sdobnikov. Londres: Lawrence & Wishart, 1987.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução e introdução de Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl. **O capital**, vol. 1. Tradução de Flávio Kothe e Regis Barbosa. São Paulo: Ubu, 2025.

MARX, Karl. **O capital**, livro 1. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl. **O capital**, vol.1. Tradução de Flávio Kothe e Regis Barbosa. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MARX, Karl. Theses on Feuerbach. *In: Marx and Engels Collected Works* (MECW), vol.5. Tradução de W. Lough. Londres: Lawrence & Wishart, 1976.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução de Rubens Enderle, Nélcio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MENEGALLI, Jéssica Cristina Luz. **Teoria da dissociação-valor**: análise da mercadoria e hierarquia sexual. Caderno Cemarx, n. 10, p. 114-130, 2017.

MÉSZÁROS, István. **Capitalism and ecological destruction (Lecture)**. Deutscher Memorial Prize, jan. 1971. Transcrição publicada por Climate & Capitalism, 2017. Disponível em: <https://climateandcapitalism.com/2017/10/02/istvan-meszaros-capitalism-and-ecological-destruction/>.

MHEREB, Maria Teresa. **Sobre tradução e política**: um projeto para os ‘Arquivos sentimentais de uma guerra no Líbano’, de Nadia Tuéni. Exilium - Revista de Estudos da Contemporaneidade, v. 6, n. 10, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.34024/ev00by05>.

MIDNIGHT NOTES. **The Work Energy Crisis and the Apocalypse**. Midnight Notes, v. 2, n. 1, 1979.

MORAES, Fernanda Grigolin. **Sou Aquela Mulher do Canto Esquerdo do Quadro**: a história das mulheres anarquistas como narrativa encarnada. 2020. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

MOORE, Jason W. **Nature/Society & the Violence of Real Abstraction**. World-Ecological Imaginations (blog), 4 out. 2016. Disponível em: <https://jasonwmoore.wordpress.com/2016/10/04/naturesociety-the-violence-of-real-abstraction/>.

MOORE, Jason W.; PATEL, Raj. **A History of the World in Seven Cheap Things**: A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of Our Planet. Oakland: University of California Press, 2018.

POSTONE, Moishe. **Time, Labor, and Social Domination**: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

POSTONE, Moishe. **Tempo, trabalho e dominação social**: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx. São Paulo: Boitempo, 2014.

ROSA, Hartmut. **Social Acceleration**: A New Theory of Modernity. Tradução de Jonathan Trejo-Mathus. New York: Columbia University Press, 2013.

ROSA, Hartmut. **Aceleração**: a transformação das estruturas temporais na modernidade. Tradução de Rafael H. Silveira. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SHAVIRO, Steven. **Speculative Realism – A Primer**. Texte zur Kunst, n. 93, p. 40–51, mar. 2014.

TALEB, Nassim Nicholas. **Black Swan**: The Impact of the Highly Improbable. New York: Random House, 2007.

TURNER, Fred. **From counterculture to cyberculture**: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the rise of digital utopianism. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

VISHMIDT, Marina. Mimesis of the Hardened and Alienated: Social Practice as Business Model. In: BAZZICHELLI, Tatiana; COX, Geoff (eds.). **Disrupting Business**: Art and Activism in Times of Financial Crisis. Data Browser 05. New York: Autonomedia, 2013. (Reimpresso em e-flux, n. 43, mar. 2013).

WILLIAMS, Evan Calder. **Volcano, Waiting**. n/d. Disponível em: https://www.fkawdw.nl/nl/review/sediments/volcano_waiting.

WONG, Julia Carrie. **James Damore sues Google, claiming intolerance against white male conservatives**. The Guardian, 8 jan. 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2018/jan/08/james-damore-sues-google-discrimination-white-male-conservatives>.

Sobre as tradutoras

Sofia Porto Bauchwitz é artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Obteve o título de Mestre em Pesquisa em Arte e Criação pela Universidade Complutense de Madrid em 2013 e ,em 2017, completou seu doutorado em Belas Artes na mesma instituição, com a tese ‘El Artista Errante y El Discurso como Cartografía’.

sofiabauchwitz@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/0877272376067213>

<https://orcid.org/0000-0002-1629-7799>

Fernanda Grigolin é artista, pesquisadora e tradutora. Doutora em Artes Visuais pela Unicamp com estágio no Instituto de Estética da UNAM-México. Foi pesquisadora de pós-doutorado no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ. Atualmente é pesquisadora de pós-doutorado no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH- USP

livreto@fernandagrigin.com

<http://lattes.cnpq.br/8106239996516403>

<https://orcid.org/0000-0003-4305-6912>

Maria Teresa Mhereb é pesquisadora e tradutora. Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio doutoral no Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), Paris, França. É membro do Coletivo Sycorax, dedicado à tradução de obras feministas anticapitalistas. Atualmente, é pesquisadora da Cátedra Edward Saïd de Estudos da Contemporaneidade, da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp).

teresamhereb@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/9269481463571421>

<https://orcid.org/0000-0001-7458-8829>

Recebido em: 28-02-2026. Artigo avaliado por pares em duplo-cego e revisado editorialmente

Como citar

VISHMIDT, Marina (autora); BAUCHWITZ, Sofia Porto; GRIGOLIN, Fernanda; MHEREB, Maria Teresa (tradutoras. Acumulando futuros. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 7 n. 1, p.396 – 421, jan. – jul. 2026. <https://doi.org/10.14393/EdA-v7-n1-2026-81602>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.

