



Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

Dossiê Temático *A escrita nos memoriais
poéticos das artes - parte II*

Revista publicada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Processo: 88881707349/2022-01. PDPG Emergencial de Consolidação Estratégica dos Programas de Pós-Graduação (PPGs) stricto sensu acadêmicos com notas 3 e 4.

v. II, n. 21, 2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes / Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará. Editor: José Denis de Oliveira Bezerra. - v.11, n.21 (2025). - Belém (PA): Universidade Federal do Pará, 2025.

Semestral
Início: v.1, n.1 (2015)
DOI 10.18542
ISSN 2446-5356

1. Arte - Periódicos. 2. Artes Cênicas - Periódicos. 3. Artes Visuais - Periódicos. 4. Cinema-audiovisual - Periódicos. 5. Música - Periódicos. 6. Amazônia. 7. Abordagem interdisciplinar do conhecimento - Periódicos. I. Universidade Federal do Pará. Instituto de Ciências da Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes. II. Bezerra, José Denis de Oliveira (ed.).

CDD 700.5

Todos os esforços foram feitos para contactar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei Nº 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.

Arteriais



revista do programa de pós-graduação em artes | ica | ufpa

ARTERIAIS >>>

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes | ICA | UFPA

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação | Periódicos - Portal de Revistas Científicas da UFPA

Ano II | n. 21 | 2025

Reitor

Prof. Dr. Gilmar Pereira da Silva

Vice-Reitora

Prof.^a Dr.^a Loiane Prado Verbicaro

Pró-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Prof.^a Dr.^a Maria Iracilda da Cunha Sampaio

Diretor de Pesquisa

Prof. Dr. Antônio Jorge Gomes Abelém

Diretora Geral do Instituto de Ciências da Arte

Prof.^a Dr.^a Isis de Melo Molinari Antunes

Diretora Adjunta do Instituto de Ciências da Arte

Prof.^a Dr.^a Adriana Valente Azulay

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes

Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra

Vice Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes

Prof.^a Dr.^a Mayrla Andrade Ferreira dos Santos

Coordenador do Prof-Artes UFPA - Mestrado Profissional em Arte em Rede

Prof. Dr. Áureo Deo DeFreitas Júnior

Editor-chefe

José Denis de Oliveira Bezerra

Conselho Científico e Editorial

Diógenes André Vieira Maciel - Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, PB, Brasil
Jorge Loureiro Figueira - Universidade de Coimbra (UC), Coimbra, Portugal
José Afonso Medeiros - Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
José Maximiano Arruda Ximenes de Lima - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), Fortaleza, CE, Brasil
Leonel Martins Carvalho - Universidade Federal do Acre (UFAC), Rio Branco, AC, Brasil
Líliam Cristina Barros Cohen - Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Lúcia Gouvêa Pimentel - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil
Luis Ricardo Queiroz, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, PB, Brasil.
Maria Beatriz Braga Mendonça - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil
Márcia Mariana Bittencourt Brito - Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Marisa Mokarzel - Universidade da Amazônia (UNAMA), Belém, PA, Brasil
Orlando Franco Maneschy - Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Paulo Marcos Cardoso Maciel - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, MG, Brasil
Paulo Murilo Guerreiro do Amaral, Universidade do Estado do Pará, Belém, PA, Brasil
Rita Luciana Berti Bredariolli - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), São Paulo, SP, Brasil
Sonia Maria Moraes Chada - Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil
Vera Beatriz Sequeira - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Avaliadores Arteriais v. 11, n. 21, jul./set. 2025

Andrea Carvalho Stark - Grupo de Pesquisa Perau (CNPq/UFPA), Brasil
Aparecido José Cirillo - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil
Graziela Ribeiro Baena - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Hosana Celeste Oliveira - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Lucian José de Souza Costa e Costa - Universidade do Estado do Pará (UEPA), Brasil
Maria Ana Azevedo de Oliveira - Universidade Federal do Pará (UFPA), Brasil
Paulo Henrique de Oliveira Gomes - Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES-UFPA), Brasil
Rosane Preciosa Sequeira - Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Brasil
Susana Oliveira Dias - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil
Vera Beatriz Sequeira - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil

Revisão

Andrea Carvalho Stark | José Denis de Oliveira Bezerra

Diagramação

Ana Carolina Araújo Abreu

Apoio Técnico

Antonio de Oliveira Junior
Nyara Cardoso Silva
Ester de Souza Castro

Capa

Marcus Vinícius. Frágil III. (Rio de Janeiro, 2011). Performance. Registro fotográfico: Julio Callado
Acervo da GAEU-UFES (Galeria Espaço Universitário)

Agradecimentos

Alessandra Fabrícia Conde da Silva
Aline Maria Dias
Amanda Pires de Deus Lima
Augusto Leal
Bianca De-Zotti
Camila do Nascimento Fialho
Cláudia Maria França da Silva
Claudio Luiz Garcia
Davi Mendes da Ressurreição
Erly Vieira Jr.
Fercho Marquéz-Elul
Flávia Virgínia Teixeira
Helene Gomes Sacco
Jan Svenungsson
João Victor Cóser
Kleiton Rosa Cavêdo
Lindomberto Ferreira Alves
Luiza Monteiro e Souza
Maria dos Remédios de Brito
Paula Davies Rezende
Pedro Miguel Aoki Sugeta
Renato Vieira de Souza
Rita de Cassia Lima Aroucha
Rosane Preciosa Sequeira
Salomão Alexandre Coelho
Sílvia Helena Benchimol Barros
Tamara Silva Chagas
Vanessa Pereira Vassoler

Realização



Apoio



Indexadores



Universidade Federal do Pará - UFPA
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Portal de Revistas Científicas - UFPA
Instituto de Ciências da Arte - ICA
Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES
Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes
revista.arteriais@gmail.com

SUMÁRIO

Editorial	13
------------------	----

Dossiê Temático: A escrita nos memoriais poéticos das artes - Parte II

Apresentação

PROCESSOS, MATERIALIDADES E CONFABULAÇÕES DA ESCRITA EM ARTES.	15
--	----

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ - PARTE II

Maria dos Remédios de Brito

Rosane Preciosa Sequeira

Lindomberto Ferreira Alves

PORTFÓLIO-MARCUS VINÍCIUS: UM PORTFÓLIO DE MEMORIAIS POÉTICOS	25
---	----

Erly Vieira Jr.

ARTIGOS

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA IDEIA TODA AZUL À PRÁTICA PROJETUAL DE	52
---	----

UM LIVRO DE ARTISTA

Davi Mendes da Ressurreição

Helene Gomes Sacco

DESDOBRAMENTO DA ESCRITA NAS ARTES VISUAIS: REFLEXÕES ACERCA DE MIRA	72
--	----

SCHENDEL E RUBIANE MAIA

Kleiton Rosa Cavêdo

Aline Maria Dias

A PALAVRA COMO DESENHO DO VERBO DESENHAR	83
--	----

Flávia Virgínia Teixeira

ENTRE CARNE E VERMELHO: CORPO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NAS OBRAS DE	97
---	----

JOÃO CÓSER E ARTUR BARRIO

João Victor Cóser

Cláudia Maria França da Silva

HABITAR A MEMÓRIA: A LEITURA E A ESCRITA COMO FORMAS DE SOBREVIVÊNCIA	109
---	-----

DOS LUGARES

Bianca De-Zotti

A DERIVA NA CONSTRUÇÃO DE UMA PERSPECTIVA ANATÔMICA DA CIDADE	122
---	-----

Amanda Pires de Deus Lima

MERGULHO COLETIVO EM DANÇA: VIVÊNCIAS DENTRO DO PROJETO DE PESQUISA	133
---	-----

PROCESSO DE CRIAÇÃO NA ENCANTARIA DO CORPO

Rita de Cassia Lima Aroucha

Luiza Monteiro e Souza

LINHAS EM MOVIMENTO DE UM DEVIR ARTISTA NA AMAZÔNIA CONTEMPORÂNEA Camila do Nascimento Fialho	146
VOZES DO CONCRETO Vanessa Pereira Vassoler	162
NO ESGOTAMENTO, O FIM É O COMEÇO: REFLEXÕES SOBRE A PRODUÇÃO POÉTICA PÓS-DIGITAL NO CAPITALISMO TARDIO Paula Davies Rezende	171
INTERESSE LITERÁRIO E ACADÊMICO: DIFERENÇA, REPETIÇÃO Pedro Miguel Aoki Sugeta Claudio Luiz Garcia	186
ESTUDO INTERSEMIÓTICO ENTRE MÚSICA E LITERATURA: RELAÇÕES ESTRUTURAIS ENTRE O CONTO <i>TRIO EM LÁ MENOR</i> DE MACHADO DE ASSIS E A <i>6ª SINFONIA</i> DE LUDWIG VAN BEETHOVEN Salomão Alexandre Coelho Alessandra Fabrícia Conde da Silva Sílvia Helena Benchimol Barros	200
ENSAIO VISUAL TEXTO E CONTEXTO: A PALAVRA E A PRÁTICA ARTÍSTICA Augusto Leal	220
TRADUÇÃO A ESCRITA DE ARTISTA: O TEXTO DECISIVO, COMO ESCREVO E COMO OS OUTROS ESCREVEM Jan Svenungsson (autor) Fercho Marquéz-Elul (tradutor)	230
SEÇÃO FLUXO CONTÍNUO ARTE NA ILHA: A RESISTÊNCIA DE MULHERES ARTESÃS DE MOSQUEIRO-PA Renato Vieira de Souza	248
A OBRA DE PEDRO ESCOSTEGUY E A IMAGINAÇÃO REVOLUCIONÁRIA NO PENSAMENTO MARCUSIANO Tamara Silva Chagas	260
INSTRUÇÕES AOS AUTORES Instructions for authors	271

A presente edição da *Arteriais* (volume 11, número 21) organiza-se em dois momentos: o primeiro é composta por artigos, ensaios visuais, tradução e portfólio referentes à segunda parte do dossiê temático *A escrita nos memoriais poéticos das artes*; no segundo momento temos artigos na seção Fluxo Contínuo.

O dossiê temático *A escrita nos memoriais poéticos das artes - Parte II* é organizado pelas professoras e pesquisadoras Maria dos Remédios de Brito (Universidade Federal do Pará - UFPA), Rosane Preciosa Sequeira (Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF) e pelo pesquisador Lindomberto Ferreira Alves (doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará - PPGARTES-UFPA). A segunda parte do dossiê é composta por um portfólio, doze artigos, um ensaio visual e uma tradução, produções de artistas-pesquisadores dedicados a pensar modos de fazer e de refletir suas pesquisas a partir dos processos de escrita. Para as organizadoras e o organizador do dossiê, “este segundo número desloca e expande o campo de atenção para a escrita enquanto

processo, dispositivo e materialidade: modos de operação que tensionam, organizam e fazem proliferar formas de pensar e criar em Artes e nos campos interdisciplinares que com elas se entrelaçam”.

Na seção Fluxo Contínuo, temos dois artigos. Renato Vieira de Souza abre a seção com o texto ARTE NA ILHA: A RESISTÊNCIA DE MULHERES ARTESÃS DE MOSQUEIRO-PA, que objetiva “entender o artesanato local, enquanto símbolo de resistência de mulheres e sua luta por espaço social”, a partir da Ilha de Mosqueiro, na região metropolitana de Belém, capital do estado do Pará.

Em seguida, temos o artigo de Tamara Silva Chagas, A OBRA DE PEDRO ESCOSTEGUY E A IMAGINAÇÃO REVOLUCIONÁRIA NO PENSAMENTO MARCUSIANO, no qual a autora propõe analisar o viés político nos trabalhos do artista Pedro Escosteguy “como meio de resistência ante uma realidade opressora, a partir do pensamento do filósofo e sociólogo alemão Hebert Marcuse “sobre o potencial libertário da arte”.

A equipe da *Arteriais* deseja uma boa leitura!

Denis Bezerra
Editor-chefe

PROCESSOS, MATERIALIDADES E CONFABULAÇÕES DA ESCRITA EM ARTES

APRESENTAÇÃO – A ESCRITA NOS MEMORIAIS POÉTICOS DAS ARTES | PARTE II

Maria dos Remédios de Brito
UFPA

Rosane Preciosa Sequeira
UFJF

Lindomberto Ferreira Alves
PPGARTES-UFPA
(Organizadores)

Se o primeiro número deste dossiê, *A escrita nos memoriais poéticos das artes*, abordou a escrita como gesto encarnado – inscrição viva nos corpos, performances e memórias –, este segundo número desloca e expande o campo de atenção para a escrita enquanto processo, dispositivo e materialidade: modos de operação que tensionam, organizam e fazem proliferar formas de pensar e criar em Artes e nos campos interdisciplinares que com elas se entrelaçam. Nesse novo desenho, a escrita não comparece apenas como superfície de inscrição, mas como projeto e procedimento de investigação artística e, em sentido mais amplo, como componente constitutivo da própria experiência criadora.

Nesse movimento de expansão/expressão, entram em cena práticas que acionam modos de escrita que não acomodam – e tampouco pretendem ou mesmo desejam se acomodar – às lógicas de decodificação e reconhecimento próprias da razão monológica hegemônica, sustentada por matrizes colonial-capitalistas. São escritas que, a cada gesto de emergência no mundo, reafirmam a linguagem como território de investigação e disputa, lembrando que ela não se limita a enunciar formas, mas a existência como um todo (Fanon, 2008, p. 33). Daí também a insistência em reconhecer que a linguagem é, simultaneamente, um espaço de

luta (hooks, 1990, p. 282), pois toda língua, “por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência” (Kilomba, 2019, p. 14). Nada mais urgente, portanto, “do que começarmos a criar uma nova linguagem [e outras formas de expressões]. Um vocabulário no qual nos possamos todas/xs/os encontrar, na condição humana” (Kilomba, 2019, p. 21) – distinta daquela historicamente mobilizada como arma cultural, promessa vazia, estratégia teológica ou justificativa colonial e que, como lembra Sylvia Wynter (1984, p. 21), precisa ser continuamente e radicalmente repensada e rearticulada.

Nesse horizonte de disputas, que atravessam a própria matéria da linguagem, torna-se inevitável perguntar como tais tensões se inscrevem nas práticas que lidam diretamente com ela. É justamente nesse ponto que os memoriais poéticos irrompem como campo crítico privilegiado: não apenas respondem a essas forças, mas as reconfiguram à medida que as escrevem.

Os memoriais poéticos funcionam, no âmbito deste número, tanto como bússola quanto como bálsamo em meio a tempos tão cínicos e absurdos. Eles nos recordam que a “inocência” diante do fenômeno linguístico já não é uma opção – se é que algum dia foi. Impõe-

se deslocar a escrita do lugar de evidência suplementar ou meramente acessória aos processos de criação, qualquer que seja sua natureza, para reconhecê-la como operação estética, política e epistemológica: um gesto capaz de instaurar mundos, de tensionar regimes de visibilidade e de reconfigurar - no caso que nos ocupa - a própria ideia de memorial poético. O que está em jogo, portanto, não é apenas o uso da escrita como registro, mas seu poder de intervenção na fabricação de sentidos, na modulação dos modos de aparecer e no redesenho das formas pelas quais a experiência criadora se narra, se pensa e se partilha.

Aqui, podemos perceber como os memoriais poéticos - tradicionalmente vinculados a narrativas retrospectivas de processo - se deixam compreender como matriz crítica, dialógica e performativa: uma tecnologia aberta, temporal e indócil à fixação, que opera na interseção entre palavra, imagem e objeto, instaurando modos de fazer capazes de borrar as fronteiras instituídas entre experiência, linguagem, processo e materialidade. Nesse sentido, os memoriais tornam-se plataformas topológicas em contínuo desdobramento, nas quais a escrita evidencia simultaneamente a agência do suporte material e a circularidade entre autor/a, experiência e leitor/a. Esse movimento ressalta tanto a materialidade virtual quanto a potência inventiva da escrita, que atua como gesto indisciplinado ante às estruturas, códigos e discursos hegemônicos que regulam o que é (ou não) visível e/ou dizível (Rancière, 1995, p. 8; 2005, p. 59). Lembra-nos, assim, que a escrita se reinscreve de modo contínuo em práticas que procuram exceder seu manejo transitivo e comunicativo, afirmando seu potencial intransitivo, autorreferencial e produtor de sentidos (Barthes, 1982, p. 33).

Dizer isso implica reconhecer que, como efeito político e acadêmico, os trabalhos reunidos neste número - embora acionem o memorial poético para além do registro ou da justificativa - reiteram, cada qual a seu modo, a escrita como parte constitutiva da própria elaboração enunciativa da experiência criadora. É por meio dela também que a criação em Artes

amplia seus sentidos, tensiona regimes de leitura e instaura outras formas de partilha do sensível. Longe de operar como comentário externo, a escrita se inscreve no próprio campo de criação, interrogando-o e fazendo-o vibrar; contribui - de modo decisivo, ainda que jamais conclusivo - para a produção de conhecimento que emerge da experiência e para a complexificação da pesquisa que lhe dá sustentação, adensando o território onde o trabalho se move e se reinventa (Rey, 2008, p. 14; Costa, 2023, p. 56).

Desconsiderar essa dimensão significaria, em alguma medida, reduzir a potência cognitiva do trabalho e limitar sua capacidade de instaurar mundos, deslocar visibilidades e produzir pensamento. Como ressalta Rosana Paulino (2020, p. 13), não se trata de "substituir a obra pela palavra escrita", mas de "entrecruzar uma produção plástica com uma produção textual" (Lancri, 2002, p. 19) - isto é, reconhecer que esse entrecruzamento as alimenta reciprocamente, ampliando o espectro de circulação de sentidos e criando múltiplas vias de acesso ao trabalho e aos modos como ele se inscreve (e insiste!) no mundo. Trata-se, portanto, de um processo estético-político-epistêmico complexo, configurado como zona de fricção, invenção e risco, no qual os memoriais poéticos são gestados e, simultaneamente, transformados pela escrita. Nesse espaço tensionado, artistas-pesquisadores/as desdobram, dobram e redobram criticamente o memorial poético como superfície material de criação, fazendo da escrita não apenas um dispositivo reflexivo, mas uma operação vital de rearranjo do próprio campo de experiência (Skliar, 2014, p. 120; Rodrigues, 2021, p. 104).

De certo modo, este número também se inscreve em uma linhagem de iniciativas que, em âmbito nacional, vêm afirmando a escrita em Artes como campo legítimo de investigação e de invenção estética e crítica. É impossível não reconhecer, nesse percurso, a matriz inaugurada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim (2006) com *Escritos de artistas: anos 60/70* - primeira antologia brasileira dedicada integralmente à escrita de artistas, cuja força constitutiva residiu tanto em delimitar um

corpus quanto em abrir um campo de atenção no qual escrever é abrir zonas de conflito e dissenso, intervir nos regimes de autoridade discursiva e ampliar o campo das narrativas possíveis. É participar da ecologia do trabalho para além de sua feitura, agenciando outras relações entre linguagem, corpo e experiência, de modo que novos desdobramentos de pesquisas estéticas passam a tecer uma multiplicidade de percepções sobre as modalidades, riscos e alcances das escritas próprias ao campo da arte – para além daquelas produzidas por críticos, curadores e historiadores da arte.

Mais recentemente, esse movimento encontra ressonância no dossiê *Escritas de artista e outras proposições* (v. 13, n. 31, 2021), da *Revista Políndromo* (UDESC), organizado por Raquel Stolf e Regina Melim. O dossiê expandiu ainda mais os possíveis desse campo ao mobilizar as modulações da escrita de artista e suas múltiplas formas de inscrição, reunindo reflexões e experimentações que tratam a escrita – em interlocução direta com leitura e escuta – como processos, práticas e procedimentos que catalisam, inscrevem e/ou dão corpo a projetos artísticos e seus desdobramentos, ativando questões e operações decisivas no interior dessas práticas.

No âmbito dos processos formativos institucionais, soma-se a iniciativa do projeto de extensão *Escrita em Artes* (UFES), coordenado por Aline Dias e Diego Rayck – pensado e agenciado como uma resposta a uma lacuna percebida na formação artística dos estudantes de bacharelado e licenciatura em artes visuais: a dificuldade de muitos estudantes em articular leitura, interpretação e de enunciação através da escrita de seus próprios processos criativos, assim como a ausência de espaços para dar densidade e complexidade reflexiva às suas poéticas visuais. Com isso, o projeto destaca, por um lado, a importância de estimular nos alunos o desejo de qualificação em produção textual, pesquisa, leitura crítica, organização e engajamento com sua própria poética artística e, por outro, promove a reflexão e experimentação prática sobre o papel decisivo – e frequentemente negligenciado – do texto

na formação acadêmica e na vida profissional dos egressos, incluindo a elaboração de projetos artísticos, culturais, pedagógicos, curatoriais e de outras áreas de atuação, articulada à experimentação de modos de escrita que ampliam e tensionam os próprios limites da criação e de sua inscrição no campo e no mundo.

Na mesma linha, a trajetória do artista-pesquisador Fábio Moraes – para a qual a escrita de um artista é diferente daquela de um escritor – adensa a aposta proposta por este dossiê e, de modo particular, por este número, do memorial poético como território em que gesto, documento e fabulação se interpenetram, expandindo o entendimento da escrita em Artes para a escrita nas/das Artes, e tensionando os modos tradicionais de leitura da arte contemporânea. Ao investigar sistematicamente a escrita que habita as materialidades da arte – que transborda a página para suportes visuais, performativos e materiais, ainda pouco historicizada no Brasil – Moraes, em sua tese *Escritexpográfica* (2020), propõe uma metodologia que articula análise crítica e escrita ensaístico-narrativa como espaço expositivo, deslocando a palavra da descrição para a operação estética.

Ele nos lembra como esse modo de escrita não apenas resiste ao discurso literário tradicional, mas se posiciona como obra, transitando entre instalações, livros de artista, pintura, performance e outros circuitos. Essa investigação se prolonga, de um lado, na prática de ensino de Moraes, por meio de cursos – ora autônomos, ora institucionais – que sintonizam e ativam atenção à escrita na arte e ao texto de artista, com exercícios que exploram materialidade, visibilidade e regimes de recepção; e de outro, em sua produção artística, ao fazer do texto corpo plástico e gesto experimental, operando com a escrita cortes, dobras, rasuras e montagens que hibridizam poesia, arquivo, história e desenho.

No horizonte ampliado dessa linhagem, e para encerrar, destacamos ainda outra força sensível, sutil e contundente que, desde 2006, vem afirmando a urgência da escrita em Artes como campo de invenção, crítica

e experimentação a ser investido: a editora Parêntesis, idealizada por Regina Melim. Desde sua criação, a editora opera como espaço de pesquisa, produção e publicação de projetos artísticos e curatoriais no formato de impressos. Ao longo dos anos, consolidou-se como plataforma editorial, curatorial e pedagógico que desloca limites convencionais da editoria ao tratar o livro, a publicação e o impresso como dispositivos de proposição e inscrição estética, tensionando de modo singular a relação entre forma, pensamento e materialidade do que poderia ser chamado de literatura de artista.

Os projetos da editora, marcados pela investigação das múltiplas modalidades de inscrição da escrita de artista, maneja a edição como procedimento crítico que ativa modos de leitura e circulação capazes de desafiar os regimes tradicionais de legitimação, inclusive ao valorizar práticas processuais, efêmeras ou marginalizadas por circuitos hegemônicos. Ao apostar na publicação como gesto estético e político - em que cada livro funciona como obra, dispositivo curatorial e campo de experimentação expográfica -, a Parêntesis expande em muito as possibilidades da escrita e do texto no interior das artes visuais.

Se fazemos ressoar, aqui, essa brevíssima cartografia, é porque ela abre caminhos para que artistas-pesquisadores/as - como aqueles reunidos neste número e no anterior - possam forjar uma escrita própria, afinada ao que Gilles Deleuze (2008) compreende como a constituição de um estilo. São caminhos que produzem linhas de fuga aos moldes majoritários de escrita no campo das Artes - e além dele -, ainda muitas vezes guiados por formas e padrões externos as singularidades da própria experiência e que pouco nos deslocam, nos provocam ou nos indagam (Domingues, 2004). Caminhos que conduzem, portanto, ao encontro com escritas que se proliferam como palavras vivas, contagiantes, permeadas por presença e empenhadas em instaurar modos desacostumados de sentir, pensar e fazer. Tais palavras fazem vibrar, no corpo de quem se autoriza a esse gesto, outra modalidade de produção de saber comprometida com a vida, convocando-nos, sobretudo, a uma tomada de

posição - uma ética (Preciosa, 2019), elaborada no limite da carne, do mundo e do trabalho com a linguagem, que joga, portanto, com a imanência da própria matéria que a inscreve.

Ética cujo horizonte, a todo instante - e vale reiterar - nos impõe uma pergunta: afinal, que experiência é possível ter da criação de memoriais em Artes quando eles se encontram em ato poético com os possíveis da própria escrita? Pergunta difícil para a qual, desde já, confessamos não ter respostas; não pretendemos formulá-las, tampouco os trabalhos deste número o fazem. Com Ricardo Basbaum (2013, p. 42), intuímos que a pergunta é motor e companheira, sustentando a aposta de que a escrita nas Artes "pode desempenhar um papel maravilhoso na expansão dos sentidos", sobretudo quando não busca impor uma forma de expressão a uma matéria vivida (Deleuze, 2011, p. 11); mas, ao contrário, se empenha em defender, inventar e construir uma estrutura de linguagem singular que permita a emergência de uma produção de si na própria escrita (Foucault, 2004; Butler, 2015; Preciosa, 2010; Domingues, 2010).

Nesse sentido, as dimensões metodológicas e materiais que instituem a escrita no campo das Artes como espaço de abertura radical, e os memoriais como campos de invenção, descompressão imaginativa e insurgência poética, orientam também a arquitetura deste número, que buscou acolher a diversidade de gestos, procedimentos e operações que atravessam os trabalhos e pesquisas aqui apresentados. A semelhança do primeiro número, optou-se por organizá-los em eixos curatoriais afinados aos modos pelos quais a escrita se inscreve e se articula na experiência criadora - **Materialidades, arquivos e procedimentos; Lugares, memórias e deslocamentos; Experimentações digitais, híbridas e interartes** - aos quais se somam as seções **Portfólio, Ensaio Visual e Tradução**. Mais do que impor enquadramentos rígidos, tais eixos procuram evidenciar as aproximações, tensões e ressonâncias que fazem da escrita de memoriais poéticos - em suas múltiplas modulações - um dispositivo ético, estético, político e epistemológico que reinscreve a escrita em Artes como uma experiência

topológica e instauradora, que reorganiza modos de existência da obra no mundo.

Funcionam, portanto, menos como divisões temáticas e mais como constelações que se formam a partir das intensidades próprias de cada trabalho: ora centradas na emergência de processos e modos de fazer, ora no entrelaçamento entre palavra, matéria, memória e deslocamento, ora na expansão dos limites das linguagens no campo digital e interartes. Conjuntamente, essas seções configuram uma cartografia transitória que torna visível a heterogeneidade de procedimentos e a vitalidade das escritas em Artes, convidando-nos a percorrê-las como territórios em contínua expansão criativa, nos quais o texto e as palavras não apenas acompanha, mas ativa e transforma as práticas artísticas, contribuindo decisivamente para a expansão crítica do que entendemos por textos de artistas e por seus modos de existir no mundo.

PORTFÓLIO

Abrindo este volume, a seção *Portfólio* nos oferece um mergulho singular na escrita de artista coimplicada e coextensiva ao gesto performativo, que se dá no limite entre leveza e risco, duração e entrega, corpo e desbordamento. Em **MARCUS VINÍCIUS: UM PORTFÓLIO DE MEMORIAIS POÉTICOS**, Erly Vieira Jr. reúne e organiza os textos produzidos pelo artista capixaba Marcus Vinícius (1985-2012) para obras realizadas no momento mais decisivo de sua trajetória – *Frágil* (2011), *Everything imaginable can be dreamed...* (2012) e *The visible and the unconscious* (2012). Para além de registros, esses memoriais revelam o pensamento vivo do artista sobre seus sentires, saberes e fazeres performático. Entre descrições operacionais e escritos poético-reflexivos, o conjunto permite acompanhar como Marcus Vinícius deslocava a escrita para dentro da própria obra, tratando-a como prolongamento do acontecimento performativo. Conforme busca destacar Vieira Jr., seus textos, elaborados tanto na prévia dos projetos quanto no rastro das ações, deixam ver a fricção entre

intenção e corpo em prova, reinscrevendo a performance como experiência que se refaz ao ser narrada. Nesse percurso, o portfólio evidencia uma espécie de escrita ethopoética (Domingues, 2017), em que escrever é também medir o alcance e a vulnerabilidade do próprio gesto. Ao reunir essa materialidade textual – que complementa e tensiona o *statement* que o artista costumava apresentar em seus portfólios –, Vieira Jr. reinscreve a escrita de Marcus Vinícius no campo mais amplo da escrita de artista, valorizando sua prática como processo e memória encarnada. Assim, a seção Portfólio inaugura o volume afirmando a escrita como espaço de elaboração sensível, onde a performance persiste e se transforma, ecoando a presença do corpo que a originou.

MATERIALIDADES, ARQUIVOS E PROCEDIMENTOS

Abrindo o conjunto de artigos, os trabalhos reunidos sob o eixo *Materialidades, arquivos e procedimentos* aproximam práticas de criação que interrogam a materialidade do livro, o gesto de arquivar e as potências da escrita como processo e dispositivo artístico. Em **O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA IDEIA TODA AZUL À PRÁTICA PROJETUAL DE UM LIVRO DE ARTISTA**, Davi Mendes da Ressurreição e Helene Gomes Sacco apresentam um livro de artista concebido como pasta-arquivo, onde publicações verbo-visuais se acumulam como vestígios de uma poética autoral. Mobilizando referências do design de autor, da autobiografia e das publicações artístico-editoriais, os autores transformam documentos pessoais em matéria de experimentação, ativando o arquivo como campo de invenção. Na sequência, Kleiton Rosa Cavêdo e Aline Maria Dias, em **DESDOBRAMENTO DA ESCRITA NAS ARTES VISUAIS: REFLEXÕES ACERCA DE MIRA SCHENDEL E RUBIANE MAIA**, aproxima obras destas duas artistas para pensar a escrita como processo fragmentário, performativo e deslocado. A partir de uma metodologia sob arte, os autores destaca como leitura, memória e cotidiano se entrelaçam nos gestos das artistas, produzindo uma reflexão que compreende a escrita não como registro,

mas como parte constitutiva do próprio fazer artístico. Em *A PALAVRA COMO DESENHO DO VERBO DESENHAR*, Flávia Virgínia Teixeira investiga a escrita como gesto gráfico e processual, situada no interstício entre palavra, desenho e imagem. Em tom ensaístico e autobiográfico, o texto elabora um memorial poético-ético-estético no qual escrever, desenhar e confabular constituem operações indissociáveis do fazer artístico. A escrita emerge, assim, não como comentário, mas como matéria sensível e procedimento de criação, ativando a linguagem como campo de experimentação e pensamento. Já em *ENTRE CARNE E VERMELHO: CORPO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NAS OBRAS DE JOÃO CÓSER E ARTUR BARRIO*, João Victor Cóser e Cláudia Maria França da Silva aproxima sua obra *Silêncio Além da Pele* do *Livro de Carne* de Artur Barrio, explorando a simbologia do vermelho como campo sensorial e político. Dialogando com Pastoureau, Didi-Huberman e Merleau-Ponty, o autor investiga a carne como metáfora e presença sensível, ativando tensões entre visível e invisível. Ao tratar corpo e matéria como territórios de memória e resistência, o texto propõe uma releitura crítica das relações entre materialidade e simbolismo na arte contemporânea.

LUGARES, MEMÓRIAS E DESLOCAMENTOS

Sob o eixo *Lugares, memórias e deslocamentos*, os textos que o conformam exploram modos de escrever e criar a partir do espaço vivido, tomando casa, cidade e território como motores de pensamento e gestualidade da escrita em Artes. Em *HABITAR A MEMÓRIA: A LEITURA E A ESCRITA COMO FORMAS DE SOBREVIVÊNCIA DOS LUGARES*, Bianca De-Zotti investiga o processo de criação do curta *O fim da eternidade*, concebendo a casa como escrita de vida. A partir de uma abordagem autobiogeográfica, o texto articula percepção, leitura e inventário de objetos como práticas de sobrevivência dos lugares, onde memória e confabulação se coimplicam. Em seguida, Amanda Pires de Deus Lima, em *A DERIVA NA CONSTRUÇÃO DE UMA PERSPECTIVA ANATÔMICA DA CIDADE*, propõe pensar o

urbano como organismo pulsante - um corpo-cidade. Com base em caminhadas à deriva e na cartografia deleuze-guattariana, a autora elabora um processo artístico em arte urbana que resultou em intervenções de lambe-lambe, derivadas de uma escrita-cartografia do corpo em deslocamento, que reinscreve a cidade como campo sensível de relação. Em *MERGULHO COLETIVO EM DANÇA: VIVÊNCIAS DENTRO DO PROJETO DE PESQUISA PROCESSO DE CRIAÇÃO NA ENCANTARIA DO CORPO*, Rita de Cassia Lima Aroucha e Luiza Monteiro e Souza investigam o corpo como território de memória e relação, acionando a noção de "rio de memórias" como motor do processo criativo em dança. A partir de experimentações coletivas, o texto compreende o corpo como espaço vivido e partilhado, onde subjetividade e coletividade se coimplicam. A escrita emerge como gesto de escuta e acompanhamento do movimento, elaborando o processo criativo como experiência situada e relacional. Já Camila do Nascimento Fialho, em *LINHAS EM MOVIMENTO DE UM DEVIR ARTISTA NA AMAZÔNIA CONTEMPORÂNEA*, compõe um relato poético-biográfico sobre seu devir artista na Amazônia contemporânea. Entre a imagem-semente de uma árvore que caminha e o arrebatamento produzido pelo encontro com esse território, a autora descreve como a Amazônia passa a habitá-la, afetando sua poética. Ao tomar a linha como material e conceito, o texto apresenta o percurso de criação da exposição *Linhas em movimento*, entrelaçando referências literárias, artísticas e antropológicas para pensar uma prática que se faz no trânsito entre corpo, paisagem e imaginação. Fechando o eixo, Vanessa Pereira Vassoler, em *VOZES DO CONCRETO*, revisita o grafite como prática urbana insurgente. Embora incorporado ao mercado e à mídia, o grafite preserva, para a autora, sua força de contestação ao reinscrever muros e fachadas como superfícies de narrativa e resistência. Ao explorar sua dimensão política e sensível, o texto evidencia como essa escrita visual reconfigura o espaço público, ampliando formas de participação e disputando sentidos na cidade contemporânea.

EXPERIMENTAÇÕES DIGITAIS, HÍBRIDAS E INTERARTES

Já sob o eixo *Experimentações digitais, híbridas e interartes*, os textos agenciados exploram modos de criação que tensionam tecnologias, formas e linguagens, investigando como a escrita se reinventa entre suportes, códigos e gestos híbridos. Em *NO ESGOTAMENTO, O FIM É O COMEÇO: REFLEXÕES SOBRE A PRODUÇÃO POÉTICA PÓS-DIGITAL NO CAPITALISMO TARDIO*, Paula Davies Rezende analisa a exaustão própria do capitalismo tardio e da pós-modernidade como um campo fértil para novas possibilidades estéticas. Ao refletir sobre a criação de duas obras digitais, a autora mostra como tecnologias podem ser desviadas de seus usos industriais, produzindo acontecimentos poéticos que desafiam a cultura visual homogênea da internet e fabulam outros mundos possíveis. Na sequência, Pedro Miguel Aoki Sugeta e Claudio Luiz Garcia, em *INTERESSE LITERÁRIO E ACADÊMICO: DIFERENÇA, REPETIÇÃO*, exploram as fronteiras entre ensaio e artigo acadêmico para pensar processos de criação. Escrito a quatro mãos, o texto adota uma metodologia autopoética que articula filosofia, literatura e prática artística, acompanhando o surgimento inesperado de ideias, imagens e procedimentos. O movimento entre diferença e repetição, aqui, opera como modo de escrita e processo de pesquisa. Encerrando o eixo e conjunto de artigos, em *ESTUDO INTERSEMIÓTICO ENTRE MÚSICA E LITERATURA: RELAÇÕES ESTRUTURAIS ENTRE O CONTO TRIO EM LÁ MENOR DE MACHADO DE ASSIS E A 6ª SINFONIA DE LUDWIG VAN BEETHOVEN*, Salomão Alexandre Coelho, Alessandra Fabrícia Conde da Silva e Silvia Helena Benchimol Barros investigam como signos sonoros e verbais se entrelaçam na expressão de afetos e atmosferas, revelando correspondências rítmicas, narrativas e contemplativas entre conto e sinfonia. A escrita, nesse gesto, torna-se escuta ampliada interartes.

ENSAIO VISUAL

A seção *Ensaio Visual* propõe um trânsito entre escrita e criação, evidenciando a potência do

texto como gesto que não apenas acompanha, mas produz obra - ampliando o campo da palavra para além de sua função comunicativa e reinscrevendo-a como agente estético e político. Em *TEXTO E CONTEXTO: A PALAVRA E A PRÁTICA ARTÍSTICA*, Augusto Leal e suas obras *Gangorra* (2020), *Lampejo* (2021) e *Sinalização Profética* (2021) tornam-se pontos de inflexão para pensar como palavra e texto ativam perguntas, instauram experiências e convocam o público a uma relação de tomada de posição político-participativa com o trabalho e para além dele. O autor explora o memorial poético como dispositivo de aproximação, capaz de revelar camadas que escapam à fruição expositiva tradicional e de abrir zonas de encontro entre artista, obra e público. Nesse gesto, a escrita emerge como campo de pensamento e partilha, espaço onde a prática artística se desdobra, se discute e se complexifica. Entre texto e contexto, o ensaio sugere que a palavra, quando incorporada ao processo criativo, não descreve: ela age, desloca e colabora para a construção crítica do próprio campo das artes.

TRADUÇÃO

Encerrando o número, a seção *Tradução* retorna à escrita como gesto de passagem - entre línguas, processos e modos de pensar - mostrando que traduzir pode ser um gesto sensível de agradecimento ao corpo da obra, fazendo-a vibrar outra vez. Em *A ESCRITA DE ARTISTA: O TEXTO DECISIVO, COMO ESCREVO E COMO OS OUTROS ESCREVEM*, texto de Jan Svenungsson, traduzido por Fercho Marquéz-Elul, o autor mergulha na escrita de artista como prática contemporânea que pensa o texto não como ornamento, mas como matéria, procedimento e dispositivo crítico. Partindo de um exercício originalmente concebido em inglês - e não em sua língua materna - Svenungsson faz da própria escolha linguística um deslocamento produtivo, que ecoa seu diálogo com Man Ray e seu esforço de compreender a palavra como ação artística. Ao descrever instruções, métodos e hesitações de seu processo, o autor revela a escrita como ferramenta material, sujeita a ritmos, desvios

e fricções. Na leitura especulativa de Klee, Matisse, Bourgeois, Smithson, Stark e Kelley, a escrita emerge como campo plural, onde cada artista inventa uma poética própria para pensar com e contra o texto. A tradução de Marquéz-Elul acompanha esses movimentos sem domesticá-los, acolhendo as irregularidades e respirações do original e instaurando, assim, um espaço de co-criação entre autor e tradutor. Nesse entre-lugar, a escrita de artista se renova como prática crítica e experimental - dobradiça entre gesto e linguagem, processo e reflexão, obra e mundo.

Para encerrar - sem nada concluir -, ao entregarmos este segundo número do dossiê, buscamos menos fechar um percurso do que ampliar suas reverberações. Interessa-nos adensar a circularidade entre escritas que operam como travessia - onde corpo, memória e matéria se refazem continuamente - e escritas que afirmam sua potência como arquivo, processo e materialidade, aprofundando, assim, as reflexões sobre as confluências entre gesto e documento, corpo e inscrição. Em conjunto, os trabalhos reunidos reforçam que a escrita de artista é gesto instaurador, nos termos de Étienne Souriau (2021), para quem a instauração é processo de co-criação entre o fazer humano e as formas de existência da própria obra. A pertinência dessa noção para os memoriais poéticos decorre justamente do fato de que, neles, a obra não preexiste ao gesto que a escreve: ela se instaura no ato, emergindo como modo de existência que só se efetiva na co-criação entre corpo, matéria e linguagem.

Nada distinto ocorre quando nos permitimos exercitar o memorial poético não como mero suporte justificativo-discricionário de poéticas; nele, a escrita não descreve a criação, mas a performa, a prolonga e a reorganiza, tensionando historicidades, discursos e sentidos e reconfigurando modos de pensar, produzir e habitar as próprias condições de possibilidade de uma dada poética no mundo. Assim, esperamos contribuir para o fortalecimento e a expansão do campo, abrindo novas vias de investigação e experimentação para artistas-pesquisadores/as, docentes e estudantes. Que este dossiê siga ativando

debates, deslocando leituras e sustentando a aposta de que a escrita em/nas/das Artes - em toda sua vontade de potência - faz vibrar o que pulsa nas entrelinhas, aquilo que insiste em existir mesmo quando escapa ao sentido. Afinal, como lembrou Clarice Lispector (1992, p. 20), "já que se há de escrever, que pelo menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas".

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

COSTA, Luiz Cláudio da. A pesquisa em artes: a experiência, a experimentação e a escrita. In: **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.24, n.47, p. 47-58, 2023. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/83603>>. Acesso em: 15 set. 2025.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008.

DIAS, Aline; RAYCK, Diego. **Escrita em Artes** [Site]. Vitória, 2017. Disponível em: <<https://escritaemartes.wordpress.com/about/>>. Acesso em: 17 set. 2025.

DOMINGUES, Leila. Ensaio de subjetivação: ethopoética, cartografemas e ethografias. In: LEÃO, Adriana *et al* (orgs.). **Produção de subjetividade e institucionalismo**: experimentações políticas e estéticas. Curitiba: Appris, 2017.

DOMINGUES, Leila. **À flor da pele**: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010.

DOMINGUES, Leila. O desafio ético da escrita. **Psicologia & Sociedade**, Recife, v.16, n.1, p. 146-150, 2004. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/psoc/a/5tm5gqj5r9b6L5JRxyPWw5D/?lang=pt>>. Acesso em: 15 set. 2025.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. **Ética, sexualidade, política. Coleção Ditos & Escritos, vol. V**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

HOOKS, bell. **Yearning**: race, gender and culture politics. Cambridge: South end press, 1990.

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

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. São Paulo: Siciliano, 1992.

MELIM, Regina. **Editora Parênteses** [Site]. Florianópolis, 2006. Disponível em: <<https://www.plataformaparentesis.com/site/sobre/>>. Acesso em: 17 set. 2025.

MORAIS, Fabio. **Escritexpográfica**. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. disponível em: <<https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/>

<[vinculos/000094/0000946a.pdf](https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000094/0000946a.pdf)>. Acesso em: 17 set. 2025.

PAULINO, Rosana. Afinal, qual é o lugar do texto nesta pesquisa? ou da necessidade de se pensar critérios diferenciados para o texto em poéticas visuais. In: LEÃO, Cláudia; BRITO, Maria dos Remédios de (org.). **Estalos, incidentes e acontecimentos como procedimento e método da pesquisa em artes**. Belém: Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2020.

PRECIOSA, Rosane. Reparar nas coisas: de repente algo acontece e somos outro. **Educação em Perspectiva**, Viçosa, v.10, p. 1-7, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufv.br/educacaoemperspectiva/article/view/8008>>. Acesso em: 17 set. 2025.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010.

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

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhet, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

REY, Sandra. A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea. **Pós (UFMG)**, Belo Horizonte, v.1, n.1, p. 8-15, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48438>>. Acesso em: 17 set. 2025.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa autobiográfica em arte: apontamentos iniciais. **Nós - Cultura, Estética e Linguagens**, Goiânia, v.6, n.1, p. 95-129, 2021. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/view/11364>>. Acesso em: 17 set. 2025.

SKLIAR, Carlos. **Desobedecer à linguagem**. Tradução de Giane Lessa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SOURIAU, Étienne. **Diferentes modos de existência**. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

STOLF, Raquel; MELIM, Regina (org.). Dossiê Escritas de artista e outras proposições. **Revista Políndromo (UDESC)**, Florianópolis, v.13, n.31, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/issue/view/797>>. Acesso em: 17 set. 2025.

WYNTER, Sylvia. The ceremony must be found: after humanism. **Boundary 2**, Durham, v.12/13, n.3/1, p. 19-70 (On humanism and the University I: the discourse of humanism), Spring-Autumn 1984. Disponível em: <https://monoskop.org/images/e/e7/Wynter_Sylvia_1984_The_Ceremony_Must_Be_Found_After_Humanism.pdf>. Acesso em: 17 set. 2025.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Maria dos Remédios de Brito é proessora-associada nos programas de pós-graduação em Filosofia e em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA), mestra e doutora em Filosofia da Educação (Unimep-Piracicaba/SP), com pós-doutorado em Filosofia da Educação (Unicamp). Graduada em Filosofia (UFPA) e em Pedagogia (UFPA), é também especialista em Filosofia Contemporânea (PUC-Rio) e em Educação e Problemas Regionais (UFPA), com aperfeiçoamento em Psicanálise (Corpo Freudiano de Belém). Coordena grupos de pesquisa e desenvolve pesquisas nas interfaces entre filosofia, arte e educação, com especial interesse pela psicanálise, esquizoanálise e pelas questões femininas. E-mail: mrb@ufpa.br

Rosane Preciosa Sequeira é professora-associada aposentada e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF). Mestra em Teoria da Literatura (UFRJ), doutora em Psicologia Clínica (PUC-SP) e graduada em Ciências Sociais (UFRJ). Autora de *Incertas Noites de Paris* (E-book pela Editora da UFJF, 2021); de *Rumores Discretos da Subjetividade: sujeito e escritura em processo* (Editora Sulina/UFRGS,

2010); e do livro de poemas *Jóias Vadias* (Editora independente Fada Inflada, 2025). Investiga o campo das práticas artísticas nos cruzamentos possíveis entre arte, literatura, educação e clínica, e nas narrativas contra modos assujeitados de existir. E-mail: rosane_preciosa@yahoo.com.br

Lindomberto Ferreira Alves é curador, pesquisador e produtor cultural. Doutorando em Artes (PPGARTES/UFPA), mestre em Artes (PPGA/UFES), licenciado em Artes Visuais (UNAR/SP) e bacharel em Arquitetura e Urbanismo (UFBA). Cofundador e editor-chefe da editora independente *Rizoma-Escrita*, co-idealizador e coordenador do projeto editorial-cultural *AECE* (Secult/ES) e co-idealizador e produtor executivo do festival literário *FLII* (Secult/ES). Autor do livro *Rubiane Maia: corpo em estado de performance* (SECULT/ES, 2021). Atualmente pesquisa sobre perspectivas não hegemônicas de escrita da crítica de arte e atua como pesquisador bolsista da FAPES no Instituto Jones dos Santos Neves (IJSN/ES). E-mail: lindombertofa@gmail.com

MARCUS VINÍCIUS: UM PORTFÓLIO DE MEMORIAIS POÉTICOS

MARCUS VINÍCIUS: A PORTFOLIO OF POETICAL MEMORIALS

Erly Vieira Jr.
UFES

Resumo

Este portfólio é composto por textos, mais do que imagens, a partir da compilação dos memoriais poéticos elaborados pelo artista Marcus Vinícius (1985-2012) para as suas obras *Frágil* (2011), *Everything imaginable can be dreamed...* (2012) e *The visible and the unconscious* (2012). Buscamos vislumbrar a elaboração do artista, que demonstrava um pensamento muito pessoal sobre o fazer artístico no campo da performance, em especial acerca da transposição de certos limites corporais explorados em trabalhos de longa duração, marcados pelo binômio leveza/risco. Reúnem-se aqui tanto os memoriais descritivos, constantes dos projetos iniciais de cada obra, quanto os textos poético-reflexivos decorrentes de sua realização. O objetivo é compreender a escrita de Marcus Vinícius como um prolongamento das obras e como parte essencial de seu processo criativo, ampliando, assim, a carta de intenções artísticas presente no *statement* que o artista costumava apresentar em seus portfólios artísticos na fase final de sua carreira.

Palavras-chave:

Performance; corpo; memoriais poéticos; escrita de artista.

Abstract

*This portfolio consists primarily of texts rather than images, compiled from the poetic memorials created by the artist Marcus Vinícius (1985-2012) for his works *Frágil* (2011), *Everything imaginable can be dreamed...* (2012) and *The visible and the unconscious* (2012). We seek to apprehend the artist's creative process, which revealed a highly personal reflection on artistic practice within the field of performance –particularly regarding the transgression of bodily limits explored in long-duration works characterized by the duality of lightness/risk. Here we bring together both the descriptive memorials contained in the initial projects of each work, as well as the poetic-reflective texts resulting from the performances. The aim is to understand Marcus Vinícius's writing as an extension of the works and as an essential part of his creative process, thereby expanding the artistic intent articulated in the statement with which he used to present his artistic portfolios in the final phase of his career.*

Keywords:

Performance art; body and performance; poetical memorials; artist's writing.

PORTFÓLIO >>> MARCUS VINÍCIUS



The visible and the unconscious/ O visível e o inconsciente
Reserva Natural Ikh Gazriin Chuluu, Mongólia, 2012
Registro fotográfico: Marne Lucas
Performance/Site Specific
Acervo da Galeria Espaço Universitário (GAEU-UFES)

Marcus Vinícius (Vitória, 1985 - Istambul, 2012) foi um artista visual brasileiro que viveu e trabalhou em diversos lugares do mundo, e um dos mais atuantes nomes da geração de performers surgida no Brasil na primeira década do século XXI.¹ O artista cresceu na ilha de Vitória (ES) e estudou Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). A primeira fase de sua produção concentrou-se no campo da intervenção urbana, ainda como integrante do Coletivo *Entretantos*, com o qual realizou duas edições do *MultiplIcIDADE*, encontro brasileiro de arte urbana que teve duas edições realizadas em Vitória, em 2005 e 2006. A partir de 2007, passou a fazer do corpo o principal objeto e meio de sua arte, criando trabalhos em vídeo, fotografia, instalação, desenho e, principalmente, performance.

Durante cinco intensos anos de produção solo, ele passou a explorar os limites físicos e mentais do seu ser, resistindo à dor, à exaustão, ao silêncio e ao perigo na busca pela transformação emocional e espiritual em trabalhos duracionais. Em seus rituais silenciosos, lentos e de gestos mínimos, muitas vezes enraizados na experiência cotidiana, ele explorava diversas dicotomias: ação/inatividade, movimento/imobilidade, presença/ausência, leveza/risco.

Marcus Vinícius apresentou trabalhos internacionalmente em galerias, projetos e festivais de 22 países: Brasil, Reino Unido, Argentina, Colômbia, México, Bolívia, Estados Unidos, Polônia, Portugal, Espanha, Itália, Rússia, Finlândia, Suécia, Estônia, Letônia, Noruega, França, Peru, Palestina, Filipinas e Mongólia, onde realizou seu último trabalho presencial, em 2012, dentro da *2nd Land Art Biennial LAM 360°*. Ministrou cursos na Facultad de Artes ASAB (Colômbia), na Facultad de Artes Visuales - UANL (México) e na Academia Non Grata (Estônia). Em 2011, tornou-se professor visitante de Performance Art na Svefi - Sverigefinska Folkhögskolan, na Suécia. Em sua curta, porém intensa carreira (que durou cerca de sete anos), Marcus deixou uma obra volumosa, com muitos registros textuais e imagéticos de seus trabalhos nas áreas da performance, do vídeo e da fotografia.

Também atuou como curador independente no campo da performance, tendo sido o coordenador do *LAP! Laboratório de Ação e Performance* e, ao lado dos artistas Rubiane Maia e Shima, realizou

o projeto *Trampolim Plataforma* de encontro com a arte da performance (2011-2012), um festival itinerante de performance que percorreu cidades no Brasil e na Colômbia, reunindo artistas de diversas nacionalidades. Em 2010, foi curador convidado do Festival Internacional de Arte *Acción ZONADEARTENACCIÓN '10*, em Buenos Aires e, em 2011, foi membro da comissão organizadora do *V::E::R - Encontro de Arte Viva*, em Terra UNA, Brasil. O artista faleceu pouco antes da conclusão do seu curso de doutorado em Arte Contemporânea da América Latina, pela Universidad Nacional de La Plata (UNLP), em Buenos Aires (Argentina), cidade onde estava radicado desde 2008.

Após o falecimento precoce de Marcus, sua família doou seu acervo de obras e textos para a Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU-UFES), localizada em Vitória, sua cidade-natal. Em 2016, para celebrar a memória do artista, foi realizada, nessa galeria, a retrospectiva *Marcus Vinícius*, com curadoria de Júlio Martins, Rubiane Maia e Shima. Nesse mesmo ano, organizei o livro *Marcus Vinícius: A presença do mundo em mim*, que cobre sua produção nas áreas de performance, fotografia e vídeo, reunindo também alguns de seus textos críticos e trechos de memoriais descritivos de seus projetos. Nos últimos anos, alguns de seus trabalhos têm atraído a atenção de uma nova geração de curadores, circulando novamente nos espaços expositivos e eventos artísticos.

Mais recentemente, realizei outros dois projetos em torno da obra de Marcus. Um deles é o documentário ensaístico em longa-metragem *Presença* (2024), que mergulha nas obras de três artistas importantes para as artes da performance no Espírito Santo, e que fizeram/fazem de seus corpos e do questionamento de seus limites o centro de suas poéticas. Além de Marcus, o filme aborda as artistas Rubiane Maia e Castiel Vitorino Brasileiro. O longa *Presença* percorreu o circuito de festivais audiovisuais, tendo recebido prêmios no Festival de Cinema de Vitória (incluindo melhor filme pelo Júri Técnico e pelo Júri Popular) e Menção Honrosa no Rio LGBTQIA+ Festival. Estreou no segundo semestre de 2024 em 16 salas de cinema de 12 cidades brasileiras, e estará nas plataformas de *streaming* em breve.²

Outro projeto, também lançado em 2024, chama-se *Imensidão Íntima - Acervo Audiovisual Marcus*

Vinícius, no qual fiz a curadoria e pesquisa. Ele surge para disponibilizar online, ao público em geral, o conjunto da obra audiovisual do artista, tanto em um canal do YouTube, reunindo 47 trabalhos (entre videoperformance, videoarte e registros de performances presenciais, remasterizados em cópias HD), quanto num website, que organiza esses trabalhos em seis programas temáticos, além de incluir sete séries fotográficas concebidas por Marcus, porém, nunca apresentadas na íntegra. Também estão incluídos os registros de dois projetos de exposições individuais não-realizadas, bem como a fortuna crítica sobre o artista, incluindo alguns textos críticos inéditos.³

Esse projeto se apropria do nome de uma ação realizada por Marcus na Rússia, em 2010: *Imensidão íntima* - expressão emprestada de um texto de Bachelard, do livro *A poética do espaço*. Bachelard concebia a imensidão como algo que colocaria o sonhador fora do mundo próximo e diante de um mundo marcado pela infinitude, permitindo-se abrir para a contemplação da própria imensidão interior. Baseado nisso, é possível perceber como, em seus trabalhos, Marcus buscava estabelecer, com seus espectadores, um jogo que ativasse, ao contemplar seus ritos intimistas, uma abertura para que cada um pudesse perceber um pouco mais da amplitude de sua própria interioridade.

Algo importante de se ressaltar é que, além das obras, o acervo do artista que se encontra sob a guarda da GAEU-UFES inclui um riquíssimo material, sob a forma de arquivos digitais que registram diversos aspectos de seu processo criativo. Marcus tinha uma preocupação muito grande com os registros fotográficos e audiovisuais de suas obras, já que muitas vezes ele divulgava o registro de suas performances em vídeo e fotos, realizadas nos mais diversos cantos do planeta, em seus perfis de redes sociais (Facebook, Cargo Collective) e no canal de YouTube que mantinha (e onde ainda se encontram seus vídeos, então postados em baixa resolução). Este canal leva o nome *Estrategias del Cuerpo*⁴ e conta com quase 20 mil inscritos, que até hoje acessam seus vídeos, mesmo não sendo atualizado desde o ano de 2012.

Quando se mergulha no acervo digital do artista, contudo, descobre-se que há muito mais do que somente os registros em fotografia e vídeo ou textos críticos e curatoriais que ele produziu em sua

carreira. Percebe-se a meticulosa organização que ele fazia de sua obra, pois cada pasta reúne vários itens do processo criativo e de execução de cada trabalho: há desde subpastas contendo referências visuais e textuais que o inspiraram, passando por cartas-convite de eventos e documentos diversos, e incluindo até mesmo tickets de passagens aéreas e de hospedagem, utilizados em prestações de contas de projetos comissionados por editais e instituições culturais, além dos materiais brutos de registro em foto e vídeo dos trabalhos.

Além disso, há um conjunto significativo de textos, envolvendo memoriais descritivos e projetos de execução de suas obras, bem como cartas e textos poéticos que refletem as experiências vividas em cada trabalho. O conjunto desse material permite acessar boa parte das reflexões e do pensamento que nortearam o conjunto da produção do artista. Há textos contendo epígrafes de obras que serviram de inspiração, revelando em Marcus Vinícius um leitor inquieto e instigante de literatura, filosofia e livros sobre artes visuais, bem como trechos embebidos de alta voltagem poética, que o tempo todo repensavam e reconfiguravam as experiências vividas à flor da pele em trabalhos que atravessavam todo seu corpo, sua imensidão interior. E há alguns memoriais descritivos em que citações de outros autores são deliberadamente apropriadas/sampleadas no corpo do texto, sob a forma de paráfrases e jogos de palavras, modificando certas perspectivas e contextos presentes nos textos canônicos originais.

Alguns trechos dessas produções foram incluídos tanto no livro *Marcus Vinícius: A presença do mundo em mim*, quanto nas descrições de cada vídeo postado no canal de YouTube @acervomarcusvinicius, como forma de permitir ao público que acessasse algumas reflexões sobre as questões que lhes eram mais caras, bem como compreender as formas como o conjunto de sua obra (artística e textual) permite uma reflexão diferenciada acerca do ato de se mergulhar no impensado do próprio corpo.

Neste portfólio, reuni alguns desses textos, concentrando-me em três obras realizadas no último ano da carreira de Marcus (incluo também algumas imagens dos trabalhos, a título de ilustração). É um período em que muitos de seus trabalhos passam a apontar para questões de transformação emocional

e espiritual, acompanhados de textos que passam a evocar, de modo recorrente, dimensões que não se reduzem a concretude, à aparência, apontando para aspectos clarividentes e oníricos da experiência. Ou, como ele menciona num breve parágrafo escrito a respeito da tríade de performances *Not only in this world* (2011): “Não só vemos o mundo com os olhos, mas também através dos sonhos”.

Início a série de textos com um *statement* do artista, datado de janeiro de 2012, no qual ele aponta sua visão sobre o fazer artístico. Segue-se o memorial descritivo da performance *Frágil*, cuja primeira versão data de 2009, sendo reapresentada em duas outras ocasiões no final de 2011. Este texto vem acompanhado de dois outros, que o artista produziu após essas duas apresentações, atravessados pelos inúmeros afetos que eclodiram durante a vagarosa caminhada de uma figura silenciosa, enfaixada da cabeça aos pés e aparentemente desumanizada, mas que ao mesmo tempo vivia, interiormente, uma intensa ebulição sensório-sentimental durante todo o desenrolar da performance, prolongando-se pelos dias seguintes.

Em seguida, reproduzo textos referentes a dois trabalhos que trilham essa dimensão onírico-clarividente: *Everything imaginable can be dreamed...* e *The visible and the unconscious/O visível e o inconsciente*, ambos de 2012. O primeiro é um vídeo inspirado em Ipásia, uma das cidades invisíveis de Italo Calvino. Trata-se de um lugar marcado por uma linguagem cujos signos não compreendemos, uma vez que seus objetos e situações, também presentes na banalidade de nosso mundo cotidiano, reaparecem nessa localidade de maneiras que nos soam nem um pouco familiares. O desejo do artista de buscar um lugar inventado, elaborado segundo regras deveras idiossincráticas, enfim alcançado após tão longa e extenuante travessia, também tem como forte referência o livro *Espéces d'espace*, retrato das andanças do escritor Georges Perec na Paris dos anos 1970 – e que já era uma forte referência para os exercícios de deriva urbana dos primórdios da carreira de Marcus Vinícius, quando ainda era um jovem estudante universitário.

E o percurso deste portfólio se conclui com dois textos referentes ao seu último trabalho, *The visible and the unconscious*, realizado durante a 2nd Land Art Biennial, na Mongólia. Apresento aqui

tanto o memorial descritivo constante no projeto da intervenção, quanto um texto escrito por Marcus em agosto de 2012, publicado no catálogo do evento, refletindo sobre essa experiência. Muito provavelmente, este foi o último texto que ele produziu sobre sua obra, já que ele viria a falecer poucos dias depois, após uma breve estadia em Istambul, na Turquia, já às vésperas de retornar ao Brasil.

Consultando um dos rascunhos do projeto (inicialmente denominado *Deserto interior*), percebemos que a ideia central de *The visible and the unconscious* parte de um trecho dos diários da poetisa argentina Alejandra Pizarnik, em especial a seguinte passagem, datada de 18 de dezembro de 1960, utilizado por Marcus como uma epígrafe: “Que pode sonhar uma naufraga, senão que acaricia as areias da praia?”. Essa imagem de absoluta solidão e algum devaneio encontra eco na imagem proposta pela versão inicial (e não-concretizada) do projeto, onde o performer, enterrado até o peito, permaneceria imóvel no centro de uma sala de museu, tomada pelas areias do deserto. Marcus descreveu tal imagem como uma “paisagem alucinante”, inserida num mapa de sonhos: um diálogo entre interior e exterior, mundo natural e artificial, que, a meu ver, nos remete a um desejo pessoal e sensível para além da materialidade – ele inclusive chega a falar em fantasmagoria. Na versão do projeto efetivamente enviada para o evento, aqui publicada, a epígrafe de Pizarnik dá lugar a outras duas, de Jorge Luis Borges e Isaac Newton, embora ela ainda traduza o espírito do trabalho e as inquietações presentes no texto.

Na ocasião de sua execução, o trabalho foi transposto dos limites da sala para a vastidão do deserto de Gobi, a cerca de 300km de UlaanBataar, capital da Mongólia: não mais uma performance-instalação, como previsto no projeto original, mas agora um misto de performance e site *specific*, como consta no catálogo do evento. No deserto, Marcus construiu, pacientemente, durante alguns dias, uma espécie de ninho/canteiro com as pedras colhidas nos arredores. Nele, seu corpo repousa febril sob o sol, a pele coberta por um pó dourado, como se tivesse sendo tingida pelos galhos, também dourados, dos raros arbustos que crescem na região. Recolhido no pequeno ninho, prepara-se para então empreender sua jornada através dos

limites da razão, como no encontro com o indizível de que tanto nos falava o filósofo Georges Bataille, em seu livro *A experiência interior*. Quem sabe, uma vez exaurido o corpo físico e deslimitada a consciência, talvez possa se experimentar a sensação de que não é apenas o deserto que se move? Quiçá acariciar outras areias, ainda não-imaginadas? Só nos resta imaginar, à medida que lemos as palavras do artista acerca dessa experiência.

Por fim, acho importante ressaltar que os materiais constantes no acervo digital de Marcus Vinícius incluem, muitas vezes, diversas versões de um mesmo texto, algumas em estágios mais iniciais, outras aparentemente já finalizadas, ou quase. É importante compreender esse material como parte do processo criativo do artista, entendendo que, em boa parte desse material, trechos redigidos por Marcus se misturam a fichamentos de outros textos que lhe nortearam ou inspiraram, e em alguns casos, as versões disponíveis nem sempre atribuem adequadamente a autoria dessas citações. Algo inclusive, totalmente compreensível quando nos deparamos com versões de textos que talvez não fossem as que o autor intencionava publicar, ou, pelo menos, não naqueles estágios em que se encontram, sem antes retornar mais algumas vezes à sua escrita.

Portanto, foi necessário, à medida que se estudava esse material, empreender uma pesquisa bibliográfica detalhada para resgatar algumas dessas fontes e fazer as atribuições devidas em alguns dos textos do artista. Há a possibilidade de algumas passagens ainda não estarem adequadamente identificadas, portanto, ficam à espera de uma possível edição futura. E há também a possibilidade de se pensar alguns desses textos como um gesto artístico a partir de provocativas colagens de trechos alheios e paráfrases – por exemplo, o texto que acompanha o trabalho *The presence of the world in me II* (2011) na página que o artista mantinha no Cargo Collective,⁵ que mescla deliberadamente trechos de Clarice Lispector (*Um sopro de vida*) e Paul Zumthor (*Performance, recepção, leitura*), como se tivessem emergido do contexto de criação da obra. Afinal, lidar com arquivos é também se permitir escutar as entrelinhas dos textos e especular algo sobre os gestos que os engendraram.



Everything imaginable can be dreamed...
(2012)
Vídeo
Registro fotográfico: Federico Feliziani
Acervo da Galeria Espaço Universitário (GAEU-UFES)

STATEMENT

Meus trabalhos partem da observação e interpretação do espaço que me rodeia, enfrentando os embates éticos e estéticos de pensar esses espaços e as narrativas de intimidade. Defender o silêncio, o poético e a invisibilidade. Após esta aproximação aos lugares, intervenho com/no meu corpo em performances que estabelecem um diálogo entre o real e o imaginado. Inclina-se desta maneira pelo vivencial, as experiências próprias dos lugares habitados dia a dia. Quero estar conectado e explorar a relação entre o Eu e seu entorno num mundo dilacerado pelas transformações urbanas e midiáticas, criando ações que manifestam transitoriedade e instabilidade. Tentativas de fazer um mundo para sobreviver... e viver minhas obsessões. Entender o cotidiano não só como espaço de sociabilidade, mas como paisagem. Uma busca de transcendência dos meus limites e de conexão com a totalidade, com a natureza idealizada, com o meu universo simbólico. Meus trabalhos traçam um mapa psíquico pessoal que expressa quem eu sou. Contudo, não são apenas sobre mim nem para mim. São profundamente tanto pessoais como arquetípicos. Tratam do escuro desejo que se desconhece. É uma busca de uma poética do cotidiano que vislumbra no limiar o excepcional, a transfiguração, o sublime, mas sei que estes são apenas instantes que ficam guardados em desenhos, instalações, fotografias e vídeos. Por ter vivido momentos limite de tanta intensidade, esse homem, personagem, ser, segue caminhando, não se consome; e por mais que caminhe, olhe, viva, sofra, é um homem comum. Afinal, tudo é tão simples...

e, de uma forma ou outra, é autobiográfico.

Marcus Vinícius

Buenos Aires, janeiro de 2012.



Frágil III
(Rio de Janeiro, 2011)
Performance
Registro fotográfico: Julio Callado
Acervo da Galeria Espaço Universitário (GAEU-UFES)

FRÁGIL

(2009-2011)

Sinopse

A ideia inicial da performance *Frágil*, de autoria de Marcus Vinícius, propõe perceber as grafias da cidade em um corpo que transita e se relaciona incessantemente com e na cidade. É como percorrer um caminho que não tem mapa: é um mapa. Muitas vezes, ação sutil pelos encontros. Outras, violenta pelos ritmos frenéticos do cotidiano. Encontros agudos, casuais [ou não], indistintos. Assim, reveladores de relações que, devidamente refletidas, poderiam desestabilizar expectativas e fazer notar que as cidades sobrevivem, pulsam, insistem. As cidades se adentram em nós e conosco. E em *Frágil*, a cidade contenciosamente coexiste como um corpo intenso, incansável, incompreensível que recebe um corpo sedento nesse fluxo inquietante.

O performer se move com dificuldade, mas seu corpo é indelével, indomável, inexorável. A maneira de caminhar, seu ritmo, a qualidade do movimento e da ação de não falar nos faz pensar sobre um fantasma que vaga pelo mundo dos vivos com certa hesitação, um corpo enigmático que desaparece em meio à multidão. Muitas vezes o caminho é aberto pelos transeuntes que, mesmo correndo em seu ritmo cotidiano, param para olhar e tentar decifrar a imagem inusitada.

O Público como público, público da cidade, público um do outro e não menos público privado. Perguntas, registros fotográficos, comentários, sorrisos, afetos, turbulências corporais. Um corpo como fluxo inquietante que se manifesta publicamente. A cidade que tarda em esquecer porque tem memória impressa em seu corpo. Encontros que possibilitam pensar e tratar a cidade como espaço onde se estabelecem outras relações e situações entre arte e indivíduo. Queremos dizer que os corpos urbanos redefinem corpos artísticos ampliando as ações e tecendo outros nexos. Entender um pouco esta dinâmica é o que pretende a realização da performance *Frágil*, porque objetiva provocar nossos sentidos para os percursos orgânicos da arte e no urbano. Uma organicidade que se revela, de outros modos, nas relações corpo x cidade, e não somente em meras analogias.

Pequena descrição do trabalho

Num espaço amplo, em frente a um espelho, Marcus Vinícius cobre seu corpo dos pés à cabeça com uma fita adesiva branca de segurança que contem a inscrição FRÁGIL, escrita em vermelho. Se fragiliza lentamente. Logo se revela para a cidade quando sai para caminhar pelas ruas. Com seu corpo frágil, durante o caminho recebe todo tipo de manifestação do público, propiciando o encontro, intercâmbio e o estabelecimento de relações entre os diferentes atores/público que interagem com a performance. quando apresenta sinais de cansaço, esse esforço absurdo que causa uma debilidade que impede a flexibilidade e os movimentos tornando o seu caminho cada vez mais lento, o performer retorna ao ponto inicial da performance. se (des)fragiliza e assim termina a performance.

Duração da obra.

Indeterminada (entre 01 e 02 horas)

Percurso a ser realizado

Deriva

Necessidades Técnicas

01 performer

04 rolos de fita adesiva com a inscrição FRÁGIL

É necessário um espaço amplo com espelho para a preparação prévia do performer, além de um assistente de produção.

DEIXOU MARCAS NA SUA PELE⁶

Ontem (quinta-feira, 17 de novembro) foi desses dias em que tive consciência absoluta da importância de viver. Uns me sorriem, outros me encaram com hostilidade. Um homem me ofereceu um sorriso. Creio que tudo terminou naquele instante em que olhei seus olhos e agradeci. Não podendo falar, asfixiado em mim mesmo, pensava na necessidade de ter que fazer um esforço tão horroroso. Mas o silêncio é tão certo, tão verdadeiro. Por esse caminho, sigo. Estou só e caminho. Não, não estou só. Alguém - talvez muitos - está/ão a meu lado. Gente que não conheço, gente com realidades distintas e com a qual não deveria me importar, dada sua natureza invisível. Mas ainda creio nos rostos e na sensibilidade dos olhares. Me apresento: te dou, sou você.

Rostos por todos os lados. Estranheza. Meus olhos buscavam a saída desses rostos. Rostos que olhavam um espetáculo móvel, variável e veloz, que reordenava e entrecruzava a imaginação e os desejos de caminhar comigo. Rostos que, em meio a tantas velocidades e intensidades, às vezes não conseguem parar nesse desvio.

Alguns instantes antes, eu me olhava no espelho e tinha medo. Depois de muito tempo, terminava o processo de “fragilização” do meu corpo. Já não podia ver minha pele. Da cabeça aos pés, tudo era frágil. Tudo isso me angustia porque agora é inexplicável. Doem-me os pés, a memória, os olhos, os braços e até mesmo o espelho em que me olhava há pouco.

Vejo meu caminhar como recuperação de um sentido, percepção de uma escritura terrestre, de uma geografia da qual havíamos esquecido que somos autores. Todas as portas estão fechadas. O melhor é seguir. O sonho bruto. Eu me recuso. Que sei da vida? Só tenho a minha. Isso que faço não é um jogo, nem uma imagem. É muito mais.

“Deixou marcas na sua pele”, disse Lucas após tocar minhas feridas com extrema suavidade, colorindo meu silêncio e dando-nos tempo de descobrirmos, redescobrirmos, enquanto me beijava na boca. Dizer que sou masoquista não resolve nada. Se a alegria no sofrimento não é possível, então que se faça o possível e o impossível para enfrentar a cidade. Faz anos que estou criando a partir do meu cotidiano, em performances, vídeos, diálogos e escritos. Minha vida é interessante, cheia de emoções, paixões e peripécias. Na verdade, só vivo enquanto sofro - essa é minha maneira de viver. Mas algo em mim não quer sofrer. Algo quer observar e calar. Às vezes, minha vida me dá vertigens. Me vejo no passado, me imagino no futuro, e tudo começa a girar, tudo é demasiado grande, não dá pra ser abarcado. Minha vida é demasiado grande pra mim.

Penso naquele rosto. Um rosto do qual não me recordo, que já não está mais em minha memória. Confusa tarde de verão primaveril. Dei a ele tudo que tinha naquele momento. Dei tudo o que os anos não me tomaram, o que tenho, o que sempre tive. Vida. Fui junto a esse rosto que não encontro, que não mais lembro. Agora já é tarde para andar outra vez invadido por uma presença muda. Fico com seu rosto cravado em mim.

Dentro de mim há um vazio. Ou dor. E também há vida.



Frágil II
(Buenos Aires, 2011)
Performance
Imagem: Santiago Cao (frame de vídeo)
Acervo da Galeria Espaço Universitário (GAEU-UFES)



Assista ao vídeo acessando este QR Code

APESAR DE TER CONSCIÊNCIA...⁷

"Quero romper com meu corpo, quero enfrentá-lo,
acusá-lo, por abolir minha essência,
mas ele sequer me escuta e vai pelo rumo oposto."
(Carlos Drummond de Andrade)

Uma tarde densa e escura. Onde estava? O meu corpo foi dividido em dois pedaços. O cheio e vazio. Isolados no sem-tempo e no sem-espço, num intervalo mudo. Estava dentro de um casulo. Sem pensamentos, sem emoção. Aos poucos, outra vez, terminava o processo de fragilização do meu corpo. Um movimento com as mãos, estirando-se depois para todo o corpo. O coração bate assustado. É hora de ir para as ruas.

Olho para o lado. Diante de uma multidão de rostos que assistia o início da performance, caminho lentamente. Algumas pessoas se assustam, outras se questionam, e outras mais se surpreendem. Lá estava um homem, frágil. Compreendi que esperava exatamente isto.

O peito protegido, os braços abertos, os pés cansados. Os meus olhos têm a fome do horizonte. Lá estava um homem. Quem era? A pergunta nasce, se perde na multidão. Mas antes que até mesmo eu possa esquecê-la, ouço alguém de voz infantil perguntar: quem é ele? É de plástico?

Outros impacientes. Outros cansados da insistência da multidão de rostos que insiste em correr. Quem era? Um homem, alguém respondeu. Um homem estranho. Vi outros rostos, rostos sorrindo. Já o meu rosto, cansado. Parei um pouco sentindo o próprio coração ressoar no peito. Continuei. Os olhos abertos, sem ver, toda a atenção voltada para mim e para o que eu sentia.

Quantas vezes terei que viver as mesmas coisas em situações diversas? Imagino aqueles rostos já conhecidos, brilhando com e sem expressão. Que vozes poderiam ter? Dentro de mim, o silêncio derramando-se de dentro como sangue. Hoje tive medo do meu próprio medo, que me deixava isolado. Enxergava de longe, a mim mesmo, perdido e pequeno, coberto de fragilidade, junto de rostos que poderiam ser eu a qualquer momento. Assim é a vida na cidade.

E subitamente tive um medo real, tão vivo como as coisas vivas. O desconhecido que era eu. Medo no corpo, medo no sangue. Para onde ia? Não estava sozinho? Estremeci. Não, não era perigoso.

Parei, à espera. Aos poucos senti o calor do estranho transmitindo-se a mim pelas costas, pelas bordas. Ouvi o bater ritmado, longínquo e sério de um coração. Do teu coração. Perscrutou-se atento. Aquele ser vivo era meu, naquele instante. Aquele desconhecido, aquele outro mundo era meu. O vejo longe. Frágeis e delicadas, as minhas linhas são descobertas. A angustia vai subindo pelo corpo, e me preenche por inteiro.

Havia ainda o silêncio, o mesmo silêncio.

Talvez, quem sabe, tivesse vivido um pouco de sonho misturado com realidade, penso. Agora procuro rememorar o dia passado. Nada de importante, senão aquela mensagem que me deixou atônito. Aquele sorriso, aquelas mãos. Aquele abraço.

Agora também sorrio, mas não posso evitar que a dor comece a palpitar em meu corpo, como uma sede amarga. Mais que dor, um desejo de amor crescendo e dominando-a. dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, tenho a consciência do mundo, da minha próxima minha própria vida, do passado, do futuro além do meu corpo.

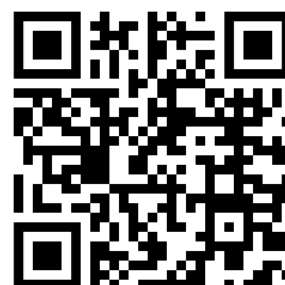
Mas tudo o que eu posso dizer agora não basta. Eu estou vivendo, vivo. Nunca o senti tanto. Agora subitamente compreendo que o amor pode fazer com que se deseje o momento que vem num impulso que é a vida. Sinto o mundo palpitar suavemente em meu peito, apesar de ter consciência...

Silêncio de novo dentro de mim. Os olhos fechados, entregues. Frágeis. São menos que palavras, sem sentido, que fluem e se entrecruzam. Os meus olhos se umedeceram de alegria suave e de gratidão. As palavras escutadas, os sorrisos compartilhados. Aqui, os rostos se aproximaram, se entregaram e eu pude me sentir pleno como se tivesse sorvido um mundo. A chuva insistia em cair, enquanto eu te esperava. No teu silêncio, adormeci.

Hoje, os olhos que brilhavam eram os meus.



Frágil III
 (Rio de Janeiro, 2011)
 Performance
 Imagem: Rubiane Maia (frame de vídeo)
 Acervo da Galeria Espaço Universitário (GAEU-UFES)



Assista ao vídeo acessando este QR Code



Frágil III
(Rio de Janeiro, 2011)
Performance
Imagem: Rubiane Maia (frame de vídeo)
Acervo da Galeria Espaço Universitário (GAEU-UFES)



Everything imaginable can be dreamed...

(2012)

Vídeo

Registro fotográfico: Federico Feliziani

Acervo da Galeria Espaço Universitário (GAEU-UFES)

EVERYTHING IMAGINABLE CAN BE DREAMED...¹⁰

"(...) chegará o día em que meu único desejo será partir. Sei que não devo descer até o porto mas subir o pináculo mais elevado da cidadela e aguardar a passagem de um navio lá em cima. Algum dia ele passará? Não existe linguagem sem engano."

(Italo Calvino, *As cidades invisíveis*)

Uma história. Uma história sobre mim. Sobre meu mundo.

Everything imaginable can be dreamed... é um projeto que reúne e incorpora uma variedade de objetos do cotidiano e sinais visuais relacionados à cidade invisível Ipásia, descrita no livro *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino.

"...buscar um lugar inventado. Terra desconhecida. Fora do mapa." (Marcelo Campos)

Atravessar florestas, ruas, verdes, cinzentas. Um lugar subjetivo.

"As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa." (Italo Calvino)

Nas ações, a imagem-corpo se alterna. Às vezes fica maior diante das coisas. Às vezes ele se ausenta da imagem e vê o mundo crescer. Nesse momento ele se tornou um personagem inevitável, embora ausente, em suas próprias fábulas.

Estou interessado em outra paisagem, não sei se é mais específica. Na verdade, a ideia de paisagem imaginável sempre me atraiu. No sentido mais abstrato, da ausência de coisas, de espaços vazios, de caminhos que desaparecem, reaparecem, de possibilidades místicas. Os desertos, assim como as florestas, estão nas fábulas, nos mitos, nas histórias infantis. Sempre há uma floresta para se perder ou um deserto para atravessar.

Pretendo trabalhar nesta paisagem, com paredes sujas, árvores verdes, céu cinzento, chuva. Quero desejar e perseguir algo que nunca chegará, o lugar da dúvida.

Uma extensão verde, tão intensamente iluminada que nada se vê à distância, exceto maremotos nas fímbrias do horizonte. A câmera segue um homem (?), vestido como ele mesmo. Ele usa uma máscara de gesso. Dois olhos cegos desenhados com caneta. Animal. Fantasma. Seja fictício. É corpo, é ambiente. Ele sai em busca da ausência, encontrando sons fora de seu alcance. Procura. Isso sinaliza outra hora.

A fábula trata do desejo desconhecido, e a fábula é a operadora de toda a obra. Roupas e instrumentos, por exemplo, são utilizados para acompanhar a imagem-corpo. Funcionam como dispositivos de garantia contra flertes sem compromisso com o real e o simbólico. Tenta sentir o menor e reter o transitório. Caminhos que se distanciam, horizontes que se dissolvem.

Fabular é uma experiência com ramificações próximas, talvez, da esquizofrenia. Imaginar (ou sonhar) este projeto reavivou em mim a percepção espacial que exala de *The house*, da artista finlandesa Eija-Liisa Ahtila, que apresenta uma mulher que começa a ouvir vozes sem distinguir o que vem de fora ou de dentro.

O vídeo será exibido no evento Action Art Now, realizado por OUI Performance, em fevereiro de 2012, no Space 109 Community Arts, na cidade de York, Inglaterra. A ideia é filmar no Centro Cultural España Buenos Aires (Sede Balcarce) e no Parque Pereyra, ou no Bosque de La Plata, entre os dias 18 e 22 de janeiro de 2012.

Marcus Vinícius

Buenos Aires, janeiro de 2012.

EVERYTHING IMAGINABLE CAN BE DREAMED...⁸

"Gostaria que existissem lugares estáveis, imóveis, intangíveis, intocados e quase intocáveis, imexíveis, enraizados. Lugares que servissem de referência, de ponto de partida, de forças: Minha terra natal, o berço de minha família, a casa onde teria nascido, a árvore que eu teria visto crescer (que meu pai teria plantado no dia de meu nascimento), o sótão de minha infância repleto de recordações intactas... Lugares assim não existem, e é porque eles não existem que o espaço se torna questão, deixa de ser evidência, deixa de ser incorporado, deixa de ser apropriado. O espaço é uma dúvida: é preciso sem parar marcá-lo, designá-lo; ele não é jamais meu, ele não me é nunca dado, é preciso que eu faça a conquista"

(Georges Perec, *Espèces d'espaces*)

"O lugar vago, errante, móvel, livre de vista, muitas vezes mais rápido e mais sensível que o corpo e que a cabeça ; atraído, repellido, voando como uma mosca e se fixando dela; que gosta de formas, de encontrar caminhos, de ligar objetos separados; parte mais móvel do corpo menos móvel, ora sujeita a qualquer atração, ora apegada ao ser e em relação com ele, viaja pelo mundo, e ora se perde em um objeto e se vê fugindo dele."

(Paul Valéry, *"Regard"*, do livro *Poésies et mélanges*)

"'Eu sou exatamente o que você está vendo', diz a máscara, 'e tudo que você teme atrás de mim'."

(Elias Canetti, *Massa e poder*)

Uma história. Uma história sombria.

Uma história sobre mim, sobre meu mundo.

Buscar um lugar inventado. Terra desconhecida. Fora do mapa. Atravessar Algo fora do mapa. Atravessar bosques, jardins, verdes, cinzentos. Um lugar subjetivo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa. Tentar sentir o menor e reter o transitório. Caminhos que se distanciam, horizontes que se dissolvem. Outra paisagem, talvez mais concreta. Na verdade, a ideia de paisagem imaginável é uma atração. No sentido mais abstrato, da ausência das coisas, dos espaços vazios, dos caminhos que desaparecem, reaparecem, das possibilidades míticas. Desejar... e correr atrás de algo que nunca chegará, lugar de dúvidas.



Everything imaginable can be dreamed...
(2012)
Vídeo
Registro fotográfico: Federico Feliziani
Acervo da Galeria Espaço Universitário (GAEU-UFES)



Assista ao vídeo acessando este QR Code



Everything imaginable can be dreamed...
(2012)
Vídeo
Registro fotográfico: Federico Feliziani
Acervo da Galeria Espaço Universitário (GAEU-UFES)



The visible and the unconscious/ O visível e o inconsciente
Reserva Natural Ikh Gazriin Chuluu, Mongólia, 2012
Performance/Site Specific
Registro fotográfico: Marne Lucas
Acervo da Galeria Espaço Universitário (GAEU-UFES)

O VISÍVEL E O INCONSCIENTE

(Projeto inicial: Janeiro de 2012)

*“Não basta um único termo repetido para desbaratar e confundir a série do tempo?”
(Jorge Luis Borges, Uma nova refutação do tempo)*

“O espaço absoluto, em sua própria natureza, sem relação com qualquer coisa externa, permanece sempre igual e imóvel. O espaço relativo é qualquer quantidade ou dimensão variável deste espaço; o qual nossos sentidos determinam pela posição dos corpos: e que é vulgarmente tido como espaço imóvel... Movimento absoluto é a tradução de um corpo para um espaço absoluto dentro de outro: e movimento relativo, a tradução de um espaço relativo para outro [...]”

(Isaac Newton, *Princípios matemáticos da filosofia natural*)

A performance-instalação *O visível e o inconsciente* procura investigar as formas de expressão do tempo através da experiência de um hipertempo e ainda evocar, como uma forma de sincronicidade, o tempo da vertigem.

Aprendemos com a literatura que o deserto pode ser um labirinto, cujos traços desenham e confundem o tempo em múltiplas dimensões (entre os séculos, a cidade, os amores e o texto). No deserto abrem-se janelas para tempos históricos, mas que também evocam, na paisagem, signos esparsos de várias outras épocas. Nele, flui um tempo do devir, que move e consome os homens, pelo acaso e pela experimentação. E há ainda, um tempo do sonho, que, comunica-o a toda uma tradição da cultura local, nesse caso a Mongólia.

Marcus Vinícius pretende realizar uma performance-instalação onde são os seus limites que constroem o espaço que habita. Com areia do deserto, o artista produz uma paisagem no interior de uma sala, criando um diálogo entre exterior e interior, mundo natural e artificial. Poeticamente, esse espaço reflexiona sobre o que considera essencial e é, através deste mundo onírico, como se aproxima da compreensão do mundo real.

O artista permanece imóvel no centro da sala, com areia até a altura do peito, durante todo um dia. A performance-instalação nos situa num espaço onde confluem o visível e o inconsciente numa aproximação exploratória da vulnerabilidade física e psicológica dos seres, como uma tentativa de compreensão de suas formas de atuar e viver.

Uma paisagem alucinante que se encontra num mapa de sonhos. Um desejo pessoal e sensível do fantasmagórico. Um corpo que pode se tornar uma sombra. Ora se alternam, ora se cruzam, ora se dividem ou se fundem. Podem vincular-se ao movimento da areia ou escapar dela, podem se tornar unicamente sombra. Um pensamento, um sonho. Uma sequência de gestos mudos. A sombra pode agregar-se ao corpo e dilatar-se, pode manter-se isolada. E ali se constroem numa fronteira sempre embaçada entre o vivido e o sonhado, o eu e o outro, a escrita e a vida.

Desdobrar o tempo em várias dimensões. Infinitas séries de tempos, num espaço crescente e vertiginoso de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Utilizamos o termo hipertempo para conceituar esses “tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram”, descritos pelo escritor argentino Jorge Luis Borges no Jardim dos caminhos que se bifurcam.

A ação de encher a sala com areia parte da descoberta da repetição como meio assombroso de romper com a linearidade do tempo.

A performance-instalação mostra também a relação civilização e natureza. Se o estado de abandono das casas sugere a decadência da civilização e o triunfo da natureza, o sossego reinante revela um diálogo singularmente harmonioso. A natureza não se mostra devastadora, brutal; se diria que realiza uma

reapropriação suave de seus domínios, respeitando o que de belo deixaram os seres humanos.

O contraste do corpo do artista com a areia contribui a afiançar a sensação de irrealidade. Como num sonho, a identificação de um elemento nítido e inteligível ajuda a assimilar o desvario, a aceitar sua lógica própria. Portas e janelas nos convidam a imaginar o mundo exterior, o céu, o mar. A quietude suspendida do corpo do artista confere um ar intensamente pictórico; combinado com a sensação onírica, as primeiras referências visuais que nos vem à mente são as de pinturas surrealistas. A aparição inesperada e inquietante de forças e seres da natureza em âmbitos tipicamente humanos é um dos sinais de identidade de atmosfera própria do surrealismo.

Borges dizia que “essa iminência de uma revelação, que não se produz, é talvez o feito estético”. Nessa performance-instalação, percebemos uma absorvente sensação de iminência, de movimento, como se o estatismo, por mais imponente e eterno que pareça, estivesse a ponto de se quebrar, como se tratasse de instantâneas que congelam uma intensa atividade das coisas inertes.

Não só o deserto se move.

A performance-instalação *O visível e o inconsciente* resulta num caminho por espaços interiores ruidosos mas cheios de vida sensível, combinando seus encantos num baile ilusório de beleza impassível.

Marcus Vinícius

Vitória, fevereiro 2012



The visible and the unconscious/ O visível e o inconsciente
Reserva Natural Ikh Gazriin Chuluu, Mongólia, 2012
Performance/Site Specific
Frame de vídeo
Acervo da Galeria Espaço Universitário (GAEU-UFES)



Assista ao vídeo acessando este QR Code

O VISÍVEL E O INCONSCIENTE⁹

Quando cheguei ao deserto de Gobi, a surpresa de silêncio. Um silêncio petrificado. O silêncio da espera.

Eu senti uma forte troca de energias com o lugar e sinto que o desafio de se estar na Mongólia é confrontar essa emergência de assuntos, energias e informações explodindo ao meu redor e que me obrigam a abrir mais ainda os olhos, os ouvidos e a mente. Corpo aberto. Corpo entregue ao deserto.

Magicamente, caminhando pelo deserto à procura de um lugar para minha performance, encontro um ramo de ouro caído no chão, entre pedras e flores. Sinto um brilho intenso, olho em volta e percebo estar cercado por árvores douradas (Altan Hargana). Esses arbustos dourados, espalhados por todo o deserto, não crescem mais que 50 centímetros e nunca devem ser removidos da terra porque as árvores são a proteção das famílias que vivem aqui. Definitivamente, esse seria o lugar em que eu iria performar.

No deserto, não vemos árvore alguma, exceto esses arbustos dourados e, por um momento espiritual e poético, eu quis ser também um desses arbustos. Lembro-me de Manoel de Barros, dizendo que há nas árvores isoladas uma maior assimilação dos horizontes. Então, lá estava eu, sozinho.

A performance me lançou em um espaço onde o visível e o inconsciente convergem em uma abordagem exploratória da minha vulnerabilidade física e psicológica, como uma tentativa de entender minha maneira de agir ou viver. Eu acredito que um sentido de melancolia jaz sob toda experiência de arte em movimento, apesar da temporalidade da beleza imaterial: *“Os projetos de arte são um ideal inatingível, esse ideal de uma beleza que toca momentaneamente o eterno”* (Juhani Pallasmaa).

As pedras que coloquei ao redor do buraco são imagens e marcas de passos. A paisagem que rodeia o meu corpo reflete sua possível ação sobre ele. As pedras articulam a força da terra em volta do meu corpo. O movimento, o equilíbrio e a escala são sentidos pelo corpo inconscientemente, sob a forma de tensões. Numerosas sensações corporais e espirituais foram vividas durante o processo deste trabalho.

O autor argentino Jorge Luis Borges disse que *“a iminência de uma revelação que não se produz talvez seja o fato estético”*. Nesta performance, percebo a sensação de absorver a iminência do movimento, como se ele fosse estático e, no entanto, tão impressionante e eterno quanto possa parecer – prestes a quebrar, como se fosse um instante congelado, intenso de coisas inertes.

Não é apenas o deserto que se move.

A performance *The visible and the unconscious* resulta em um caminho que atravessa espaços interiores ruidosos, mas cheios de vida sensível, combinando seus encantos em uma ilusão de dança da beleza, indiferente e solitária.

O artista é guerreiro. E a Guerra nunca termina.

Agradeço a Marne Lucas, Anna Macleod, Irene Pätzug and Natsuko Uchino.

Marcus Vinícius, agosto de 2012.



The visible and the unconscious/ O visível e o inconsciente
Reserva Natural Ikh Gazriin Chuluu, Mongólia, 2012
Performance/Site Specific
Registro fotográfico: Marne Lucas
Acervo da Galeria Espaço Universitário (GAEU-UFES)

Notas

¹ Agradeço imensamente à Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU-UFES) e à família do artista por concederem a autorização para utilizarmos os arquivos de Marcus Vinícius neste portfólio, que é um desdobramento do projeto *Imensidão Íntima - Acervo Audiovisual Marcus Vinícius*, do qual sou produtor, curador e pesquisador.

² O trailer do filme está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i_8BeulY77o>.

³ O site está disponível em: <<https://www.acervomv.com>>; e o Canal do YouTube em: <<https://www.youtube.com/@acervomarcusvinicius>>.

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/@estrategiasdelcuerpo>>.

⁵ Disponível em: <<https://cargocollective.com/marcusvinicius/THE-PRESENCE-PART-II>>.

⁶ Texto produzido por Marcus Vinícius após realizar a segunda versão da performance *Frágil*, nas ruas de Buenos Aires, em novembro de 2011. [N. do A.]

⁷ Texto produzido por Marcus Vinícius após realizar a terceira versão da performance *Frágil*, nas ruas de Ipanema, no Rio de Janeiro, em dezembro de 2011, como parte do evento *Transperformance*. [N. do A.]

⁸ Texto do projeto submetido ao evento Action Art Now, com identificação das epígrafes feita pelo organizador deste portfólio. [N. do A.]

⁹ Tradução do texto postado na página de Marcus Vinícius no site Cargo Collective, contendo três novas epígrafes e a sinopse oficial do vídeo, na redação original do artista. [N. do A.]

¹⁰ Texto publicado originalmente em inglês, no catálogo *Mongolia 360° - 2nd Land Art Biennial* e traduzido para o português para o livro *Marcus Vinícius: a presença do mundo em mim*. [N. do A.]

SOBRE O AUTOR

Erly Vieira Jr. é cineasta, escritor, curador e pesquisador na área audiovisual. Pós-doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF), e doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é professor do Departamento de Comunicação Social e foi um dos fundadores do curso de Cinema da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Entre seus trabalhos de teoria e crítica, incluem-se os livros *Plano Geral - Panorama histórico do cinema no Espírito Santo* (2015), *Marcus Vinícius - A presença do mundo em mim* (2016), *Exercícios do olhar, exercícios do sentir* (2019), *Realismo sensório no cinema contemporâneo* (2020) e *Rasuras: Vídeo*

experimental no Espírito Santo (2021), além de diversos capítulos de livros e artigos em periódicos sobre cinema e corpo, performance, sensorialidade, cinema queer/cuir, cinema contemporâneo e artes do vídeo. Também atua como curador audiovisual em mostras e festivais nacionais, e é realizador audiovisual, assinando a direção de dez curtas-metragens e do documentário em longa-metragem *Presença* (2024), centrado em artistas da performance. E-mail: erlyvieirajr@hotmail.com

SOBRE O ARTISTA

Marcus Vinícius (Vitória, 1985 - Istambul, 2012) foi um artista visual brasileiro que viveu e trabalhou em diversos lugares do mundo, e um dos mais atuantes nomes da geração de performers surgida no Brasil na primeira década do século XXI. Estudou Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e iniciou sua produção artística no campo da intervenção urbana, migrando em seguida o foco da sua investigação para o corpo, criando trabalhos em vídeo, fotografia, instalação, desenho e, principalmente, performance. A partir de 2008, passa a residir entre Buenos Aires e La Plata, na Argentina, construindo uma carreira internacional que incluiu a apresentação de seu trabalho em galerias, projetos e festivais de 22 países na América, Europa e Ásia. Em 2011, foi professor visitante de Performance Art na Svefi - Sverigefinska Folkhögskolan, na Suécia. Também atuou como curador independente no campo da performance, tendo realizado, ao lado dos artistas Rubiane Maia e Shima, o projeto *Trampolim_ Plataforma de encontro com a arte da performance* (2011-2012), um festival itinerante de performance que percorreu cidades no Brasil e na Colômbia, reunindo artistas de diversas nacionalidades. Parte significativa de sua produção artística e audiovisual pode ser acessada no site <<https://www.acervomv.com>>. Em 2024, foi tema do documentário em longa-metragem *Presença*, dirigido por Erly Vieira Jr.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA IDEIA TODA AZUL À PRÁTICA PROJETUAL DE UM LIVRO DE ARTISTA

THE CREATION PROCESS OF UMA IDEIA TODA AZUL TO THE PROJECTUAL PRACTICE OF AN ARTIST'S BOOK

Davi Mendes da Ressurreição
UFPel
Helene Gomes Sacco
UFPel

Resumo

Este artigo apresenta o processo de criação da pesquisa *De Uma ideia toda azul à prática projetual de um livro de artista*, produzida e defendida como Trabalho de Conclusão de Curso em Design Gráfico da Universidade Federal de Pelotas, em março de 2024. Trata-se de um Livro de Artista que se apropria do formato de uma pasta de arquivo e que reúne uma série de Publicações Artísticas verbo-visuais. A pesquisa possui uma abordagem poética, qualitativa e exploratória, que investiga o Design Autoral e Autorreferencial (Rock, 1996; Poynor, 2010), assim como a Autobiografia na Arte (Rodrigues, 2021) e os conceitos em torno dos Livros de Artista e das Publicações Artísticas (Silveira, 2008; Cadôr, 2016) a partir de revisão bibliográfica e coleta de dados sobre os autores, além de análise e experimentações de documentos pessoais utilizados como elementos de criação em Design e Arte.

Palavras-chave:

Design de Autor; design autorreferencial; livros de artista; autobiografia; arquivismo.

Abstract

This article presents the development of the research De Uma ideia toda azul à prática projetual de um livro de artista, produced and defended as a final thesis for the Graphic Design undergraduate course at the Federal University of Pelotas in March 2024. The study centers on the creation of an Art Book structured in the format of a file folder, compiling a series of verbo-visual Artistic Publications. Adopting a poetic, qualitative, and exploratory methodology, the research investigates principles of Authorial and Self-Referential Design (Rock, 1996; Poynor, 2010), as well as Autobiography in Art (Rodrigues, 2021) and the conceptual frameworks related to Art Books and Artistic Publications (Silveira, 2008; Cadôr, 2016). The approach encompasses a comprehensive literature review and data collection focused on selected authors, accompanied by analytical and experimental processes involving personal documents repurposed as creative resources within the realms of Design and Art.

Keywords:

Authorial Design; self-referential design; artist's books; autobiography; archiving.

INTRODUÇÃO

Durante a minha infância, no período escolar, os alunos eram provocados a inúmeras proposições e exercícios de escrita e desenho, e uma delas me fez chegar até esta pesquisa e produção deste trabalho - *Uma ideia toda azul* - uma redação que escrevi sobre um "reizinho", "lindinho" e "bonitinho", que passeava junto a uma ideia azul. O rei era soberbo já que ele "se achava com a ideia azul", mas também era carente já que às vezes pedia para que as pessoas fizessem "carinho" nele. Sem grandes reviravoltas no enredo da história, o "reizinho" envelheceu, mas a ideia que andava com ele permaneceu nova e, por fim, tragicamente, o rei "deitou na cama dos sonhos e morreu". Certamente, o exercício foi inspirado no livro de contos infantis *Uma ideia toda azul*, escrito por Marina Colasanti, em 1979. O conto que dá nome ao título do livro narra a história de um rei, que, pela primeira vez, teve uma ideia, mas a guardou para governar. Há muitas suposições possíveis para imaginar a história que criei: foi uma proposta em aula para escrever uma redação após a leitura do conto; ou os alunos precisavam escolher algum livro na biblioteca e escrever sobre o que leu, e este me chamou a atenção etc. De qualquer forma, a história escrita a partir da minha memória do texto de Colasanti preservou alguns elementos, simplificou e descartou outros, e resultou no documento disparador para esta pesquisa, que parte da memória de infância ou esquecimentos, seus registros e a percepção deles como material autobiográfico para criação em Design e Arte.

Os objetivos deste trabalho buscaram solucionar a questão de pesquisa "Como desenvolver um Livro de Artista utilizando documentos autobiográficos, relacionando-os aos conceitos de Design de Autor, por via de uma narrativa poética verbo-visual?" através do processo artístico e autoral em Design. A investigação teve por objetivo geral produzir um Livro de Artista documental e autobiográfico, que explorou alguns formatos de Publicações Artísticas, simulando uma pasta arquivo - onde nesta experiência produziu um espaço para a presença da pesquisa poética, teórica e analítica na mesma publicação, resultando no meu Trabalho de Conclusão de Curso do curso de Design Gráfico da Faculdade Federal de Pelotas, no Rio Grande do Sul (UFPel) onde, a partir dele, foi desenvolvido este artigo.

Os objetivos específicos do trabalho foram: a) Debater os preceitos do Design Autoral apresentando a sua relação com o Design Autorreferencial e com os conceitos de Autobiografia na Arte; b) Familiarizar o leitor sobre os Livros de Artista dando enfoque às categorias que relatam e projetam a partir de documentos, arquivos e coleções; c) Expor a decisão dos formatos e a suas relações com os conteúdos poéticos verbo-visuais; d) Produzir uma Publicação Artística com base em dados e documentos pessoais.

O trabalho é desenvolvido a partir da metodologia das Poéticas Visuais (Rey, 1996) que leva em consideração a observação do processo de criação - no ir e vir entre teoria e prática artística. Que se deu inicialmente por uma coleta de dados documentais de acervo particular e por meio de seleção foram feitas experimentações de como se apropriar desses documentos para produções gráfico-visuais. As decisões poéticas e estéticas envolvidas foram trabalhadas em torno do texto ficcional que fiz quando criança *Uma ideia toda azul* e que norteou toda a identidade visual do meu trabalho.

AUTOFAGIA

Minha pesquisa começa explorando, através da minha interpretação, o conceito por trás do termo "Autofagia" e sua relação com o processo metodológico desenvolvido para o trabalho. Simplificando, a Autofagia compreende um processo celular e catabólico onde as células "comem" a si mesmas, eliminando toxinas e sendo capazes de se renovar reaproveitando nutrientes. A Autofagia é uma palavra de origem grega, denota em "auto" aquilo que age sobre si mesmo e em "fagia" a ação de comer. Isto é: devorar-se; ser seu próprio alimento. Nutrir de si mesmo.

O processo de criação do objeto desta pesquisa começou pela busca daquilo que já foi documentado sobre mim, como um registro fotográfico ou um documento civil, além dos desenhos que fiz e minha mãe guardou, e a partir do que se extraiu dessa procura foi reelaborado novos sentidos que foram traduzidos no espaço da Publicação Artística. Portanto, sob a licença poética e metafórica da Autofagia - que interpreto nesta pesquisa como este processo de procurar e absorver si

mesmo em arquivos, próximo ao sentido original de retroalimentação de um organismo - eu me alimento de mim e assim reproduzo na prática da criação artística e em Design uma obra autobiográfica, sendo meus documentos pessoais o material referencial prioritário para chegar às soluções gráficas-visual propostas.

Começo nesta etapa da pesquisa a me desdobrar também nos conceitos por trás da autoria em Design, o Design Autorreferencial e a Autobiografia na Arte, a partir de textos de Roland Barthes, Michel Foucault, Michael Rock e Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.

Em Resumo, Barthes em *A morte do autor* de 1968, considera insuficiente o sujeito que escreve como esta grande figura de autoridade que recai sob o texto e sugere que há um desligamento da imagem do autor no momento em que um texto começa a ser produzido, e os seus sentidos são tomados pelo leitor, este relativo ao “ser total da escrita” (Barthes, 2004, p. 57-64).

Um ano depois do texto *A morte do autor*, foi publicada a palestra intitulada *O que é um autor?*, do filósofo Michel Foucault – que acata, com ressalvas e de forma indireta, algumas indagações a respeito da problematização de Barthes, mas propõe uma análise menos fatalista e mais condicionada às funções que torna um sujeito autor. Foucault conclui que há determinados discursos na civilização moderna que são providos ou desprovidos de uma função autor, características do modo constituinte de existir, circular e fazer funcionar determinados discursos na sociedade.

Analisando e se inspirando em ambos os textos, tanto de Barthes quanto de Foucault, o designer norte-americano Michael Rock escreveu, em 1996, o ensaio *O designer como autor*, e compromete-se em não só formular, mas talvez encontrar respostas para a questão: “O que significa dizer que um designer gráfico é autor?”.

Para Rock, os designers estavam prontos para “se dar a conhecer” depois “de anos como facilitadores desprovidos de rosto” e para “reivindicar algum tipo de propriedade sobre a mensagem” (Rock, 1996). E sugere alguns critérios para identificar a autoria em Design, como demonstrar perícia técnica, ter um estilo próprio e perceptível, e “revelar uma visão e um significado interno coerente” a partir

dos projetos escolhidos. A partir disso, Rock investiga possíveis modelos de autoria em Design, concluindo-os como os Livros de Artistas; o Design Ativista; o designer autoral, que escreve e publica material sobre design; ilustradores etc. Michael Rock finaliza seu levantamento apontando uma categoria final de Design Autoral e identificado na natureza desta pesquisa que são os “designers que usam a mídia do design gráfico profissional para criar declarações e composições autorreferenciadas”. O chamado Design Autorreferencial opera “entre projetos comerciais e livre expressão” (Rock, 1996), cria-se uma relação distorcida aos parâmetros vigentes entre o designer e sua prestação de serviço, e coloca o profissional como centro da produção visual de um projeto, protagonizando sua concepção e a visualidade gráfica.

Esta investigação, pautada e motivada pelos fundamentos teóricos e práticos do Design Gráfico, confere uma qualidade autoral e autorreferencial em seu objeto de pesquisa uma vez que considera evidente as características anteriormente elencadas, tanto pela função autoral de trabalhar o espaço da Publicação Artística como vínculo à pesquisa em Arte e Design, quanto no que diz respeito ao conteúdo, me referenciando - o próprio designer e os meus documentos - como lugar propositivo para a prática projetual. Mas o prefixo “auto” também se manifesta necessário a esta pesquisa agora através da Autobiografia e sua relação nas Artes Visuais.

As pesquisas autobiográficas são enriquecidas por “aspectos relacionais, plurais e decoloniais do falar de si”, demonstrando que, quando trabalhado Autobiografia ligado à pesquisa em arte, há um despertar crítico do artista “sobre si e no mundo”. O processo da investigação para entender a posição de si mesmo faz com que me assemelhe, de forma comedida e despretensiosa, a antropólogo, sociólogo, psicólogo e historiador das minhas próprias raízes, da própria pesquisa, dos percursos e da minha vida e que, diante do fazer autobiográfico em Artes Visuais e Design, pretende-se desenvolver uma coerência epistemológica (Ribeiro, 2020, p. 11).

Direcionado a um posicionamento, ao propor que além de poético e também político, o “falar de si” na pesquisa em artes “evoca outra posicionalidade, convoca ao diálogo, abre-se à escuta de vozes que se relacionam diferentemente

com os temas e experiências recortados pelos processos de pesquisa” (Rodrigues, 2021, p. 102). A prática autobiográfica em Artes é íntima e intrínseca ao artista, mas capaz de ser também concomitantemente partilhada a outras vivências, elas são capazes de reestruturar nossos pré-concebidos fundamentos de vida, já que toca nos “desejos de re/aprender a ver, fazer, estar, ser e sentir no mundo, abrindo espaços para imaginar outros futuros” (Rodrigues, 2021, p. 124).

Em síntese, observamos que o Design Gráfico é amparado por uma estrutura teórica e com referenciais práticos que defendem a sua capacidade de autoria. E inserido nas possibilidades encontradas da autonomia da produção em Design, está o Design Autorreferencial, que dialoga e é capaz de contribuir à pesquisa autobiográfica em Artes Visuais. Essa associação e aproximação entre Arte e Design é encontrada e exercitada neste trabalho através da Publicação Artística.

LIVRO-ME

Passado pelo processo autofágico de alimentar-se de si através de registros e documentos pessoais, começa proposto nesta pesquisa, o que antecede a prática projetual, que é o estado de provocação e inconformação dos dados coletados e como extrair deles suas potências poéticas que irão culminar em um Livro de Artista, objeto que será abordado nesta seção. Como me “livrar” do que consumi, ou seja, tornar-me livro ao passo de criar o livro?

Em meio às teorias mencionadas sobre autoria em Design, Michael Rock (1996) definiu os Livros de Artista como também um dos modelos possíveis nos quais os designers podem atuar como autor e que são, inclusive, um modelo autorreferencial. Rick Poynor complementa a percepção de Rock (1996) afirmando que “a autoria gráfica se apresenta de modo mais realizado quando o designer tem controle total sobre o texto” (Poynor, 2003 *apud* Weymar, 2010, p. 142), o que é praticável nas produções de Livros de Artista.

Das definições e indefinições propostas pelo professor doutor Paulo Silveira a respeito de Livros de Artista, o autor sugere, dentro dos conceitos no termo injúria, o seguinte significado:

Injúria é agravo ao livro. É a tentativa de sua negação. É o comentário ao suporte pela sua subversão e afronta. [...] É dano físico porque presume e tenta violar a permanência temporal do livro. É dano moral porque presume e tenta violar seu legado de lei e verdade. É o esforço de ataque ao fetiche (Silveira, 2008, p. 28).

Neste ponto, os Livros de Artista são entendidos como esses objetos que podem ser intervencionistas ao modelo código, podendo ainda causar estranhamentos, desconfortos e curiosidades.

Ainda segundo Paulo Silveira (2008, p. 25-26), Livros de Artista são capazes de designar tanto uma obra de arte quanto uma categoria artística, e que não precisam ser, na formatação e em sua materialidade, um livro, bastando apenas ser referente, mesmo que remotamente. E corroborando a este pensamento, observa-se que o resultado desta pesquisa trabalha esse afastamento ao modelo código enquanto exercita explorar diferentes formatações e materialidades de espaço para o texto, seja ele verbal ou visual, performando a leitura de um livro convencional.

Ainda quando pensado o conteúdo de um Livro de Artista, em *A nova arte de fazer livros*, de Ulises Carrión, o autor dispensa os escritores como autores ou proprietários dos objetos livros, e expõe que “um livro não é um mostruário de palavras [...] e que escritores, ao contrário da opinião popular, não escrevem livros, eles escrevem textos” (Carrión, 2011, p. 5). Há um empoderamento do designer na prática projetual em Livros de Artistas para ocupar, se necessário, o lugar da escrita visual ou verbal, produzindo algo que possa ser publicado e trabalhado no espaço do livro.

Questiona-se pensar também quais as diferenças e as diretrizes em um objeto ser livro ou ser outro espaço, geralmente menor, no qual atribui-se a definição de uma Publicação Artística. O texto *Pequenos livros & outras pequenas publicações* (2015) de Anne Moeglin-Delcroix e traduzido pelo professor doutor Amir Brito Cadôr, da Universidade Federal de Minas Gerais, diz que

A palavra “livro” pode parecer exagerada para as publicações que são finas muitas vezes, a fortiori, quando se trata apenas de uma folha dobrada com uma simples capa, ou algumas folhas soltas

em uma pasta ou uma brochura simplesmente grampeada, ou um fichário contendo poucas páginas, ou apenas uma sobrecapa vazia (Moeglin-Delcroix, 2015, p. 162).

Os artistas foram os primeiros a adotarem o termo “publicação” para abarcar os pequenos e modestos materiais impressos que estruturalmente se assemelham mais a panfletos, cartazes, zines, cartões postais etc., do que encadernados volumosos (Moeglin-Delcroix, 2015, p. 162). Uma das características das publicações não é só a do formato de “pequenos livros” mas também a sua “ausência de pretensão”, por serem materiais “fáceis de produzir e circular, sempre pelas mãos dos próprios artistas” (Moeglin-Delcroix, 2015, p. 162). As Publicações Artísticas são um “espaço alternativo” e livre, “prestando-se assim para a expressão de projetos artísticos que vão além das normas padrão” (Moeglin-Delcroix, 2015, p. 163), que a convencionalização do formato habitual de um livro pode gerar. Os pequenos e modestos materiais impressos são fáceis de produzir, circular, democratizar o acesso e ampliam a audiência pela multiplicação. Desta forma podemos entender que o meu trabalho é um Livro de Artista feito a partir de Publicações Artísticas.

Em algumas obras que trabalham com a Publicação, há uma presença do registro temporal e da presentificação pelo documento: “O documento parece ser uma significativa unidade de representação de um evento, assumindo um papel de materializador do tempo histórico pessoal e social no livro de artista” (Silveira, 2008, p. 90). Silveira propõe que os documentos usados para a criação de um Livro de Artista ou uma Publicação Artística, se comportam como material artístico e que há ainda uma relação ambígua de sentidos entre verdade e ficção: “A apresentação da imagem deixa de ter função documental de ilustração e passa a ser, ela própria (a apresentação), ficção”. Constata-se que nos Livros de Artista ou nas Publicações Artísticas, quando há interesse do artista, o fato dos registros e da memória que buscam serem preservadas nas obras, é na verdade maleável, servindo à história pessoal do artista (Silveira, 2008, p. 111), mesmo com a utilização e apropriação de documentos fidedignos.

Uma vez que estamos pensando o documento,

podemos voltar brevemente ao debate anterior a esta seção (Autofagia) já que, segundo Silveira, o tema predominante em Livros de Artista ou Publicações Artísticas que se utilizam de recursos documentais é o da autobiografia visual, da construção ou reconstrução da tradução do real, da experiência verdadeiramente vivida (Silveira, 2008, p. 102-103), evocando diversos tempos diferentes.

Em sua investigação a respeito do enciclopedismo visual em Livros de Artista, o professor Amir Britto Cadôr identifica os documentos e os registros em obras como Livros de Artista ou Publicações Artísticas, quando estes são realizados por artistas que, em sua atividade, operam como colecionadores. Para Cadôr, “Colecionar é reunir objetos que tenham entre si algo em comum. O valor de um objeto não é intrínseco, mas depende do lugar que ocupa na coleção [...]” (Cadôr, 2016, p. 124). O processo que antecede o material usado para elaborar as visualidades gráficas neste trabalho foi uma coleção, uma reunião de documentos com a mesma temática, salvos pela a minha mãe em pastas e envelopes, com os quais respeitosamente tomei emprestado para me apropriar e produzir, em uma linguagem artística, poética e em Design, um Livro de Artista feito a partir de diferentes Publicações Artísticas, que passa a colecionar outro recorte da história desses documentos. Dessa forma, os arquivos aqui ganham uma nova conotação quando não são mais vinculados ao espaço privado e sim, uma vez publicados, tornam-se públicos. As minhas memórias registradas se tornam memórias comuns a todos que tiverem acesso ao trabalho (Cadôr, 2016, p. 147-158).

O arquivo é um elemento fundamental não apenas por ser a fonte inspiradora da materialidade proposta neste trabalho, mas ele em si, apresentado como é e organizado pela coleção, também dialoga e enriquece a percepção de uma obra documental e arquivística: “Alguns artistas têm se dedicado a colecionar imagens, buscando formar um repertório que pode ser utilizado em suas obras. Para outros artistas, a própria coleção/arquivo é uma obra [...]” (Cadôr, 2016, p. 126). Para Cadôr (2016), o uso dos arquivos para os artistas é entendido em três momentos distintos: os arquivos como material com potencial para se tornar uma obra de arte, a obra em processo e a obra pronta. Nessa investigação e no fazer artístico, os arquivos foram necessários para se enxergar as potencialidades visuais e poéticas

que poderiam ser usadas e, a partir disso, iniciar o processo de produzir as Publicações Artísticas.

RESSURREIÇÃO

Superado as duas etapas poéticas metodológicas, Autofagia e Livro-me, inicia-se o processo de renascimento, onde mais uma vez crio uma relação autorreferencial com o trabalho já que “Ressurreição” é o meu último sobrenome e o nome desta seção, que finaliza as etapas do processo de criação onde documento a prática projetual.

O azul é a cor preferida das pessoas (Heller, 2021, p. 46). O azul é o céu, vasto e inalcançável, um sonho divino e um desejo para os mortais - a cor eterna, a cor da ressurreição. Há nesta relação com o céu a experiência da partilha, já que ele está diante de todos, e a imutabilidade, já que ele permanece o mesmo para todos. Por isso o azul é a cor do infinito, como as ideias e as memórias salvaguardadas. O azul é a lembrança, o passado, a nostalgia e a melancolia. Todas as cores a distância são recobertas por camadas de ar e se tornam mais tristes e azuladas (Heller, 2021, p. 48). Quanto mais longe, mais azul - mais saudade.

Neste trabalho o azul veio como recurso narrativo de uma história de infância, que me provocou e gerou entusiasmo em querer tentar entender qual ideia azul era essa que eu estava tentando fabular, mas que já tinha sido fabulada. O que seria uma ideia toda azul? Que cor teria uma ideia?

Determinado em querer trabalhar esse e outros documentos de infância junto à Publicação Artística, comecei o processo da prática projetual, performando vestido de azul em todas as sextas-feiras no Centro de Artes da UFPel, dia de reunião de orientação do trabalho. Foram criados inicialmente dois bancos de imagens, um com desenhos originais de infância e outro com a extração e tratamento dos desenhos encontrados que são ou apresentam a cor azul. Para a coleta do azul eu tirei foto de todos os documentos e desenhos, preocupado em garantir uma boa resolução. Em seguida, levei os documentos para o aplicativo da Adobe Photoshop, recortei os elementos azuis e aumentei o brilho e o contraste para conseguir separar as cores mais claras das mais escuras, removi a saturação de todos os tons que não fossem azuis, quando necessário saturei e aumentei o azul, e depois isolei

a cor azul deletando o restante. Por fim, apliquei uma máscara de nitidez e salvei os documentos na melhor qualidade possível.

A partir deste acervo de desenhos azuis fui instigado a pensar publicações que pudessem traduzir de forma poética toda a experiência da coleta e da memória, e de como os rastros desordenados azuis formados pelo giz de cera da infância é capaz de carregar uma carga visual e simbólica para o trabalho.

O projeto foi modelado e adaptado algumas vezes, até ser definida a construção de, primeiramente, três publicações que seriam acopladas junto ao texto do trabalho, mais pequenas publicações satélites, um carimbo e um giz de cera, tudo reunido em um só espaço material organizacional.

Tentar pensar e produzir através da metodologia das Poéticas Visuais (Rey, 1996) foi um desafio por ter que me reeducar a um novo tipo de pensar e fazer diferente das metodologias em Design, e um desafio também conseguir auxiliar a teoria à prática simultaneamente, o que foi refletido nas adaptações observadas desde as primeiras ideias para o trabalho até o resultado final. Exigiu-me extrema atenção aos passos da pesquisa e seu andamento e uma percepção bastante sensível ao que os mergulhos teóricos trazem de elementos e reflexões poéticas. O estado de abertura desta metodologia exige também bastante responsabilidade no uso dos tempos de trabalho. Apesar disso, ao passo que, de forma um pouco lenta e ansiosa, mas com bastante amparo da orientação, fui chegando a resultados satisfatórios e que me tomaram para uma contemplação não só estética, mas emocional. Ver meus desenhos de infância ganharem tanta importância, rompeu com a linearidade falsa da nossa percepção do tempo e me fez ficar diante da minha versão criança ao poder observar que, naquela época, um rabisco desprezioso e os desenhos de nuvens do céu voltariam no futuro, agora como pesquisa em Design e Arte, juntos, simbolizando o encerramento desse período de vida - a formação na graduação. Também estive diante da minha mãe que enxergou o valor nos desenhos e o guardou por tantos anos, e que agora puderam voltar, unindo todos os tempos em que fui eu desenhando.

A primeira publicação é um cartaz, em formato A3, e tem como base uma cópia da minha primeira

certidão de nascimento, um dos primeiros arquivos sobre mim (Figura 1). A certidão, desatualizada e envelhecida, registra meu nome antes da retificação que incluiria no final o Ressurreição, e ausenta o nome dos meus avós paternos, que nunca cheguei a conhecer.

Nesta publicação busquei sobrepor no passado e nos registros primários uma perspectiva atual - juntei dois tempos. Emendo com textos e faço rasuras (normas descritas como proibidas no documento pela escrevente autorizada na época) que evocam o meu eu de agora. Reflito sobre o mistério das pessoas da minha família que eu nunca cheguei a conhecer e que alguns, por algum tempo, nunca soube o nome. Sinalizo os rostos das pessoas descritas no documento com fotografias que consigo encontrar nos meus arquivos. Coloco um anjo com purpurina, que fiz quando criança, no cabeçalho do documento, já que um nascimento pode ser festivo e celestial. Desenho a minha assinatura e me asseguro como também escrevente autorizado, validando o documento agora não mais civil, mas como Publicação Artística. E por fim, o carimbo com o selo do trabalho, parte que se tornaria um componente funcional e objeto participativo gráfico do projeto.

Outra contribuição possível para entendermos esta publicação é como o documento original, que havia certa regularidade da sua forma e mantinha-se determinado layout, foi ressignificado pela

sobreposição das novas informações desenhadas. Isto é, de que forma a consequência de um processo de pensamento e produção em Design Editorial, como a diagramação de um texto, fundiu-se e relacionou-se à produção em Artes Visuais, estreitando a relação entre estas duas áreas: arte e design.

A segunda publicação é um cartaz concebido e planejado no formato de uma folha A0 (Figura 2). Nele, há a criança que espalha os brinquedos e depois com os dois braços recolhe o máximo que consegue para em seguida voltar a despejar. Nesta publicação a instigação principal era criar um espaço que comportasse todos os desenhos encontrados na minha coleta pelo azul da infância, do mais abstrato rabisco até as nuvens, os peixes etc. Mais do que isso, era preciso também explorar os sentidos de todo esse percurso e pesquisa. Como acoplar a dimensão de todos os desenhos azuis da infância em um só lugar? Qual espaço poderia conter tal imensidão? Foi necessário pensar na visualidade possível para espaços infinitos, profundidade de campo, sobreposições, transparências, pesos visuais e até poéticos. Foi uma experiência difícil e ao mesmo tempo muito reveladora de caminhos. Precisava enunciar que se tratava de um espaço sem medidas definidas, mas que, ao mesmo tempo, permitisse o acúmulo dos desenhos que por hora caíam uns sobre os outros, e num outro momento flutuavam pelos espaços vazios.

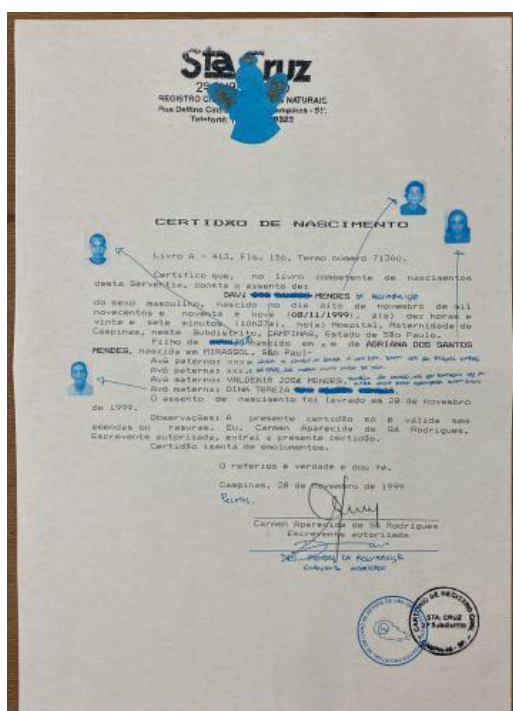


Figura 1- Cartaz A3. Elaboração do autor.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

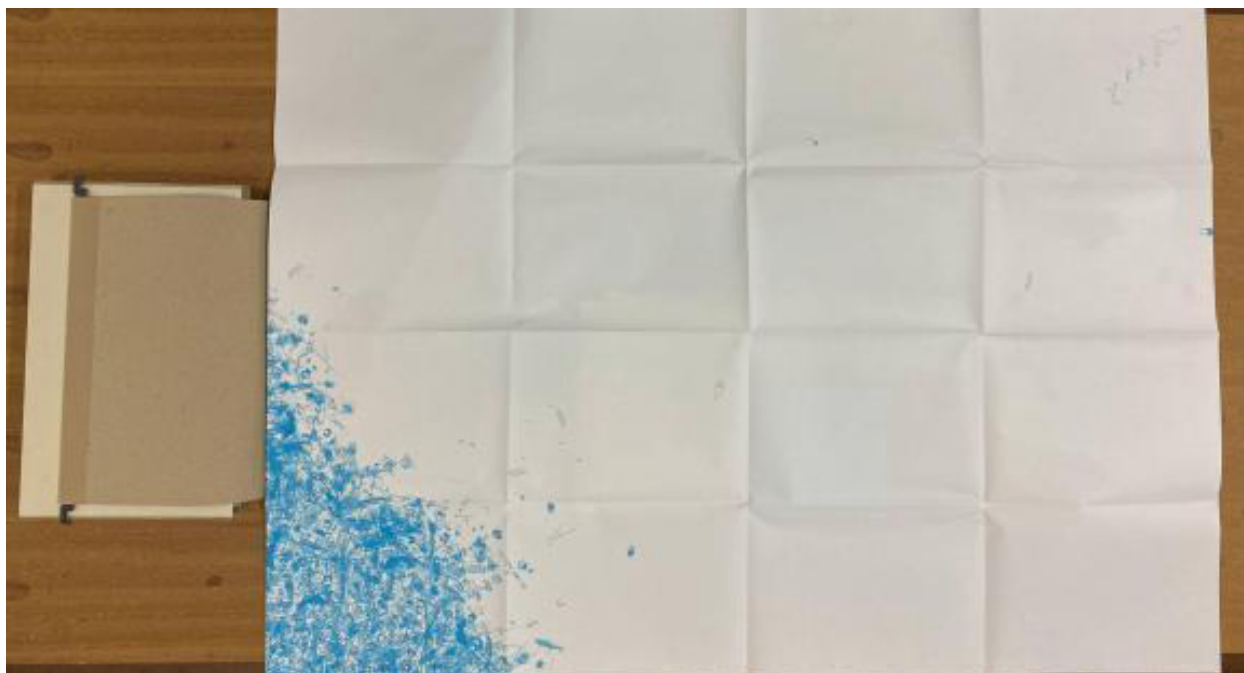


Figura 2 - Cartaz AO. Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nesta segunda publicação fico diante da dificuldade de compreender o espaço da folha AO e como funcionaria a relação de escala com os desenhos. A proposta era que os desenhos estivessem flutuando na página, mas junto a isso, optei por representar um pouco da força gravitacional que age sobre as coisas com o passar do tempo, como estalagmites que gota à gota formam estruturas que falam sobre a força do tempo sobre a matéria. Segundo Helene Sacco (2014, p. 69-79), artista, professora e orientadora deste trabalho, as palavras e os desenhos são formações de sutil materialidade referindo-se à tradução realizada durante as ações de escrever e desenhar (2014). Ao escrever e desenhar transmutamos as coisas. Esta publicação AO rememora o trabalho *Inservíveis de Sacco* (2017), são desenhos de grandes dimensões em que a artista parte da transformação em carimbo de seus desenhos de objetos, e começa a acumulá-los no espaço da página. Neles o carimbo facilita a sobreposição, e era intencional o acúmulo por pensar os espaços de depósito de objetos descartados, inservíveis. Os trabalhos foram desenvolvidos pela artista a partir do desenho de observação em diferentes lugares. É uma coleção de mais de 60 carimbos de uma série chamada *(Re) fábrica*.

Nesta publicação, na montanha formada estão desde rabiscos e garatujas sem muito controle

motor e desenhos de vários tipos como animais, flores, nuvens, e até um caça-palavras, que gradativamente se tornavam mais elaborados. A montanha ou talvez uma onda não consideraram essas diferenças classificatórias, mas, sim, colaboraram para misturar tudo. Nesta publicação há alguns desenhos se dissipando do monte azul, ou talvez possam estar se assentando. Ela lembra também os montes de areia que fazemos quando criança a brincar ou quando reunimos os brinquedos ao final de brincar. Um monte, toda a sorte de coisas miúdas na imensidão do espaço da imaginação em que tudo cabe, a página em branco.

A terceira publicação criada para compor a pasta arquivo reintroduz os desenhos, agora pensando em um conjunto ou uma relação possível entre eles e, ainda seguindo a ideia azul por via do lúdico e da imaginação. Nela me proponho a caminhar junto comigo quando criança, e continuo a minha história *Uma ideia toda azul*, essencial para a justificativa desta pesquisa. Dessa forma, foi criada uma publicação em gaita que começa com a história original, escrita por mim enquanto criança, com uma estimativa de tempo dessa escrita de dezessete anos atrás (Figura 3). Ela é que abre a gaita e dela se percorre entre as dobras os desenhos azuis da infância (Figura 4), terminando na continuação da história, agora escrita por mim adulto de acordo com uma proposição feita para esta pesquisa:

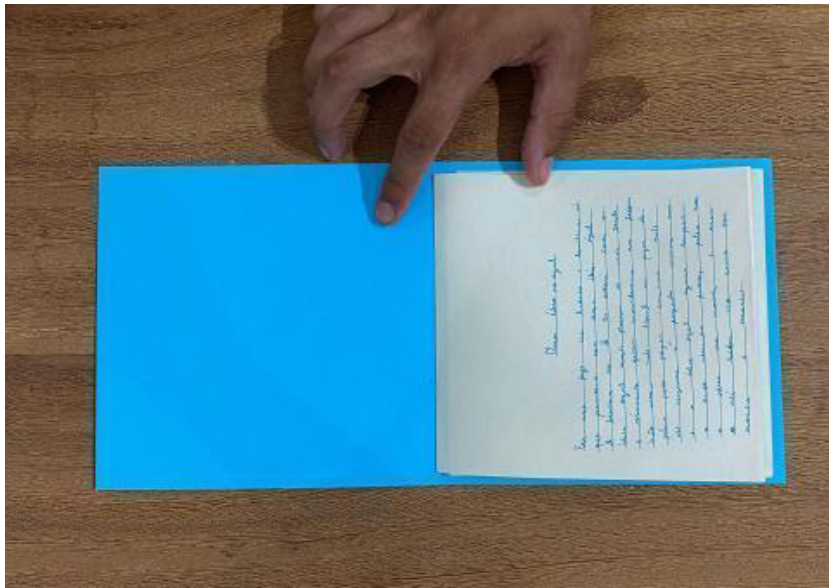


Figura 3 - Publicação em gaita.
Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.



Figura 4 - Publicação em gaita.
Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.



Figura 5 - Publicação em gaita.
Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

continuar criando com a ideia azul (Figura 5). Continuar a história é também ressignificar a história, de um lugar em que tenho liberdade para

pensar e agir sobre ela. É compreender o lugar do azul na minha produção. Compreender o meu perfil como designer e artista.

A publicação em gaita começa com o texto original feito por mim no passado e termina com a continuação agora no futuro. Passada a primeira dobra com a primeira fase da história, caminhamos pelos desenhos até atingir o restante do texto, mas, se virado a primeira e a última página apenas, sem percorrer toda a publicação sanfonada, conseguimos ler e observar a história por completo, como se estivessem numa mesma página unindo os dois tempos. O contraste de forma e a assimilação gerada entre o desenho do texto escrito por mim quando criança e depois por mim como jovem adulto propicia questionar: quais as diferenças e as semelhanças? Quais gestos mantiveram e quais foram se perdendo com o tempo? O que de novo apareceu? Percebi que desenho e escrita são gestos do corpo, e que na publicação esses corpos tão diferentes se aproximam e em diálogo criam um espelhamento que refletem semelhanças e diferenças.

Pude notar que mantive uma letra parecida, e por conhecer mais da língua portuguesa consigo errar menos a escrita de algumas palavras. Apesar da suspeita de, na história original que escrevi, eu ter feito um espaço de um dedo em cada palavra para exercitar o espaçamento (talvez como proposta em aula de alfabetização), hoje eu escrevo com espaços muito curtos entre uma palavra e outra, o que causou um estranhamento ao observar uma com a outra na mancha gráfica dos dois textos no papel. Por isso, mesmo através do desenho de um texto ou a palavra como imagem, foi oportuno pensar adequações à diagramação da publicação, tentar compreender o mesmo gesto e o respeito às mesmas margens no papel em que a história original foi escrita, garantindo certa unidade visual (Figura 6).

O exercício de continuar escrevendo uma história que inicialmente foi escrita por uma perspectiva

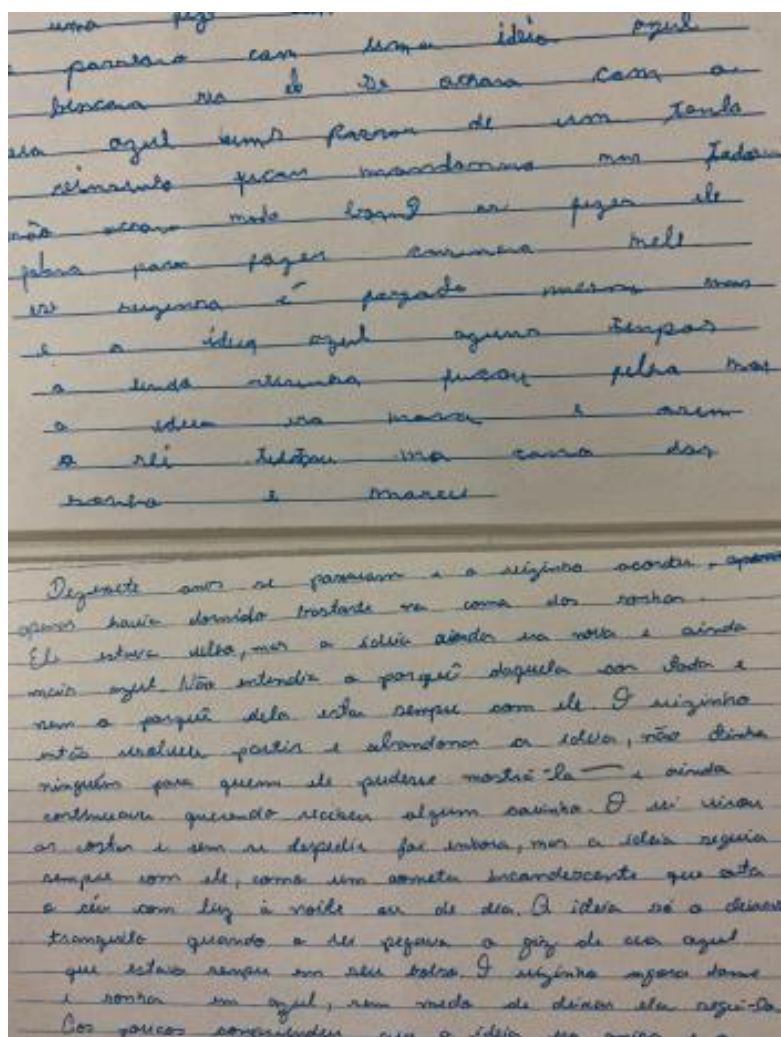


Figura 6 - Publicação em gaita (detalhe). Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

infantil, a partir de um conto, foi um desafio complexo. Inicialmente busquei referenciar a própria história que escrevi na infância, repetindo elementos narrativos como a morbidez e a fatalidade, o que foi, devidamente, vetado. Precisava ser uma história que propusesse a esperança e a potência dos desenhos da infância e seu impacto positivo na minha vida atual. Que retomasse a relação do personagem “reizinho” com sua “ideia azul” e narrasse como essa ideia poderia ser transformadora na vida dele. O texto passou por algumas revisões até que atingisse sua versão final: um rei, perseguido por uma ideia azul, que só teria sossego quando ele a abraçasse como uma amiga e que revela o prazer e a potência da criação.

Era uma vez um lindinho e bonitinho rei, que passeava com uma ideia azul. Ele brincava e ria – ele se achava com a ideia azul. Com o passar do tempo, o reizinho ficou malvado, mas ninguém achava medo – bom, às vezes ele falava para fazer carinho nele. Esse reizinho é folgado mesmo! Mas, e a ideia azul?...Tempos depois o lindo reizinho ficou velho, mas a ideia era nova! E assim, o rei deitou na cama dos sonhos e morreu. Dezesete anos se passaram e o reizinho acordou, apenas havia dormido bastante na cama dos sonhos. Ele estava mais velho, mas a ideia ainda era nova e ainda mais azul. Não entendia o porquê daquela cor toda e nem o porquê dela estar sempre com ele. O reizinho então resolveu partir e abandonar a ideia, não tinha ninguém pra quem ele pudesse mostrá-la – e ainda continuava querendo receber algum carinho. O rei virou as costas e sem se despedir foi embora, mas a ideia seguiu sempre com ele, como um cometa incandescente que corta o céu com luz à noite ou de dia. A ideia só o deixava tranquilo quando o rei pegava o giz de cera azul que estava sempre em seu bolso. O reizinho agora dorme e sonha em azul, sem medo de deixar ela segui-lo. Aos poucos compreendeu que a ideia era amiga e o giz azul sua ferramenta preferida. Às vezes ele é visto desenhando por horas e rindo sozinho. Há quem diga que ficou caduco, mas outros dizem que o que aconteceu com ele é que pegou gosto pela coisa, e que agora criar é muito melhor do que ser rei (Ressurreição, 2024, [s.p.]).

Acredito que a espacialidade gerada pelas páginas em gaita acentuam a sensação de continuidade, quantidade e proposta de infinito. Apesar disso, é convidativo pensar nas possibilidades do caminho sanfonado de desenho ser expandido com mais azuis, e como esse preenchimento de azul vai se

tornando cada vez mais denso, como citado no começo deste capítulo: quanto mais longe, mais azul. Os desenhos escolhidos começam pelo “reizinho”, desenhado no documento original em que está a história que escrevi, e percorrem algumas outras ideias que vão sendo preenchidas por azul, até uma versão diferente do “reizinho”, agora na forma de um mago. Há o caça palavra com algumas lacunas vazias e outras preenchidas, como se a procura fosse por cada vez mais azul. Há a relação entre o “reizinho” e a sua transformação no final, substituindo o reinado pela magia, a fantasia e o sonho – a varinha como instrumento que, na imaginação, cria um rastro de possibilidades como o giz de cera no papel.

Para diversificar e complementar a narrativa visual do projeto, foram criadas algumas outras pequenas publicações que chamo de peças satélites, não são peças centrais, mas ajudam a validar e compor a coleção que abarca o arquivo. Um pequeno cartão, na frente com a imagem do exame da triagem neonatal do meu pé, e no verso a data do meu aniversário, substituindo o número oito pelo desenho de um oito que fiz quando criança, salvos dentro de um envelope (Figura 7). Também foi feito outro cartão, estampando a frase que inicia a minha carteira de vacinação: “Esta carteira vale para uma vida inteira”, destacando o tempo como um elemento de importante valor para o arquivo e a memória (Figura 8). Uma pequena publicação em forma de uma ficha com informações extraídas do exame de triagem neonatal como data e horário de nascimento, peso e altura etc., que traduz visualmente o que é trabalhado neste texto a partir da autorreferencialidade (Figura 9). Foi produzido também uma escala cromática com as principais cores azuis usadas no trabalho (Figura 10). E, por fim, uma publicação em dobra de um fólio que traz a apropriação dos gráfico da carteira de vacinação usado para mapear o desenvolvimento do crescimento do corpo, ela traz em seu interior uma lista de azuis encontrados na minha casa propondo um crescimento sem fim da percepção do azul no meu cotidiano atual (Figura 11). Todas as peças foram feitas tratando as imagens do documento original e sutilmente manipulando-as para beneficiar uma construção visual que mantivesse certa ligação com o passado, mas que encontra sentido no interior da pesquisa e na minha realidade atual.

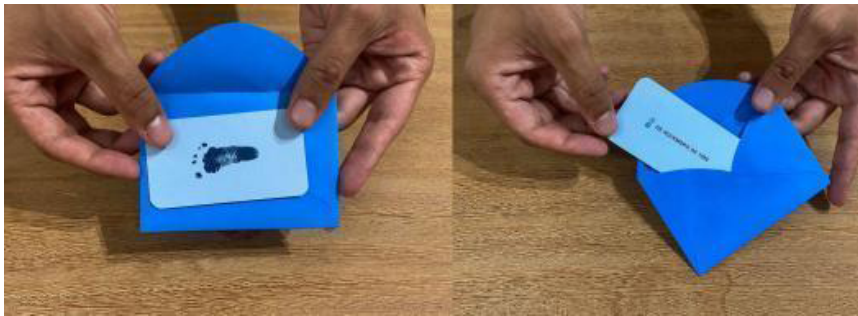


Figura 7 - Cartão e envelope (frente e verso). Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

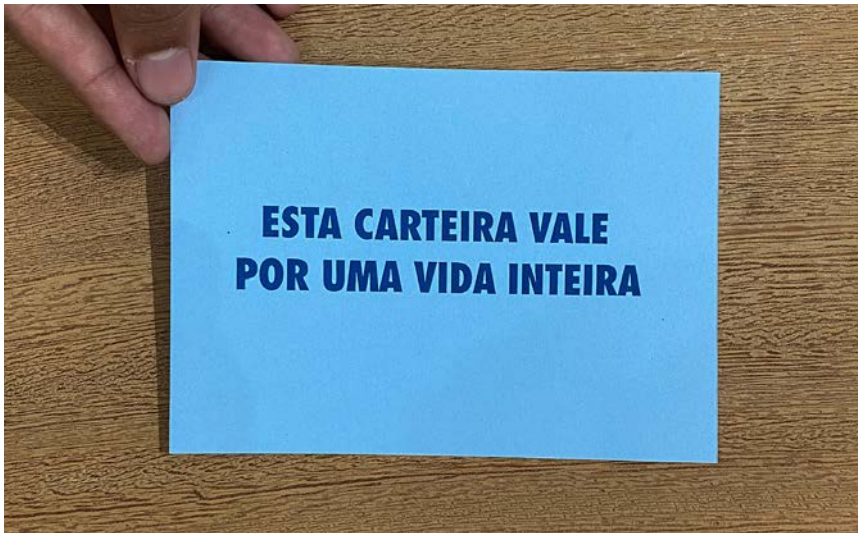


Figura 8 - Cartão. Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nascido às: 10 27 horas do dia 08/11/99

Parto Natural ☐ Fórceps ☐ Cesária ☒

Peso: 3040 gr E: 49,5 cm

PC: 34,5 cm PT: 32,5 cm

Apgar 1º min: 9 5º min.: 10

Idade Gestacional (Capurro): 39s

Grupo Sanguíneo RN: O+ Mãe: A+

"Teste do Pezinho" (PKU e T4)

Colhido: Sim ☒ Não ☐ Data: 10/11/99

ALTA: Peso: 3040 gr Data: 10/11/99

Observações: _____

RN normal

Médico: Ariel

Figura 9 - Ficha neonatal. Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Também foram feitos dois cartões-postais. Um deles utilizou a carteira de vacinação ao ilustrar, em uma sobreposição, a grade com os selos de confirmação de aplicação de vacina com a grade do desenho de caça-palavra, onde notavelmente é possível observar semelhanças espaciais entre ambas as grades, ocupando espaços parecidos e possibilitando imaginar que um recurso gráfico totaliza o outro (Figura 12). E o outro cartão trabalhou com uma imagem minha quando criança e uma sobreposição do desenho de uma fila de

formigas que tenho tatuado no braço (Figura 13). No verso, há colado o selo do cartão-postal com a imagem do desenho de cigarra que também tenho tatuado no pescoço (Figura 14). E escrevo um recado para mim na infância. Nesta publicação busquei endereçar eu mesmo em tempos diferentes e comentar como está a minha relação com os desenhos. Olho para as figuras desenhadas em mim, registro-as e mando para mim no passado para poder notificá-lo que ficaremos bem e continuaremos produzindo.

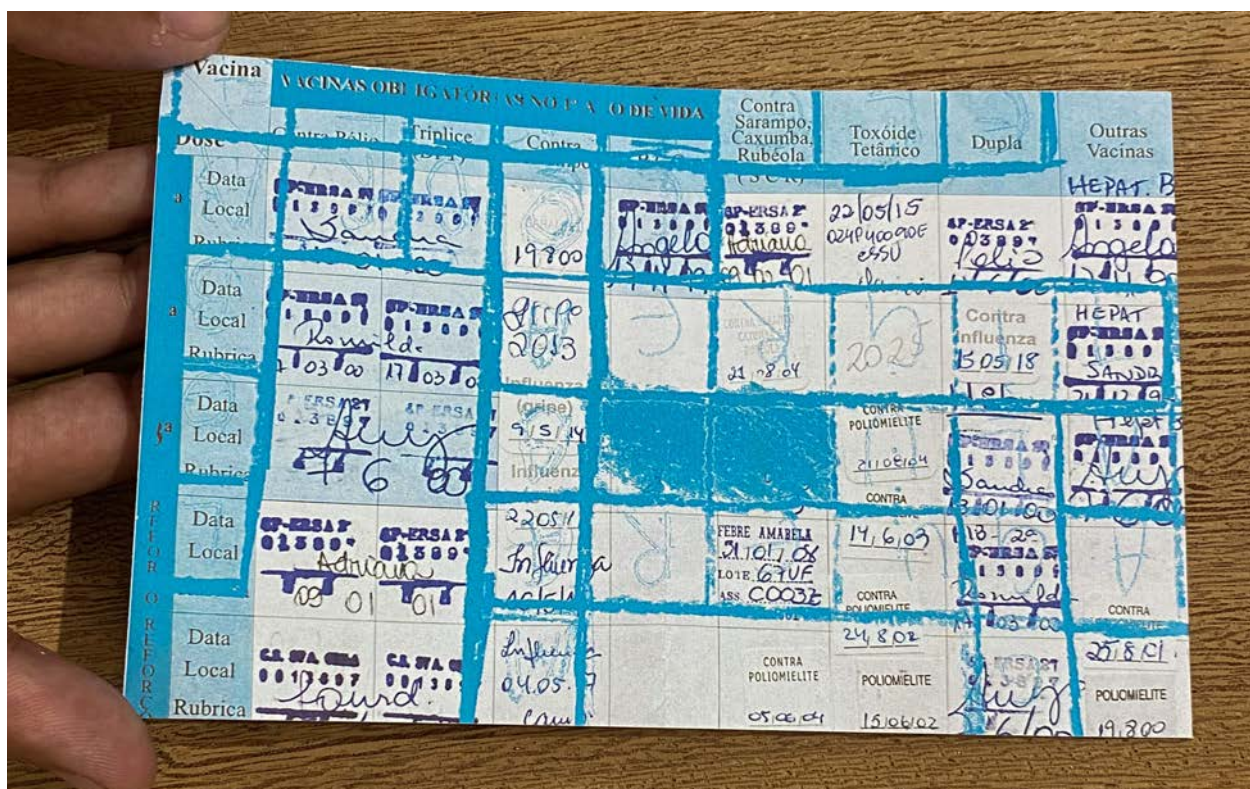


Figura 12 - Primeiro cartão-postal. Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.



Figura 13 - Segundo cartão-postal (frente). Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

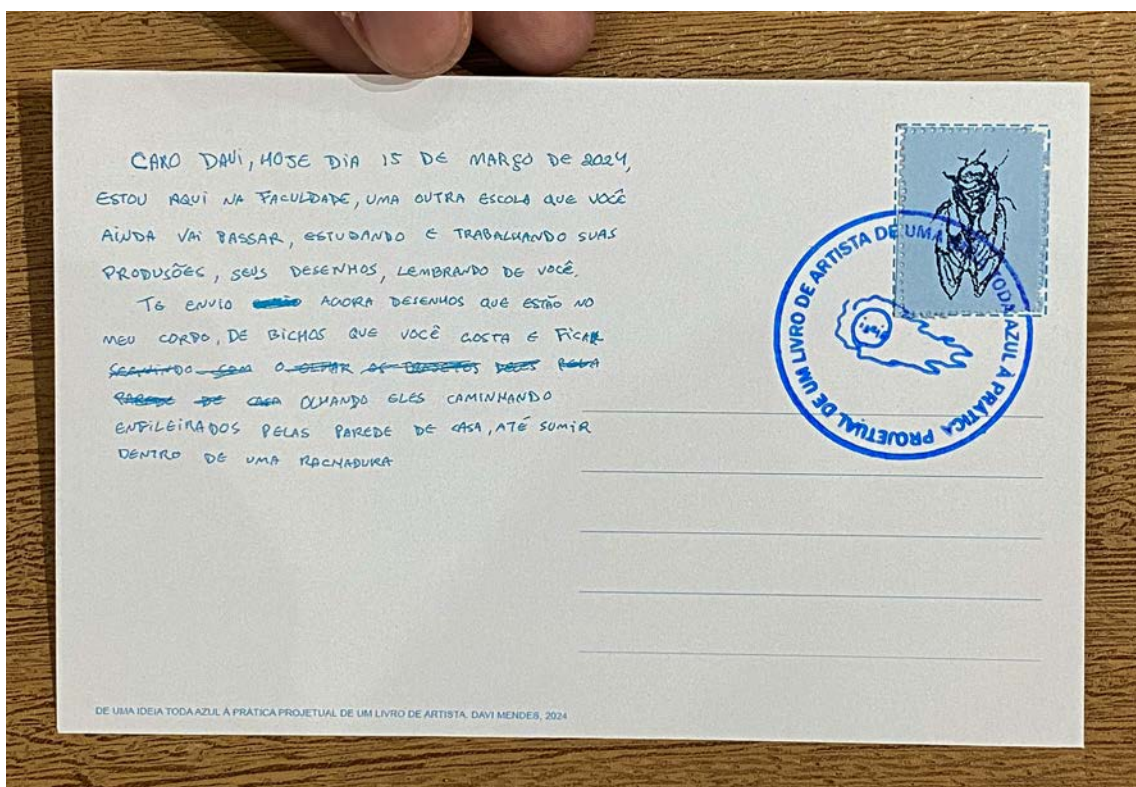


Figura 14 - Segundo cartão-postal (verso). Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Além da autorreferencialidade, também busquei referenciar o próprio objeto formal e funcional de um cartão-postal. O selo foi colado em concordância com alguns selos postais triviais onde estampam animais. A cigarra, um animal que por sofrer metamorfose, pode ter seu sentido ampliado à poética do tempo e do renascimento neste trabalho, ocupando o espaço do selo, que significa que eu tenho o envio total garantido para meu eu do passado.

O espaço do postal comparado à espacialidade do livro é mais sintético, enxuto, com imagem e um texto mais rápido, direto. Frente e verso, mais denso e material, um objeto de papel. No entanto, tem qualidades bastantes específicas como o endereçamento, a mobilidade de migrar de um lugar ao outro, recolhendo os ruídos do caminho e com a peculiaridade de durante este percurso se expor por completo, como uma carta aberta, despidoradamente. Todos que com ele cruzam podem lê-lo, incluindo os funcionários das agências de correio até o carteiro que entrega ao destinatário. Há no postal também uma proposta memorialística e afetiva, como: estive aqui e lembrei de você, bem ao estilo *souvenir* turístico, pois este acessa algo

que é essencial ao postal: seu contexto de origem.

Como auxiliador gráfico-visual e poético, foi pensado e produzido um selo, uma espécie de Ex-Libris com o nome do trabalho circundando o desenho do “cometa-ideia”, que fiz quando illustrei a história que escrevi na infância, e que posteriormente foi materializado em um carimbo de madeira com almofada de tinta azul (Figura 15). Este ex-Libris objetiva agrupar o livro junto às publicações, como objetivam os ex-libris em declarar a propriedade dos livros de uma coleção, acervo ou biblioteca. Meu conjunto declara além de uma autoria uma origem na ideia azul. O carimbo passou a ser usado como uma espécie de aplicador de visualidade tridimensional, em diálogo direto com o projeto e sua intenção de simular um arquivo. Agora, afastado da impressão das gráficas expressas, o processo projetual de garantir um resultado visual com o carimbo requer a força física de aplicar e absorver a tinta na almofada, atestar em uma primeira aplicação descartável que tirou o excesso de tinta, e depois retomar a força de pressão na mão, no pulso e no braço para carimbar a superfície do suporte usado, verificando com surpresa o resultado gerado, que nunca é o mesmo.



Figura 15 – Carimbo. Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

E outro objeto anexado à pasta e que contribui para a criação de sentidos é um giz de cera azul, ferramenta de uma exponencial influência na minha infância para a produção dos desenhos fundamentais para este trabalho (Figura 16). O giz de cera possui, coincidentemente, uma cor próxima do azul majoritariamente usado nas peças e perfuma o trabalho com o cheiro característico desse

tipo de material. Cheiro de infância, e que incita outros sentidos do corpo que ajudam a compor a reconstrução da memória junto à visualidade e a tateabilidade.

E por fim tudo foi abraçado pela pasta arquivo suspensa em uma caixa criada em papel paraná cru, referenciando a materialidade das pastas de arquivos suspensas em gavetas (Figuras 17 e 18).



Figura 16 - Giz de cera. Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.



Figura 17 - Todas as publicações. Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.



Figura 18 - Caixa e pasta organizadora. Elaboração do autor.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

CONCLUSÃO

A pesquisa e a prática foram finalizadas, defendidas e aprovadas dia 22 de março de 2024. Acredito que esse trabalho me motivou a voltar a desenhar porque me fez ter a vontade de incentivar o meu sobrinho a sempre continuar desenhando, a quem eu dediquei o projeto. Este trabalho me fez, enquanto criança, estar diante do meu sobrinho, brincando e desenhando juntos. E acredito que seja dessa forma que a pesquisa Autobiográfica em Artes Visuais possa atuar e gerar resultados poéticos, sensíveis e transformadores - quando olhamos para nós através do passado e isso é capaz de criar forças para seguirmos no futuro, seja por nós ou por aqueles que importam. Este trabalho defendeu um trajeto sobre mim e a revisitação de um tempo, o da infância por via dos desenhos da infância, e o empoderamento gerado pela apropriação das minhas documentações pessoais e de todos os tempos da minha vida. Este trabalho traz uma reconquista da minha própria história, e gera uma aquisição da capacidade de trabalhar com ela. Ademais, a pesquisa é também sobre a gratidão que tenho pela minha família, em especial à minha mãe, de ter a sensibilidade de guardar os meus desenhos, e pela esperança de poder

incentivar a guardar os desenhos do meu sobrinho.

A primeira parte teórica desta investigação me proporcionou avançar na descoberta sobre autoria em Design, além de me apresentar a importância que os estudos e os projetos autobiográficos exercem na produção artística, gerando muita expectativa para prosseguir pesquisando estas áreas. É preciso que sejamos autofágicos com as nossas próprias histórias e com os rastros que deixamos no mundo e que documenta quem somos. É preciso criar arquivos de nós!

Além disso, este trabalho também defendeu o Livro de Artista e as Publicações Artísticas, objetos que são de muitas responsabilidades, inclusive da Arte e do Design, e essenciais para a construção de uma sociedade consciente e humanizadora. A segunda parte teórica reintroduziu o debate sobre Livros e Publicações Artísticas que venho fomentando há muito tempo na faculdade através da minha participação como colaborador do projeto de pesquisa *Lugares-livro: dimensões materiais e poéticas*, coordenado pela orientadora deste trabalho, professora Helene Sacco, e que, através dos objetos livros, tenho despertado interesses também de pesquisa, escoando entre as qualidades

formais e materiais dos livros e outras publicações, a historiografia, críticas e teorias sobre estes objetos, o envolvimento e as formas de atuação que o Design e a Arte exercem sobre eles etc.

Por fim, a experiência de ter vivenciado o processo de criação, que trouxe além do projeto o atravessamento do fazer: imprimir, cortar, passar a cola - errar e ter que fazer tudo outra vez, insistindo e acreditando na mudança - renascendo, a todo momento.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Minas Gerais: C/Arte. 2011.

COLASANTI, Marina. **Uma ideia toda azul**. São Paulo: Global Editora, 2006.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de António F. Cascais e Eduardo Cordeiro. 6. ed. Lisboa: Nova Vega, 2006.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: Como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Olhares, 2021.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Pequenos livros & outras pequenas publicações. Tradução de Amir Brito Cadôr. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v.5, n.9, ano 5, julho de 2015. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/53337>>. Acesso em: 10 ago. 2025.

POYNOR, Rick. **Abaixo as Regras**: Design Gráfico e Pós-Modernismo. Porto Alegre: Bookman, 2010.

RESSURREIÇÃO, Davi Mendes. **Diário**. Pelotas, março de 2024. Documento não publicado.

REY, Sandra. **Da prática à teoria**: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. Porto Alegre: Porto Arte, 1996.

RIBEIRO, José da Silva. Aprendências coletivas na primeira pessoa. In: RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso (org). **Espaços autobiográficos**. Goiânia: Ed. da Autora, 2020.

ROCK, Michael. The designer as author. **Eye Magazine**, Londres, primavera de 1996. Disponível em: <<https://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author>>. Acesso em: 9 ago. 2025.

ROCK, Michael. Designer como autor. In: ARMSTRONG, Helen. **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Ubu, 2022.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Atos Autobiográficos e Práticas Decoloniais em Artes Visuais. **Palíndromo**, Florianópolis, v.11, n.24, p. 152-161, 2019. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/12657>>. Acesso em: 27 ago. 2023.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa autobiográfica em arte: apontamentos iniciais. **Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens**, Goiás, v.6, n.1, p. 102-127, 2021. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/view/11364>>. Acesso em: 9 ago. 2025.

SACCO, Helene. **A (Re)-Fábrica**: Um lugar inventado, entre a objetualidade das coisas e a sutil materialidade do desenho e da palavra. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/116093>>. Acesso em: 9 ago. 2025.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

WEYMAR, Lúcia Bergamaschi Costa. **Design entre aspas**: indícios de autoria nas marcas da comunicação gráfica. Tese (Doutorado em Meios de Comunicação), Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<https://>>

tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4409». Acesso em: 9 ago. 2025.

SOBRE OS AUTORES

Davi Mendes da Ressurreição é graduando em Design Gráfico pela Universidade Federal de Pelotas. Pesquisador, bolsista FNDE, no *Programa de Ensino Tutorial em Artes Visuais* (PET), UFPel, 2021-2024. Pesquisador, bolsista PIBIC, no Projeto Unificado *Poéticas NO Espaço: investigações, proposições de formas de presença*, UFPel, 2020. Experiência didática pedagógica em *Seminário de Tópicos Especiais* em Artes Visuais sobre Publicações Artísticas, UFPel, 2021. Pesquisador colaborador no Projeto de Pesquisa *Lugares-livro: dimensões materiais e poéticas*, UFPel, 2020-2024. E-mail: mendesdavirs@gmail.com

Helene Gomes Sacco é doutora em Arte Visuais. Atua como docente no Programa de Pós-Graduação em Artes/PPGArtes da UFPEL e nos cursos de graduação em Artes Visuais e Design na área de Percepção Tridimensional e Espacial. Lidera o Grupo de Pesquisa *Lugares-livro: dimensões poéticas e materiais*/CNPq. Investiga a leitura e a escrita como práticas artísticas por via de publicações que exploram a Fabulação e a Autobiografia na Arte. Como artista dedica-se ao estudo do lugar, por via dos objetos cotidianos, através de desenhos, fotografias e escrita, investigando a nossa relação com as coisas ao observar o modo de vida e o habitar em casas através de inventários infraordinários. E-mail: sacco.h@gmail.com

Recebido em: 26/9/2024

Aprovado em: 30/7/2025

DESDOBRAMENTO DA ESCRITA NAS ARTES VISUAIS: REFLEXÕES ACERCA DE MIRA SCHENDEL E RUBIANE MAIA

DEVELOPMENT OF WRITING IN THE VISUAL ARTS: REFLECTIONS ON MIRA SCHENDEL AND RUBIANE MAIA

Kleiton Rosa Cavêdo
UFES
Aline Maria Dias
UFES

Resumo

Este artigo propõe uma aproximação conceitual entre o livro *Autorretrato em notas de rodapé* (2014) e a videoperformance *Antes que eu esqueça* (2014), de Rubiane Maia, e *Três monotipias* (1965), de Mira Schendel. Pretendemos traçar um limiar na qual esses trabalhos possam se relacionar a partir do processo de desterritorialização das artistas e das noções de escrita em artes, de fragmento, e de uma perspectiva da performance, que aciona a ação da escrita, da leitura e da memória das vivências do cotidiano na produção de ambas. A abordagem teórico-crítica-reflexiva seguiu a metodologia *sob arte* (Stolf, 2021). A partir da compreensão de que a escrita é um processo desenvolvido de maneira intrínseca ao pensamento da criação em arte, o artigo pretende contribuir para a produção de uma reflexão sobre a escrita nas artes visuais.

Abstract

*This article proposes a conceptual approximation between Rubiane Maia's book *Autorretrato em notas de rodapé* (2014) and video performance *Antes que eu esqueça* (2014), and Mira Schendel's *Três monotipias* (1965). We aim to draw a threshold in which these works can be related based on the artists' process of deterritorialization and the notions of writing in the arts, of fragments, and of a perspective of performance, which triggers the action of writing, reading, and memory of everyday experiences in the production of both. The theoretical-critical-reflective approach followed the methodology under art (Stolf, 2021). Based on the understanding that writing is a process developed intrinsically to the thought of creation in art, the article aims to contribute to the production of a reflection on writing in the visual arts.*

Palavras-chave:

Arte contemporânea; escrita; deslocamento; memória; cotidiano.

Keywords:

Contemporary art; writing; displacement; memory; everyday.

O EM CASA NÃO PREEXISTE

Mira Schendel nasceu em Zurique, Suíça, em 7 de junho de 1919. Myrrha Dagmar Dub, filha de mãe judia, por volta de 1939, na mesma cidade. Ainda na juventude, Myrrha iniciou seus estudos em filosofia em Milão, Itália, porém, interrompidos por conta de um decreto de Mussolini, que proibia a inserção de estudantes de ascendência judaica nas universidades italianas (Oliveira, 2019, p. 70). No decorrer dos anos, por conta da perseguição nazista, a trajetória de sua vida passou a ser deslocada entre Suíça, seu país de origem, Austria, Itália, Bulgária e a ex-Iugoslávia. Por sua vez, em 1949, Schendel migra para o Brasil e, em terras brasileiras, a artista encontrou no território um espaço para viver e desenvolver seus trabalhos artísticos.

Rubiane Maia nasceu na cidade de Caratinga (MG) em 1978, e se mudou para a cidade de Vitória (ES) ainda criança. Nas viagens ao estado mineiro despertou olhares subjetivos que no futuro materializariam seus trabalhos de arte. Já adulta, a artista migrou para a Inglaterra, mantendo idas e vindas entre cidades brasileiras e inglesas. Exercitando movimentos que se constroem a partir da relação corpo e natureza, Maia tomou a vida como experiência e delicadamente pulsionou os funcionamentos vigentes da vida para que esta fosse vivida através de um corpo intensamente afetado (Maia *apud* Alves, 2021, p. 13).

Os movimentos de deslocamento, que Mira Schendel fez e que Rubiane Maia continua fazendo, envolvem também passagens entre idiomas distintos, ou seja, seus processos de desterritorialização não acontecem só no território, mas também nas linguagens. Estas migrações se desdobram no ato de escrever, reescrever, inserir seus gestos no papel ou no vídeo, seja por um desenho ou pela própria grafia e também pela voz a ler e reler.

Movida pela reflexão de “o em casa não preexiste” de Deleuze e Guattari, presente no livro *Mil Platôs* (volume 4), Rubiane Maia busca entender o território existencial de forma frágil e incerta. “Se o ‘em-casa não preexiste’, ele é só pode ser um estado, algo que tem a ver com uma vitalidade. Ou seja, significa algo bem menos sólido, e muito mais volátil” (Maia, 2022). Sendo assim, podemos entender que o estar em processo de deslocamento, seja ele territorial ou perceptivo,

é estar em um estado constante de não exatidão daquilo que é entendido como habitual, e portanto, Rubiane Maia e Mira Schendel, em parte de seus processos artísticos, encontram no ato de se deslocar experiências outras que atravessam seus corpos de maneira sensível.

POR UMA ESCRITA EM ARTES

Compreendendo que a escrita em artes pode se estruturar a partir de um caráter fragmentário, que permite desarranjos anacrônicos, rompe com a linearidade textual e se inscreve na superfície como um convite ao leitor a se tornar a própria escrita, a condição de fragmentação na escrita que está presente nos trabalhos das artistas analisadas talvez esteja ligada a um estado de suspensão do que Schendel procurou e Maia procura entender sobre os fenômenos do mundo, o gesto sensível de seus corpos e de suas vozes de forma não integral. Desse modo, as artistas se instauram como dois corpos movidos pelo movimento que age de modo polifônico.

Em seu trabalho, *Autorretrato em notas de rodapé* (2014), a artista Rubiane Maia compôs um livro com 38 textos em formato de notas de rodapé. Neste livro, desdobrado da sua dissertação de mestrado na qual a artista traz como discussão as práticas de subjetividades na relação entre arte e vida na contemporaneidade, o texto que geralmente seguiria logo abaixo do título e se encaixaria em um formato de “voz principal” se move e ocupa o espaço do que seria apenas uma informação complementar. De modo labiríntico, os textos em nota de rodapé perpassam uma gama de experiências vividas pela artista, sem se preocupar com uma noção temporal dos acontecimentos, como quando era professora da rede pública de ensino. São viagens, projetos de trabalhos e textos que discutem o existencial. Sendo assim, os textos ali presentes se desviam de “um todo” textual para se demonstrar “fragmentos do cotidiano e da memória” (Maia, 2014b).

De acordo com as normas da ABNT, as notas de rodapé “inserir no trabalho considerações complementares, cujas inclusões no texto interromperiam a sequência lógica da leitura” (Pontifícia..., [s.a.]). De forma “menos dura”, o escritor Leopoldo Waizbort em *Pequena sociologia*

da nota de rodapé (1997), descreve a nota de rodapé como o rompimento “do fluxo contínuo do texto” capaz de inserir “um corpo estranho em meio ao pensamento”. Ou seja, é um elemento de descontinuidade, que pode ser relacionado com uma ideia de “um todo e um fragmento”. Sendo assim, podemos entender que esses textos-notas de rodapé partem de uma ideia de caminhos, ainda que caminhos labirínticos espaços-temporais, pois não se tem a noção exata de onde e quando a escrita da maioria daqueles momentos do cotidiano aconteceram, são caminhos pois nos leva a algum lugar ou a alguma coisa para entendermos novas possibilidades de se comunicar a algo ou alguém.

Michel Foucault, no ensaio *A escrita de si* (1983), comenta duas formas de escrita, a dos *hupomnêmata*, na qual o autor pensa a prática da escrita greco-romana nos dois primeiros séculos através de uma perspectiva de “um livro de vida”, e a escrita de correspondência. Para o filósofo, é importante entendermos que, apesar de serem livros onde a escrita age como um exercício de conversa consigo mesmo e com o outro, os *hupomnêmata* não devem ser entendidos como diários, visto que, neles, a escrita procura “reunir o que se pode ouvir e ler” (Foucault, 1983, p. 149) e não na constituição de uma “narrativa de si mesmo”, onde a escrita se movimenta como um baú de memórias para o próprio eu. Pelo contrário, nos livros de vida, a ideia é a experiência do autor dos textos com o outro e busca como finalidade, a “constituição de si”, ou seja, por meio da leitura ou da escuta, os textos do livro de vida estabelecem uma relação de si consigo mesmo ao mesmo tempo que também movimentam o outro.

Tendo em vista esse aspecto, é possível a análise dos textos presentes no livro de Rubiane Maia como raízes textuais acionadas pelas reverberações do cotidiano da artista e que de alguma maneira move a si mesma e quem os lê. Os textos ali presentes compõem de maneira fragmentada as coisas que foram testemunhadas ao longo de um período de suas vivências, procurando assim criar uma espécie de substância da memória na qual o que foi vivido, lido ou pensado, foi acumulado, e que se comportam de maneira a serem lidos, relidos, meditados, ampliando outros caminhos nos caminhos já existentes.

Para entendermos melhor o que circunda os textos

de Rubiane Maia presentes no livro *Autorretrato em notas de rodapé* é interessante nos atentarmos para dois deles, que são *A los cuatro vientos (cómo producir una declaración de amor)* e *Autorretrato escrito a mão* (Maia, 2014b, p. 21-27), nos quais podemos analisar duas formas de estabelecer uma relação com algo ou alguém.

No primeiro texto, através da feitura de uma declaração de amor, a artista pensa em maneiras de criar essa declaração. Neste texto, a relação de afeto é o que perpassa a quem remete e a quem se destina, além do mais o texto se mostra aberto à performatividade, visto que, nele, percebemos determinadas instruções para quem o lê, algo parecido com o que a artista conceitual Yoko Ono fez em seu livro *Grapefruit*, de 1964.

escoger un día con sol y viento.
por la tarde:
(caundo la luz deja la tierra más rubia)
salir sola. sin rumbo
encontrar un lugar abierto y abandonado.
(preferiblemente el patio de una antigua
fábrica)
llevar mucho algodón
jugar.
recordar los buenos tiempos de la infancia.
hasta que tengas el deseo de extender el
algodón en el suelo;
acostarse em él.
soñar. (y rolar)
ir Tateando
tocando
afofando
inventar una nube alrededor de sí mismo;
por todo el cuerpo
(sentirse como un algodón de azúcar).
ir desprendiéndose
poco a poco.
silenciar (quizá cerrar los ojos)
y soplar soplar soplar

p.s. no hay necesidad de apresurarse. el tiempo es indeterminado y la propagación se extenderá al infinito (Maia, 2014b, p. 21).

Já no texto *Autorretrato escrito a mão* (Maia, 2014b, p. 21-27), a artista descreve sobre uma possível relação, mas, desta vez, tendo a ausência como fio condutor da situação. No texto, Maia dirige as palavras a si mesma, podendo estabelecer uma possível ausência de si.

eu bem desconfiei que havia sido deslocada,
janela escancarada em dia cinza, aberta
para ar nublado. [...]

feito coisa arranjada para te (des)existir completamente.

criei fuga para o espelho e me observei despossuída de mim e da vida, meu rosto estava inacabado, mas poderia ser apenas uma mancha.

coisa de quem jamais aprendeu a dizer não, e que por isso inventa moda de desvio (Maia, 2014b, p. 27).

Nos dois textos abordados percebemos uma dualidade de relações, ora da artista com algo outro, ora da artista consigo mesma. Essa dualidade provoca o que há de mais consistente na escrita, que é a ação do escrever para o outro e o escrever para si, especialmente quando acompanhada pela memória que age de maneira condutora visando guiar os acontecimentos vividos. Para além de um trabalho de arte, *Autorretrato em notas de rodapé* enfatiza, politicamente, o lugar de Rubiane Maia na escrita. Gloria Anzaldúa, no texto *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*, de 1981, enfatiza as complexidades de mulheres não brancas em escrever, uma vez que o campo da escrita foi construído majoritariamente por homens brancos com seus vieses coloniais. Anzaldúa ressalta ainda a potencialidade da escrita em relações significativas que acontecem cotidianamente, “devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita”, visto que “nenhum assunto é muito trivial” (Anzaldúa, 2000, p. 233), buscando assim, a potência política e a amplitude de sentidos que a escrita do cotidiano pode trazer.

Em Mira Schendel, sua escrita fragmentada também é observada nos contínuos deslocamentos da artista. Sua escrita, que age como uma espécie de “cartografia pessoal” (Oliveira, 2019, p. 71), na qual o “espírito da letra” parece se transformar conforme o tempo e o espaço onde circula, podemos dizer que a migração da artista ao longo de sua vida foi uma das experiências responsáveis pela grande variação da escrita que se encontra em sua obra, sobretudo, a escrita em diferentes idiomas, que é perceptivelmente notada na monotipia abaixo. Suas migrações não interessam apenas como cunho bibliográfico, mas para percebermos “a fluidez da passagem da própria escrita” (Oliveira, 2019, p. 70), onde os deslocamentos perpassam tanto seu corpo como os signos que tanto procurava criar e entender.

Analisando uma monotipia datada de 1965, os “contágios linguísticos” (Oliveira, 2019, p. 75) presentes em sua escrita se tornam evidentes. Possivelmente entre escritos dos idiomas alemão e italiano, cruzando com o português e inglês, a artista cria uma zona pictórica na qual sua escrita se torna viva. Desse modo, podemos entender que o estado de fragmentação de sua escrita, além de agir na elaboração de “lascas” textuais, como as frases e palavras soltas, também age na elaboração de uma escrita interpolada por vários idiomas. Mira procura fragmentar esses diferentes idiomas ao mesmo tempo que os unifica no plano, para assim sinalizar tanto a energia do material no qual foi feito o trabalho (tinta a óleo) quanto a energia de sua constante desterritorialização.

Viviane Matesco, no texto *Corpo, ação e imagem: Consolidação da performance como questão*, reflete que a linguagem da performance “busca despertar a atenção da audiência” (Matesco, 2012, p. 108). Podemos entender que a performance se trata do corpo do artista em situação de arte procurando, através dos mais diversos gestos, instaurar uma possível conexão entre emissor e receptor. Nas décadas de 1960 e 1970, os artistas, especialmente os de Happenings e Fluxus, buscaram na performance uma “extensão da vida cotidiana” (Matesco, 2012, p. 110). Assim, os acontecimentos do que era entendido como habitual serão transformados em poética. A performance se instaura como uma ação artística de tempo presente, e assim se torna um trabalho de arte onde sua existência é apenas no “aqui e agora”. As fotografias, vídeos e filmes serão fundamentais para os registros dessas ações, e mesmo que não captem o instante do trabalho, eles servem como mecanismo de captura da ação. Posteriormente, podemos entender que essas capturas podem se desdobrar em outros trabalhos, como os vídeos de artista, as fotoperformances e as videoperformances.

Em 2014, Rubiane Maia elabora a videoperformance *Antes que eu esqueça*. No trabalho, durante aproximadamente 6 horas, a artista habita um espaço em semi ruínas e, procurando transitar entre o binômio “memorizar e esquecer”, lê ininterruptamente a conjugação do verbo “esquecer” em todos os seus tempos e modos verbais na língua portuguesa. Para a exibição do trabalho são preparadas três telas nas quais são mostradas diferentes perspectivas do ambiente



Mira Schendel, monotípia da série "Gesang der Jünglinge", 1965

Figura 1 - Da série Monotípias (1965), de Mira Schendel.
Fonte: Acervo pessoal dos autores.

onde a artista se encontra. Nessas telas também são dispostos o áudio da leitura de Rubiane, se interpolando um ao outro, onde as vozes, apesar de estarem falando um texto único, são mescladas dando uma sensação de múltiplas vozes ali presentes. Tentando se lembrar de não esquecer ou se esquecendo de lembrar, cria-se, então, uma zona de incertezas, uma experiência de um momento polifônico.

Denise Pedron, no texto *Performance e Escrita Performática*, procura entender a escrita e a leitura através de uma perspectiva performática, na qual o entendimento da performance como arte livre expande suas subjetividades até mesmo para o campo literário. Para isso, a autora analisa o trabalho de literatura da escritora chilena Diamela Eltit, que entende sua prática de escritura como sendo envolvida “por um caráter processual, aberto e sujeito a constantes questionamentos” (Pedron, 2013, p. 160). A escritora, que utiliza elementos autorreferenciais para criar suas “personas” em seus textos de romance ficção e ocasionalmente nomeia a si mesma em sua escrita, re-configura a noção de identidade e se desapropria de si mesma ao permitir que ela própria se torne um “outro”.

Entendendo que “na escrita performática, o lugar do corpo e de seus sentidos são o ponto de partida para a experiência de uma relação, através da qual um significa o outro” (Pedron, 2013, p. 165), a leitura também será um sentido outro provocado pelo texto. A partir disso, entendemos que o corpo de Rubiane Maia se torna um corpo em estado de performance quando tomado pela leitura do texto. Seu corpo se torna um participante ativo e procura se dissipar nas decifrações do qual o texto que a artista lê emana para constituir seus próprios traços de sentidos.

Segundo Pedron, o texto imbricado na própria linguagem da performance ou na escrita performática se torna um “espaço aberto para a construção de sentidos a partir das lacunas”, e uma via de “desorganização/desterritorialização que implica sempre em uma transformação” a partir de uma perspectiva deleuziana (Pedron, 2013, p. 165). Logo a não linearidade de uma determinada narrativa textual abrirá outras possibilidades para a ação da leitura.

Percebemos que a leitura de Rubiane Maia na performance está em constante processo de transformação. Sua leitura performática visa, de certa maneira, a não unicidade de uma coisa, mas a recomposição dela. Sua ação de leitura está sendo experienciada em estado de “escrita aberta” (Pedron, 2013, p. 165) sendo feita e refeita, lida e relida, para também alcançar outros possíveis leitores do mesmo texto.

Diante disso, “a leitura adquire a dimensão de um ato perceptivo” (Pedron, 2013, p. 166), envolvendo o corpo de Rubiane Maia a uma situação na qual seus movimentos participam da construção de novos movimentos, podendo ser investigativos, emotivos, perturbativos, dentre outros que indiquem uma ação corporal que se choca ao encontro do texto, como destaca Pedron:

Sendo ele mesmo uma “pluralidade de textos”, o leitor traz sua história e experiências pessoais para a leitura e assume um papel ativo na construção dos textos que lê, dialogando com eles e participando na produção plural de sentidos (Pedron, 2013, p. 166).

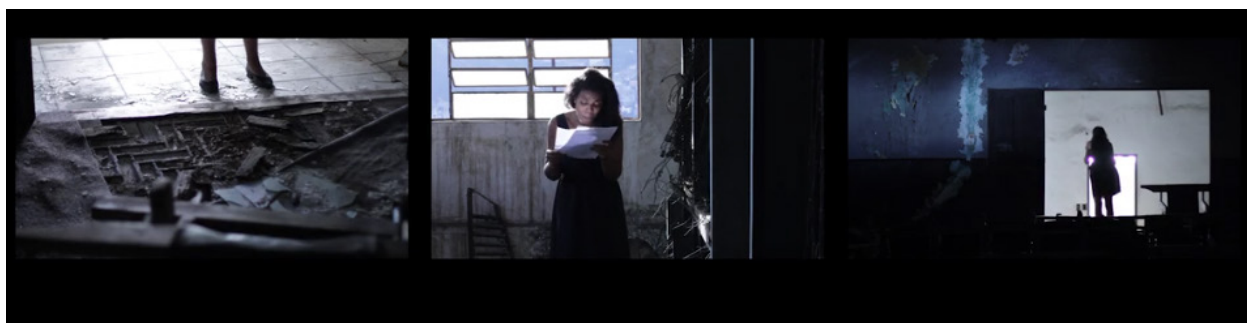


Figura 2 - Rubiane Maia em *frames* da videoperformance *Antes que eu esqueça* (2014).
Fonte: Acervo pessoal dos autores.

Ou seja, o leitor é convidado a participar e a evidenciar o seu corpo como produção de sentidos através da leitura. Nessa perspectiva, a leitura se torna, então, uma zona de “investimento corporal”, onde a ideia de compreender um texto pelas sensações vai além da compreensão racional clássica. Pedron ainda cita a contribuição do filósofo Merleau Ponty: “[...] ao propor um retorno a dimensão do fenômeno [...] o filósofo aponta uma chave de leitura para escritas que negam o paradigma de compreensão e entendimento exclusivamente racional e que, também por isso, podem ser chamadas de [leituras] performáticas” (Pedron, 2013, p. 166). Nesse sentido, o ato de ler a conjugação do verbo “esquecer”, Rubiane Maia põe seu corpo em estado de recepção e sua leitura de modo dramático age conforme o significado da ação do verbo no corpo.

Nesta leitura performática, Rubiane Maia põe em reflexão os modos de funcionamento da memória no corpo humano. No espaço em ruínas, onde a artista lê as conjugações do esquecer, memória e esquecimento se tornam um enigma.¹ Aquilo que se procura esquecer, um dia foi um acontecimento, portanto, foi capaz de construir subjetividades, assim podemos compreender. Com isso, o ato de procurar esquecer de algo também é um ato de lembrar desse algo, visto que procuramos esquecer o que um dia aconteceu. Portanto, para esquecer também é preciso lembrar.

Reflexões sobre memória são constantes nos trabalhos de Maia. Na entrevista para o seu projeto *Divisa* (2022) e na busca por compreender os acionamentos da memória através da performance *Decanto, até quando for preciso esquecer* (2013), a artista entende que “o esquecimento não é o contrário da lembrança, eles atuam juntos, em um movimento de expansão e contração” (Maia, 2022). Nesse sentido, é algo “plástico e dinâmico” (Maia, 2022). Assim, entendemos que os acionamentos da memória perpassam o corpo humano de uma forma não-linear e o que tange às ideias de um passado, um presente e um futuro se sobrepõem e se fundem. Desse modo, não nos interessa o que uma coisa já foi, mas os efeitos que ainda estão.

Outro aspecto presente na videoperformance da artista é a questão da repetição. Buscando uma forma de quase “guiar” o texto e sua fala o ato de repeti-lo se torna evidente. Rubiane Maia repete

a conjugação do verbo “esquecer” durante 6 horas, ou seja, a construção dessa fala requer um processo de memorização ao mesmo tempo que a distração oscila. O ato de repetir o texto talvez não venha como forma de memorizar com exatidão cada frase, mas de perceber que o ato repetitivo nunca é tão repetitivo como parece. Se Rubiane começa o texto de um modo e o repete conforme o passar do tempo, a mesma frase jamais será como foi a última nem tão pouco como foram as frases do “meio” da fala. Diante disso, a singularidade da repetição só é notada se notarmos o conjunto da coisa, pois até mesmo a repetição se difere dela mesma.

Tendo em vista a noção dinâmica e plástica da memória e a repetição como a busca da diferença, essas concepções também adentram o trabalho de Mira Schendel. Compreender o trabalho da artista não é uma tarefa fácil. Schendel, que procurou analisar a vida e suas singularidades, mesclava inúmeras linguagens artísticas para tentar desvendar os mistérios (ou criar mais) sobre si. Na história da arte, com uma produção bastante encorpada e tímida diante do circuito artístico em voga no seu período de maior produção (as décadas de 1950 a 1970), é complicado encaixar Mira em algum tipo de movimento artístico, visto que a própria artista mantinha sua independência de criação e não procurou se juntar a nenhum grupo de artistas. Contudo, para melhor compreensão, sua produção perpassa entre o concretismo e o neoconcretismo, no qual “a expansão pela força da letra” (Oliveira, 2019, p. 61) de seus trabalhos estão mais em movimento. Foi nesse período que Schendel ganhou uma certa notoriedade, mesmo que discreta, entre os críticos de arte da época.

A escrita foi um elemento fundamental instaurado no trabalho de Mira Schendel, sendo desdobrada entre frases curtas, palavras e letras. As diferentes áreas pictóricas da qual a artista se utilizava eram sempre tomadas por uma visualidade da linguagem se cruzando com outros elementos visuais, criando assim um campo de interações, onde a palavra se torna imagem, vira uma o suplemento da outra, produzindo signos sensíveis, traços que se relacionavam com seu modo de entender sutilmente a vida.

De acordo com Eduardo Jorge Oliveira no texto *Mira Schendel: Signo e Sigilo* (2019), antes mesmo

de uma “estética babel” se apresentar em Mira Schendel, uma “ênfase ao balbucio” (Oliveira, 2019, p. 62), uma memória inicial da comunicação existiria em sua escrita, ou seja, o início de sua experimentação com as palavras se daria de um modo como se dá na antecipação da fala de uma criança, isto é, nos barulhos iniciais de sua fala, na tentativa da comunicação. Nesse sentido, a investigação inicial de Mira Schendel com a escrita é quase uma procura para entender a articulação provocada entre as palavras, no sentido que é gerado quando esses diferentes signos são postos e sua produção de sentido na vida compreendidos integralmente.

O caráter fenomenológico e os exercícios hermenêuticos, propostos pelo trabalho de Mira Schendel, estão ligados à procura do conhecimento da matéria, despertando na artista grandes investigações. O mundo fenomênico, as questões que o tangenciam, o confrontam e o potencializam dão asas a Schendel para contemplá-lo na medida que o gesto da escrita e o campo através do qual sua feitura será distribuída é originado por materiais sensíveis, como o papel japonês, tinta óleo e o talco que conduzem novos traços e se inserem no papel como forma de, talvez, prolongar o que é observado desse mundo, pois “se o traço parece intenso no papel, ele se confunde com um traço do mundo”, isto é, a “mão simultaneamente infantil e poliglota” da artista é infantil, pois nos leva a um início da comunicação e da linguagem e a um divertimento da escrita, e é poliglota, por sua escrita transcender qualquer imposição de uma “linguagem correta” e se interpolar aos diferentes tipos de idioma, dando uma certa visualidade a sua constante desterritorialização ao longo de sua juventude. É um convite para “uma descoberta permanente do mundo” (Oliveira, 2019, p. 63), que, antes mesmo da junção das letras, palavras, frases e signos, pode ser sensível e pleno sem uma ordem semântica para condicioná-lo a uma forma hegemônica de interpretação. Mira Schendel, de certo modo, quase procura por uma nova forma de comunicação e de linguagem, cujos símbolos possam captar o que a artista entendia como “vivência imediata”.

Para Vilém Flusser, a escrita se dá por uma ação penetrativa, portanto, é uma inscrição. Podemos entender que às tantas camadas que envolvem a escrita, desde a superfície, o instrumento, os

signos, o significado dos signos e seus sons, a gramática, a semântica e o motivo da escrita (as ideias), são fatores que pertencem às “camadas ontológicas incomparáveis” (Flusser, 2014, p. 101), ou seja, cada realidade, de cada elemento que compõe a ação de escrever, delibera sentidos específicos, mesmo que se relacionem. A partir da reflexão de “o gesto de escrever é uma das manifestações do pensamento” fica compreensível que o gesto de escrever é um gesto determinado e não um gesto regido pelo acaso. Para Flusser, “expressar” algo tende a ser revelado por um ritmo ou forma, a palavra é umas diversas maneiras que se tem de “captar” algo. As palavras armazenadas na memória tem vida própria, portanto, “vibram e se retorcem em muitos sentidos”, assim “palavras denotam algo”, ou seja, aquilo que se pressiona para ser expresso pode ter, também na palavra, um propulsor. Entretanto, a palavra pode não ter um significado exato para aquilo que se pressiona em ser expresso, visto que, a partir de suas diversas “qualidades rítmicas, harmônicas e melódicas” (Flusser, 2014, p. 103-104), elas apontam “origens imemoráveis”, que pode ou não abarcar a palavra que seja expressa. Um exemplo são as palavras que denotam um sentido em uma língua e outro sentido em outra. Ainda em Flusser, o gesto de escrever se dá de maneira penetrativa e não construtiva. Desta forma, podemos entender a escrita como um gesto de inscrição, embora a grande maioria do texto do tempo presente também aja de maneira sobre-escritura (sobreescrita), em seu sentido de composição das estruturas presentes no escrever (Flusser, 2014, p. 99).

Também podemos dizer que a técnica da monotipia é um dos processos que abarca a afirmação do filósofo. Sendo feita a partir de uma superfície lisa com tinta adicionada e uma folha para a captura dessa tinta, a monotipia é uma técnica de impressão rápida, ou seja, o tempo é um fator determinante para a elaboração de uma boa monotipia. De 1962 a 1965, a artista elaborou um conjunto de 2 mil monotipias. O gesto da técnica sempre era o mesmo, mas o que se diferenciava nessa repetição era o gesto de seu corpo, um gesto que se instaurava quase como em estado de performance, no sentido de que, quando se iniciava a ação de escrever sobre a superfície a ser tocada pela tinta, mobilizações corporais eram acionadas, desde a unha da artista como dispositivo para uma

leve inscrição às ações desenfreadas para a captura de um “totalmente gestual”. Dessa forma, a escrita guiava o corpo, e o corpo de Mira era guiado por sua escrita. Nas duas monotipias de Mira Schendel abaixo, datadas de 1965, percebemos o gesto da escrita da artista no papel.

Na imagem acima, à esquerda, observamos trechos textuais de cunho religioso e a força do gesto de escrita da artista é nítida nas palavras “Terra inteira” e “Cristo”. Através de letras de forma e cursiva e em diferentes cadências, Schendel buscou exprimir através de pequenas frases alguma passagem bíblica. Partindo do entendimento de que “o gesto de escrever é uma das manifestações do pensamento” (Flusser, 2014, p. 103) e, portanto, capaz de realizá-los, Mira Schendel talvez tenta exprimir nesta monotipia sua relação com o sagrado, que a tangenciou de diferentes formas ao longo de sua vida. Na mesma imagem à direita, observamos de forma “espalhada” as palavras que juntas formam a frase no idioma francês “ta chevelure d’orange dans le vide du monde” (seu cabelo ruivo no vazio do mundo). Em suas monotipias que contém escrita, não sabemos, ao certo, se a artista partia de alguma vontade particular de ressaltar palavras específicas, mas fica evidente que o seu gesto ao

escrever, conscientemente ou inconscientemente, resalta algumas palavras, como nesta imagem em que Schendel enfatiza a palavra “monde” (mundo). Schendel procurou entender a migração da letra. Nessas monotipias, observamos que a presença da escrita marca indicações de passagens. Passagens do corpo, em seu sentido geográfico e passagens da letra, em seu sentido linguístico e também imagético. Entendendo também que o pensamento da artista se guiava por um estudo dos fenômenos do mundo, compreendemos que o mundo fenomênico foi capaz de ritmizar a escrita da artista.

Uma das características fundamentais da arte contemporânea é o seu poder de atravessamento com outros campos do saber. Ao entrelaçar-se às concepções da arte, escrita e filosofia, entendemos que os trabalhos de arte aqui analisados se destacam por elaborar questões que refletem a construção de vias para se pensar novos mundos e modos de vida. Entendemos também que Schendel e Maia elaboram modos de dar contornos ao invisível. O que nos interessa nas artistas, dentro de seus respectivos contextos de vida, são suas tentativas de segurar o vento. Os ventos são movimentos perceptíveis ao corpo humano, mas, a princípio, impalpáveis. Dar corpo aos fenômenos

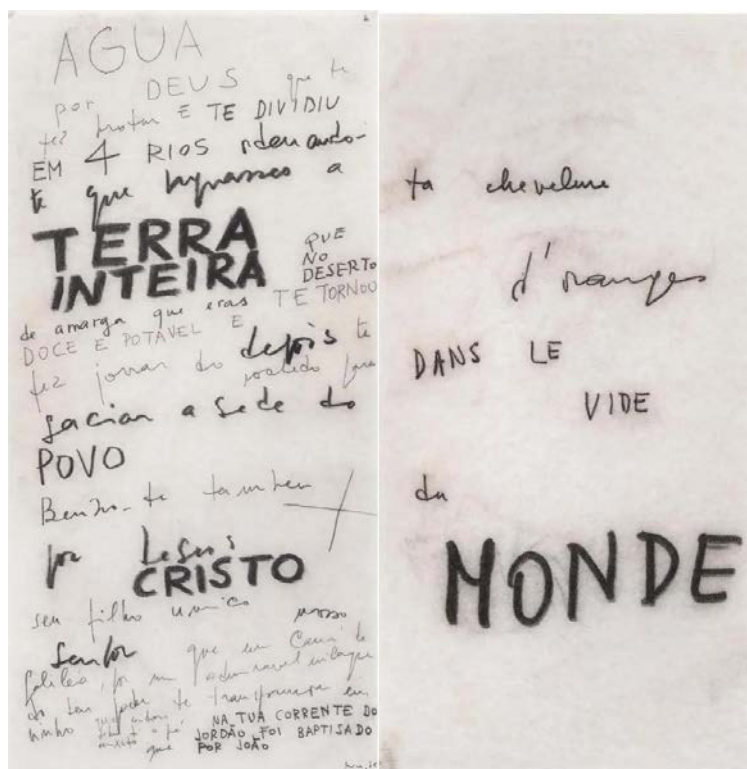


Figura 3 - Da série *Monotipias* (1965), de Mira Schendel.
Fonte: Acervo pessoal dos autores.

do mundo é quase como atribuir contornos ao invisível, é como tentar apanhar o vento.² A escrita em arte dos momentos do cotidiano, os tangenciamentos que a memória é capaz de produzir no corpo, a complexificação das letras do alfabeto e as inscrições corporais elaboradas e fecundadas a essas experiências nos fazem pensar em uma poética do invisível, que se constitui na insistência de uma circulação de linhas de forças elaboradas a partir de paisagens singulares, ou seja, se trata de materializar aquilo que foi visto, experienciado e mobilizado. É atribuir contornos aos fenômenos do mundo. O vazio presente nas monotipias de Schendel é assiduamente tomado como elemento de composição, e o desejo de arte que diz sobre um desejo de vida em Maia transcorre em uma relação dinâmica.

O complexo processo de entender as artistas e os trabalhos, no decorrer deste artigo, advém de um olhar atento no que envolve também uma certa quietude e um devir sensível, pois desencadear mutações subjetivas requer momentos silenciosos para adentrar novas sensações, sentir novos afetos e processar os desdobramentos dessas experiências. Nas duas artistas não há uma frente e um verso ou um início e um fim, há processos de reestruturação do fluxo humano.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Lindomberto Ferreira. **Rubiane Maia: corpo em estado de performance**. Vitória: Grafita Gráfica & Editora, 2021.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: <<https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/16/o/anzaldua.pdf>>. Acesso em: 14 set. 2023.
- BASBAUM, Ricardo. Migração das palavras para a imagem. **Revista Gávea**, Niterói, v. 1, n. 1, 1995. Disponível em: <https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2019/09/migracao_ok.pdf>. Acesso em: 4 out. 2023.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **A escrita de si. O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.
- MAIA, Rubiane (Rubiane Vanessa Maia da Silva). **Desvios, sobre arte e vida na contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional), Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <https://sappg.ufes.br/tese_drupal//tese_5274_Rubiane%20Maia.pdf>. Acesso em: 1 out. 2023.
- MAIA, Rubiane. Antes que eu esqueça. **Rubiane Maia** [site], Vitória, 2014a. Disponível em: <<https://www.rubianemaia.com/antes-que-eu-esqueca>>. Acesso em: 2 fev. 2024.
- MAIA, Rubiane. **Autorretrato em notas de rodapé**. Vitória: SECULT, 2014b.
- MAIA, Rubiane. Decanto, até quando for preciso esquecer. **Rubiane Maia** [site], Vitória, 2013. Disponível em: <<https://www.rubianemaia.com/decanto-ate-quando-for-preciso-esqu>>. Acesso em: 2 fev. 2024.
- MAIA, Rubiane. Processo curatorial como escuta e mediação: Lindomberto Ferreira Alves entrevista Rubiane Maia. **Projeto Divisa**, [s.l.], 2022. Disponível em: <<https://www.projetodivisa.com/entrevista>>. Acesso em: 2 fev. 2024.
- MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. **Revista Poiésis**, Niterói, v. 13, n. 20, p. 105-118, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26901>>. Acesso em: 1 set. 2024.
- OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. Mira Schendel: signo e sigilo. **Matlit: Materialidades da Literatura**, Coimbra, v.7, n.1, p. 59-79, 2019. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/2182-8830_7-1_4>. Acesso em: 28 set. 2023.
- ONO, Yoko. **Grapefruit: A book of instructions and**

drawings by Yoko Ono. Simon and Schuster, 2000.

SOBRE OS AUTORES

PEDRON, Denise. Performance e escrita performática. **Cadernos de subjetividade**, São Paulo, n.15, p. 158-167, 2013. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/article/view/38520>>. Acesso em: 28 set. 2023.

PONTIFÍCIA Universidade Católica do Rio de Janeiro. Coordenação Central de Pós-Graduação e Pesquisa. Notas de rodapé. **PUC-RIO** online, Rio de Janeiro, [s.a.]. Disponível em: <https://www.puc-rio.br/ensinopesq/ccpg/normas/notas_de_rodape.html>. Acesso em: 25 ago. 2025.

RAMOS, Nuno. A construção no vento (Mira Schendel)/1996. **Nuno Ramos** [site], São Paulo, 1997. Disponível em: <<https://www.nunoramos.com.br/text/a-construcao-no-vento-mira-schendel>>. Acesso em: 25 ago. 2025.

STOLF, Raquel. Notas oblíquas processo de escrita, escuta sob. In: PAZETTO, Debora; MACEDO, Silvana; FAVERO, Sandra; MARTINS, Marta; STOLF, Raquel (org.). **Ensaio de Travessia**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

WAIZBORT, Leopoldo. Pequena sociologia da nota de rodapé. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.48, p. 183-186, 1997. Disponível em: <https://escolajudicial.trt5.jus.br/sites/default/files/pequena_sociologia_da_nota_de_rodape.pdf>. Acesso em: 29 set. 2024.

Notas

¹ Aqui fazemos referência ao Edifício Fundações, em Vitória (ES), onde ocorria o “Teatro Estúdio” nas décadas de 1970 a 1990. Nesse espaço, em 2014, Rubiane Maia gravou a performance citada no texto. Atualmente (2025), esse local abriga uma galeria de arte.

² Em 1996, em um texto em homenagem a Mira Schendel (disponível em: <<https://www.nunoramos.com.br/text/a-construcao-no-vento-mira-schendel>>), Nuno Ramos remete a ideia do vento à prática artística como sendo algo fugaz e sutil. Reflexões sobre o vento também são encontradas em alguns trabalhos de Rubiane Maia como em *Apanhador de ventos* (2016) e *Cartas ao vento* (2016).

Kleiton Rosa Cavêdo é graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve trabalhos de pesquisa acadêmica e artístico-pedagógica. Em sua prática artística investiga a escrita como desdobramento de práticas em artes visuais. E-mail: kleitonrosa1@gmail.com

Aline Maria Dias é artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutora em Arte Contemporânea (Universidade de Coimbra), Mestra em Poéticas Visuais (UFRGS) e Bacharel em Artes Plásticas (UDESC), instituição onde também realizou pesquisa de pós-doutorado (2022-2023). E-mail: aline.m.dias@ufes.br

Recebido em: 30/11/2024

Aprovado em: 20/7/2025

A PALAVRA COMO DESENHO DO VERBO DESENHAR

THE WORD AS A DRAWING OF THE VERB TO DRAW

Flávia Virgínia Teixeira
UFMG

Resumo

Este texto se apresenta como uma tentativa de cartografar uma série de experiências que parecem convergir para a proposta deste dossiê temático. Dentre outros objetivos, o presente artigo pode ajudar a pensar sobre os inúmeros processos criativos que se dão no interstício entre a palavra e a imagem, bem como estabelecer outros diálogos sobre as frestas e interseções que aparecem como forma de criação. O intuito é fazer emergir o que pode ser chamado de *memorial poético-ético-estético* sobre o gesto da criação que, no caso do meu trabalho, passa necessariamente pelo texto, pelo desenho e pela confabulação. Sendo assim, escolhi expor as ideias de maneira mais ensaística, em um tom mais pessoal, como forma de elaborar, junto da escrita, trajetos que, até o momento, ainda não haviam sido cursados, sobretudo, de maneira textual.

Abstract

This text aims to outline a collection of experiences that appear to converge toward the proposal of this thematic dossier, which, among other aspects, may aid in reflecting on the numerous creative processes that occur in the interstice between word and image, as well as in establishing new dialogues about the gaps and intersections that arise as forms of creation. The objective is to present what can be characterized as a poetic-ethical-aesthetic memorial of the act of creation, which, in my work, inherently encompasses text, drawing, and confabulation. Thus, I have opted to convey these ideas in a more essayistic manner, adopting a personal tone to explore particularly textual paths that have not been navigated until now.

Palavras-chave:

Desenho; palavra; processo; criação; memorial.

Keywords:

Drawing; word; process; creation; memorial.

BREVE INTRODUÇÃO

Eu vou me acumulando, me acumulando, me acumulando – até que não caibo em mim e estouro em palavras.
Clarice Lispector (1999)

Eu sou uma pessoa que escreve. Escrevo muito. Escrevo de tudo. Frases, ideias, pequenos contos, poesia, lista de afazeres e uns artigos acadêmicos, de vez em quando. Quase ninguém lê. Nem eu mesma volto a todos esses escritos. Mas escrevo. Tenho a impressão de que dentro de mim mora uma narradora oculta, que me faz ver e pensar o mundo de maneira literária. Às vezes, ela me sopra frases ao vento, que eu chamo de infinitivos. *Beijar o acaso, deslizar no riso, observar o imperceptível, atravessar a lentidão...* frases que tenho anotadas em meu caderno de processos. Verbos sem sujeito, que vou selecionando ao acaso, como forma de tecer um mundo visual que mais tenta ser sentido, do que produzir sentido.

Os verbos infinitivos são devires ilimitados. Cabe ao verbo ser, como uma tara original, remeter a um Eu, ao menos possível, que o sobrecodifica e o coloca na primeira pessoa do indicativo. Os infinitivos-devires, porém, não têm sujeito: remetem apenas a um “Ele” do acontecimento (chove), e se atribuem a estados de coisas que são misturas ou coletivos, agenciamentos, mesmo no mais alto ponto de sua singularidade (Deleuze; Parnet, 1998, p. 52).

Em meu percurso de vida, a escrita é a linha que costura toda uma tessitura composta de outras linhas, como as filosóficas, artísticas, vestimentares, afetivas, feministas, contracoloniais e políticas, que se fazem e se desfazem a depender dos agenciamentos que articulam. Meu trabalho é composto por ilustrações em nanquim, tinta acrílica e ilustração digital. Corpos, paisagens e objetos emergem como uma espécie de trama afetiva na qual a pele é como uma malha bordada, cheia de nós. Em alguns desenhos aparecem também as palavras. Notas soltas, frases completas, oráculos que podem fazer as vezes de um sussurro. Não há hierarquia entre quem vem primeiro, muito embora seja possível notar uma tensão que emerge entre a imagem e a palavra, num movimento de dupla captura.

Da fronteira que separa o texto da imagem, a palavra é tanto um desenho, quanto o desenho é um verbo. O ato de desenhar promove um encontro entre o gesto e a imagem, entre o corpo e a palavra. Tal ato é da ordem de um encontro político, na medida em que engendra um discurso que se manifesta no limiar entre a ação e a experimentação. Este exercício, por si só, atua como forma de resistência, uma vez que rompe com a primazia de uma lógica produtivista, na qual todo trabalho deve ser submetido a uma utilidade e, conseqüentemente, ser incorporado a um valor de mercado.

Se o ato de desenhar escapa dessa lógica de produção, o que, portanto, mobiliza a minha criação? Interrogar a proveniência da escrita na criação seria algo como pensar sobre sua origem, de onde vem o ímpeto que reúne palavra e imagem, texto e desenho. Em meu trabalho, a escrita tem sido tanto um meio de inspiração, quanto uma máquina que se introduz no ato criativo, carregando a multiplicidade de traços, letras e pinceladas em direção a caminhos, descaminhos, desvios e devires dos mais diversos. Por isso, não só a escrita está em vias de se tornar, como as figuras, paisagens e objetos, também o estão.

As operações que instigam a imaginação aparecem intrínsecas nos gestos que produzem os signos, ao mesmo tempo em que convocam modos de subjetivação. Como diria Marie-José Mondzain, a definição da imagem é inseparável da definição do sujeito (Mondzain, 2017, p. 39). Por isso há de se desconfiar da função-objeto de uma imagem, da mesma maneira em que é preciso tomar seu objeto para além e aquém do sujeito que produz. Este texto, portanto, se apresenta como uma tentativa de cartografar uma série de experiências que parecem convergir para a proposta deste dossiê temático que, dentre outras coisas, pode ajudar a pensar sobre os inúmeros processos criativos que se dão no interstício entre a palavra e a imagem, bem como estabelecer outros diálogos sobre as frestas e interseções que aparecem, como forma de criação.

Afinal de contas, não há processo criativo que não esteja inserido em uma dada historicidade, ou seja, em uma espécie de inscrição temporal sobre o qual se investiga. Não se trata apenas de demarcar um território plástico ou subjetivo, mas pensar

sobre um percurso dotado de fissuras, ranhuras, rachaduras. Acidentes de percurso que se fazem e se desfazem na medida em que são percorridos, traçados e pavimentados. Sendo assim, escolhi expor as ideias de maneira mais ensaística, em um tom mais pessoal, como forma de elaborar, junto da escrita, trajetórias que, até o momento, ainda não haviam sido cursadas, sobretudo, de maneira textual. O intuito é mesmo o de fazer emergir alguma coisa que pode ser chamada de *memorial poético-ético-estético* sobre o gesto da criação que, no caso do meu trabalho, passa necessariamente pelo texto, pelo desenho e pela confabulação.

CRIA DO RISCO - ENTRE O DESENHO E A PALAVRA

Antes de nascer, ele já me espia. Invade meu sonho, me tira o sono. Me força a ver outros tipos dele. Me angustia buscá-lo e não alcançá-lo. Falta-me prática e tempo de prática. Escrevo sobre esses estalos de vida, sobre essas propriedades estéreis de matéria. *Ponto e linha sobre o plano*. O livro que eu sempre tento citar em sala de aula e nunca me lembro exatamente do nome. Sou altamente atropelada por um chamado *espiritual na arte*. E falo coisas que eu não sei se estão mesmo no livro. Digo apenas as coisas que eu acho que sei. Sei, mas não pratico sempre. E quando as pratico, sinto inveja de mim mesma e me ponho a valorizar aquele momento, rudimentarmente, precioso. Afinal, ele segue a me espiar, mas agora, já possui olhos. Mesmo que eles não estejam lá, materializados. São olhos porque dou conta de vê-los com os meus próprios e como já dizia o filósofo: *o que vemos, nos olha de volta*.¹

O desenho nasce de um encontro. Corpo-cosmos, caneta-papel, alma-sentido. Qual seria, portanto, o seu ser de sensação? Com Deleuze e Guattari aprendemos que a arte é algo que se sustenta de pé e conserva a si mesma, independentemente de sua criadora ou de seu criador (Deleuze; Guattari, 2010, p. 193). São seres de sensações munidos de *perceptos* e *affectos*. Na arte, vida e morte estão em jogo, como em uma repetição fundamental, que se insere ao meio, selecionando outras formas de repetições coexistentes, deslocadas umas em relação às outras. Ainda que uma obra de arte possa ser independente da substância material, do seu modelo de origem, das espectadoras e

espectadores e da própria pessoa que a concebeu, é justamente essa seleção que permite à obra manter-se de pé, conservada como em “um bloco de sensações, um composto de perceptos e affectos” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 193).

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os affectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e affectos são seres que valem por si mesmo e excedem qualquer vivido [...]. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (Deleuze; Guattari, 2010, p. 213).

Em cada arte, há uma técnica específica de repetição,

[...] cujo poder crítico e revolucionário pode atingir o mais elevado ponto para nos conduzir das mornas repetições do hábito às profundas repetições da memória e, depois, às repetições últimas da morte onde se decide nossa liberdade (Deleuze, 2006, p. 404).

Eu gosto de escrever sobre o desenho. Afinal, é através da prática do risco que eu mais me arrisco no mundo. Mas, a verdade é que, neste gesto singelo de capturar linhas e tensionar pontos, percebo modos de uma vida nascente, desses que perambulam entre o criador e a criatura. E, no meio dessa relação irregular, aparece ela, a criação. Não, por acaso, chamamos a linhagem dos seres de cria e talvez por isso não seja nenhum exagero dizer que para viver é preciso mesmo criar.

Clarice dizia que era visitada pelas ideias e que as anotava de maneira caótica. É exatamente assim que eu me sinto quando digo que sou acompanhada por uma narradora oculta. Lampejos de linguagem literária sobre o ordinário. Um estilo. Uma poesia. Uma prosa. Quase sempre frases soltas que saltam soando bonitas ou estranhas. Sou dessas que investiga o mundo obscuro e sou tragada por linhas que considero consonantes e dissonantes. Um dia, uma numeróloga me disse que eu não seria como Clarice, pois tenho algo como um ascendente em libra. E, mesmo não fazendo ideia do que ela quis dizer com isso, guardei o conselho de que eu deveria cuidar melhor da minha escrita.

Clarice me visita sempre. Ou melhor, vou ao seu encontro com frequência. Há pouco tempo, estive na companhia de suas palavras, que chegavam até mim pelos ouvidos. Ainda hoje me pergunto se ela ficaria incomodada de ver a sua obra virar um áudio livro, já que era tão amante do objeto de papel. Ela mesma disse no livro *Água Viva* que escrevia para ser ouvida. Parece que dirigia a palavra para mim, que a ouvia do meu fone de ouvido, enquanto desenhava. Por coincidência, um dos títulos que Clarice queria dar a este livro era *Objeto gritante* e cuja expressão pode ser lida na seguinte passagem:

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanicismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita (Lispector, 2019, p. 28).

Há quem diga que “Clarice escreve de ouvido” (Schuback, 2022, p. 31) e eu como sua leitora-ouvinte, sinto-me como sua confidente. É como se no ato de escutar eu pudesse ser também um objeto que grita, mas no caso, grita com as linhas, pontos, curvas, manchas, gestos que emergem do atrito da caneta com o papel. Assim como ela e com ela, chego a me sentir febril, atordoada por ideias. Aliás, vivo nutrindo uma lista de pensamentos que dou o título de *Ideias*. Ideias que na verdade não são ideias. Passam longe de serem ideais. Frases nunca lidas. Declarações nunca ditas. Memórias de uma solidão a dois. Aliterações. Como eu gosto da matéria-palavra. Poderia passar segundos, anos, milênios combinando repetições.

Penso tudo isso enquanto ouço livros e traço formas que, na minha cabeça, parecem átomos. Se atraem e se repelem pela forma repetida, que nunca se repete, de verdade. Por isso mesmo cria volume, faz massa, compõe ritmos e produz vida. Cria, co-cria, recria e repete. Até ficar diferente. A repetição do ato criador é como uma espécie de repetição ontológica, no sentido de ser uma última repetição que faz de um desenho ou pintura, um ser que existe em si, como um ser de sensação.

Escrevo para não esquecer. A escrita também é

produção de memória. O desenho, um tecido sobre o não-dito. Eu diria que a linguagem não-verbal é chamada assim porque parece que engoliu o verbo. Embora saibamos que ele está lá, sustentando a figura, tal como a fibra sustenta a pele. Mas o verbo escapa pelos poros. O verbo é suor, sangue, cheiro, massa gasosa, dejetos líquidos e sólidos. Invisível e imperceptível. Ele escorre, ele se expande, ele se contrai. Por isso, sempre que desenho, sinto como se escrevesse sobre a memória de alguém que, no caso, identifico enquanto aquelas e aqueles que vieram antes de nós. A cada risco, elaboro uma existência singular e tenho a impressão de que experimento ser parte daquilo que eu poderia chamar de identidade - embora eu não confie nessa palavra.

Mas vamos lá. Vamos tentar tecer um relato sobre o meu processo. E antes de seguirmos adiante, acho importante ressaltar que as ideias a seguir foram gravadas antes de serem transcritas. Resolvi trazer para esse relato, um pouco da forma como tenho acessado o mundo da escrita. A saber: pelos ouvidos. Portanto, mais uma vez chamo a atenção para o fato de que esse texto é uma espécie de diálogo aberto e que, ao fazê-lo, pude transitar por vagas ideias, me despir de certas certezas e me vestir de um bocado de palavras. Espero que a linguagem informal não seja um empecilho para criarmos uma ponte, ao contrário, espero que ela seja um convite para que outros caminhos possam ser trilhados.

UM RELATO, PROPRIAMENTE DITO

Um dia eu nasci e fui uma daquelas crianças que escrevia, compunha músicas, criava personagens ilustradas e amigas imaginárias. Fazia dessa brincadeira de criança, algo que podemos chamar de companhia, afinal, como filha caçula de três irmãos, passava a maior parte do tempo brincando sozinha e fazia da criação, um lugar de distração. Embora eu não tenha crescido em uma casa abastada, em termos materiais, fui estimulada a crescer avizinhada pelos livros e diversas artes, tais como música, desenho, animação e cinema. Estas eram práticas que faziam parte da biografia do meu pai, que também era um artista e leitor contumaz. Por outro lado, eram fortalecidas pela minha mãe, que sempre fez questão de alimentar nossos corpos de repertório.

Parte do meu ímpeto criativo na infância acabou sendo mobilizado para o campo da moda. E lá nos idos dos anos de 1990 para 2000, comecei a me interessar por desenhar, cortar e costurar roupas. Cheguei a fazer cursos na área e a comercializar peças de minha autoria, em uma marca própria. Já neste período, ilustrava camisetas a partir de frases de autores que me inspiravam, como Oscar Wilde, Paulo Leminski e Manoel de Barros. O traço da ilustração seguia a linha da Pop Art, por mera ambição estética.

No momento da escolha da faculdade, optei por estudar Artes Plásticas, ainda que o meu verdadeiro sonho fosse ser estilista. Atravessar esse curso foi um divisor de águas, uma vez que na escola onde estudei, praticamos um pouco de cada área: gravura, pintura, desenho, teoria, escultura, cerâmica, fotografia, performance e a mistura de todas elas. Mais lá pro final do curso, em meados de 2007 e 2010, iniciei um trabalho que eu chamei de *Transversalidade Estética* e que eram manipulações em desenho e pintura em catálogos de moda. Nesta época, comecei pesquisar o corpo chamado feminino, mediante elucubrações acerca da linha tênue que atravessa conceitos como o belo e o grotesco, o sujeito e o objeto e assim por diante. E, mesmo quando o trabalho era realizado em tela, eu trazia colagens com palavras, fotografias e outros modos de ampliação das temáticas que ali se impunham em meu modo de pensar e conceber arte.

Já nesse período eu escrevia em um blog pessoal, como forma de tentar elaborar como era essa sensação de sentir-se parte e à parte desse corpo da moda, uma vez que, além de artista, eu trabalhava como estilista para marcas femininas e acompanhava certos bastidores da moda que me faziam perceber como parte dos padrões de gênero eram erigidos e como certos corpos eram excluídos, a partir da constatação de uma máquina de produção de pessoas em série, sobretudo para as mulheres.

Parte desse trabalho artístico foi exposto entre os anos de 2007 e 2010 e, em uma dessas exposições, na Galeria Cemig, em Belo Horizonte, ouvi da curadoria e outras pessoas que visitavam a exposição que o meu trabalho poderia ser considerado como *arte feminina*. Na época, me frustrei com a ideia de pensar que a minha crítica imagética parecia remontar um estereótipo e fundar um outro tipo

de padrão, que desta vez, atravessava o corpo da arte como uma categoria. Só depois eu fui estudar autoras como Linda Nochlin e Griselda Pollock e passei a entender que essa categoria de arte feminina já existia e que servia, em outro contexto, para estigmatizar uma produção de obras que, ora eram decorativas, ora eram autobiográficas.

O fato é que essa experiência foi determinante para que eu pudesse esmiuçar um pouco desse registro do feminino nas artes, envergando parte do meu fazer artístico para a produção de teoria em arte. Em 2010, fiz minha última exposição neste período e, por motivos de oportunidade, passei alguns anos totalmente dedicada à indústria da moda, atuando como estilista em diversas empresas.

Nesse meio tempo, fiz um mestrado em Filosofia, na área da Estética e Filosofia das Artes e acabei me tornando também professora, nas áreas das artes, moda, comunicação e design. A escrita passou a ganhar outro contorno. Dessa vez, era uma escrita acadêmica, robusta como demanda uma escola de filosofia. Eu brincava de dizer que fazia com a filosofia, artes. Do mesmo modo em que tratava os livros das autoras e dos autores que eu estudava, como literatura. Não considero que o hiato que vivi em minha produção artística foi, de fato, uma interrupção. Penso que os estudos foram determinantes para uma outra articulação em artes, tal como acredito e faço nos dias atuais.

E o retorno ao campo da produção artística se deu no ano de 2019, junto do meu ingresso em um doutorado, também em Filosofia. Nos primeiros meses, comecei uma pesquisa iconográfica das estatuetas pré-colombianas e do paleolítico, cujas formas assemelham-se às formas de mulheres e corpos com útero. Algumas são chamadas de deusas-mãe, outras, de Vênus. Me intrigava pensar sobre estas nomenclaturas. De um lado, a maternidade como imperativo categórico de uma experiência plástica não comprovada. De outro, a chancela de uma deusa romana em um corpo criado há milênios anteriores ao estado romano.

Hipóteses e teses à parte, o fato é que eu comecei a catalogar, em aquarela, parte das estatuetas que eu ia encontrando em minha pesquisa. Cheguei a catalogar 15 das 65 que eu havia separado. E esse trabalho recebeu o título de *A dúvida de Vênus*, em remissão ao texto *A dúvida de Cézanne* (2004), escrito por Merleau-Ponty. De maneira

mais ou menos análoga, o que me fascinava nessas estatuetas é que elas pareciam imprimir mais a forma de uma sensação do que a plasticidade de uma natureza humana. De outro modo, tal como Merleau-Ponty aponta que Cézanne era um pintor de sensações, mais do que um pintor realista, eu intuía, em meu delírio artístico, que aquelas pequenas esculturas de apenas 10 cm, eram obras realizadas por pessoas com útero que modelavam em barro a sensação de habitar o próprio corpo.

Todas as pinturas foram acompanhadas de frases que, de certa maneira, passaram a significá-las dentro de um conceito. Há nesse trabalho um jogo entre a imagem e a palavra que faz pensar uma tal fenomenologia desse corpo, de modo a criar a ideia de que essas mulheres estavam esculpindo a si mesmas, ou seja, esculpindo a própria sensação. Por isso, não havia rostos. Apenas volumes, vulva, hipertrofia das mamas diversas. E eu fazia tudo isso tentando me transportar para o espaço-tempo em que essas formas foram criadas. Pressentia, a partir da minha própria experiência, que aqueles eram relatos de corpos que menstruam e percebem a si mesmos a partir de uma volumetria exagerada, causada pela percepção do inchaço nos seios, barriga e quadril e este seria o indício de uma autoria feminina.

As estatuetas, em questão, foram criadas muito antes de serem confinadas ao panteão das deusas-mãe ou serem tornadas amuletos da fertilidade humana. E, mesmo na companhia da arqueóloga Marija Gimbutas (1996), que defende a tese de que a estilização dessas estatuetas tinha fins à fertilidade do solo, eu jamais poderia criar uma tese em torno da sensação. Contudo, o lapso de uma memória, ao mesmo tempo vivida e não-vivida era o que fazia meu corpo voltar a produzir arte. E as palavras que acompanham as aquarelas estão ali para lembrar de que fazer arte não é uma questão de escolha, mas uma questão de necessidade. É quase como se eu precisasse registrar, para fixar uma memória imaginada, legendada de maneira poética, convidando o tempo para fazer parte daquele falso documento.

Desse momento em diante não consegui mais parar de produzir. Passamos por uma pandemia mundial, pelo confinamento, pela dor das inúmeras mortes causadas pela negligência política, pela falta de esperança. Na paralela, eu assistia à mercantilização da educação superior privada, à digitalização compulsória das relações. Como lidar com tudo isso sem padecer? Era a pergunta que eu me fazia sozinha e que eu fazia no coletivo. E numa dessas prosas, encontrei em uma amiga, a reverberação de um desejo em comum: fazer arte. Fazer circular



Figura 1 - A dúvida de Vênus Flávia Virgínia (2019). Aquarela e caneta sobre papel de algodão. 15x207cm (cada).
Fonte: Acervo pessoal da autora.



Figura 2 - Série *Infinitivos*, Flávia Virgínia (2023). Caneta nanquim sobre papel de algodão. 21x29,7cm (cada).
Fonte: Acervo pessoal da autora.²

arte. Criar espaços de diferença, troca, educação. E assim nasceu o Museu Imaginário.

Minha amiga, da literatura, tem um tempo diferente. Sabe sonhar sem pressa e foi me ensinando a cuidar das minhas velocidades. O ano deste embrião foi 2020, mas o espaço físico só veio ao mundo no ano de 2022 e foi um divisor de águas para meu trabalho mais atual. Retomei a prática artística mediante um intenso exercício de resgatar meu traço e minha forma de criação.

Comecei com o desenho digital, focando na praticidade e na ideia de transformação das ilustrações em produto, mas o texto mantinha-se presente, sendo o entrelaçamento da imagem pensada e sua realização. Às vezes, a escrita surgia antes; outras, a imagem impulsionava o texto. Esse tensionamento entre palavra e imagem passou a ser uma marca do meu trabalho. Do mesmo jeito em que o Museu Imaginário me ajudava a romper com os limites dos espaços oficiais de arte, tais como galerias e instituições museológicas legitimadas, as redes sociais surgiam enquanto uma ponte interessante para trocas e elaborações das mais diversas.

Assim, fiz de meu Instagram pessoal, uma galeria interativa, muito embora siga desconfiada dessa lógica algorítmica. Diante do suporte digital e sua temporalidade fugidia, passei a exercitar o traço e a palavra com mais frequência, entendendo que, pela exposição é possível produzir movimentos e que pela efemeridade é viável alterar-se a todo

instante. Em uma de minhas postagens, escrevi uma frase que segue sendo meu lema, diante da ocupação desses espaços: “parei de me levar a sério, só pra me sentir levada”. E por que exalto essa frase? Me formei em um espaço acadêmico de artes. Segui meus estudos na academia. Apreendi a criticar um tipo de mercantilização dos objetos artísticos, sobretudo, diante da banalização de seus sentidos.

Mas também foi a partir desses estudos que compreendi melhor a institucionalização do conteúdo artístico, principalmente, quando o mesmo estabelece vínculos com os regimes de poder vigentes, que cumprem o papel de deliberar sobre quem pode ou não fazer parte do campo das artes. É justamente nesse movimento que eu me permiti ser tomada pelas frases soltas e pelo exercício desobediente de desenhar pelo prazer, pela necessidade de fazer arte e pela sua pouca ou nenhuma utilidade.

É claro que eu poderia aqui desenvolver melhor essas aspirações, constatações e empreendimentos, contudo, creio que levaria o espaço de uma tese para, ainda, deixar em aberto tais proposições. Mas, só para se ter uma ideia, em minha tese mesma, discorro sobre a arte como um dispositivo de domesticação do corpo de mulheres e seu, consequente, confinamento, na era do mercantilismo. Ou seja, as chamadas artes oficiais, legitimadas, institucionalizadas, muitas vezes, andam na companhia de seus sistemas

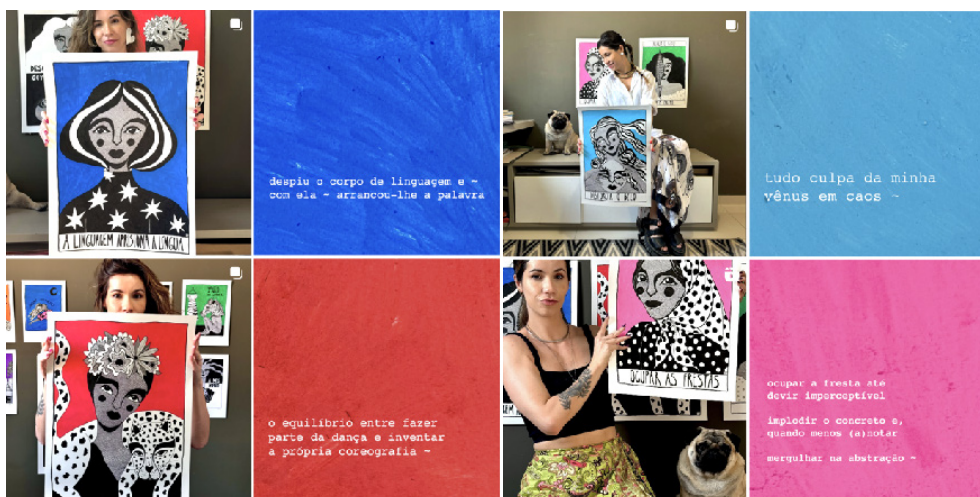


Figura 3 - Reprodução de posts do Instagram da autora.
Fonte: Virginia, [s.a.].³

hegemônicos de poder e, por isso, nesse momento, sinto-me mais a fim de ser levada do que de me elevar para um contexto institucional. E, não me entendam mal, aprecio e almejo diversos aparatos contemporâneos que parecem subverter uma lógica dominante, mas tenho em mim, nesse momento, que meu espaço se faz nas encruzilhadas, esquinas, paredes sem-vergonha, mesinhas de trabalho e por aí vai.

Voltando ao meu processo criativo, de 2022 a 2023, estive em uma produção incessante, tentando encontrar um estilo próprio, mas ainda sentindo lacunas, excessivamente, preenchidas de vazio. Parecia que eu estava mais no papel de empreendedora do que de artista, buscando criar algo que funcionasse, comercialmente, para a loja. Produzi muito - artes digitais, artes gráficas, pinturas em acrílico, intervenções em fotografia, pôsteres, têxteis, porcelana, cerâmica, papelaria - e, embora tivesse momentos de alegria criativa, sentia que faltava algo.

Dois eventos transformaram essa trajetória. O primeiro foi a morte do meu pai, em 2021. Ele sempre foi uma figura inspiradora, um desenhista que amava música e literatura, além de nos introduzir à Umbanda. Embora não fosse tão presente fisicamente, ele deixou marcas profundas na minha formação criativa. A princípio, lidei com sua morte de maneira prática, elaborando seu luto através dos ritos tradicionais. Todavia, a morte de um pai não é algo do tipo que te atravessa sem

fundar um território e, mais adiante, esse luto passou a ser uma das fontes da minha produção, conforme detalharei logo mais.

O segundo evento foi minha estadia na França, em 2022. Na ocasião, recebi uma bolsa para realizar um doutorado sanduíche, por seis meses, na Universidade Sorbonne. Além dos estudos e da distância física, linguística e cultural, aproveitei a oportunidade para frequentar ateliês de arte em Paris e me dedicar, exclusivamente, à prática artística e à escrita da tese. Este período surreal, me fez mergulhar no desenho, no jogo da observação, nas técnicas tradicionais e na efervescência de uma cidade que se abastece de arte, até como forma de dominação. Durante esse período, desenvolvi uma série em cor sépia e vermelha, que serviam para ilustrar as pequenas crônicas que eram escritas por mim, enquanto transbordava um modo de vida onírico, cuja temporalidade, ainda hoje, parece desafiar uma certa cronologia habitual.

Ao voltar da França, defendi minha tese. Num dia qualquer, visitando a casa da minha mãe, entrei no meu antigo quarto de juventude e, quase como num gesto sobrenatural, deixei cair um objeto do armário. Tratava-se de uma caneta nanquim, recebida de presente do meu pai no ano em que eu comecei a cursar Artes Plásticas na Escola Guignard. A mesma escola que ele havia frequentado, de maneira não oficial, nos anos 1970. Aqui, vale um parêntese.

Quando eu nasci, no ano de 1988, meu pai era um



Figura 4 - *Paris*, Flávia Virgínia (2022). Ilustração digital impressa no formato A3. 29,7x42cm (cada).
Fonte: Acervo pessoal da autora.⁴

psicólogo. Contudo, por toda a minha infância, cresci envolta pelos seus quadros de desenho, produzidos entre as décadas de 1970 e 1980. Tais obras não só ocupavam a minha casa, por quase todos os cômodos, como também ocupavam os lares dos familiares mais distantes, como tios, tias e afins. Eram desenhos feitos em nanquim, com um traço minucioso, quase obsessivo. Eu passava horas observando os pequenos traços, elucubrando sobre as personagens que variam entre sertanejos, híbridos de pessoas e árvores, alguns dotados de uma proporção fantástica, outros vestidos com peças de roupas bem detalhadas, como chapéus, vestidos estampados, camisas de botões. Havia também animais meio humanos, como um inesquecível casal de macacos bem trajados, além de arquiteturas modestas e paisagens de favelas, montanhas, cidades históricas. Quase sempre em preto e branco. O último ano que aparece nas assinaturas desses desenhos data de 1981. Creio que foi o ano que meu pai ingressou nos estudos da Psicologia e largou, de vez, a produção plástica.

Além disso, Bobs, chamado assim por mim e pelos meus irmãos, era uma figura um tanto singular. Quando morava conosco, tinha uma imensa coleção de CDs e livros. Um quarto inteiro que, ao morrer, descobrimos que se transformou em um apartamento de livros. Para se ter uma ideia, o único espaço que não havia livros era dentro do sanitário e em um lado da cama de casal. Fora isso,

até a cozinha era preenchida de livros. Quando chegou aos 50 anos de idade, meu pai descobriu que estava com a doença de Parkinson e este foi o momento no qual sua produção plástica em nanquim com bico de pena voltou. Desenhar era um dos poucos momentos em que ele não tremia as mãos. Fecho o parêntese.

Ganhar a sua caneta nanquim era algo simbólico para uma recém estudante de Artes, mas mais simbólico ainda foi encontrar esse objeto, dois anos depois da sua morte. E, detalhe, eu nunca havia utilizado aquela caneta. Naquele dia, levei o artefato para casa e decidi experimentá-lo, pela primeira vez. Era como se estivesse me conectando com ele e elaborando, finalmente, o seu luto. A partir daí, mergulhei em um processo obsessivo de desenho, escrita e criação compulsiva.

Foi este o momento em que eu percebi que havia ali o projeto de uma artista em processo. Até aquele momento, eu parecia mesmo uma praticante do traço e da matéria, mas ainda não havia preenchido o vazio de um corpo estranho ao próprio corpo da arte. Por isso, no Museu Imaginário, meu trabalho podia ser descrito como um apanhado de gravuras, pinturas, artes digitais e até uma tentativa de artista gráfica devota do assimétrico, do erro, da forma inacabada. E, no meio da busca pelo traço atual, comecei a pensar que o trágico ritual contemporâneo é a própria obsessão da produção



Figura 5 - *Devires* Flávia Virgínia (2024). Caneta nanquim sobre papel. 42x59,4cm (cada).
Fonte: Acervo pessoal da autora.⁵

que, no mundo, aparece no trabalho, nas relações, na aceleração das velocidades em geral. Mas, em meu trabalho, a obsessão reside na plasticidade repetitiva do material, que tece formas moleculares que aparentam tramas bordadas em rostos, corpos, objetos e florestas imaginadas.

Não há hierarquia visual. Fundo e forma se misturam. Corpo e natureza são elementos de uma mesma origem. É por isso que eu gosto de escrever: para poder elaborar. Porém, pela dificuldade da escrita ser lida, eu lido com ela como se fosse suporte para o desenho, que é meu ponto de contato com o mundo. Na paralela, eu estudo arte, moda,

filosofia e entendo que meu interesse permeia minha curiosidade em entender quem somos no mundo, o que nos traz aqui como potência e ação. Esbarro na iconografia do feminino, pois ela invade meu corpo, mas sigo na missão de tentar fissurar esse campo de subjetivação, como forma de tecer outras narrativas. Meu pai me ensinou mais do que seu traço no desenho, mas me deu dicas sobre seu traço de personalidade. Era desobediente. Sempre foi. Assim como eu também, embora noutra direção.

Esse trabalho plástico carrega uma complexidade emocional e técnica. Ele reflete um modo de existência, no qual a aceleração do traço repetido



Figura 6 - Parte da *Série Infinitivos* Flávia Virgínia (2024). Técnica mista sobre papel. 24x32cm (cada).
Fonte: Acervo pessoal da autora.⁶

encontra a lentidão da formação da figura. Hoje, vejo que ele não é apenas sobre criar imagens, mas sobre entender um espaço-tempo no mundo, uma temporalidade própria que resvala na memória, no presente e na abertura de um espaço ainda por vir.

UM PROCESSO, ENFIM

Desde o primeiro desenho dessa leva, inspirada pelo traço do meu pai, fui completamente absorvida por esse fazer. Comecei imitando seu gesto, suas tramas e padronagens. Mas logo encontrei meus próprios temas e traços. Enquanto mergulhava no desenho obsessivo, percebi que precisava de algo para me acompanhar, o que me levou à literatura – especificamente aos audiolivros. Assim, enquanto desenho leio uma série de livros com os ouvidos e é como se a leitura pudesse intervir, de alguma maneira, em meu processo de criação.

No ano de 2023, por exemplo, ouvi todos os audiolivros disponíveis da Clarice Lispector e era como se as palavras soprassem inspirações diretamente ligadas ao meu trabalho. Confesso que, inúmeras vezes, parecia mesmo algo sobrenatural: palavras lidas no dado instante em que as figuras iam ao encontro das palavras que estavam sendo desenhadas. Meu trabalho começou a misturar paisagens e corpos, sempre com uma trama minuciosa que unia pequenos elementos para formar um todo sem muita hierarquia. Fiz quadros representando os arquétipos presentes no meu núcleo familiar e cujos elementos poderiam ser encontrados na natureza: uma abelha, um leão, uma coruja (que também remetia ao meu pai), e minha mãe numa floresta nutrida de feitiçaria.

Esses temas foram se emaranhando a outros mais cotidianos e estão presentes nas obras em exposição no Museu Imaginário. De longe, são formas de plantas e seres; de perto, revelam uma trama complexa e rica em detalhes. Esse trabalho só foi possível porque a literatura – primeiro Clarice Lispector, depois Fernando Pessoa – me acompanhou. As palavras inspiraram a criação de contos que, por sua vez, geraram cenas ilustradas, baseadas em um cotidiano.

Também desenvolvi uma lista de frases no infinitivo. Essas frases, escritas ao acaso, tornaram-se um ponto de partida para novos desenhos. Eu sigo a ordem destas frases e crio texto e imagem a

partir das sensações e ideias que elas evocam no momento em que eu as encontro, abandonando o sentido primeiro, elaborado no momento da escrita da frase. Esse processo intuitivo e quase místico tem guiado a prática do meu trabalho mais contemporâneo, onde a imagem e a escrita dialogam constantemente.

Infinitivos é o título desta série de trabalhos feitos a partir de frases que começam com verbos no infinitivo: *beijar o acaso, cultivar delírios, perder a linha*, são alguns dos exemplos que compõem as artes feitas em nanquim, canetas marcador e tinta acrílica. Além da palavra infinitivo se parecer com a palavra infinito, os infinitivos são, conforme citado anteriormente, verbos sem sujeito, que podem ser empregados a todo mundo e também a ninguém. Em meu processo criativo, cultivo uma lista infinita de frases e, pela ordem em que foram escritas (ou sopradas), eu me proponho a fazer um desenho e um escrito que podem ser poema, roteiro, frase, a partir do acontecimento sorteado ao acaso.

Para mim funciona como um destravador criativo, na medida em que eu tenho que me colocar diante do devaneio e chegar em uma imagem, uma escrita e colocar ambas para conversarem. Eu confesso que uma coisa invade a outra e tem vezes que o sentido primeiro até já se perdeu e essa é a graça do exercício. No final, eu costumo pensar que eu estou colecionando repertório, modos de fazer, combinar, investigar, praticar. Enfim. Um modo de fertilizar a criação e fazer brotar um trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS DE UMA ARTEIRA EM DEVIR

Quando uma criança faz bagunça, dizem que ela é uma criança arteira. Eu cresci ouvindo da minha mãe que eu fui a mais arteira de seus filhos, embora eu fosse a única mulher. Creio que ela dizia isso porque, de fato, eu era uma criança desobediente e questionadora, me desenvolvendo em uma sociedade que faz questão de nos fazer caber em sistemas binários, como forma de nos docilizar. Ainda hoje, me entendo como arteira. Penso que a arte não se faz sem risco, assim como um traçado não pode ser feito se ele sequer for riscado. Não, por acaso, escrevo, desenho, pinto e bordo, literalmente. E acho que justamente nessa trajetória torta é que se encontra uma linha de fuga

que costura e arremata o que eu poderia chamar aqui de uma trajetória.

Faço filosofia como quem desenha. Roupas como quem escreve. Desenho como quem costura. E teço com as artes, modos de existir coletivos, mediados por um jeito de brincar e questionar e brincar de novo, até elaborar. Pesquiso a partir da vida e vivo como quem está sempre encontrando aquilo que não está procurando, por pura distração. E tudo isso me torna uma artista em devir. Acredito que é neste encontro que algo acontece. E esse algo, pode ser tanto o criar, quanto o viver. Atualmente, trabalho e almejo seguir trabalhando para construir outros elos, que podem vir dos corpos, ruas, comunidades, espaços dos mais diversos. Uma formação é composição e por isso, este instrumento segue a sabedoria de Nêgo Bispo (2023) que nos ensina que somos começo, meio e começo. Por isso, finalizo este relato em um devir-arteira, ávida por outros devires e pelo espaço do *entre* que a imagem e a palavra podem engendrar, sempre em relação, sempre em composição e esse é o meu jeito de tentar fazer o ato criativo reverberar.

REFERÊNCIAS

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

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 3. ed. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

GIMBUTAS, Marija. **El lenguaje de la diosa**. Madrid: Grupo Editorial Asturiano, 1996.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a Imagem**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. **O olho e o espírito**. Tradução de P. Neves e M. E. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SHUBACK, Márcia Sá Cavalcanti. **Atrás do pensamento: a filosofia de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

Obra visual

VIRGINIA, Flávia. Sequência do desenho produzido a partir de uma escrita e a frase ou poema, [s.a.]. **Instagram**. Disponível em: <<https://www.instagram.com/flaviavirginia>>. Acesso em: 27 nov. 2024.

Notas

¹ Essa é uma das elaborações que atravessa a obra *O que vemos, o que nos olha* (1998) de Didi-Huberman.

² A obra se encontra disponível no espaço do Museu Imaginário, em Belo Horizonte (MG).

³ Disponível em: <<https://www.instagram.com/flaviavirginia>>. Acesso em: 27 nov. 2024.

⁴ A obra se encontra disponível no espaço do Museu Imaginário, Belo Horizonte (MG).

⁵ A obra se encontra disponível no espaço do Museu Imaginário, em Belo Horizonte (MG).

⁶ A obra se encontra disponível no espaço do Museu Imaginário, em Belo Horizonte (MG).

SOBRE A AUTORA

Flávia Virgínia Teixeira é artista visual e co-idealizadora do Museu Imaginário, espaço independente de criação e circulação de artes e afetos situado em Belo Horizonte (MG). Professora e pesquisadora nas áreas de arte, moda e filosofia, com foco nos estudos de gênero, artesanato e estéticas contra-coloniais. Doutora em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com doutorado sanduíche em Artes Plásticas e Ciências da Arte pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (cotutela). Realiza pós-doutorado na área de Artes, desenvolvendo pesquisa sobre teoria e crítica de arte. Mestra em Estética e Filosofia da Arte, com trajetória acadêmica baseada nas relações entre arte contemporânea, imagem, corpo e fotografia. Atualmente é editora da *Revista Pós*, vinculada ao PPG Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. E-mail: flavirginia@gmail.com

Recebido em: 9/12/2024

Aprovado em: 15/7/2025

ENTRE CARNE E VERMELHO: CORPO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NAS OBRAS DE JOÃO CÓSER E ARTUR BARRIO

BETWEEN FLESH AND RED: BODY, MEMORY, AND RESISTANCE IN JOÃO COSER AND ARTUR BARRIO'S WORKS

João Victor Cóser
PPGA-UFES

Cláudia Maria França da Silva
UFES

Resumo

Este artigo explora as interseções entre as obras *Silêncio Além da Pele* (2024), de João Cóser, e *Livro de Carne* (1978), de Artur Barrio, com foco no uso simbólico e material do vermelho. Enquanto Barrio utiliza carne crua para abordar questões de temporalidade e decadência, para além da cor vermelha da carne, Cóser (também autor do artigo) emprega esta cor como construção pictórica performativa sobre seu corpo, criando uma simbologia que transcende a materialidade. A análise é fundamentada em conceitos de Michel Pastoureau, Georges Didi-Huberman e Merleau-Ponty, refletindo sobre a carne como metáfora e presença sensível. O artista/autor também discute a carne como campo de tensão entre o visível e o invisível, entre a vida e a morte, articulando temas de memória, poder e resistência. Nas obras, o corpo e a carne são utilizados como territórios simbólicos e sensoriais, desafiando o espectador a reexaminar as relações entre materialidade e simbolismo na arte contemporânea.

Palavras-chave:

Corpo; carne; sangue; vermelho.

Abstract

*This article examines the intersections between João Cóser's *Silêncio Além da Pele* (2024) and Artur Barrio's *Livro de Carne* (1978), with particular attention to the symbolic and material deployment of the color red. While Barrio employs raw meat to engage with themes of temporality and decay – transcending the mere chromatic quality of flesh –, Cóser's (also the author of this article) appropriates red as a performative, pictorial intervention upon his body, creating a symbolism that transcends materiality. The analysis is grounded in the theoretical frameworks of Michel Pastoureau, Georges Didi-Huberman, and Merleau-Ponty, through which Coser reflects on the notion of flesh as both metaphor and sensitive presence. Furthermore, the artist/author considers flesh as a field of tension between the visible and the invisible, between life and death, thereby articulating themes of memory, power, and resistance. In the mentioned works, the body and flesh are used as symbolic and sensory territories, challenging the viewer to reexamine the relationships between materiality and symbolism in contemporary art.*

Keywords:

Body; flesh; blood; red.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, eu investigo as interseções entre minha série *Silêncio Além da Pele* (2024), tecendo relações com a obra *Livro de Carne* (1978), de Artur Barrio. Em ambas, a cor vermelha se dá como fio condutor da análise, aproximando a cor com questões da carne, do sangue e do corpo. No entanto, as obras mencionadas diferem entre si em seus materiais e narrativas. Enquanto Barrio utiliza a materialidade literal da carne crua e sua decomposição, eu exploro o vermelho como uma representação pictórica e performativa, transformando meu corpo em um território simbólico.

A cor vermelha, nesse contexto, opera como ponto de convergências e distinções. Michel Pastoureau, em *Vermelho: História de uma Cor* (2019), destaca o caráter simbólico dessa cor ligado ao sangue, à carne e ao sofrimento, mas também à intensidade emocional e à vida. Em *Silêncio Além da Pele*, cubro grande parte de meu corpo de vermelho; entre mim e a câmera fotográfica, está uma “cortina” de plástico transparente, molhada, conferindo certo grau de estranhamento no retrato fotográfico. O vermelho compõe uma camada pictórica artificialmente construída; quando aplicada diretamente sobre meu corpo, pretende exteriorizar o interno e tensionar a relação entre o visível e o oculto. Nesta ação orientada para fotografia, o uso do plástico molhado interfere na imagem resultante, criando uma textura que intensifica o estranhamento performativo e dando outra noção de corpo para o meu corpo. Já em *Livro de Carne*, bifes de carne são organizados na forma de um livro que pode ser manipulado, em uma singular “narrativa”. Na obra, o vermelho da carne crua transforma-se ao longo do tempo, oferecendo uma processualidade orgânica (cheiros, cores e densidade matéria) que provoca reflexões sobre efemeridade e visceralidade.

Georges Didi-Huberman, em *A Pintura Encarnada* (2012), contribui para pensar essas abordagens sobre a carne e a cor, argumentando que a carne na arte não é apenas representação, mas uma presença pulsante. Em *Silêncio Além da Pele*, essa pulsação é construída de maneira performativa e pictórica; em *Livro de Carne*, manifesta-se pela materialidade direta da carne em processo de decomposição. O corpo, conforme Merleau-Ponty propõe em *O Visível e o Invisível* (2009), é o lugar de entrelaçamento entre ser e mundo. Em meu

trabalho, o corpo é suporte de ações, símbolos e provocador de afetos, enquanto em Barrio, o corpo está morto e ressignificado por sua carne em fatias que, juntas, apresentam uma sucessão de passadas. Em muitas das imagens da obra, observa-se parte de uma mão que manipula o “livro”. Esta presença da mão aponta para o tempo da manipulação, diferente do tempo da carne exposta, que remete à ausência ou esvaecimento de vida no corpo mortificado.

A análise comparativa das obras revela como o vermelho opera distintamente em cada uma delas. Em *Silêncio Além da Pele*, como construção pictórica artificialmente construída; em *Livro de Carne*, como materialidade inerente e perecível. Apesar das diferenças, tais obras utilizam o vermelho para instaurar um diálogo entre o visceral e o simbólico, tensionando os limites entre carne real e carne representada. Assim, por meio de uma abordagem que combina análise comparativa e reflexão sobre minha própria prática artística, busco explorar como o corpo opera como território simbólico e sensorial, mobilizando teorias de Merleau-Ponty, Georges Didi-Huberman e Michel Pastoureau para discutir a carne enquanto campo de tensão entre materialidade e memória.

CARNE: PRESENÇA E PROCESSO

O corpo, a carne e a pele, enquanto elementos simbólicos e materiais, configuram-se como campos de tensão nas práticas artísticas contemporâneas, articulando dinâmicas entre presença e ausência, visível e invisível. Essas dimensões não operam apenas como superfícies de significação, mas também como territórios onde se inscrevem narrativas históricas, políticas e afetivas, atravessadas por questões sociais e culturais.

Neste texto, a carne será compreendida não apenas como matéria biológica - aquilo que constitui o tecido físico do corpo humano e animal -, mas também como metáfora. Ela é o limiar entre interior e exterior, materialidade e significado. Sob a perspectiva filosófica e estética, inspirada em autores como Georges Didi-Huberman e Merleau-Ponty, a carne é tomada como lugar de latência, pulsação e transformação. É a dimensão que, sendo vulnerável e exposta, torna visíveis as fragilidades humanas e as tensões do poder.

Essa compreensão permite explorar a carne como signo simbólico e materialidade sensível, mobilizando-a como elemento de resistência e subversão. Nas obras analisadas, a carne não é apenas matéria tangível, mas campo de significação que conecta corpo, memória e política.

O corpo, nesse sentido, revela-se como espaço de memória, confronto e transformação. Já a carne e a pele atuam como interfaces mediadoras entre o interior e o exterior, o individual e o coletivo. Essa perspectiva do corpo como “território” reforça sua condição de interseção, onde o íntimo dialoga com o universal, e experiências pessoais são moldadas por construções sociais e jogos de poder.

David Le Breton (2021) define o corpo como um campo de significação social, repleto de códigos culturais, tabus e desejos, ao afirmar que

A cada instante decodificamos sensorialmente o mundo transformando-o em informações visuais, auditivas, olfativas, táteis ou gustativas. Assim, certos sinais corporais escapam totalmente ao controle da vontade ou da consciência do ator, mas nem por isso perdem sua dimensão social e cultural (Le Breton, 2021, p. 55).

Este comentário coloca o corpo como interface viva de significados, onde carne e pele não apenas definem os contornos do ser, mas o colocam em contínuo diálogo com seu contexto e com as forças que o atravessam. Nesse sentido, Judith Butler e Amelia Jones ampliam essa discussão ao destacarem a performatividade do corpo e sua relação com as normas sociais e artísticas contemporâneas.

Judith Butler, em *Corpos que importam* (2019), propõe que o corpo é continuamente produzido e regulado por normas sociais, revelando sua materialidade como um campo de disputa política. Essa perspectiva oferece um contraponto importante para pensar o corpo nas práticas artísticas analisadas, onde a carne e a pele emergem não apenas como materialidades sensoriais, mas também como símbolos de resistência e transformação. Ela argumenta:

Essa diferença radical entre referente e significado é o local onde a materialidade da linguagem e a

materialidade do mundo a que procura significar são perpetuamente negociadas. Isso pode ser utilmente comparado com a noção de carne do mundo de Merleau-Ponty (Butler, 2019, p. 129).

A proposta de Butler sobre o corpo como um campo de negociação entre significado e materialidade ressoa profundamente com as reflexões sobre performatividade na arte contemporânea. Em um contexto mais amplo, a materialidade do corpo, abordada por Butler, é intensamente explorada por outros teóricos, como Amelia Jones, que vê a performatividade como uma ferramenta para desafiar as fronteiras entre o sujeito e o objeto na arte. A ideia de Butler da carne como espaço de disputa se conecta diretamente com o uso performativo da cor vermelha, em *Silêncio Além da Pele*. Assim como a materialidade da carne é central na teoria de Butler, a cor vermelha na minha obra, não apenas evoca uma presença corporal, mas também desloca o corpo para um plano simbólico, transformando-o em um espaço que dialoga com questões de identidade e memória.

O “plano simbólico” mencionado pode ser entendido como uma dimensão em que o corpo, em sua materialidade, é carregado de significados históricos e culturais. A cor vermelha desloca o corpo para além da sua materialidade pura, fazendo com que ele dialogue com questões relacionadas à memória coletiva (como o trauma e a resistência histórica) e à construção de identidade (como os estigmas e as reivindicações de pertencimento ou subordinação). Esse corpo, marcado pela cor, torna-se um espaço que não apenas reflete as tensões sociais e políticas, mas também abre um campo para a subversão dessas mesmas normas, transformando o corpo em um lugar de resistência e reinterpretação.

Amelia Jones, por sua vez, em *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts* (2012), argumenta que a performatividade na arte contemporânea é central para desafiar as fronteiras entre o sujeito e o objeto, entre o artista e o espectador. Em *Silêncio Além da Pele*, essa tensão é explorada através do uso performativo da cor vermelha, que desloca o corpo do artista para um espaço simbólico que convida o espectador a reconsiderar as relações entre identidade e memória.

O “espaço simbólico” ao qual me referi é justamente essa dimensão que transcende a materialidade do corpo e da cor, onde meu corpo, ao ser marcado pela cor vermelha, não está apenas presente fisicamente, mas também carrega e comunica questões e históricas relacionadas à sua identidade, ao seu passado e às suas relações com o mundo. Esse espaço simbólico é uma espécie de “terceiro lugar”, onde o corpo se desloca para além de si mesmo, tornando-se um ponto de intersecção de múltiplas narrativas culturais, políticas e sociais.

A inclusão dessas perspectivas complementa os diálogos estabelecidos com Didi-Huberman e Merleau-Ponty, ampliando as discussões sobre o corpo como campo de significação e disputa simbólica na arte contemporânea. Pele e carne transcendem a biologia, tornando-se campos de disputa e significado. Elas carregam marcas de histórias individuais e coletivas, expondo hierarquias sociais e narrativas silenciadas. Nas artes visuais, o corpo, em suas camadas visível e simbólica, adquire papel central como meio de expressão crítica e sensorial.

Nas obras *Silêncio Além da Pele*, de minha autoria, e *Livro de Carne*, de Artur Barrio, a carne emerge como materialidade sensível e conceitual. Ambas as obras desafiam o olhar, propondo leituras que ampliam os limites entre corpo, memória e política.

A CARNE COMO METÁFORA

Em minhas práticas artísticas, utilizo como ponto de partida o conceito das cinco peles de Hundertwasser, que abrangem desde a pele biológica até as camadas sociais e ambientais que revestem o ser humano (Restany, 2003). Parte do meu entendimento é de que o corpo é um território atravessado por peles íntimas e sociais, cada uma delas carregando significados culturais que influenciam e moldam a experiência humana. Em minhas obras, exploro dois eixos conceituais que funcionam como pontos de encontro: Peles Macias e Peles Ásperas. As Peles Macias remetem a camadas que evocam proteção, afeto e acolhimento, enquanto as Peles Ásperas se relacionam com as fricções e resistências presentes nas interações sociais. A partir desses pólos, investigo questões de pertencimento e identidade, focando em como as peles sociais podem ser impostas ou assumidas,

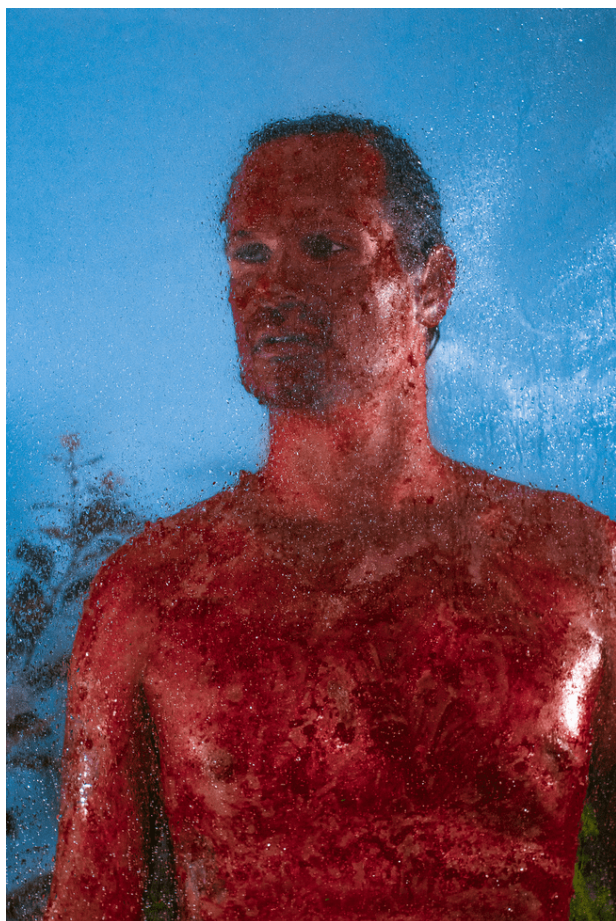
revelando dimensões arbitrárias e muitas vezes conflituosas da convivência humana. Minhas obras problematizam o espaço entre o que é convidativo e o que é hostil, subvertendo a noção de que nossas interações com o mundo e com os outros são sempre suaves ou harmoniosas.

A série *Silêncio Além da Pele* é composta por três imagens que constroem uma narrativa visual tensionando relações entre carne, memória e poder. Na primeira imagem, meu rosto é capturado a partir do peito para cima, com um olhar direcionado ao horizonte, mas não voltado ao espectador. Esse olhar evoca uma quietude contemplativa, quase de contentamento, mas que também sugere uma latência. É um olhar que se projeta além, mas que guarda em si a densidade de um corpo histórico. Nesta imagem, o plástico está entre mim e o fotógrafo, causando uma granulação na imagem.

Na segunda imagem, eu estou agachado sobre um banco, com as mãos cobrindo o rosto em um gesto de proteção ou ocultação. Esse gesto sugere uma tentativa de distanciamento ou de esconder algo, enquanto o banco, em si, representa uma posição instável, quase de desconforto. Eu estou no banco, como se estivesse em um espaço intermediário, que sugere um estado de transição ou deslocamento, algo que reflete uma fragilidade ou uma sensação de precariedade da condição do corpo.

As plantas ao fundo acrescentam camadas simbólicas à cena. Elas podem representar o crescimento, a resiliência e a continuidade, ao mesmo tempo em que lembram a conexão entre o natural e o artificial, o orgânico e o político. As plantas sugerem que, mesmo em um ambiente adverso, há resistência, uma persistência pela vida, que dialoga com a luta do corpo. Elas também podem remeter à ideia de renovação, fazendo um paralelo com as fraturas que o corpo carrega – um corpo que, embora encarne os privilégios da branquitude, também carrega as marcas e as memórias de uma história coletiva.

O vermelho que pulsa sobre o meu corpo intensifica essa ideia de tensão entre visibilidade e invisibilidade, entre contenção e vulnerabilidade. Esse corpo, que se vê em constante negociação com sua história e sua identidade, é marcado por um presente carregado de memórias e fraturas. O gesto de me esconder, a presença do banco e as plantas ao fundo criam um espaço simbólico em que



Figuras 1 e 2 - Série *Silêncio Além da Pele*, foto-performance, 60 x 42 cm. Foto de Fernando Alves.
Fonte: Acervo do artista.



Figura 3 - Série *Silêncio Além da Pele*, foto-performance, 60 x 42 cm. Foto de Fernando Alves.
Fonte: Acervo do artista.

o corpo se desloca e se repensa, convidando quem observa a refletir sobre questões de identidade, privilégio, memória e resistência.

Já na última imagem da série, o corpo se dissolve em sobreposições, borrando a fronteira entre humano, sendo difícil de reconhecer ombro, tronco, mãos, agenciando uma proporção que não é a do corpo real, mas do corpo representado. Esse borramento causado pelo plástico molhado não apenas desestabiliza a forma tradicional do corpo, mas revela fragilidades e potencialidades. Pintar minha pele de vermelho – gesto performativo capturado por Fernando Alves – desloca o corpo para uma dimensão onde pele e carne se tornam indistintas. Como propõe Georges Didi-Huberman (2012), o vermelho encarna vitalidade e decadência, numa materialidade pulsante que desafia a percepção linear:

o encarnado é, portanto, pensado como um entrelaçamento inextricável do branco e do vermelho (primeiro acima, depois abaixo), de modo tal que no fim das contas a distinção não seja mais possível, não mais do que deveria sê-lo alguma transparência do esverdeado, cor de carne morta, que serve de fundo a toda a operação (Didi-Huberman, 2012, p. 33).

Na terceira imagem, o plástico intensifica essa ambiguidade, ao mesmo tempo isolando e conectando o corpo ao espaço. O vermelho pulsante transcende a fisicalidade da pele, aproximando-a de uma carne evocada pela abstração, que questiona limites entre identidade, materialidade e memória. Assim, as três imagens se articulam em uma sequência que oscila entre o reconhecimento e o apagamento, a individualidade e a universalidade, confrontando o espectador a reexaminar o que somos, o que fomos e o que continuamos a ser.

A MATERIALIDADE DO EFÊMERO

Na obra *Livro de Carne*, Artur Barrio apresenta a carne crua como material efêmero, composto por bifes dispostos como páginas de um livro. A carne, além de sua carga sensorial – textura, cheiro e aparência de degradação –, torna-se metáfora do tempo, da transitoriedade e da violência. Barrio transforma o manuseio dessa carne em ato político e poético, evocando o contexto brutal

da ditadura militar brasileira. A decomposição da carne, nesse caso, torna-se marca da passagem do tempo e das violências históricas. Assim como na leitura cromática de Didi-Huberman, a carne morta de Barrio dialoga com vitalidade e decadência, dissolvendo fronteiras entre vida e morte, materialidade e simbolismo. O autor francês afirma: “Pode-se tomar cada sensível em um duplo sentido: em ato e em potência” (Didi-Huberman, 2012, p. 39).

O formato de livro sugere uma leitura tátil e visual, onde a carne carrega narrativas de vulnerabilidade e resistência. Ao confrontar o espectador com a carne em decomposição, Barrio provoca uma experiência visceral que transcende o campo do visual, adentrando dimensões táteis, emocionais e políticas. Acrescento Merleau-Ponty: “Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado quando o corpo se vê e se toca, dominando as coisas e extraíndo de si próprio essa relação” (Merleau-Ponty, 2009, p. 141).

A reflexão de Merleau-Ponty aprofunda o entendimento de como a carne, enquanto matéria viva e palpável, está imersa em uma experiência sensorial e perceptiva que não se limita à visão, mas se expande para o tato e a relação que o corpo estabelece com o mundo. No caso de Barrio, essa relação se torna evidente não apenas no visual da obra, mas no modo como o corpo do espectador é convocado a interagir com o material efêmero da carne. O corpo, enquanto o “corpo vidente” e o “corpo tangente” de Merleau-Ponty, não é apenas espectador, mas se vê e se toca, atravessando a barreira entre o visível e o tangível, dominando as sensações e desafiando a percepção tradicional do tempo e da morte. Dessa maneira, *Livro de Carne* não apenas apresenta a carne como matéria que se decompõe, mas também como um espaço de tensão entre a vida e a morte, o visível e o invisível, o material e o simbólico, entre o manipulável e o manipulado – que demanda uma relação sensorial e existencial entre o espectador e a obra.

A abordagem de Barrio faz eco ao que Merleau-Ponty propõe sobre o corpo como um ser que está sempre em relação, que sente e se expressa simultaneamente através de diferentes camadas sensoriais. A carne, nesse sentido, torna-se mais do que matéria efêmera: ela é um campo de



Figura 4 - Artur Barrio, *Livro de Carne*, objeto efêmero, 1978-1979 (fotografias 30 x 45 cm).
Fonte: Baró Galeria.¹

experiência visceral, política e emocional, que rompe as fronteiras entre o ser e o outro, entre o visível e o invisível, e nos convida a refletir sobre as violências históricas, as marcas da memória e a transitoriedade da existência.

TENSÕES E CONVERGÊNCIAS

Antes de discutir as diferenças entre *Livro de Carne* e *Silêncio Além da Pele*, é fundamental compreender como Barrio articula a carne como material e símbolo no contexto de sua prática artística. Na obra *Livro de Carne* (1978), Artur Barrio transforma a carne crua em um símbolo de resistência e crítica à violência do regime militar brasileiro. Esse gesto artístico, no entanto, carrega uma ambiguidade: ao mesmo tempo que denuncia a brutalidade histórica (de maneira velada), também levanta questões éticas e estéticas relacionadas à utilização de um material sensorialmente impactante, cuja carga simbólica pode ser interpretada de maneiras contrastantes.

A escolha de Barrio de trabalhar com carne em decomposição confronta o espectador com a efemeridade da vida, mas também o força a lidar

com os limites da materialidade na arte. Esse gesto pode ser lido como uma metáfora da deterioração social e política da época, mas também pode provocar desconforto sobre como corpos - reais ou representados - são instrumentalizados para transmitir narrativas de resistência.

Em minha obra *Silêncio Além da Pele* busco tensionar a relação com a carne de uma maneira distinta da abordagem de Artur Barrio, ao não recorrer à materialidade literal da carne, mas sim à sua evocação simbólica por meio da cor vermelha. Essa escolha reflete um distanciamento das intervenções explícitas e visceralmente políticas de Barrio nos anos 1970, que, inseridas no contexto de repressão e ditadura, usavam a carne como um símbolo de resistência e subversão.

O ponto de desvio das poéticas entre os anos 1970 e hoje, 50 anos depois, está no próprio contexto e nas intenções que informam o trabalho. Barrio, em sua época, estava imerso em um cenário de censura e repressão, e sua obra com carne e sangue carregava uma urgência política, denunciando a violência do corpo e as estruturas de poder. Sua arte estava imbricada com o momento histórico de sua produção, em que a carne, enquanto matéria,

era um grito contra o regime opressor.

No meu caso, o contexto e as intenções são outros. A cor vermelha, que evoca a carne de forma simbólica, não está mais vinculada a uma denúncia direta e visceral, mas sim a uma reflexão mais profunda sobre a corporeidade, a latência do corpo e sua transformação constante. Ao invés de uma materialidade explícita, busco sugerir, insinuar o corpo, criando um espaço de reflexão e introspecção. A carne, para mim, não é só algo físico; ela é também uma ideia, uma presença que se manifesta de forma sutil, por meio da cor, da textura, da pintura.

Assim, reconheço que, enquanto artista branco, a minha posição é marcada por um lugar de privilégio, o que implica uma abordagem reflexiva para evitar a apropriação de temas que carregam experiências históricas alheias. Esse distanciamento material, no entanto, não elimina a responsabilidade crítica de questionar as hierarquias que moldam a representação e o poder nas artes visuais.

Essa abordagem visceral de Barrio estabelece um ponto de contraste com minha prática, que busca explorar simbolismos da carne sem recorrer à sua materialidade literal, como será discutido a seguir.

Enquanto o *Livro de Carne* convoca o espectador a lidar diretamente com a fisicalidade e o perecimento da carne, *Silêncio Além da Pele* adota uma abordagem simbólica e introspectiva. Em minha obra, a carne não é material, mas é evocada pela cor e pelo gesto performativo. A pele pintada se torna uma representação de carne viva, tensionando questões de branquitude, privilégio e memória histórica. Ao utilizar o vermelho, a cor do sangue e da carne, não apenas insisto na presença visceral da carne, mas também nas marcas que ela carrega, como testemunho de experiências sociais e políticas, ligadas à opressão e à violência.

Ambas as obras, entretanto, exploram a carne como mais do que matéria: um acontecimento. Barrio propõe uma experiência imediata e sensorial, onde a carne, em seu estado bruto e degradado, é oferecida ao espectador de maneira impactante e visceral. Já minha obra busca provocar uma reflexão mais conceitual e subjetiva, onde a carne, longe de ser material, se torna uma metáfora que envolve questões complexas de identidade, memória e poder. Em ambas, a carne emerge como

ponto de tensão, desvelando fragilidades humanas, narrativas históricas e estruturas de poder.

David Le Breton, em *Antropologia dos Sentidos* (2016), salienta: “Carne do homem e carne do mundo se entrelaçam” (Le Breton, 2016, p. 474). Essa citação nos ajuda a compreender que a carne não é apenas o corpo físico, mas também a maneira como nos relacionamos com o mundo e com os outros. O corpo, ou melhor, a carne, carrega consigo as marcas não apenas de sua biologia, mas também das condições sociais, políticas e culturais que o moldam. Quando Le Breton escreve sobre o entrelaçamento da carne do homem com a carne do mundo, ele se refere a essa conexão profunda entre o corpo e o espaço social, histórico e cultural em que ele existe. No contexto das minhas obras e de Barrio, essa “carne do mundo” é a carne que carrega a história, os traumas e as tensões das estruturas sociais que nos atravessam.

Assim, *Silêncio Além da Pele* e *Livro de Carne* dialogam ao transformarem a carne em linguagem. A primeira, de maneira pictórica e a segunda, de forma material e efêmera. Ambas desafiam o espectador a confrontar aquilo que é visível e invisível, vivo e em decadência, individual e coletivo, evocando leituras que transcendem o corpo e suas fronteiras imediatas. Na obra de Barrio, o contato com a carne deteriorada força o espectador a enfrentar a fragilidade do corpo e o peso da história. O livro trata de uma sequência de fatos mudos, mas inscritos e/ou encarnados no seu próprio corpo. Assim como nosso corpo, com nossas cicatrizes, rugas, manchas e marcas, conta a história de seu desenvolvimento no tempo, o livro narra as diversas histórias que foram silenciadas em um período obscuro da história social e política brasileira. Já em *Silêncio Além da Pele*, o corpo pintado se torna uma superfície simbólica que invoca a carne sem a sua fisicalidade concreta, mas com o mesmo poder de evocar os sentidos, as memórias e as tensões que ela carrega.

A carne, tanto em *Livro de Carne* quanto em *Silêncio Além da Pele*, se torna um campo de significados que ultrapassa a simples experiência sensorial e se articula como um espaço de reflexão crítica sobre as condições sociais e culturais do corpo, das suas violências e suas resistências. Portanto, ambas as obras nos oferecem uma oportunidade de refletirmos sobre o corpo e a carne não apenas

como elementos biológicos, mas como narrativas carregadas de simbolismos e tensões, que entrelaçam o individual e o coletivo, o sensorial e o político, o efêmero e o eterno.

CORPO, CARNE, PELE NAS NARRATIVAS EM VERMELHO

Maurice Merleau-Ponty, em *O Visível e o Invisível*, propõe uma concepção do corpo que vai além de sua simples estrutura física, apresentando-o como um ponto de interseção entre o visível e o invisível, entre o tangível e o intangível. Ele argumenta que o corpo não é um objeto passivo, mas um sujeito ativo, que sente e se relaciona com o mundo ao seu redor. O corpo, assim, integra e dá forma à experiência humana, não apenas refletindo o mundo, mas também revelando as profundezas do ser. Ele se torna um espaço onde o visível (a carne, os gestos, os movimentos) se entrelaça com o invisível (emoções, pensamentos, estados de espírito e percepções subjetivas). Em outras palavras, o corpo é a interface por meio da qual o mundo se faz experiência, uma carne que carrega e transmite a presença humana no mundo.

Merleau-Ponty nos desafia a perceber o corpo não apenas como um objeto físico, mas como um meio de atravessar as fronteiras. Ele é simultaneamente aquilo que podemos ver e o que permanece em um espaço mais profundo, acessado pela vivência e pela experiência subjetiva. Esta visão fenomenológica abre caminho para uma compreensão da carne não só como matéria física, mas como um veículo de experiência sensorial e de sentido. Ele reflete sobre essa dimensão carnal ao afirmar:

Sob a solidez da essência e da ideia há o tecido da experiência, essa carne do tempo, e é por isso que não estou certo de ter perfurado até o núcleo duro do ser: meu incontestável poder de tomar terreno, de extrair o possível do real não vai até dominar todas as implicações do espetáculo e fazer do real uma simples variante do possível (Merleau-Ponty, 2009, p. 111).

Nesse contexto, Merleau-Ponty reflete sobre essa dimensão carnal ao afirmar que “o tecido da experiência, essa carne do tempo”, está além da essência, sugerindo que a vivência do corpo se

entrelaça com o fluxo do tempo e da existência.

A reflexão de Merleau-Ponty sobre o corpo como ponto de interseção conecta o físico ao simbólico. A obra de Artur Barrio, por sua vez, medita sobre a efemeridade e a transitoriedade da existência, desafiando a ideia do corpo como um contêiner estático e imutável. Para Barrio, a carne não é apenas uma substância física, mas um locus de transformação, simbolizando a contínua renovação e decadência da vida.

Na minha série, utilizo uma pintura em vermelho pulsante diretamente sobre o corpo, evocando elementos que remetem ao sangue e à carne, com uma sensação de proximidade intensa e carregada de tensão. O vermelho, nesta série, não é apenas uma cor que representa a carne, mas uma evocação de memórias e histórias marcadas por uma pele social que imprimiu cicatrizes profundas. A obra expõe a carne como um testemunho universal e particular, trazendo à tona marcas de um passado que ainda ecoa – memórias que sugerem a dor de corpos historicamente subjugados e, ao mesmo tempo, os absurdos de uma branquitude que, a partir de sua posição de poder, frequentemente esquece que, no fundo, todos compartilhamos a mesma matéria humana. Ao assumir criticamente minha posição enquanto artista branco, confronto as hierarquias que moldam o corpo e desafio o espectador a reconhecer as camadas invisíveis que permeiam nossas relações sociais. Assim, a carne, representada na obra, se torna um espelho de quem fomos e um convite a reexaminar o que continuamos a ser.

O uso do vermelho em minhas obras adiciona uma camada simbólica, funcionando como um ponto de contato entre o corpo e suas dimensões visíveis. Para Merleau-Ponty, a cor, especialmente o vermelho, pode ser vista como um “fóssil retirado do fundo de mundos imaginários”. Essa visão ressoa em minha prática, pois o vermelho carrega uma história simbólica imensa, capaz de revelar o que está além da superfície da carne. Com sua carga emocional e visceral, o vermelho expõe o processo da carne como um terreno de constante transformação, indo além da aparência superficial e tratando da fragilidade e das rupturas inevitáveis do corpo, assim como das forças interiores que o moldam e o transformam.

Minha obra propõe uma experiência estética e

existencial que transcende a percepção imediata do corpo. Ela busca acessar o invisível e o intangível, trazendo à tona uma compreensão mais profunda do que significa estar no mundo, com um corpo que não é apenas visível, mas também carregado de significados, emoções e transformações que frequentemente escapam aos olhos.

O SIMBOLISMO DO VERMELHO

Michel Pastoureau, em *Vermelho: História de uma cor*, realiza uma profunda investigação sobre o simbolismo da cor vermelha, explorando suas múltiplas associações ao longo da história. Para Pastoureau, o vermelho não é apenas uma cor, mas um fenômeno cultural carregado de significados que atravessam diferentes tempos e sociedades. Ele afirma: “O vermelho é um oceano!” (Pastoureau, 2019, p. 8). Historicamente, o vermelho tem sido ligado ao sangue, ao sacrifício, à paixão e à intensidade da vida. Em suas variações, pode evocar tanto a força vital quanto a fragilidade e a morte que inevitavelmente a acompanha. Essa dualidade impregna o significado simbólico da cor, celebrando a energia da vida ao mesmo tempo em que denuncia sua transitoriedade.

Na série *Silêncio Além da Pele*, o vermelho adquire uma dimensão simbólica e poética. A cor no corpo, como sangue, sugere uma tensão constante entre o que é visível (a pele) e o que está oculto (a carne), entre o pulsar da vida e a violência latente que a atravessa. O sangue, símbolo da vida, também remete à fragilidade e mortalidade do corpo humano, conforme observado por Pastoureau. O rubor revela não apenas a vitalidade da carne, mas também o processo de sua deterioração, de transformação. Ele se manifesta sobre a pele, fazendo o invisível pulsar no campo visível, criando uma experiência que transcende o olhar e toca o sensível, abrindo uma nova camada de percepção sobre o corpo.

O uso do vermelho também se conecta à ideia de que a carne carrega uma memória que transcende a superfície. A série cria uma esfera provocadora, estabelecendo um diálogo entre o corpo e o mundo, entre a presença física da carne e a latência da experiência humana. O vermelho, assim, não é uma simples expressão estética, mas revela o que está além da superfície da pele, tocando as profundezas

da existência humana e evocando tanto a energia vital que circula pelo corpo quanto a violência que subverte essa vitalidade.

Esse uso simbólico do vermelho encontra ressonâncias na obra de Artur Barrio. A carne real, frequentemente manchada de vermelho, adquire um caráter visceral que reforça a ideia de uma presença imediata e intransigente do corpo. Para Barrio, a carne não é apenas estética, mas uma metáfora da intensidade da vida e da inevitabilidade da morte. Ao expor o processo de decomposição, Barrio transforma o vermelho da carne em símbolo do tempo, da fragilidade e da efemeridade do corpo humano. O vermelho, assim, torna-se um testemunho da passagem do tempo, da decadência e da transitoriedade da vida, revelando a intimidade do corpo com seu processo de destruição e renascimento.

O vermelho, como cor da carne, simboliza a tensão entre vida e morte, criando um espaço de reflexão sobre a efemeridade humana. Por fim, tanto na obra de Barrio quanto na minha, o vermelho propõe uma pintura em expansão. Enquanto Barrio realiza uma transformação e decomposição da cor, revelando suas múltiplas facetas, meu trabalho propõe uma imersão sensorial que explora a carne e a pele como territórios poéticos, com o vermelho agindo como um elo entre o físico e o metafísico. A presença dessa cor no corpo não é apenas estética, mas um convite para relembrar e reexaminar o significado da carne, a dor e a vulnerabilidade que ela carrega, e como essa experiência é experimentada, vivida e sentida no mundo contemporâneo.

CONCLUSÃO

Este artigo explorou interseções entre as obras *Silêncio Além da Pele* e *Livro de Carne*, destacando a cor vermelha como elemento central de análise. Através das abordagens de Artur Barrio e de minha própria prática artística, observei como a carne, enquanto materialidade e metáfora, configura um campo de tensão entre o corpo, a memória e o poder. A distinção entre as obras se dá pela utilização do vermelho de maneiras contrastantes: enquanto Barrio evoca o vermelho da carne crua, como signo de transitoriedade e violência, minha obra constrói esse vermelho de maneira pictórica e performática, carregando-o de um simbolismo que

atravessa o corpo como território e expressão.

O vermelho, em ambos os contextos, é mais do que uma cor, é um signo de vitalidade e decadência, como argumenta Didi-Huberman. Também é um espaço de interseção do visível com o invisível, o físico com o simbólico. A análise comparativa revelou como o uso da carne, no sentido material e representacional, transcende a simples presença física, convidando o espectador a refletir sobre questões sociais, históricas e afetivas de sua própria corporeidade. A carne, então, não é apenas uma superfície, mas um campo de resistência, uma interface entre o íntimo e o coletivo, entre o corpo individual e as marcas de uma história compartilhada.

Além disso, a reflexão sobre o corpo, a carne e a pele como territórios sensíveis e simbólicos, reflete sobre as dinâmicas de poder, identidade e pertencimento, e como essas questões são inscritas em nossas práticas artísticas. Nas obras discutidas, a carne aparece como metáfora e como matéria viva, pulsante, oferecendo uma experiência visceral que desafia os limites entre o material e o simbólico, o efêmero e o eterno. Ao explorar essas tensões, as obras aqui analisadas abrem espaços para novas reflexões sobre o corpo, a identidade e a memória, onde o visível e o invisível se entrelaçam de maneira indissociável.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Corpos que Importam:** sobre os limites discursivos do sexo. Tradução de Maria José de Lemos. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada.** São Paulo: Editora 34, 2012.

JONES, Amelia. **Seeing Differently:** a History and Theory of Identification and the Visual Arts. Nova York: Routledge, 2012.

LE BRETON, David. **Antropologia dos Sentidos.** Petrópolis: Vozes, 2016.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo.** São Paulo: Loyola, 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

PASTOUREAU, Michel. **Vermelho: história de uma cor.** São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

RESTANY, Pierre. **Hundertwasser:** o pintor-rei das cinco peles: o poder da arte. Lisboa: Taschen, 2003.

Obra de arte

BARRIO, Artur. *Livro de Carne*, objeto efêmero, 1978, [s.l.], 30cm x 30cm x 10cm. **Central Galeria.** São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.centralgaleria.com/artistas/artur-barrio>>. Acesso em: 15 ago. 2025.

CÓSER, João. *Silêncio Além da Pele*. Série de três fotografias (foto-performance), 60 x 42 cm cada. Parte da série foi apresentada na exposição coletiva *De uma alegria para sempre não destinável*, de 14 de setembro a 10 de novembro de 2024. **Casa Caipora Centro Cultural**, Vitória (ES), 2024. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1jsqhpclFM0Y2aS9VLxfWDimTsRn5Izqe/view?usp=sharing>> Acesso em: 15 ago. 2025.

Notas

¹Disponível em: <<https://barogaleria.com/artworks/9688-artur-barrio-livro-de-carne-1978-1979/>>. Acesso em: 22 jul. 2025.

SOBRE OS AUTORES

João Victor Cóser é artista visual, mestre em Arte e Cultura pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutorando em Teorias e Processos Artístico-Culturais, no departamento de Artes Visuais, da mesma universidade, com bolsa CAPES. E-mail: artistjoaocoser@gmail.com

Cláudia Maria França da Silva é artista visual e docente do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), e também na graduação e pós-graduação em Artes da mesma universidade. Pós-doutora em Psicologia pela UFMG, doutora em Artes pela UNICAMP, mestra em Artes Visuais pela UFRGS, e bacharel em Desenho e Escultura pela UFMG. Como artista, trabalha com o tema da

instalação e arte objetual, e como docente atua nas áreas de Desenho, Desenho Contemporâneo e Processos de Criação. Participa regularmente de exposições individuais e coletivas, bem como de reuniões científicas. E-mail: claudiafranca08@gmail.com

Recebido em: 6/12/2024

Aceito em: 10/8/2025

HABITAR A MEMÓRIA: A LEITURA E A ESCRITA COMO FORMAS DE SOBREVIVÊNCIA DOS LUGARES

INHABITING MEMORY: READING AND WRITING AS FORMS OF SURVIVAL OF PLACES

Bianca De-Zotti
PPGARTES-UFPeI

Resumo

O presente artigo possui como objetivo abordar o processo de criação do curta-metragem *O fim da eternidade*, produção que pensa o espaço da casa como uma escrita de vida. Como metodologia, utilizo a abordagem autobiogeográfica, conforme Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (2021), articulando o fazer poético a uma narração de si que se autolocaliza no espaço da casa. Nesse sentido, os processos que envolvem a percepção, a escrita e a leitura das coisas, dos objetos e dos lugares emergem como uma forma de sobrevivência dos lugares e da memória.

Abstract

*The present article aims to address the creative process of the short film *O fim da eternidade*, that conceives the house as a writing of life. As methodology, I employ the autobiogeographic approach, as proposed by Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (2021), articulating poetic making with a narration of the self that situates itself within the space of the house. In this sense, the processes involving the perception, writing, and reading of things, objects, and places emerge as a form of survival of places and memory.*

Palavras-chave:

Leitura; escrita; memória; imagens inventariadas; casa.

Keywords:

Reading; writing; memory; inventoried images; house.

INTRODUÇÃO

O presente artigo está vinculado à pesquisa de mestrado intitulada *Reter o tempo através da palavra na arte: a leitura e a escrita como formas de sobrevivência do lugar*, na linha de pesquisa *Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano*, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). O artigo apresenta o processo de criação do curta-metragem *O fim da eternidade*,¹ produção que pensa o espaço da casa como uma escrita de vida. No curta, mergulho nas memórias da casa onde morei a maior parte da minha vida, por isso emergem as questões relacionadas ao arquivo, às memórias familiares e aos objetos.

Para construir essa discussão, respaldam o referencial teórico e poético os autores Henri Bergson (1999), Georges Perec (2001), Boris Kossoy (2002), Antonio Cicero (2006), Maria Esther Maciel (2009), Helene Sacco (2009; 2014), Leila Danziger (2012), Michel Serres (2013), Virginia Woolf (2013), Marion Segaud (2016), Juhani Pallasmaa (2017), Michèle Petit (2019), Bruno Gualarte Barreto (5 Casas, 2020), Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (2021) e Kleber Mendonça Filho (Retratos..., 2023).

Como metodologia, utilizo a abordagem autobiogeográfica, conforme Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (2021, p. 98), articulando o fazer poético a uma narração de si e de histórias de vida que se autolocaliza no espaço da casa. Nesse sentido, a percepção das coisas, dos objetos e dos lugares emergem como uma forma de sobrevivência da memória. As memórias sobre a casa, apesar de sua simplicidade, possuem um valor significativo ao serem compartilhadas, ouvidas e lidas, pois possuem o potencial de reverberar intimamente no outro, instigando-o também a pensar sobre as suas próprias casas. As narrativas que tratam sobre as coisas comuns proporcionam encontros e trocas que podem oferecer vivências coletivas relevantes.

Nessa investigação, a relação com a leitura e com a escrita se direciona também à invenção, pensando a escrita do lugar como uma invenção da própria vida, que permite desvendar os nossos modos de habitar não apenas a casa, mas também o mundo. Ao refletir sobre o lugar que a invenção ocupa em minha produção, consigo identificar especificidades no processo de criação de meus trabalhos que me levam a tatear pistas sobre as coisas que me

motivam a criar: a leitura dos lugares, o desejo de contar histórias, a presença dos objetos e da memória, bem como uma necessidade de que a vida se aproxima da poesia.

Portanto, no contexto dessa pesquisa, a leitura e a escrita, situadas no campo das artes visuais, constituem-se como procedimentos artísticos através dos quais compreendo e elaboro questões que me rodeiam e atravessam. Através da leitura e da escrita dos lugares, observo também uma reinvenção de mim mesma e da minha percepção do mundo. As palavras nos oferecem outras formas possíveis de imaginar o mundo, de aproximar a vida da literatura e de tensionar as fronteiras entre o real e a ficção.

ESCRITAS AUTOBIOGEOGRÁFICAS

O curta-metragem documental *O fim da eternidade* aborda as mudanças que ocorrem no espaço de uma casa ao longo de uma vida, mostrando a passagem do tempo nos lugares e objetos. Através da produção deste trabalho, percebo o espaço da casa como uma forma de escrever a vida, como se o lugar refletisse os diferentes rumos que a vida toma. Dia após dia, a casa escreve a intimidade do nosso ser. Por isso, ao investigar a casa, mergulho profundamente em minhas narrativas de vida, nos meus objetos, em minha relação familiar e o modo como percebo o mundo. Em uma viagem pelos arquivos fotográficos e histórias familiares, as imagens se atravessam, sobrepõem-se e desaparecem lentamente, o tempo escapa, transformando tudo ao redor. Nesta discussão, emergem as questões relacionadas ao arquivo, às memórias familiares e aos objetos, por isso me aproximo da pesquisa autobiográfica em arte para amparar essas reflexões.

A pesquisadora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (2021) investiga a prática artística como lugar de enunciação das experiências de deslocamento geográfico por meio de um fazer artístico que se apropria de gêneros autobiográficos. A autora aproxima os conceitos de “narrativa” e “lugar” a fim de desenvolver o termo “autobiogeografia”, que utiliza como metodologia de criação de lugares de enunciação. Esta abordagem autobiogeográfica está, conforme Rodrigues (2021, p. 107), intimamente relacionada

aos conceitos de espaço, lugar, território e paisagem, que se tornam indispensáveis à articulação das histórias de vida de sujeitos que se narram em meio a movimentos de autolocalização. Ela entende o lugar como um arranjo que contém uma diversidade de histórias de autolocalização que, ao serem incorporadas ao fazer artístico, adquirem materialidade.

Assim, imagens, objetos e narrativas que emergem desses processos de criação são como lampejos de auto/consciência provocados pelas ignorâncias moventes (os não-saberes conscientes) que despontam nas diversas experiências de deslocamento: espacial, temporal, identitário, epistemológico, metodológico, disciplinar, subjetivo, dentre outros. Pesquisas dessa natureza têm tocado os desejos mais profundos de suas pesquisadoras, desejos de re/aprender a ver, fazer, estar, ser e sentir no mundo, abrindo espaços para imaginar outros futuros (Rodrigues, 2021, p. 124).

Nesta metodologia, Rodrigues (2021, p. 124) explica que a criação se dá em meio ao diálogo entre imagem e texto. A autora também percebe que o arquivo também ocupa um importante espaço na prática artística e na pesquisa autobiográfica. A autora explica que esse mergulho profundo em nossos arquivos, em busca das imagens que temos produzido na intimidade do cotidiano, é uma pergunta sobre como nosso olhar vê, o que enxerga, sente, pergunta, espereita.

Nesse sentido, identifico no processo de criação de *O fim da eternidade* elementos que convergem com a metodologia autobiogeográfica, uma vez que este trabalho revisita memórias através de arquivos fotográficos. Nesse gesto autobiográfico, a produção de imagens torna-se uma outra forma de produzir memória, onde a vida é narrada através das coisas que, por sua vez, revelam presenças e ausências nos lugares. *O fim da eternidade* é o primeiro capítulo da dissertação *Inventários do habitar: a leitura e a escrita como formas de sobrevivência do lugar*, e por isso possui citações, que estão sinalizadas nas legendas do vídeo e cujas respectivas referências estão no final, no formato de “créditos”, transformando os autores que auxiliaram a construir tais reflexões em atores dessa produção.

A escolha por um capítulo em vídeo e não escrito se dá pela proposta de uma outra experiência de leitura, em que o leitor se torna também ouvinte. Assim, visito a casa em que morei a maior parte de minha vida da mesma forma como visito a um familiar ou ente querido. Através do vídeo, a casa conta as suas histórias, mostra o tempo que passou pelos cômodos, transformando os ambientes, mostra o que foi e o que ficou, as pessoas que por ali passaram e que hoje não estão mais aqui. Escolhi o vídeo como materialidade dessa escrita autobiogeográfica porque a casa precisava falar, portanto, convido o leitor/ouvinte a adentrar essa casa cheia de histórias e memórias para contar.²



Figura 1 – Cartaz de *O fim da eternidade* (2024).
Fonte: Arquivo pessoal das autoras.

A LEITURA E A ESCRITA COMO FORMAS DE SOBREVIVÊNCIA DO LUGAR

Na produção de *O fim da eternidade* apresento minha relação com duas casas: a primeira, uma casa antiga, que sempre foi habitada pelos mesmos moradores e, por isso, acumula entre as suas paredes as passagens do tempo, uma casa que guarda memórias familiares, que é povoada e preenchida pela presença de seus habitantes; a segunda, uma casa marcada pela ausência, que costumava ser habitada durante o verão mas, por conta das mudanças do tempo e do espaço, passou a ser visitada cada vez menos. Após uma construção no terreno ao lado acabar com o sol dessa casa de veraneio, o lugar passa a refletir fisicamente os sinais do abandono: a umidade se infiltra nas paredes, nos móveis, as portas e janelas são corroídas pelos bichos e pelo tempo. A chuva encontra uma forma de invadir o seu interior. O capim cresce, as ervas daninhas se apoderam do território. A casa murcha.

Nesse sentido, percebo que o ato de habitar uma casa, de apropriar-se daquele espaço, percebê-lo, é o que garante a sobrevivência dos lugares. Michel Serres, na reflexão sobre o romance *Ao Farol*, de Virginia Woolf, destaca que a percepção é uma maneira de sustentar o mundo: “Quanto mais percebemos o mundo, mais ele existe e menos ele se arrisca a fracassar, a beleza que nele encontramos aumenta a sua existência” (Serres, 2013, p. 83). Publicado pela primeira vez em 1927, o romance narra a vida da família Ramsay e alguns amigos durante a estadia na casa de verão na ilha Skye. Em *Ao Farol*, a casa torna-se uma forma de perceber a passagem do tempo. A casa de verão se deteriora pouco a pouco com a ausência de seus habitantes, mostrando que habitar uma casa é um modo de existência daquele lugar. A partir da leitura de *Ao Farol*, Michel Serres questiona: “Que acontece a uma casa durante o tempo em que ninguém a habita, ninguém a mantém, ninguém a aprecia, ninguém a pinta? [...] Que acontece à casa quando o tempo passa?” (Serres, 2013, p. 69-70). Em uma passagem do romance de Virginia Woolf, a narradora pensa nas coisas que estão apodrecendo nas gavetas. Sem ninguém para habitar a casa, apenas a luz do farol entrava nas peças, habitando o lugar por um instante durante as noites.

à destruição e à ruína. Apenas o raio do farol entrava nas peças por um instante, enviava seu súbito esplendor à sala de estar ou ao dormitório, sobre a cama e a parede, examinava severamente o cardo e a andorinha, o rato e a palha, quando a noite estava escura, acariciava-os amorosamente nas suaves noites da primavera (Woolf, 2013, p. 43).

A partir do romance de Virginia Woolf, penso que o motivo de um lugar estar entregue à ruína é a ausência de olhos para vigiá-lo, percebê-lo, a ausência de vida. Há algo no simples ato de habitar que nutre o espaço de vida. Nossa presença no lugar, assim como a presença de nossas pessoas amadas, é essencial para a sobrevivência de uma casa, é o que torna os lugares habitáveis. No poema *Guardar*, o poeta Antonio Cícero diz que guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, admirá-la, iluminá-la e ser por ela iluminado:

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. Em cofre não se guarda coisa alguma. Em cofre perde-se a coisa à vista. Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela (Cícero, 2006, p. 11).

Assim, o que diferencia as coisas apodrecendo na gaveta de uma casa entregue à ruína, de uma coisa guardada, é o cuidado de perceber, lembrar, da sua existência. É esse cuidado que detém o abandono completo. Lembrar que aquela coisa está ali, guardada, e não esquecida. Lembrar também é uma forma de perceber o mundo. Por isso, Michel Serres questiona se nós não seríamos, então, como o farol no romance de Virginia Woolf: “Esses lugares, têm eles uma alma ou são nossas percepções que lhes dão uma alma? [...] Nossa percepção se oporia, então, à entropia das coisas? Existiríamos como faróis?” (Serres, 2013, p. 73).

Conforme Henri Bergson, a memória é como uma sobrevivência das imagens passadas, e estas imagens se misturam constantemente à nossa percepção do presente e podem, inclusive, substituí-la. A todo instante, as lembranças completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida e, como esta não cessa de crescer, acaba por recobrir e submergir a outra.

Assim, para o autor, “A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a” (Bergson, 1999, p. 155). Ainda, conforme Bergson, toda percepção já é memória.

A sua percepção, por mais instantânea, consiste portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção é já memória. Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro (Bergson, 1999, p. 176).

Em *O fim da eternidade* comento sobre o costume da minha família de guardar objetos e percebo a casa dos meus pais como uma guardiã, que abriga e protege tudo aquilo que é especial demais para ser jogado fora, mas ordinário o suficiente para não ter praticamente nenhuma utilidade. Alguns objetos só servem para serem guardados, à espera de um olhar que ressignifique a sua existência. Quando guardamos algo, até mesmo aquilo que foi esquecido ou que não possui utilidade, garantimos a possibilidade desse objeto, um dia, ganhar uma outra dimensão, uma outra existência.

Na produção de *O fim da eternidade* apresento um

exemplo desse redimensionamento dos objetos a partir do encontro com alguns objetos que pertenciam ao meu avô, que peguei para mim quando esvaziamos a casa da minha avó. Minha avó, após ficar viúva, morou sozinha até os 92 anos em uma casa no centro de Rio Grande (RS), perto de uma das praças principais da cidade, a Praça Tamandaré. Ela precisou sair de sua casa e morar conosco por conta da ruína do seu próprio corpo, a velhice. No entanto, esse abandono representou a perda de um ente querido, um processo extremamente doloroso, de luto, afinal, aquela era a casa onde ela viveu durante 62 anos de sua vida. Foi com ela que aprendi que as casas possuem alma.

Das coisas do meu avô, eu peguei a máquina de escrever, quatro máquinas fotográficas, o livro *O fim da eternidade*, de Isaac Asimov, que dá nome ao vídeo, e um bloco de notas que ele mesmo fez, mas que não tem nenhuma anotação. É curioso como algumas memórias chegam até nós através dos objetos, que carregam ao longo dos anos pequenos vestígios de vida, sem que a gente sequer perceba. Quando abri o livro do Asimov para ler, encontrei uma grande quantidade de recortes de jornal que informavam o rendimento da taxa referencial, da poupança e da taxa básica financeira no ano de 1999. Encontrei, nesse mesmo livro, a nota fiscal da Farmácia Dermaco da compra de Cisaprida em 18



Figura 2 - Os objetos do meu avô, fotografia (2024).
Fonte: Arquivo pessoal das autoras.

de março de 1999, 3 unidades, 24 reais. Na bolsa em que estavam as máquinas fotográficas, encontrei três passagens do Expresso Princesa do Sul S/A, sem data, e um cartão de Teleinformações do Banrisul que consta o código da agência, o número da conta e uma “senha secreta”. Encontrei também um documento, pertencente ao meu avô, de autorização de caça em todo o território nacional, válido em 1959, e um cartão do Laboratório da Criança que consta o nome e o grupo sanguíneo do meu avô (Figura 2).

Esses papéis não me informaram nada extraordinário, não me ofereceram nenhuma revelação surpreendente ou descoberta de um escândalo familiar. Eram apenas registros banais da passagem de alguém pela vida. papéis ordinariamente comuns que, por serem enfiados dentro de algum livro para marcar a página de leitura, ou que foram guardados dentro da bolsa e esquecidos ali, permaneceram, até serem encontrados duas gerações depois.

Assim, esses papéis sem importância, esquecidos, ganharam a dimensão de um achado arqueológico para mim. Encontrei naquele livro uma máquina do tempo que guardou silenciosamente, sem ninguém perceber, aqueles pertences do meu avô ao longo do tempo, até que aparecesse alguém que se interessasse por aquele livro de ficção científica, que trata justamente sobre viagem no tempo.

Esses registros do cotidiano, que parecem não dizer nada ao mesmo tempo em que dizem muito, ao serem desenterrados e retirados daquele esquecimento, revelam ausências e presenças. Conforme Helene Sacco (2014, p. 103), essa percepção das coisas nos permite desvendar certo funcionamento da vida. Meu avô faleceu quando eu tinha 4 anos de idade, por isso, esses achados foram uma forma de conhecê-lo melhor, tecendo, assim, uma relação que é vivida através dos objetos. Tudo que tenho do meu avô são quatro anos, as minhas memórias, as histórias que me contaram, os objetos e esses registros que encontrei. E, de alguma forma, ele permanece vivo pra mim em cada detalhe.

A artista Leila Danziger, na série *Pequenos Impérios*, de 2012, assume o compromisso de decifrar o universo do escritório de seu pai, percorrendo cartas, documentos, listas, anotações, bilhetes. Através desses registros e objetos, a artista cria um inventário, inserindo-o em uma nova ordem.

A artista carimba versos de textos e poemas sobre arquivos, agendas e documentos de seu pai, redimensionando esses registros cotidianos da vida de seu pai pela poesia.

A verdade é que sempre esperei e temi esse dia, como se ali me aguardassem segredos, revelações decisivas, tesouros. Abrem-se as arcas. Tantas e tantas listas, recibos, contratos, bilhetes, cartas, anotações. Anos e anos de contabilidade feita e refeita, verificada, glosada, arquivada. Caixas e caixas de canhotos de cheques de bancos há tempo extintos, sem falar nos envelopes usados, para sempre à espera de reaproveitamento; os papéis carbono contendo camadas e camadas de textos; bloquinhos de papel semi usados (reconheço alguns de diferentes momentos de minha vida escolar) [...] (Danziger, 2012, p. 71).

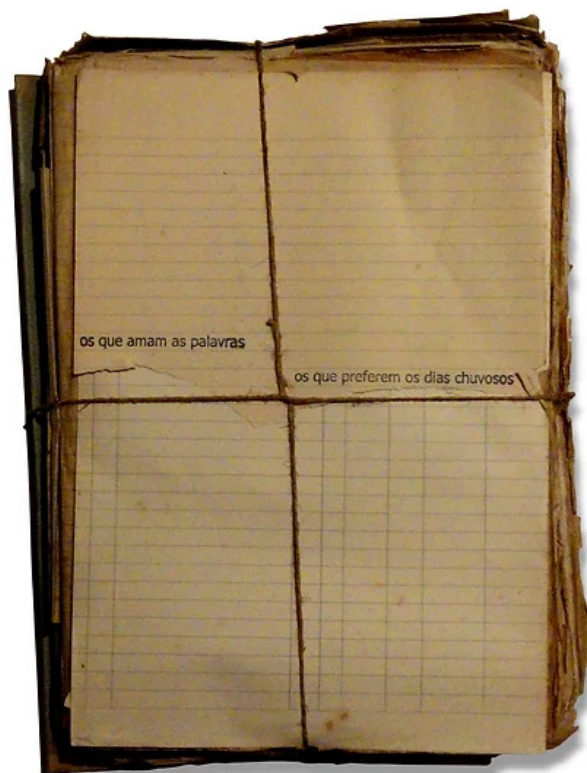


Figura 3 - Leila Danziger, série *Pequenos Impérios* (2012), impressão jato de tinta sobre papel de algodão, dimensões variáveis.

Fonte: Danziger, 2012.³

Da mesma forma que objetos ou registros sem importância do cotidiano de alguém podem ser ressignificados, a casa também se transforma conforme o tempo passa, ou conforme quem a habita, uma vez que a casa, conforme Michel Serres, se adapta às percepções e à vida de seus moradores. Um lugar que é habitado pelas mesmas

peessoas durante certo tempo adquire uma espécie de maleabilidade em sua composição: ele muda conforme a vida de seus moradores, se adapta às suas necessidades. Assim como um lugar que passa a ser habitado por outras pessoas também adquire uma nova personalidade.

Mude de casa. À medida que sua casa se esvazia, você não a reconhece mais. Eu morava nesse casebre? Com a sua partida, papéis de parede desbotados, repartições, portas e assoalhos privados das linhas ritmadas pelos móveis, entram em estado de viuvez. Basta que fulano ou sicrano tome o seu lugar e eis que a casa adquire todo um outro jeito, uma nova personalidade, como se, viva, pois que percebida, ela se adaptasse às percepções e à vida de seu novo locatário (Serres, 2013, p. 73).

Habitar, conforme Marion Segaud, é “traçar uma relação com o território, atribuindo-lhe qualidades que permitam que cada um se identifique” (Segaud, 2016, p. 97). Conforme a autora, existem tantos modos de habitar quanto existem indivíduos, uma vez que é a conjunção entre lugar e indivíduo que funda o habitar. Nós mudamos os lugares conforme o modo como o habitamos e como o percebemos. Parece que a casa fica impregnada pela essência dos seus moradores. Para Marion Segaud, ao mudar para uma nova casa realizamos uma série de ações e práticas de apropriação do espaço que fundam um novo espaço.

Se pensarmos no ato de mudar para uma nova casa, pintar, limpar, decorar e mobiliar são atos materiais e banais que transformam o espaço do outro, antigo morador, num novo espaço. Esses atos envolvem ao mesmo tempo o espaço e o tempo; são práticas de fundação que serão coroadas pelo momento festivo do chá de casa (Segaud, 2016, p. 127).

Dizer o espaço, segundo Segaud (2016), é uma das formas de produzi-lo e garantir a sua sobrevivência. Conforme a autora, as palavras são pontos de referência que situam espacial e socialmente os ocupantes e as múltiplas dimensões do habitar, por isso nomear é não somente reconhecer um lugar, mas também apropriar-se dele, dar-lhe consistência, fazer com que ele tenha sentido,

produzi-lo de certo modo: é uma maneira de habitar.

A casa seria, então, uma escrita da vida de seus moradores? O que contam os lugares? Quais são as histórias que um lugar pode carregar em suas particularidades? Quais são as relações entre os seres e objetos que residem no espaço da casa? Uma rachadura na parede, um espelho quebrado, uma decoração esquisita, a escolha dos azulejos, a configuração dos móveis, os objetos antigos, emprestados de um outro tempo, denunciam uma forma de vida, um modo de habitar. Esse tipo de percepção, que é tão pequena, tão banal, nos permite desvendar a nossa relação com o mundo: qual é a minha rotina, o meu modo de organizar, quais são os meus gestos, meus rituais, hábitos, tradições? Quais são os objetos que eu guardo e os que eu decido descartar? O que é que faz com que eu me sinta em casa, aqui nesse lugar? Habitar, conforme Juhani Pallasmaa (2017, p. 7), é o nosso modo básico de relação com o mundo. Para o autor, não só habitamos os lugares, mas também habitamos o tempo:

O ato de habitar é geralmente compreendido em relação ao espaço, como uma maneira de domesticar ou controlar o espaço, mas devemos igualmente domesticar e controlar o tempo, reduzindo a escala da eternidade para torná-lo compreensível. Somos incapazes de viver no caos espacial, mas também não conseguimos viver fora do tempo e da duração (Pallasmaa, 2017, p. 9).

Penso, através dessa e de outras produções desenvolvidas em minha pesquisa de mestrado, como ler e escrever lugares, especialmente a casa, se constitui como uma forma de sobrevivência do lugar. Essa tentativa de sobrevivência é, essencialmente, relacionada à memória. Nada mais é do que um desejo de permanência daquilo que insiste em escorrer pelos dedos. Os lugares existem sob a ameaça da irrevogável duração das coisas: o tempo vai se acumulando entre as frestas e cantos da casa, se condensa em uma fina camada sobre as coisas, é empilhado nas estantes e permanece em estado de quebra-cabeça, povoando os frágeis fragmentos que compõem as nossas vidas. Portanto, essa sobrevivência dos lugares e da memória torna-se um recurso para salvar as coisas do esquecimento. Conforme Georges Perec, escrever é tentar fazer algo sobreviver:

O espaço se desfaz como a areia que escorrega entre os dedos. O tempo leva consigo e só me deixa alguns pedaços informes. Escrever: tentar reter algo meticulosamente, fazer algo sobreviver: arrancar algumas migalhas precisas do vazio que é continuamente cavado, deixar em algum lugar um sulco, um rastro, uma marca ou alguns sinais (Perec, 2001, p. 139-140).

Escrever um lugar consiste em trazer a espacialidade do lugar para a escrita e, através dela, criar um lugar outro, o qual é possível acessar pela leitura. Segundo Michèle Petit, as leituras, imagens e gestos artísticos emprestam aos lugares cotidianos profundidade, tornando-os mais habitáveis, “permitindo olhar o que estava ali e que não se via, ou que não se via mais, reencontrar a estranheza em um universo rotineiro.” (Petit, 2019, p. 120). O lugar escrito torna-se outro, a escrita o transforma: acrescentam-se camadas, peles, a esse lugar e, assim, não importa mais se é real ou imaginado, pois ganha uma existência própria através da palavra. Para Petit, as trocas entre os lugares materiais e ficcionais são incessantes, um alimenta a existência do outro:

Territórios familiares servirão de cenário e estrutura às páginas lidas. Espaços literários ou cinematográficos se atrelarão a um ponto do real e este será transformado. Ao menos é desejável que assim seja para que, ao percorrer as ruas ou as praças, as margens do rio ou os jardins, abram-se lembranças, devaneios, todo um “interior”. Para que o olhar lançado sobre o que nos rodeia seja vivo (Petit, 2019, p. 122).

Dessa forma, identifico que a leitura e a escrita dos lugares é uma parte essencial do meu processo artístico, pois consiste em uma alteração na forma de olhar o mundo: lançar o olhar e (re)ver aquilo que já foi visto, ressignificar o que se tornou imperceptível aos nossos sentidos. Para escrever sobre os lugares e inscrever as palavras no mundo, é preciso notar com atenção o lugar a partir de onde se escreve.

APARIÇÕES DA CASA POR VIA DAS IMAGENS

A narração que acompanha as fotografias no curta *O fim da eternidade* reconta histórias de família relacionadas ao espaço da casa onde morei durante 22 anos, a casa que meus pais construíram, a fim de mostrar a passagem do tempo nos lugares e nos objetos da família. Para escrever essa narrativa, pedi que meus pais me contassem essas histórias familiares, que sempre foram repetidas e recontadas ao longo dos anos. Dessa vez, no entanto, ao escutá-las, prestei atenção nos detalhes, datas, lugares e outros elementos dessas narrativas que, antes, jamais tinha me importado em guardar. Ao revisitar os álbuns de família junto com meus pais, as histórias de cada fotografia surgiram naturalmente e, assim, consegui compor as peças desse quebra-cabeça de datas, nomes, objetos, mudanças na casa, lembranças e fotografias.

O contato com as fotografias antigas nos apresenta vestígios de momentos, pessoas e lugares, e nos aproxima da memória. De acordo com Boris Kossoy (2002, p. 136), as fotografias são imagens-relicário que preservam cristalizadas nossas memórias. Conforme o autor, os momentos vividos estão registrados no nosso íntimo sob forma de impressões: situações, sensações e emoções que, com o passar do tempo, se tornam etéreas, nubladas, longínquas, se tornam fugidias com o enfraquecimento da memória. Ainda, de acordo com Kossoy (2002, p.138), essas impressões situam-se ao nível do invisível, mas é o ponto de partida para uma viagem no tempo onde a história particular de cada um é restaurada e revivida na solidão da mente e dos sentimentos. É como se as fotografias guardassem aqueles vestígios que conseguimos reter das nossas memórias, sendo uma forma de sobrevivência dos momentos das nossas vidas.

Através da fotografia aprendemos, recordamos, e sempre criamos novas realidades. Imagens técnicas e imagens mentais interagem entre si e fluem ininterruptamente num fascinante processo de criação/construção de realidades – e de ficções. São essas as viagens da mente: nossos “filmes” individuais, nossos sonhos, nossos segredos. Tal é a dinâmica fascinante da fotografia, que as pessoas, em geral, julgam estáticas. Através da fotografia dialogamos com o passado, somos os interlocutores das memórias silenciosas que elas mantêm em suspensão (Kossoy, 2005, p. 36).

Por isso, no vídeo *O fim da eternidade* as imagens se atravessam, sobrepõe-se, na busca de representar o movimento da recordação, que é nebuloso, por vezes distorcido, mistura-se com a ficção e que também é revisitado e reavaliado a partir de um olhar atual, que expressa a perspectiva de quem somos hoje em contato com o passado. Portanto, a sobreposição das imagens buscou transmitir a opacidade da memória, quando nossas recordações vão desaparecendo lentamente, e se misturam com outras lembranças, pessoas e espaços.

A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, e assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela (Bergson, 1999, p. 77).

De acordo com a professora, artista e pesquisadora Helene Sacco, a lembrança é uma matéria em construção atualizada no presente, a memória não é apenas conservação, mas também construção: “Ou seja, existe no movimento da relembração sempre uma participação do imaginário, do lado ficcional e poético da criação” (Sacco, 2009, p. 72). Nossa memória da casa, então, constitui uma casa inventada, que é tanto fictícia quanto real, habitada pelas lembranças de quem a viveu.

Helene Sacco, ao olhar para o seu processo de criação quando realiza inventários de lugares, percebe que a produção de textos, fotografias, desenhos, tornam-se outras formas de fazer memória. Para a autora, a relação com a realidade se mantém, mas é alterada por uma nova ordem que reconfigura o sentido do lugar a partir de uma perspectiva traçada através do olhar: “Portanto, passo a ser narradora daqueles lugares e de seus objetos, numa espécie de memória inventada que, ao inventariar, cria outras formas de agenciamentos, alterando na forma de ver o mesmo, o que sempre esteve ali e, por isso, se tornou invisível” (Sacco, 2014, p. 97).

Assim, essas memórias são convocadas ao presente, ancoradas no lugar. Uma memória que é, também, criação, invenção, inventário, e está em constante movimento. Essa escrita autobiogeográfica se dedica, então, a perseguir fantasmas, algo que

não deixou de existir porque nós ainda guardamos a memória e insistimos em lembrá-la. Uma escrita que insiste em perseguir rastros, em fixar aquilo que insiste em se perder. Esses rastros podem ser fotografias, histórias, ou algum papel esquecido dentro de um livro. As imagens flutuam, desaparecem lentamente, o tempo nos escapa, transformando tudo ao nosso redor.

Esse movimento de resgate de arquivos, imagens, e histórias familiares também é o mote do longa-metragem documental *Retratos Fantasmas* (2023), dirigido por Kleber Mendonça Filho. Na primeira parte do filme, intitulada *O apartamento de Setúbal*, Kleber reúne gravações que foram feitas no apartamento da sua mãe, desde os seus primeiros filmes. O cineasta conta que esse é um caso muito particular de uma casa que foi muito filmada ao longo de 20 anos: de todos os ângulos, em todos os cômodos, em todo o tipo de formatos, do VHS a 35mm a Super-8: “E nesses anos todos, eu fui aprendendo como o tempo vai alterando os lugares” (*Retratos...*, 2023).

No filme, o diretor conta que aquela casa representou um recomeço para a sua mãe após o divórcio. Quando sua mãe adoeceu, ele percebeu o quanto ela tinha naquele apartamento uma extensão de sua força: “Hoje quando eu lembro da minha mãe e também desse apartamento, eu entendo como esse lugar foi alterado radicalmente por ela” (*Retratos...*, 2023). Essa percepção que Kleber Mendonça Filho apresenta no filme *Retratos Fantasmas* se relaciona profundamente com o meu tema de pesquisa e com o vídeo-capítulo *O fim da eternidade*, uma vez que investigo essa espécie de presença, ou rastro, que deixamos nos lugares. Nesse trabalho, investigo sobre como mudamos os lugares conforme o modo como o habitamos e como o percebemos.

No filme *Retratos Fantasmas*, ao visitar essas gravações, Kleber Mendonça Filho também percebe que seus filmes fotografaram o comportamento do bairro e as suas mudanças. Por exemplo, ele nota a presença de grades, portões e muros altos onde antes não havia, como também o surgimento de prédios altos onde antes havia casas.

Na segunda parte do filme, intitulada *Os cinemas do centro do Recife*, o foco se direciona ao centro de Recife, em especial, ao fim das salas de cinema da cidade. Ele conta que a sua relação com o

centro da cidade é atravessada pelos cinemas, que frequentava mais de uma vez por semana entre os 13 e 25 anos. Kleber Mendonça Filho também rememora como as marquises dos cinemas (Figura 4) apresentavam mensagens que se misturavam à paisagem da cidade: “A paisagem era marcada por palavras de fantasia” (Retratos..., 2023).

É a partir da memória desses lugares que Kleber Mendonça Filho percebe as mudanças, desaparecimentos e abandonos no território. Entre imagens do passado e gravações atuais, o filme mostra as modificações do centro de Recife ao longo dos anos, uma história que é contada através das salas de cinema, em uma viagem pelo tempo e pela arquitetura da cidade, fantasmas que ele relembra nesse percurso pelo centro de Recife.

Percebo também esse movimento autobiográfico que se desloca em busca de revisitar a relação com a cidade natal e a relação familiar no longa-metragem documental *5 Casas* (2020), dirigido por Bruno Gularte Barreto. O filme acompanha o retorno de Bruno a sua cidade natal, Dom Pedrito, no interior do Rio Grande do Sul. Nesse deslocamento, Bruno visita cinco pessoas que marcaram a sua infância e escuta suas histórias de vida (Figura 5).

Quando deixou Dom Pedrito, Bruno havia recém-

perdido sua mãe e seu pai, por isso sua partida foi permeada pelo luto, pela dor, e pelo sentimento de não pertencimento com aquele lugar. Todas as suas lembranças familiares estavam guardadas em caixas no galpão da fazenda de seu avô. Essas caixas ficaram fechadas durante quinze anos, até que uma tempestade arranca parte do telhado do local e, sob o risco de perder as suas memórias familiares, Bruno retorna à Dom Pedrito. O documentário registra, então, esse resgate de memórias, que é construído através das visitas à casa dessas pessoas, das histórias contadas, fotografias e objetos da família.

As cinco casas visitadas no filme são: *Casa da Bruxa*, a casa de uma antiga professora que luta contra uma construtora que planeja demolir sua casa, *Casa mal-assombrada*, a casa do Seu Ricardo, um homem que vive há mais de 40 anos em uma fazenda isolada, *Casa de Bonecas*, a casa de Rodier, um homem homossexual que sofre com o preconceito e conservadorismo da cidade de Dom Pedrito, *Casa de Deus*, uma capela administrada pela rígida Irmã Amélia, e *Casa de família*, a casa em que Bruno habitou com sua família e que hoje se encontra vazia.

Segundo Maria Esther Maciel, uma das linhas de força mais evidentes da tradição cinematográfica é



Figura 4 - Kleber Mendonça Filho, *frame do filme Retratos Fantasmas* (2023).
Fonte: Retratos..., 2023.

a potencialidade de criar biografias, de reinventar vidas na tela. Essa pulsão representativa faz da câmera um instrumento visual de “escritas de vidas” (Maciel, 2009, p. 83). Assim, identifico um fio que liga e atravessa as produções artísticas aqui apresentadas, que perpassa a memória, o arquivo, a autobiografia, a escrita vinculada à imagem, a relação com os lugares, e o processo de criação artística como forma de elaborar, ou (re) elaborar, (re)contar, histórias a partir dos lugares. Esse processo de criação, que parte do âmbito pessoal, da intimidade, adentra também o âmbito da coletividade, pois atravessa uma vivência que é coletiva. As memórias sobre a casa, apesar de sua simplicidade, possuem um valor significativo ao serem compartilhadas, ouvidas e lidas, pois possuem o potencial de reverberar intimamente no outro, instigando-o também a pensar sobre as suas próprias casas da memória, gerando identificação através de narrativas que tratam sobre as coisas comuns, que proporcionam encontros e trocas, e que podem oferecer vivências coletivas relevantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, percebo que a abordagem autobiogeográfica, tanto na escrita quanto na produção do trabalho artístico, permite que se revele uma forma particular de olhar o espaço, pensando a materialização e ressignificação da memória no presente através de um fazer poético que parte da investigação do lugar, como um processo de escavação das memórias que se acumulam pelos cantos da casa e, assim, busca traduzir essas experiências no trabalho artístico. O que é possível traduzir e compartilhar através desta viagem pelo arquivo da vida familiar nessa casa são os rastros dessas memórias que, com o passar do tempo, passam a habitar o entre-lugar do real e do ficcional. Dessa forma, as memórias desta casa são atualizadas, construídas, inventadas, adquirem outros sentidos e permanecem vivas, sobrevivem através do fazer poético e dessa outra forma de percepção do espaço.

Nesse sentido, a prática da leitura e da escrita do lugar como procedimentos artísticos, uma vez que



Figura 5. Bruno Gularte Barreto, *frame* do filme *5 Casas* (2020).
Fonte: Tela..., 2022.

consistem em uma percepção que é inventariante das coisas, dos objetos, e das histórias que compõem o espaço da casa, contribuem com um levantamento da complexa rede que desenha o lugar a partir dos seres e objetos que nele vivem, em busca de perceber a forma como o habitamos, como uma espécie de *modus operandi* que pertence a cada indivíduo: um inventário do habitar.

Inventar e inventariar são práticas de memória: garantem a permanência das lembranças, lutam contra a dispersão no esforço de agrupar em um único espaço aquilo que não queremos esquecer. Portanto, a leitura e a escrita dos lugares são práticas inventariantes que se lançam no desejo de listar aquilo que compõe os nossos espaços em busca de perceber a forma como o habitamos. Essa forma de perceber o habitar garante uma aproximação com os aspectos mais sensíveis de uma casa: nossa experiência, nossos sentidos e significados, nossas memórias e histórias, e nos permite compartilhar esses aspectos com o outro.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CICERO, Antônio. **Guardar**: poemas escolhidos. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DANZIGER, Leila. **Edifício Líbano**. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da Uerj, 2012.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KOSSOY, Boris. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.25, n.49, p. 35-42, 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/zSfhkMynHqRXtCDzCwrfYqz/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 9 set. 2025.

MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem**: Coleções, Inventários e Enciclopédias Ficcionalis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

PEREC, Georges. **Especies de espacios**. 2. ed. Barcelona: Montesinos, 2001.

PETIT, Michèle. **Ler o mundo**: Experiências de transmissão cultural nos dias de hoje. São Paulo: Editora 34, 2019.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa Autobiográfica em Arte: Apontamentos Iniciais. **Revista Nós**: Cultura, Estética e Linguagens, [s.l.], v.6, n.1, p. 95-129, 2021. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/view/11364>>. Acesso em: 21 nov. 2024.

SACCO, Helene. **A (Ré) fábrica**: um lugar inventado, entre a objetualidade das coisas e a sutil materialidade do desenho e da palavra. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/116093>>. Acesso em: 21 nov. 2024.

SACCO, Helene. **Casa-movente (A1[infinito])**: diário de construção. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/16799>>. Acesso em: 21 nov. 2024.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço**: habitar, fundar, distribuir, transformar. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

SERRES, Michel. Tempo, erosão: faróis e sinais de bruma. In: SERRES, Michel; HAULE, James; TADEU, Tomaz. **O tempo passa**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

WOOLF, Virginia. Ao Farol. In: SERRES, Michel; HAULE, James; TADEU, Tomaz. **O tempo passa**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

Obras visuais e audiovisuais

5 CASAS. Direção: Bruno Gularte Barreto. Brasil: Vulcana Cinema, 2020.

DE-ZOTTI, Bianca. O fim da eternidade. **Youtube**, 13 de julho de 2024. Disponível em: <<https://youtu.be/BTyLDjfCbT4>>. Acesso em: 21 nov. 2024.

infraordinário na prática artística, coordenados pela professora doutora Helene Gomes Sacco. E-mail: biancadezotti2@gmail.com

DANZIGER, Leila. Pequenos Impérios (série), impressão jato de tinta sobre papel de algodão, dimensões variáveis, 2012. **Leila Danziger** [site]. Disponível em: <https://www.leiladanziger.net/blank-c1egr?lightbox=image_1wu9>. Acesso em: 21 nov. 2024.

Recebido em: 27/11/2024

Aprovado em: 30/8/2025

RETRATOS Fantasmas. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: CinemaScópio Produções, 2023.

TELA Viva. Longa documental “5 Casas” estreia nos cinemas em setembro, 16 de agosto de 2022. Atualizado em 15 de dezembro de 2022. **Portal Tela Viva**. Save Produções Editoriais LTDA, São Paulo. Disponível em: <<https://telaviva.com.br/16/08/2022/longa-documental-5-casas-estreia-nos-cinemas-em-setembro>>. Acesso em: 21 nov. 2024.

Notas

¹ O curta recebe o mesmo nome do livro *O fim da eternidade*, de Isaac Asimov. Assim, ainda que no formato do audiovisual, a relação com a materialidade do livro e da palavra ainda se mantém.

² O vídeo está disponível em: <<https://youtu.be/BTyLDjfCbT4>>. Acesso em: 9 set. 2025.

³ Disponível em: <https://www.leiladanziger.net/blank-c1egr?lightbox=image_1wu9>. Acesso em: 9 set. 2025.

SOBRE A AUTORA

Bianca De-Zotti é mestra em Artes, na linha de pesquisa de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (2025). Possui Licenciatura em Letras (Português-Inglês) pela Universidade Federal do Rio Grande. É artista e pesquisadora integrante dos grupos de pesquisa *Lugares-livro: dimensões materiais e poéticas* e *Ecologias do Habitar: o cotidiano e o*

A DERIVA NA CONSTRUÇÃO DE UMA PERSPECTIVA ANATÔMICA DA CIDADE

THE DERIVE IN THE CONSTRUCTION OF AN ANATOMIC PERSPECTIVE OF THE CITY

Amanda Pires de Deus Lima
PPGART-UFSM

Resumo

Este artigo tem o objetivo de propor uma perspectiva da cidade enquanto organismo, um espaço pulsante e vivo: um corpo-cidade. Situa-se no campo da arte urbana e apresenta um processo artístico/cartográfico com base na deriva. Foram feitas caminhadas à deriva em um dos bairros com maior privação do uso do território na cidade de Santa Maria, RS, Brasil. A cartografia deleuze-guattariana serviu de metodologia para que fosse construído o processo artístico-teórico, o qual se baseia na percepção, na corpografia e demais consequências. Esta pesquisa resultou em intervenções urbanas de lambe-lambe em 8 bairros da cidade e colabora na construção de ocupações afetivas no urbano.

Abstract

This article proposes a perspective of the city as an organism, a pulsating and living space: a body-city. It is located in the research field of urban art and presents an artistic/cartographic process based on drift. Walks in drift were made in one of the neighborhoods with the major deprivation of territory use in the city of Santa Maria, in Rio Grande do Sul, Brazil. Deleuze-guattarian cartography served as a methodology to construct the artistic-theoretical process, which is based on perception, bodygraphy and other consequences. This research resulted in wheatpaste urban interventions in eight neighborhoods of the city and collaborates in the construction of affective occupations in the urban area.

Palavras-chave:

Arte contemporânea; arte urbana; corpo-cidade; lambe-lambe.

Keywords:

Contemporary art; urban art; body-city; wheatpaste.

Quando nos referimos ao corpo-cidade,¹ conceito que abarca as relações entre aspectos urbanísticos e anatômicos da cidade, é possível tecer relações com um manancial de perspectivas que derivam da geografia, das ciências sociais, do urbanismo e, inclusive, das artes visuais, como no caso do processo em arte a ser abordado. Isso porque, quando se fala de corpo-cidade, é preciso compreender questões que vão desde o uso do território até suas produções de subjetividade e afetividade no tecimento do cotidiano. É o tipo de relação metafórica que pode possibilitar uma aproximação menos impessoal e mais participativa de problemáticas presentes na cidade, tal como sua formação, o desenvolvimento físico e gestão.

Este conceito também é usado para explicitar as privações de uso do território enquanto atrofiamentos do corpo-cidade. Ou seja, parte da perspectiva de “doença”, em que o lugar onde ocorre um problema de exclusão social, como é a privação do uso do território, é entendido como uma parte adoentada no corpo urbano em estado de atrofiamento. Esse termo foi precedido pela palavra “estado” porque é resultado das mudanças específicas do lugar, como se desenvolveu pelas beiradas de ações autônomas de quem lá vive e com poucas modificações significativas de uma prefeitura, mas que podem ter sua funcionalidade e atenção revertidos através de políticas públicas.

O corpo-cidade aqui pode ser compreendido como o conceito que abarca uma perspectiva afetiva do cotidiano material da cidade, mas também atua como ferramenta que ocasiona uma espécie de dissecação do tecido urbano, porque obteve aplicação teórico-prática através da deriva (caminhada sem finalidade de produzir/consumir algo), trazendo dimensões artísticas e subjetivas que pude ter como principais componentes materiais e, principalmente, sensíveis do lugar. Através da proposição da deriva, do modo situacionista, instauraram-se corpografias – a incisão do lugar *pelo* e *no* corpo –, atravessamentos mediados pela experiência do ato de caminhar labirinticamente pela Vila Maringá em Santa Maria, no estado do Rio Grande do Sul, que ocasionou, posteriormente, na realização de intervenções urbanas de lambe-lambe em diversos locais do município.

Para que se compreenda mais vastamente o que aqui se propõe como pensamento artístico-teórico a respeito do corpo-cidade, é necessário que algumas considerações sejam feitas. Diante do plano urbanístico contemporâneo, as cidades possuem cada vez mais características similares ou genéricas (Khoolhas, 1995). Isso é resultado do crescimento exponencial de construções imobiliárias e de uma das principais características das cidades-espetáculo: o *marketing*. Não obstante, é um modelo de funcionamento importado da cultura neoliberal europeia, o que não atende necessariamente aos habitantes de cidades brasileiras e suas demandas socioespaciais.

O termo “cidade-espetáculo”, utilizado pela urbanista Paola Berenstein Jacques, é derivado do pensamento do artista situacionista parisiense Guy Debord. Ele comentou em seu célebre livro *A sociedade do espetáculo* (1967) que “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (Debord, 1997, p. 31). As cidades-espetáculo não atendem às demandas da população local, a qual deveria ser preservada, mas sim à lógica de consumo que dita o *branding* da cidade, em função da movimentação turística, beirando a formação de um cenário a ser consumido, e não um lugar a ser vivido. Estes são apontamentos de Jacques (2004), que enfatiza a espetacularização das cidades e como isso repercute negativamente na composição urbana na contemporaneidade.

Evidentemente esta é uma questão mais palpável principalmente em grandes cidades. No Brasil, por sua vez, o *boom* imobiliário é expressivo, tornando-se um dos maiores modificadores da cidade. Os lugares que resistem ao processo de espetacularização, como favelas, Jacques (2004, p. 5) chama de “máquinas de guerra”, pois, apesar de terem sua composição territorial encharcada de desinteresse do planejamento urbano, são lugares que florescem por ter seus moradores como modificadores principais, atendendo às suas demandas de maneira autônoma, porém, resistindo com poucos recursos. Um dos fenômenos decorrentes da espetacularização leva o nome de gentrificação e isso faz com que localidades centrais tenham maior desenvolvimento, frente à população local que, na maioria das vezes, é empurrada para as bordas, por não conseguir acompanhar as modificações do território.

Em uma metodologia de experimentação cartográfica, com fundamentos deleuze-guattarianos, pratiquei a deriva, a dissecação do espaço, identificando atrofiamentos nos espaços causados pela privação do uso do território, fazendo com que eu me inclinasse a alguns caminhos mais que a outros. Experimentando atravessamentos: assim me aproximei e busquei compreender as dinâmicas do território de enfoque nesta pesquisa.

O mote teórico-prático deu-se na identificação dos locais menos alcançados pelo planejamento urbano na cidade, espaços em privação do uso do território, como apresentou Pedro Spode no estudo *Pobreza e privação social na área urbana de Santa Maria, Rio Grande do Sul: uma análise a partir dos usos do território* (2020). Neste estudo, o autor mostra, através da aplicação do Índice de Privação Social (IPS), três dimensões do problema da privação do uso do território, classificados como dimensão educação, dimensão renda e dimensão domicílio-saneamento. A privação do uso do território, partindo destas dimensões, demonstra que pessoas de determinadas regiões do município podem até habitar, mas não usufruir totalmente do espaço, motivo do uso do termo “privação”. É possível visualizar através do mapa (Figura 1) quais regiões da cidade têm seus moradores em maior privação do uso de funções básicas.

Dentre as que estão em situação mais agravada deste estado de atrofiamento, encontra-se a Vila Maringá, o que justifica sua posição enquanto “campo de estudo” nesta pesquisa artística. É o lugar onde foram realizadas as derivas, a construção da cartografia, as apreensões fotográficas e corpográficas.

Após a escolha deste lugar específico, por se tratar de uma das áreas em maior estado de atrofiamento, foi feita a primeira deriva situacionista.

O conceito de deriva está indissolivelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio (Jacques, 2003, p. 87).

Por ser um lugar da cidade onde habitei a vida toda, mas que eu jamais havia ido antes, a deriva

foi labiríntica, espontânea e atenciosa. Eu era uma estrangeira-local. Em consonância com a prática da deriva, a metodologia cartográfica foi utilizada na aproximação aberta do local onde eu me inseria, o que me proporcionou uma verdadeira experiência artística e pessoal, no sentido de deixar-me vagar por entre aquelas ruas, sem objetivo nem destino algum senão a própria caminhada em si. Bruna Vicente e Débora Silva (2017) comentam que a cartografia é sinônimo de um contato que gera multiplicidade, ao mesmo tempo em que é passível de modificação constante, e teria como uma de suas “principais características a reflexão das intensidades do objeto, que só são percebidas pelo cartógrafo na duração do estudo” (Vicente; Silva, 2017, p. 4). A metodologia, portanto, demonstrou ter sido essencial para a aplicação nessa pesquisa artística, pois uma prática previamente pensada ou roteirizada não abarcaria tantas possibilidades quanto a cartografia sugeriu.

Na primeira deriva, realizada por volta das 17h30 de um dia de céu aberto, estive com meu amigo Pedro e uma câmera *cybershot*, que me acompanharam nas ruas sem asfalto da Vila. Caminhamos por ruas centrais, onde se localiza a Escola Municipal de Ensino Fundamental Diácono João Luís Pozzobon, ao lado de uma Paróquia e de um campo vazio. Próximo dali, após duas ruas curtas, há outro campo, desta vez com brinquedos de criança. Há concentrações de unidades habitacionais, a maioria delas em situação precária, “marcada pelo déficit de planejamento, com falta de pavimentação nas ruas, iluminação e outros serviços”, como comentaram Spode e Rizzatti (2019, p. 11) a respeito do lugar. O bairro é composto por uma área de 7 km², onde habita uma população de 3.152 (IBGE, 2010).

Após quase uma hora de caminhada livre, deparamo-nos com um grande contêiner azul, onde à sua volta foram despejados móveis quebrados e demais entulhos não-identificáveis a céu aberto. Em meio ao cenário, pessoas chegavam em suas casas quase ao mesmo tempo, pois já passava das 18h30 da tarde. Realizei apreensões fotográficas (Figura 2) e gravações de áudio durante todo o trajeto. A caminhada durou cerca de 70 minutos e então fomos embora.

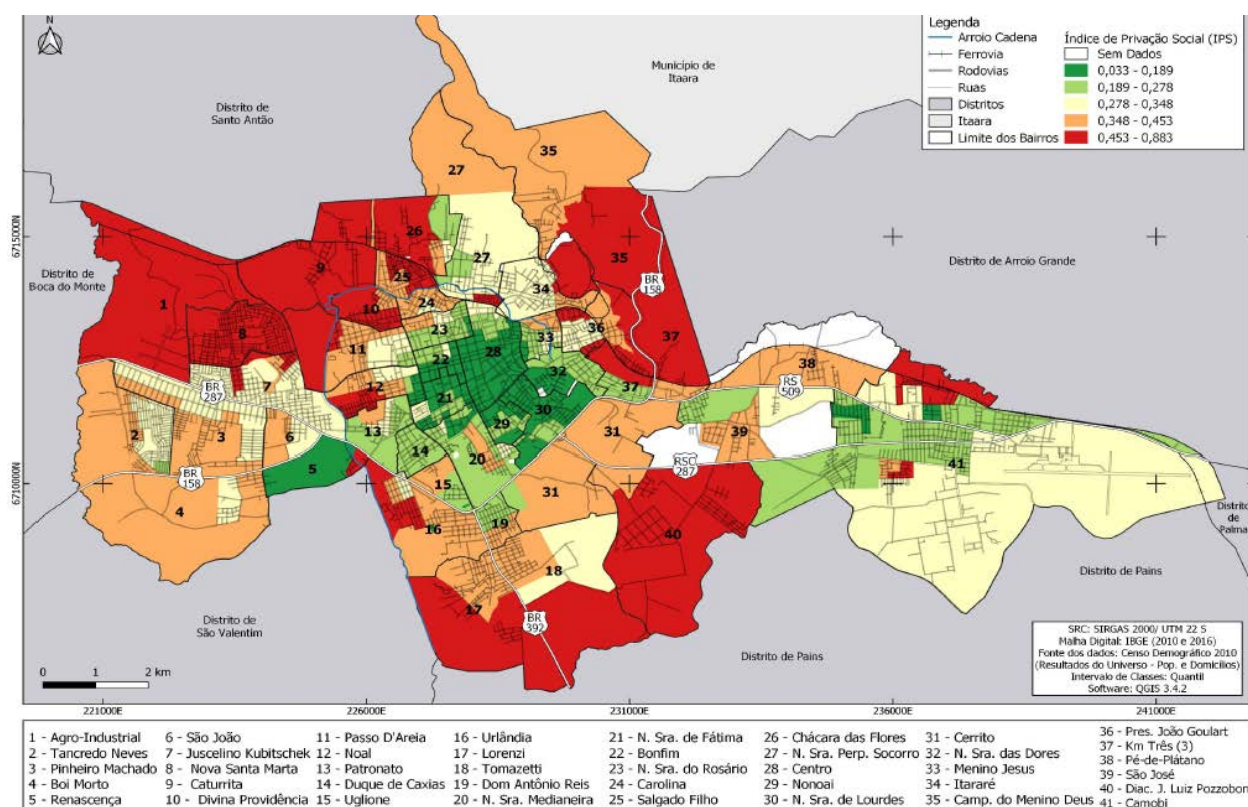


Figura 1 - Mapa da privação do uso do território em Santa Maria (RS), onde a Vila Maringá localiza-se no bairro 40 - Diácono João Luís Pozzobon.
Fonte: Spode (2020).



Figura 2 - Apreensões fotográficas da deriva.
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Após cerca de duas semanas, retornei à Vila, desta vez mais familiarizada, porque já havia caminhado por boa parte daquele lugar. Foram mais duas visitas, onde além das fotografias, conversei com algumas pessoas que lá habitam. A maior queixa das pessoas com quem tive contato era sobre a ausência de pavimentação adequada. Segundo uma moradora, lá eles “comem terra”. Além disso, foi relatado que parte dos moradores fica por horas sem acesso à água, algumas vezes por semana. Estes relatos e demais fragmentos apreendidos naquele lugar corroboraram para o desenvolvimento visual das intervenções que eu pretendia realizar na cidade, a fim de dar visibilidade ao local específico da Vila Maringá, em primeiro lugar, mas também às demais localidades que possam estar em estado de atrofiamento e são negligenciados na mesma escala. Privações desse tipo são um problema social, mas poderiam ser gradativamente resolvidas com a presença de gestores através de um levantamento de demandas singulares do espaço, em prol dos direitos básicos de seus habitantes.

Nos meses seguintes, trabalhei com a efervescência de visualidades e texturas que me acometiam no processo artístico, revisitando constantemente minhas anotações, rascunhos de desenhos da arquitetura do lugar, fotografias e relatos que ecoavam em minha cabeça. Foram realizadas duas séries de intervenções artísticas, *Histologia Urbana* (2023) e 29°42'56"S-53°45'48"O (2023-2024), a primeira colada em um espaço da Vila Maringá e a segunda por oito bairros distintos da cidade, julgados como espaços de trânsito.

Em *Histologia Urbana* (2023) (Figura 3), série que contou com um tríptico de lambe-lambes, foram hibridizadas imagens que compuseram o processo de aproximação da visualidade de cunho anatômico, a maioria foi coletada no *Atlas Fotográfico de Anatomia* (Rohen; Yokoshi, 1989), com fragmentos de fotografias apreendidas na Vila. No trabalho artístico em questão, que tem como proposta nuclear a noção de *dissecação urbana* sugiro, através da obra, uma análise de estruturação poética deste membro em atrofiamento (Vila Maringá), resultando nas intervenções urbanas que combinaram imagem e textos expostos em região central da própria vila.

Remetente à prática em laboratório de corte

histológico é possível visualizar dimensões microscópicas de um pedaço de membro ou órgão, em função de uma melhor compreensão propiciada por biópsia. Em outras palavras, é cortado um pedaço de tecido para que seja analisado com maior facilidade com ajuda do microscópio. De forma similar a tal prática, a caminhada em um “membro-lugar” – a Vila – que apresenta seus próprios fluxos funcionais, teve parte apreendida/capturada para depois ter outra perspectiva, de cunho poético. Paralelos ao uso das imagens, os textos que as acompanham foram inseridos para que houvesse contextualização das mesmas. São pequenos textos que comentam brevemente como cada dimensão do corpo-cidade pode ser interpretado, sendo elas: *Célula* (Figura 4), *Corpo* (Figura 5), e *Órgão* (Figura 6); respectivamente cidade, lugar e habitante.

A edição e hibridização das imagens foram realizadas no *software* Photoshop CC 2019, por meio de recortes, sobreposições e mudanças de transparência. Para as impressões foi solicitado papel tamanho 84,1 cm x 118,9 cm com impressão a *laser*, pois tem maior durabilidade diante das intempéries do tempo. Para a colagem das obras foi utilizada cola branca industrializada, um rolinho largo e um amigo para ajudar a segurar algumas partes do papel e ajustes de posição.

Em visita posterior ao local, para realizar mais apreensões fotográficas para a próxima série e também entender como o material se comportou após algumas chuvas e ondas de calor, me deparei apenas com resquícios de papel. Eles já faziam parte da materialidade daquela parede. Porém, as imagens coladas haviam sido arrancadas, e as partes que sobraram, deterioradas. Em intervenções de arte urbana, a obra passa a não ser mais de quem a projetou e materializou, mas sim de todo o corpo urbano, de qualquer pessoa. É exposta ao tempo, o que a torna passível de modificações e deterioração.

Esta série foi realizada somente na Vila Maringá, pelo motivo de que o “corte histológico” proposto por mim deveria ser colocado no local onde foi apreendido e coletado. Já na série seguinte, 29°42'56"S-53°45'48"O (2023-2024), que desenvolvi pensando na ideia de contágio, segundo Elias Maroso (2014), pude espalhar pela cidade de Santa Maria alguns dos *órgãos urbanos* criados,



Figura 3 - Série Histologia Urbana (2023). Intervenção urbana na Vila Maringá, em Santa Maria (RS).
Fonte: Arquivo da artista.



Figura 4 - Obra *Célula*, da série Histologia Urbana (2023).
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 5 - Obra *Órgão*, da série Histologia Urbana (2023).
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

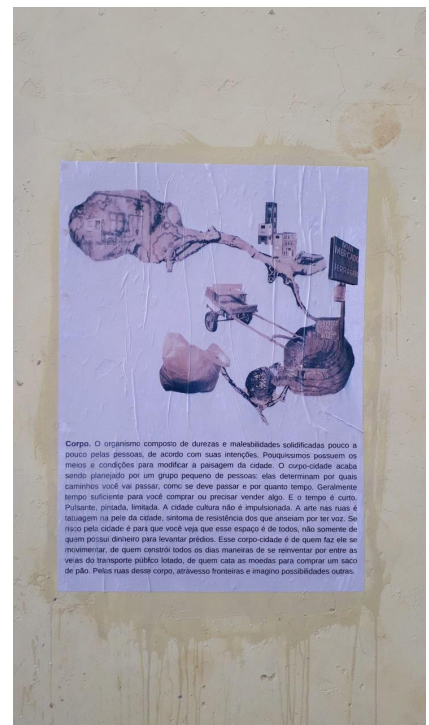


Figura 6 - Obra *Corpo*, da série Histologia Urbana (2023).
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

visualidades também em lambe-lambe. Foram acoplamentos de fragmentos das fotografias coletadas nas derivas na Vila Maringá, as quais formaram um imenso volume de visualidades – como esperado. Nas composições da série, cada pedaço é anexado ao outro, formando órgãos de resistência, cotidianidades e improviso.

As apreensões fotográficas passaram pelo processo de recorte/desmembramento no Photoshop CC 2019, para que pudessem ser extraídas de suas peculiaridades do lugar, pedaços que o compõem e o faz ser o que é, mas que são aspectos das formas de existência ali presentes. Após tratamento por meio de *software*, foram dimensionadas para no mínimo 1 metro, a fim de ampliar a visibilidade de detalhes.

Os carros, postes, casas, animais, pessoas e dimensões urbanísticas são acoplados e formam o que chamo de órgãos urbanos. A ideia dos órgãos urbanos é relacionada ao conceito de Corpo sem Órgãos (CsO) de Deleuze e Guattari. Lucas Dilacerda comenta:

o corpo sem órgãos “é um exercício, uma experimentação [...] Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas”. O corpo sem órgãos não é algo a ser interpretado, mas sim experimentado, ele é uma prática, por isso ele é uma ética, ou seja, um modo de existência e um modo de vida, uma lógica desejante e uma maneira de desejar, ele é criado por meio de um conjunto de práticas, “você faz um” (Dilacerda, 2021, p. 319).

A prática de um CsO sugere a criação de desejos por meio da criação visual de subjetividades em acoplamento. “O desejo é construção, é criação, não falta”, como explicita Pasqualino Magnavita (2008, p. 12). Criar formas de transformar o espaço da cidade através da arte, como vai de encontro a esta pesquisa, condiz com um dos três tipos de CsO classificado por Deleuze e Guattari: o CsO pleno, elencado ao tipo revolucionário. Esse tipo é relacionado à potência do desejo de alegria, de “abrir o corpo a conexões” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 25). Diferencia-se dos outros dois, que são o CsO vazio do suicida e o CsO canceroso do fascista, tendo em vista que o primeiro o esvazia em vez de preenchê-lo e o segundo é o processo

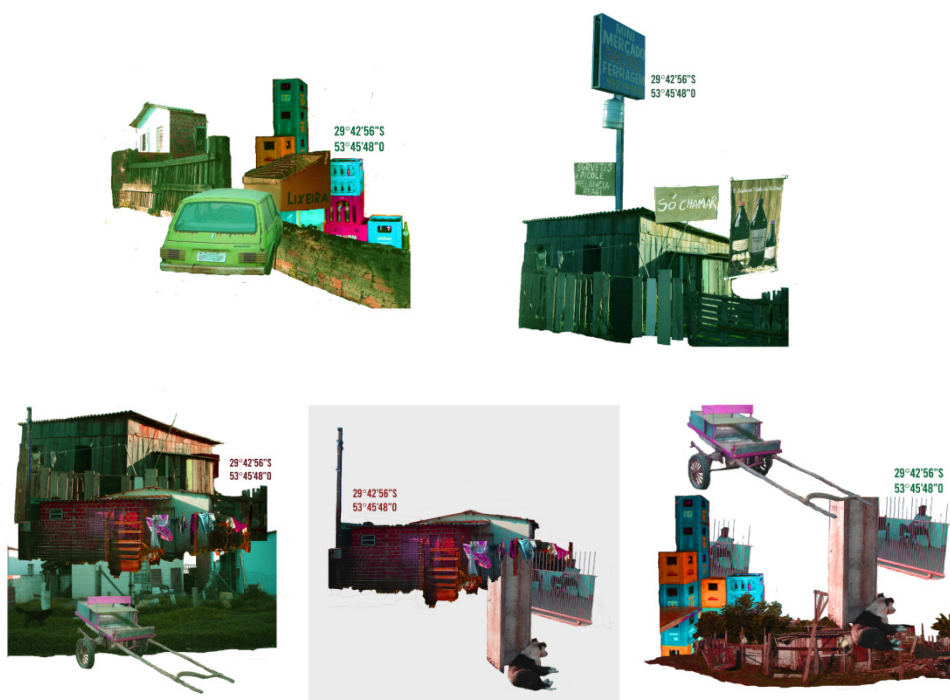
de “desestratificação reestratificante” (Dilacerda, 2021, p. 323), ou seja, enviesa modos de desejar e como desejar, e não experimentar intensidades.

No que diz respeito à série em discussão, o desejo é criação de um processo ligado à ideia de corporeidade, mas que igualmente busca a construção de formas de ocupação artística da cidade em prol da visibilização de problemáticas desenvolvidas no seio do próprio planejamento urbano. O CsO é um campo de imanência que transborda resistência e que demonstra a necessidade diária de ações e manutenções microsociais no tecido da cidade. A intervenção artística com o lambe-lambe, neste caso, é também uma ação microsocial. A série é composta por cinco órgãos urbanos diferentes (Figura 7 e 8) que foram colados com a técnica do lambe-lambe.

O contágio visual dos lambe-lambes disseminados pelo território da cidade é parte da ação artística de cunho microsocial proposta, visando explicitar decorrências de privação em um espaço específico, que também pode ser evidente em diversos territórios, mas em outros formatos.

Em 29°42'56"S-53°45'48"O a deriva foi utilizada também para a escolha do ponto específico de intervenção em cada bairro. Fiz caminhadas labirínticas com os olhos e ouvidos atentos a cada possibilidade de rompimento com a paisagem na qual transitava. Optei por sair sem ajudante desta vez, no período diurno em horários comerciais de dias de semana, por julgar que nessas lacunas de tempo transitam menos pessoas. Além disso, a busca pelos muros onde eu interferiria artisticamente tinha como critério a visibilidade. Assim, em passos leves e sutis, da mesma forma que realizei a deriva na Vila Maringá, a realizei também nestes bairros, a fim de encontrar os pontos e momentos certos onde eu deveria interferir.

No geral, todas as intervenções feitas ocorreram de maneira tranquila, mesmo que se possam esperar reações diversas de pessoas que ocasionalmente possam questionar minha presença e ação ali. Houve olhares curiosos, até mesmo encarados, mas com o passar das intervenções obtive também mais agilidade e precisão na hora de colar os lambe-lambes, tornando o ato cada vez mais prático e veloz.



Figuras 7 e 8 - Órgãos urbanos da série 29°42'56''S-53°45'48''O (2023-2024).
 Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 9 - Lambe-lambe da série 29°42'56''S-53°45'48''O colado no Centro de Santa Maria (RS).
 Fonte: Arquivo pessoal da artista.

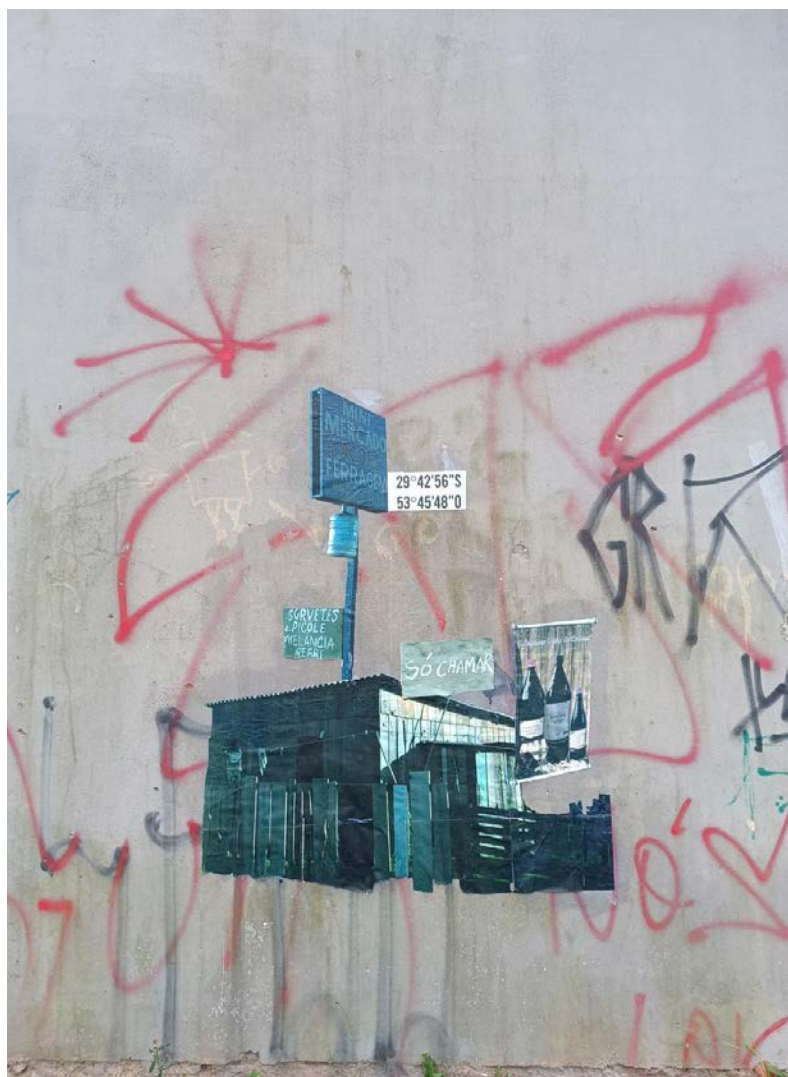


Figura 10 - Lambe-lambe da série 29°42'56''S-53°45'48''O colado na Cohab Fernando Ferrari, em Santa Maria (RS).
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Figura 11 - Lambe-lambe da série 29°42'56''S-53°45'48''O colado no bairro Bonfim, em Santa Maria (RS).
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Em conclusão, foi possível vislumbrar como as derivas ocasionaram em visualidades disseminadas através dos lambe-lambes colados em Santa Maria (RS). A proposta de dar visibilidade a espaços em estado de atrofiamento, elencada à prática da deriva situacionista, foi realizada por meio das colagens, em ações microssociais de finalidade artística.

As dimensões da privação do uso do território podem ser diversas, coube a esta pesquisa investigar apenas uma parcela palpável. Durante a pesquisa, desafios foram identificados, alguns por mim abraçados. Trabalhar com a poética visual nos cantos da cidade exigiu imposição de autonomia e de cidadania, pois ainda é incomum a noção de que cidadãos podem modificar o plano coletivo da cidade, sendo considerado até mesmo uma conduta marginal, imprópria e depredatória.

A posição na qual me coloquei diante da presente pesquisa artística, realocou-me para fora de qualquer zona de conforto que eu possa ter criado ao longo dos anos anteriores – no sentido da criação e exposição de arte –, sendo essencial para crescimento dentro do campo das artes e em dimensões individuais. São várias as camadas de desprendimento e presença que compõem as ações aqui adotadas. Foram inúmeros passos pelas ruas, incontáveis possibilidades de expressar a poética pretendida para o âmbito do processo dentro e fora de si. A ação e a causalidade guiaram trajetos novos para serem experienciados.

REFERÊNCIAS

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia**, v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Como criar para si um Corpo sem Órgãos? In: **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2**, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

DILACERDA, Lucas. Corpo sem órgãos e esquizoanálise em Deleuze e Guattari. In: **Lampejo**, Fortaleza, v.10, n.1, p. 318-325, 2021. Disponível

em: <http://revistalampejo.apoenafilosofia.org/edicoes/edicao-19-vol_10_n_1/dossieVol10n1/D10_Corpo_sem_%C3%B3rg%C3%A3os_e_esquizoan%C3%A1lise_em_Deleuze_e_Guattari_-_Lucas_Dilacerda.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2024.

IBGE. **Censo Demográfico de 2010**: Resultados do Universo. Rio de Janeiro: Centro de Documentação e Disseminação de Informações, 2010.

JACQUES, Paola. Berenstein **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. Espetacularização urbana contemporânea. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, v.2, n.1, p. 23-30 2004. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/1684>>. Acesso em: 11 jun. 2024.

KHOOLHAS, Rem. **S, M, L, XL**. Nova York: The Monacelli Press, 1995.

MAGNAVITA, Pasqualino Romano. Corpo sem Órgãos / Cidade / Devires-outros. **Re[dobra], Cidade como campo ampliado da arte**, Salvador, v.1 n. 3, 2008. Disponível em: <http://corpocidade.dan.ufba.br/dobra/03_02_artigo.htm>. Acesso em: 11 jun. 2024.

MAROSO, Elias Edmundo. **Contágios poéticos no espaço**: por ações no contexto urbano. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Instituto de Artes Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/5222>>. Acesso em: 11 jun. 2024.

ROHEN, Johannes; YOKOCHI, Chihiro. **Anatomia humana**: atlas fotográfico de anatomia sistêmica e regional. São Paulo: Editora Manole Ltda, 1989.

SPODE, Pedro Leonardo Cesar. **Pobreza e privação social na área urbana de Santa Maria, Rio Grande do Sul: uma análise a partir dos usos do território**. Dissertação (Mestrado em Geografia), Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2020. Disponível em: <<https://repositorio.ufsm.br/handle/1/20536>>. Acesso em: 11 jun. 2024.

SPODE, Pedro Cesar; RIZZATTI, Maurício. A história

do bairro Diácono João Luís Pozzobon, Santa Maria, RS, através de mapas: uma atividade prática com alunos do ensino fundamental. In: BATISTA, Natália Lampert; RIZZATTI, Maurício (org.). **O ensino de geografia na contemporaneidade:** práticas e desafios. Rio de Janeiro: Dictio Brasil, 2019.

VICENTE, Bruna; SILVA, Débora. **A cartografia de Deleuze e Guattari como metodologia de pesquisa.** Anais do IV Congresso de Ensino, Pesquisa e Extensão da UEG, 4. Pirenópolis, 2017.

SOBRE A AUTORA

Amanda Pires de Deus Lima é mestra em Artes Visuais pelo PPGART da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutoranda em Artes Visuais (PPGART-UFSM), com ênfase em Poéticas Visuais, na linha de pesquisa Arte e Transversalidade. E-mail: amandamaliss@gmail.com

Recebido em: 18/9/2024

Aprovado em: 9/7/2025

MERGULHO COLETIVO EM DANÇA: VIVÊNCIAS DENTRO DO PROJETO DE PESQUISA *PROCESSO DE CRIAÇÃO NA ENCANTARIA DO CORPO*

COLLECTIVE IMMERSION IN DANCE: EXPERIENCES WITHIN THE RESEARCH *PROJECT*
CREATIVE PROCESS IN THE ENCHANTMENT OF THE BODY

Rita de Cassia Lima Aroucha
FADAN-UFPA
Luiza Monteiro e Souza
UFPA

Resumo

O presente trabalho é um dos resultados das atividades desenvolvidas por meio da bolsa de iniciação científica, realizado no projeto de pesquisa *Processos de criação na encantaria do corpo: encontros, mergulhos e poéticas em dança*, da Faculdade de Dança da UFPA. A pesquisa partir da noção de rio de memórias (Aroucha; Souza, 2024) que propõe um fazer/criar em dança, utilizando a memória como um estímulo criativo para o mergulho do corpo em suas histórias de vida. Este estudo objetiva apresentar, descrever e analisar três experimentações ocorridas durante o mês de novembro de 2023, com os participantes do projeto de pesquisa supracitado, sob a coordenação e orientação da Professora Doutora Luiza Monteiro e Souza. A pesquisa tem como foco investigar os atravessamentos coletivos do corpo como potência para a experimentação em dança. Neste contexto, reflete-se a respeito da subjetividade do corpo implicada em sua dimensão coletiva, observando-se que a subjetividade é também composta de multiplicidade. Desta forma, os estímulos da subjetividade corporal em dança são atrelados às relações coletivas que se dão dentro e fora do processo criativo.

Palavras-chave:

Mergulho Coletivo; memória; dança; criação.

Abstract

The present work is one of the results of activities developed through a scientific initiation scholarship, carried out within the research project Creative Processes in the Enchantment of the Body: Encounters, Immersions, and Poetics in Dance, at the Dance Faculty of UFPA. The research is based on the concept of River of Memories (Aroucha and Souza, 2024), which suggests a methodology for creation in dance that uses memory as a creative stimulus for the body to dive into its life stories. The objective of this study is to present, describe, and analyze three experiments that took place during November 2023 with the participants of the aforementioned research project, under the supervision and direction of Professor Luiza Monteiro e Souza. The research focuses on investigating the collective intersections of the body as a potential for experimentation in dance. In this framework, it reflects on the subjectivity of the body involved in its collective dimension, observing that subjectivity is also composed of multiplicity. Thus, the stimuli of bodily subjectivity in dance are interconnected with the collective relationships that manifest both within and beyond the creative process.

Keywords:

Collective Immersion; memory; dance; creation.

INTRODUÇÃO

Afinal, nós somos ímpares, mas
fomos feitos em pares.
Sant, Viola Davis (2019)¹

Esta pesquisa segue a linha e dá continuidade aos estudos desenvolvidos no artigo *O rio de memórias como potência de criação na encantaria-corpo*² (Aroucha; Souza, 2024), que propõe um fazer/criar em dança, tendo a memória como disparador que mobiliza o corpo a mergulhar em suas histórias de vida, oportunizando a criação de danças mais significativas ao corpo criador. Partindo desse contexto, o presente artigo tem como objetivos apresentar, descrever e analisar três vivências em dança construídas a partir de mergulhos coletivos em processo de criação articulado à noção rio de memórias.

As vivências foram aplicadas durante o mês de novembro de 2023, às segundas-feiras, nos dias 13, 20 e 27, contando com a participação de cerca de vinte a quatro pessoas integrantes do projeto de pesquisa *Processos de criação na encantaria do corpo: encontros, mergulhos e poéticas em dança*,³ vinculado ao curso de Licenciatura em Dança da Faculdade de Dança (FADAN) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Além das três vivências aplicadas ao longo da pesquisa, foram concebidas três poéticas: *Poetizar*, *Por Entre Seres* e *Mergulho Coletivo*, sendo esta última um vídeo documental das experimentações desenvolvidas.

A rede teórica do estudo reúne a noção de rio de memórias (Aroucha; Souza, 2024), a filosofia Ubuntu (Nascimento, 2014; Saraiva, 2019; Cavalcante, 2020) e o conceito de rizoma (Deleuze; Guattari, 1995). No que tange à ideia de coletivo, propusemos uma interligação com a noção de rio de memórias e com a filosofia Ubuntu dos povos de matriz Bantu do continente africano: “Somos pessoas por meio de outras pessoas e que não podemos ser plenamente humanos sozinhos” (Cavalcante, 2020, p. 1). Desse modo, sugerimos estímulos à subjetividade corporal em dança atrelada às relações coletivas do corpo que se dão em processo criativo, compreendendo que subjetividade e multiplicidade estão implicadas uma na outra.

A metodologia aplicada nas experimentações utilizou a noção de rio de memórias, especialmente em algumas etapas criativas propostas: à beira; arquivo memória-corpo; evocar; poética memorial e dança particular.

O RIO DE MEMÓRIAS

A noção de rio de memórias conduz um olhar poético-sensível em relação à dança e o corpo que dança, considerando no processo de criação a subjetividade do sujeito e buscando estímulos da memória como caminho de sensibilização para processos de experimentação e criação em dança. Nesse sentido:

O próprio corpo dançante passa a ser o lugar que torna possível e visível os agenciamentos e forças virtuais passadas que ao se tornarem reais durante a criação evidenciam a abstração das informações advindas de acontecimentos passados (Souza, 2018, p. 215).

Para a proposição da noção de rio de memórias, foi traçada uma rede teórica com quatro teorias principais: identidade pessoal (Mourão Júnior; Faria, 2015); dança imanente (Mendes, 2010); abordagem histórico-cultural de Vygotsky (Fontana; Cruz, 1977) e encantaria-corpo (Souza, 2022). Cada uma delas observa o sujeito e suas interações no mundo e como essas relações estão presentes e são expressas no/pelo corpo. A memória encontra-se conectada à identidade pessoal do sujeito,

não fosse a memória, sequer saberíamos que cursamos uma faculdade, não saberíamos nem mesmo nosso nome, e tampouco o nome de nossos pais, amigos etc. Em outras situações da vida, somos capazes de identificar comportamentos automáticos que estão, também, intrinsecamente relacionados à memória (Mourão Júnior; Faria, 2015, p. 781).

O armazenamento memorial é fruto de uma rede de sensações, percepções e relações que o ser humano tem em suas interações no/com o mundo. Cada sujeito se diferencia dos demais, visto que suas interações sempre são particulares,

idiossincráticas. Com efeito, Figueiredo (2010, p. 5) comenta:

A memória do corpo deverá saber-se que nasce dos elementos internos, as emoções trazem consigo a retomada dos sentimentos experimentados em algum ponto do passado e que pertencem à pessoa. O dançarino se utiliza deste material para energia criadora.

A memória é criada a partir dos elementos externos, e dessas interferências o sujeito constrói sua identidade pessoal. Em consonância a essa abordagem, acrescentamos outro conceito que trata das interferências externas e sua ação no processo de desenvolvimento do sujeito na sociedade. Referimo-nos à abordagem histórico-cultural de Vygotsky (Fontana; Cruz, 1977), que analisa as interações sociais e o efeito delas nos comportamentos individuais dos sujeitos. Segundo os autores, Vygotsky aponta que o ser humano é feito de relações, conceitos e significados criados durante interações com o meio social que se armazenam na memória corporal. Logo, as manifestações do corpo no mundo também são reflexo dos atravessamentos causados pelo mundo no corpo. Somando-se à rede conceitual da noção de rio de memórias, a dança imanente é uma práxis artística que trabalha com as particularidades do corpo em processo de criação em dança, isto é, ela é

uma dança que emerge das imanências constituintes de planos de imanência, entendidos aqui como corpos. Nesse sentido, as imanências-dançarinos, ou os corpos-dançarinos, eram concomitantes sujeitos e objetos da pesquisa, sujeitos e objetos de percepção e criação coreográfica (Mendes, 2010, p. 3).

Para Mendes, a criação em dança nasce dos atravessamentos presentes em cada corpo. A autora compreende que a singularidade do corpo é coletiva. Em suas palavras, a dança imanente,

Não se trata da ideia de subjetivação do corpo como algo estanque e unificado, nem tampouco individual, mas sim de uma subjetividade que se

constrói de forma múltipla e coletiva [...] Tudo é processo e o corpo sujeito, por sua vez, é também processual (Mendes, 2018, p. 181).

Em nosso estudo, observamos uma relação entre dança imanente e a abordagem histórico-cultural, ambas sinalizando que o exterior influencia o interior do sujeito, e vice-versa. A noção de encantaria-corpo (Souza, 2022) agrega-se neste estudo refletindo sobre o ambiente encantado do corpo. Esse ambiente é formado pelas particularidades do corpo, porém, em estado de poesia, ou seja, a encantaria-corpo, que é, segundo a autora, a dimensão poética do sujeito, onde este mergulha quando experimenta-cria-performa suas danças. Em suas palavras:

Experimentar a encantaria-corpo sugere ao dançarino(a) imergir no corpo, mergulho, descida, busca no invisível, profundidade; experimentar o corpo-encantaria sugere ao dançarino(a) perceber as emersões no corpo, aparição, súbita, revelação, expressão visível, superfície (Souza, 2022, p. 202).

Por meio das referências expostas até aqui, constrói-se a noção de rio de memórias, que utiliza as lentes da encantaria-corpo para desenvolver uma proposta de criação em dança que considera a profundidade encantada do corpo como um rio. Segundo Souza (2022), esse habitat encantado é sensibilizado em processos de experimentação/ criação em dança, onde o corpo imerge em si para, posteriormente, emergir em novas formas de mover-dançar. Ao utilizarmos o rio de memórias coadunando à encantaria-corpo, propomos que as forças indutoras da experimentação e criação em processo criativo sejam as memórias corporais.

Para dialogar com as considerações acima, lançamos mão de uma filosofia para pensar e experimentar a ideia de coletividade, sem perder de vista aquilo que é idiossincrático ao corpo. O sujeito é um ser coletivo. A dança é reflexo dos atravessamentos coletivos do ser que dança. Dançar em coletivo é abrir-se ao diálogo da relação. Isto posto, propomos a relação do rio de memórias com a filosofia Ubuntu do povo Bantu como motriz para a elaboração das três vivências coletivas em dança que abordaremos mais à frente.

UBUNTU

Dentro das filosofias presentes no continente africano, encontra-se o povo de origem Bantu, que contém inúmeras etnias, e algumas delas podem ser encontradas nos territórios da linha do equador e no fim do Cabo da Boa Esperança (Ondó, 2000 *apud* Saraiva, 2019). O nome do povo, de acordo com sua língua padrão, tem origem do plural do termo *muntu*, que significa “pessoa”. Assim sendo, Bantu tem o significado de pessoas (Ondó, 2000 *apud* Saraiva, 2019). Por meio dos estudos das formas de manifestações culturais desse povo, uma filosofia foi reconhecida e chamada de Ubuntu. A filosofia Ubuntu concentra-se no olhar da humanidade em coletivo, sendo essa uma comunidade que partilha suas individualidades. Segundo Saraiva (2019, p. 98):

Ubuntu não tem a ver com apenas cordialidade como está sendo lido atualmente, mas que se trata de meios de manutenção da vida coletiva. Viver em coletivo na medida em que o humano se dá por meio da comunidade interconectada com o mundo.

Nesse sentido, a filosofia relaciona-se com a ideia de uma comunidade que vive de forma compartilhada com os meios sociais, culturais e naturais. Cavalcante (2020, p. 184) comenta que, no Ubuntu, somos “uma multiplicidade de singularidades. Para tal, tem a igualdade como um princípio fundamental e condicional para a existência do outro”. Logo, podemos considerar que todos somos gerados em coletivo, vivemos em um fluxo constante de relações e essas nos afetam e nos mostram que a singularidade é feita a partir de múltiplas singularidades. Cada sujeito é muitos outros, pois nós fazemos conexões com outros corpos, outras existências e, com isto, somos seres intersubjetivos.

Pensando a filosofia Ubuntu junto ao rio de memórias, encontramos um elemento em comum em ambas as propostas. Na noção de rio de memória, a memória é vista como identidade pessoal do sujeito e, portanto, uma unidade particular de cada pessoa. Porém, dentro da pesquisa, a memória é analisada como resultado de uma rede de informações externas, criadas pela experiência de um sujeito com o coletivo ao

seu redor. Sendo assim, a memória é um aspecto singular do sujeito, que só existe devido a sua interação com um meio coletivo. Dito isto, ressalta-se que o rio de memórias é uma singularidade construída através de relações com o múltiplo. Investigando as relações entre o rio de memórias e a filosofia Ubuntu, encontramos uma análise realizada por Ramose (1999) sobre a origem da palavra Ubuntu. O autor apresenta o conceito da filosofia ao realizar uma análise das sílabas *ubu* e *ntu*:

O prefixo *ubu* contempla a ideia do Ser em seu modo dinâmico, integral, anterior às manifestações particulares ou modos de existência, em um constante movimento, e o sufixo *ntu* indica toda manifestação particular, os modos distintos de existência. Nesse sentido, a compreensão da palavra *ubuntu* nos permite indicar tudo o que está em nosso convívio, tudo aquilo que temos em comum em uma realidade integradora de tudo o que está se transformando (Ramose, 1999, p. 50).

Nota-se que o Ubuntu é uma realidade completa que se atravessa e constrói um sujeito mediante suas relações em coletivo. A construção do sujeito é vista como um completo devir, porque os seres humanos vivem em eterno movimento de atravessamentos e fluxos que se conectam e geram as ações dos sujeitos.

Novamente percebemos, por meio das reflexões de Ramose, um ponto de encontro entre as duas noções supracitadas. A memória seria o lugar de constante movimento de armazenamento e partilha das informações recebidas pelo sujeito no contato com o coletivo. Ela pode ser apresentada como o elemento comum entre os sujeitos, sendo o *ntu* a particularidade comum, pois todos os sujeitos criam memórias. Já o processo de criação das memórias seria *ubu*, pois o sujeito está em constante contato com o meio externo, e essas vivências são particulares. Com efeito, o processo de armazenamento de experiências está sempre inacabado e será único de pessoa para pessoa.

Nesse sentido, processos de criação em dança que focalizam a memória como estímulo criativo podem permitir que os corpos dançantes se identifiquem como parte única de um todo que está em constante movimento de armazenar e

partilhar vivências. Deste constante movimento das redes de informações e as interações que formam essas redes, apontamos o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari (1995), o qual “não começa e nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre coisas, inter-ser, intermezzo” (Deleuze; Guattari 1995, p. 37). Essa percepção vem se somar à noção de coletividade da filosofia Ubuntu.

RIZOMA

Para somar com a proposta da filosofia Ubuntu, encontramos o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari (1995), que conduz um olhar relacionado às interações múltiplas que ocorrem entre os sujeitos. A filosofia Ubuntu pontua que o ato de existir só se torna possível devido à existência em coletivo, portanto, nossa particularidade como sujeitos nada mais é do que esses entrelaçamentos coletivos. A noção de rizoma aponta que somos um amontoado de informações, somos atravessados, “fomos ajudados, aspirados, multiplicados” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 2), pois tudo está em constante relação:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser (Deleuze; Guattari, 1995, p. 36).

O conceito de rizoma promoveu mudanças nas percepções filosóficas, gerando uma nova forma horizontal de pensar, que questionava as antigas teorias do pensamento, as quais analisavam o pensar de forma hierárquica e fechada, onde existiam áreas de conhecimento superiores a outras. Dentro desta perspectiva surge a ideia de multiplicidade, que pode ser vista como atravessamentos de informações que influenciam as ações. Por exemplo, a marionete se move através de suas linhas, mas, para o movimento existir, as linhas sofrem interferência do movimento daquele que a manipula, sendo este o marionetista. Logo, a marionete e o marionetista estão em uma relação de agenciamento. Existem interconexões entre

eles. Aprofundando um pouco mais acerca do conceito:

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas (Deleuze; Guattari, 1995, p. 5).

Ante o exposto, refletimos a respeito das interações entre as filosofias do Ubuntu e do rizoma, notando que ambas contêm percepções similares sobre a existência de um sujeito que não é uno e imutável, mas participante, ativo-passivo, das ações em rede de conexões, isto é, participante das atividades de ajuntamentos (Deleuze; Guattari, 1995). Diante da compreensão de sermos interconectados, foi criada uma imagem força que representa os conceitos do estudo na interação com o rio de memórias. A imagem a seguir é a abstração dos atravessamentos dos rios de memórias do sujeito. Cada linha é um rio de memórias, logo, um sujeito. Esses sujeitos se encontram durante o processo de experimentação/criação apontado nesta pesquisa. Vários rios de memórias encontram-se e geram o que nomeamos de Mergulho Coletivo.

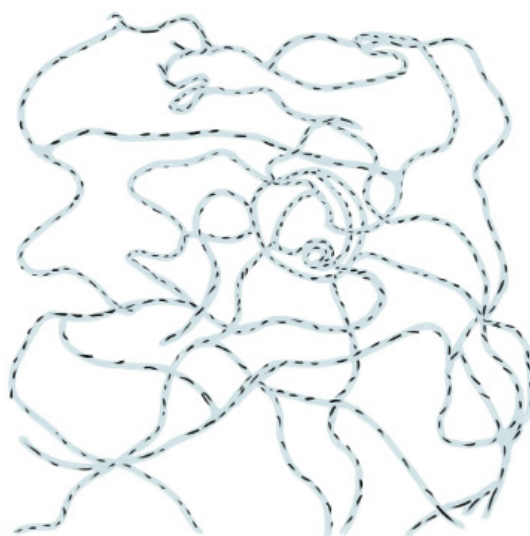


Figura 1 - Imagem força do cruzamento conceitual entre rio de memórias, Ubuntu e rizoma. Técnica: Desenho.
Fonte: Elaboração de Rita Aroucha e Nia Costa, 2023.

A noção de Mergulho Coletivo é o momento em que vários rios de memórias se encontram e vivenciam juntos experimentações e criações coletivas que têm como indutor as memórias. A imagem acima representa os emaranhados de rios que se atravessam e influenciam nas fluências individuais de cada corpo.

MERGULHO COLETIVO

Este estudo pretende nos fazer refletir que o corpo é fluência de um mesmo rio repleto de individualidade. O processo de Mergulho Coletivo materializa-se por meio de experimentações em dança, que conduzem cada sujeito a se sensibilizar recorrendo às suas memórias pessoais conectadas àquelas dos demais corpos envolvidos na experimentação. Dessa maneira, propomos compreender a ideia de Mergulho Coletivo a partir da percepção de Mendes, onde pensamos a subjetividade “não como algo puro e individualizado, mas como algo adulterado, repleto de elementos estranhos. Aliás, é a partir dessa impureza que se constrói a individualidade. O indivíduo é, então, resultado de experiências coletivas” (Mendes, 2010, p. 109).

Essas experiências com o coletivo são acontecimentos das vivências dentro do universo da noção de rio de memórias atreladas às filosofias de Ubuntu e rizoma. Para explicar a noção de Mergulho Coletivo, primeiramente analisaremos de forma individual os termos “mergulho” e “coletivo”. Através da percepção de Souza (2022), investigaremos a noção do mergulho, e por meio das filosofias já referenciadas nos tópicos acima, será entendida a abordagem de coletivo.

De acordo com Souza (2022), a noção do mergulho é o momento de encontro do corpo dançante com sua encantaria-corpo,⁴ um momento de sensibilização do corpo no próprio “corpo dançante ao ir e vir na encantaria-corpo, a fim de experimentar, criar, a partir de suas profundezas, suas forças interiores” (Souza, 2022, p. 130). Nesse sentido, o mergulho seria o processo de observação e escuta do corpo, com o objetivo de encontro com subjetividades interiores, transformando, assim, as vivências do indivíduo na matéria-prima cerne da criação em dança.

Os mergulhos caracterizaram-se sobretudo pela atenção ao tempo presente da ação, e das relações geradas a partir de escuta refinada, a fim de que fosse gerada uma percepção mais sensível aos estados e atividades internas do corpo, imerso em seu abrigo poético, mas também atento e abandonado a perceber suas emergências (Souza, 2022, p. 132).

Utilizamos a ideia de mergulho de Souza (2022) para os processos de experimentação no mergulho coletivo apresentado neste estudo, pois buscamos o corpo dançante que escute e investigue seu rio de memórias de maneira subjetiva. Pensando a proposta do mergulho individual, agregamos para esta pesquisa a noção da coletividade que advém das filosofias Ubuntu e rizoma, fazendo com que o sujeito se compreenda como parte de um todo. Assim sendo, cada particularidade é pensada e experimentada ligada aos agenciamentos que determinam a identidade do corpo, identidade esta que é constantemente dependente das relações do ser com o mundo.

A identidade, contudo, não é algo estanque. Estando ela relacionada com o corpo, encontra-se na dependência das experiências vividas por esse corpo, e nesse sentido, transforma-se ao passo que ele vai sendo transformado pelo aprendizado cotidiano (Mendes, 2010, p. 170).

Dentro dessa perspectiva, nasce o potencial de criação em dança intitulado *Mergulho Coletivo*, que tem como premissa a realização de mergulhos do/no corpo para que este acesse seu rio de memórias. Esse acesso é conduzido pela noção de coletividade. A seguir, apresentaremos um pequeno esquema com as três experimentações realizadas neste estudo:

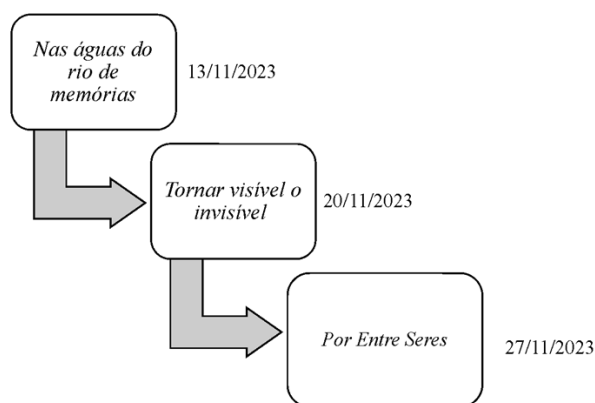


Figura 2 - Gráfico representando as experimentações realizadas na noção de Mergulho Coletivo.

Fonte: Elaborado pelas autoras, 2024.

NAS ÁGUAS DO RIO DE MEMÓRIAS

No dia 13 de novembro de 2023, na sala de dança da Casa das Artes, realizou-se a primeira experimentação dentro do universo do Mergulho Coletivo. Para essa experimentação participaram vinte e três pessoas, sendo elas: Alan Guimarães, Alessandro de Paulo, Amanda Galvão, Ana Gabrielly Corrêa, Bárbara Palheta, Bernadeth Beltrão, Brenda Calandrine, Carlos Potiguar, es lury, Fernanda Silva, Geane Leite, Haku Brito, Kauã Tenorio, Leylla Melo, Mairon Pantoja, Matheus Nascimento, Nia Costa, Nicolly Martins, Rosiane Borges, Ryan Rodrigues, Thelma Mendes, Vritá (Beatriz de Souza) e Yasmin Corrêa.

Durante o mergulho, os participantes tinham que identificar as particularidades formadoras de seu rio de memórias. Como caminho metodológico, foram utilizadas as etapas de arquivo memória-corpo e evocar. Os participantes foram guiados a mergulhar no arquivo memória-corpo, e essa etapa é vista como o momento no qual o sujeito encontra-se com as águas do seu rio de memórias, de maneira submersa. Caracteriza-se por ser o (re) conhecer do sujeito com o estado de ligação consigo mesmo, experimentando-se e iniciando seu processo criativo. Esse momento foi estimulado por meio da pergunta indutora: "O que existe em seu rio de memórias?". Todos elaboraram um texto e/ou palavras-chave que representassem os elementos presentes nas profundezas de seus corpos.

A elaboração do texto caracterizava-se pela etapa do evocar, pois, durante o processo de escrita,

era necessário evocar particularidades, observá-las, sentir e perceber o que o corpo fala de si. Dessa forma, cada participante ia mergulhando "em lembranças de momentos já vivenciados, imergindo em si e permitindo-se observar como essas memórias se apresentam, como elas se manifestam, como ativam e despertam o corpo" (Aroucha; Souza, 2024). Seguem alguns resultados da primeira experimentação:

Relato Poético 1 - Intérprete-criador Alan Guimarães (13/11/2023)

Existe algo no meu rio, e alguns vazios.

Há em tudo o que encontrei, tudo o que me deram e em muitas medidas o que me encontrou. Meu rio veio do encontro de outras duas águas, profundas, sofrimento, hora muito pensados e em tantas outras leve, como o riso de uma criança.

Neste meu rio de memórias há pedaços de estrelas já mortas que me fazem único, há meu alimento, meu doce café, e os aladas dores de algo morre para eu aprender a viver, meu corpo não gosta de orar, mas precisa sorrir com inocência, e alguma graça, pelo presente que me compõem, e pela falta que me compõem.

Como um rio, só quero no momento passar, e como rio, acho que me falta um pouco mais de amor e eterno retomar.

Relato Poético 2 - Intérprete-criador Alexandro de Paula (13/11/2023)

Nas águas dançantes do meu ser, fluir rio de memórias a percorrer, com passos e piruetas, desafios vencendo. Conexões se tecem, desencontros se desviam, entre incertezas e esperanças, as águas se acalmam.

Relato Poético 3 - Intérprete-criadora Haku Brito (13/11/2023)

Existe uma girafa de plástico, uma blusinha amarela, uma casa rodeada de árvores e plantas; um machucado no joelho causado por um acidente de bicicleta, muitas idas e vindas de amigas, machucadas no coração e na mente, histórias e conversas sentada com meu pai na frente de casa, na praça, na praia, no museu, em casa e tantos lugares..., tardes e noites assistindo séries e filmes com minha mãe.

Ao analisar os relatos poéticos, observa-se que, no primeiro, o intérprete Alan Guimarães analisa seu rio de memórias a partir das experiências já vividas, sendo assim, tudo aquilo que encontrou e lhe foi dado. Deste modo, nota-se uma interação entre a particularidade de suas vivências e a coletividade que o cerca, revelando assim seu lugar encantado, nomeado de rio de memórias. Já no segundo relato, em formato de poesia, o intérprete Alexandro de Paula presencia o que existe nesse rio, revelando que suas construções memoriais são fluídas, calmas e agitadas, tal como as águas de um rio que se movimenta constantemente. Em desfecho, no terceiro relato poético, de Haku Brito, surgem elementos memoriais, trazendo à tona lembranças específicas que afetam o sujeito e movimentam e constroem as águas do seu rio, mostrando como tais recordações alteram sua percepção e, portanto, sua dança.

Nota-se que cada um dos relatos poéticos acima é formado pelas subjetividades das pessoas que os escrevem. Mesmo que sejam relatos extremamente pessoais, todos trazem em comum as redes de interações coletivas que cruzam as existências idiossincráticas de cada corpo. Em consonância a esta afirmação, destaca-se:

Conforme verificado, não se trata a ideia de subjetivação do corpo como algo estanque e unificado, nem tampouco individual, mas sim

de uma subjetividade que se constrói de forma múltipla e coletiva, tal qual a experiência da construção ininterrupta da identidade cultural. Tudo é processo e o corpo sujeito, por sua vez, é também processual (Mendes, 2010, p. 181).

Desta forma, os relatos poéticos se caracterizam semelhantes, pois todos apresentam em sua construção a particularidades dos intérpretes e, além disso, enfatizam como essa particularidade está vinculada diretamente com uma rede de coletividade que cerca o sujeito. Logo, nota-se como as percepções, sensações e criações particularizadas de um sujeito estão imersas em um contexto coletivo, deste modo influenciando suas ações sobre o mundo. Portanto, suas construções em dança, também serão trespassadas por essas redes coletivas.

TORNAR VISÍVEL O INVISÍVEL

Este experimento ocorreu no dia 20 de novembro de 2023, na sala de dança da Casa das Artes, com colaboração de dezessete participantes: Alessandro de Paulo, Ana Gabrielly Corrêa, Bernadeth Beltrão, Brenda Calandrine, Carlos Potiguar, es lury, Fernanda Silva, Geane Leite, Haku Brito, Isabella Oliveira, Kauã Tenorio, Mairon Pantoja, Matheus Nascimento, Nia Costa, Nicolly Martins, Thelma Mendes e Yasmin Corrêa.



Figuras 3 e 4 - Intérpretes-criadores Geane Leite e Mairon Pantoja observando suas imagens. Fotografias de Carlos Potiguar, Kako Tenório e Nia Costa (2023).
Fonte: Acervo pessoal dos fotógrafos.

Durante o processo, desenvolveu-se a segunda experimentação, que tinha o objetivo de tornar visível as profundezas corporais dos participantes. Levando em consideração os textos produzidos na primeira experimentação, foram solicitadas cinco imagens.

As imagens serviam como um disparador imersivo, para que os corpos analisassem e evocassem suas próprias memórias. Também foi feito um momento de observação das imagens, para que as memórias e sensações corporais fossem sensibilizadas aos poucos.

A observação das imagens buscava instigar os participantes a mergulharem em lugares escondidos no seu corpo. Segundo Perrotta (2010, p. 62), “pelo meio visual, o imaginário do bailarino é alimentado com imagens adquiridas”. Sendo assim, durante a experimentação, as imagens permitiam o encontro com memórias antigas, mas também a produção de novas memórias.

Dando prosseguimento, foi realizado o processo de poética memorial, no qual os participantes trabalharam a criação de movimentos particulares que dialogassem com as sensações percebidas durante o momento de observação das imagens. Após a etapa de criação, os movimentos foram partilhados com todos os presentes. Posteriormente às apresentações, procedeu-se a

um momento de criação coletiva, onde cada um pôde compartilhar suas movimentações. Cada movimentação escolhida apresentava o invisível daqueles corpos e o movimento, portanto, era a matéria que tornava visível as memórias, por meio de gestos de danças particulares.

O momento de compartilhamento foi intitulado *Atravessamentos que afetam*, uma vez que cada movimento escolhido preenchia individualmente o rio de memórias de cada um.

POR ENTRE SERES

No dia 27 de novembro, na sala teórica do espaço Casa das Artes,⁵ desenvolveu-se a última experimentação, que tinha como principal indutor de criação a relação das multiplicidades que criam a subjetividade do rio de memórias. Para esse momento, participaram dezessete pessoas: Alan Guimarães, Alessandro de Paulo, Amanda Galvão, Bernadeth Beltrão, Brenda Calandrine, Carlos Potiguar, es lury, Geane Leite, Haku Brito, Isabela Oliveira, Kauã Tenorio, Mairon Pantoja, Matheus Nascimento, Nia Costa, Nicolly Martins, Thelma Mendes e Yasmin Corrêa.

A experimentação tinha o objetivo de fazer os participantes refletirem sobre como o rio de memórias é reflexo de interferências externas.



Figura 5 - Intérpretes-criadores partilhando movimentações. Fotografia de Carlos Potiguar, Kako Tenório e Nia Costa (2023).

Fonte: Acervo pessoal dos fotógrafos.

Realizamos a observação por meio de uma dinâmica com o crochê. O trabalho de crochê é um atravessado de pontos que criam juntos diferentes formas, e, mesmo que cada trabalho seja diferente, todos têm em comum os atravessamentos de pontos. Dentro dessa perspectiva, criou-se um poema intitulado *Por Entre Seres*:

Por entre pontos, por entre laços
Cada ponto vai fazendo um traçado
Entre pontos altos e baixos
Vou fazendo meu emaranhado
Conexões sem fim
Já parou para pensar que a vida é assim
Por entre pontos
Por entre laços
Um emaranhando de retalhos
Cada um com o seu significado
Juntos viram um belo trabalho.
(Rita Aroucha)

Nesse momento, todos os participantes presentes reuniram-se em uma grande roda, onde fizeram juntos um pequeno trabalho de crochê, utilizando apenas um novelo de lã. Cada participante tinha que colocar um ponto, que seria a representação de suas particularidades. Esse experimento

teve por objetivo instigar e sensibilizar os participantes a observar, de maneira abstrata, a ideia do Mergulho Coletivo, analisando, assim, sua profundidade corporal por entre seres, esse corpo cheio de atravessamentos coletivos.

Após a prática do crochê coletivo, houve uma dinâmica onde os pontos da linha de crochê foram substituídos pelos corpos dos participantes, na intenção de que cada corpo representasse um dos pontos da lã que se atravessavam. Iniciou-se, então, a experimentação, onde os participantes tinham que jogar a linha do crochê entre si, até formar um círculo por meio das linhas que se cruzavam.

Finalizamos essa prática com um momento juntos. Tínhamos que criar algo para representar os fios emaranhados e desemaranhados das linhas de crochê. Dessa forma, pensamos que:

O corpo, assim como o rizoma, conecta-se a outros corpos e também ao meio, assim como destaca-se pelo caráter de heterogeneidade entres os corpos. Como o rizoma, o corpo também se caracteriza pela multiplicidade de informações nele impressas, bem como de outros corpos e, conseqüentemente, de



Figura 6 - Realização do crochê coletivo em roda. Fotografia de Carlos Potiguar, Kako Tenório e Nia Costa (2023).
Fonte: Acervo pessoal dos fotógrafos.



Figura 7 - Os intérpretes-criadores são os pontos. Fotografia de Carlos Potiguar, Kako Tenório e Nia Costa (2023).
Fonte: Acervo pessoal dos fotógrafos.

caminhos por onde essas informações entram e saem (Mendes, 2010, p. 115).

Após o terceiro momento, finalizamos nossas experimentações no universo do Mergulho Coletivo. Como resultado, foi gerado também um vídeo documental que apresenta os três momentos citados neste artigo. Segue abaixo o QR code de acesso ao documentário.



Figura 8 - Qr code de acesso ao vídeo documental Mergulho Coletivo: vivência dentro do projeto de pesquisa.
Autoria: Elaborado pelas autoras, 2023.

CONCLUSÃO

O Mergulho Coletivo é uma noção com desdobramento em proposições metodológicas para experimentação e criação em dança, que investiga o potencial criativo nas entranhas do corpo. No processo de mergulho, o corpo conecta-se com o seu rio de memórias, e este conecta-se à coletividade que lhe forma. Para este estudo, compreendemos que, tanto nas práticas individuais quanto nas coletivas, o cerne da experimentação e criação de gestos é a percepção das multiplicidades que formam o sujeito.

Por meio dessas vivências, foram desenvolvidas duas obras - ambas disponíveis no canal do Youtube da artista Rita Aroucha - as quais foram geradas a partir da relação da artista Rita Aroucha, tomando como estímulo às interações coletivas na rede particular da artista: *Poetizar* (2023) e *Por Entre Seres* (2023) têm como finalidade expor a prática de experimentação-criação no universo do Mergulho Coletivo.

Isto posto, o processo aqui apresentado buscou instigar os participantes a conectarem-se com suas subjetividades como parte integrante de um todo, para pensarem a criação de danças como poéticas coletivas.

REFERÊNCIAS

AROUCHA, Rita de Cassia Lima; SOUZA, Luiza Monteiro e. O rio de memórias como potencial de criação em dança na encantaria-corpo. Arte e pensamento contemporâneo em revisão. **Anais do X Fórum Bienal de Pesquisa em Artes**. III Encontro Regional da ANPAP Norte - Belém/PA e II Jornada Arte Educação do Prof-Artes, 22 e 25 de março de 2023. Belém: PPGArtes/UFGPA, 2024. Disponível em: <<https://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/programa/noticias/todas/551-publicacao-do-anais-do-x-forum-bienal-de-pesquisa-em-artes-iii-encontro-regional-da-anpap-norte-belem-pa-ii-jornada-arte-educacao-do-profartes-arte-e-pensamento-contemporaneo-em-revisa>>. Acesso em: 30 ago. 2025.

CAVALCANTE, Kellison Lima. Fundamentos da filosofia Ubuntu: afroperspectivas e o humanismo africano. **Revista Semiárido de Visu**, Petrolina, v.8, n.2, p.184-192, 2020. Disponível em: <<https://semiaridodevisu.ifsertaope.edu.br/index.php/rsdv/article/view/52>>. Acesso em: 30 ago. 2025.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FIGUEIREDO, Valéria Maria Chaves de. Gente em cena: fragmentos e memórias da dança em Goiás Fênix. **Revista de História e Estudos Culturais**, v.7, n.1, p. 1-13, 2010. Disponível em: <<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/248>>. Acesso em: 30 ago. 2025.

FONTANA, Roseli; CRUZ, Maria Nazaré da. **Psicologia e trabalho pedagógico**. São Paulo: Atual, 1997.

MOURÃO JÚNIOR, Carlos Alberto; FARIA, Nicole Costa. **Memória**. Psicologia Reflexão e crítica. Porto Alegre, v.28, n.4, p. 780-788, 2015. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/prc/a/kpHrP364B3x94KcHpCkVqQM/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 30 ago. 2025.

MARTINS, Bene. Nos fios da memória, a emaranhada de tessitura de um ser. **Ensaio Geral**, Belém, v. 3, n. 5. p.166-177, 2011 (impresso).

MENDES, Ana Flávia. **A Dança imanente no ensino e criação em artes cênicas**. Coleção de processos criativos em companhia, v.5. São Paulo: Escritura, 2018.

MENDES, Ana Flávia. **Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso**. São Paulo: Escrituras, 2010.

NASCIMENTO, Alexandre. Ubuntu como fundamento. **UJIMA - Revista de Estudos Culturais e Afrobrasileiros**, [s.l.], v.20, n.20, 2014. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/alexandre_do_nascimento_-_ubuntu_como_fundamento.pdf> Acesso em: 30 ago. 2025.

ONDÓ, Eugenio Nkogo. **Síntesis sistemática de la filosofía africana**. Barcelona: Edicionescarena, 2000.

PERROTTA, Christian. A linguagem na movimentação do corpo. In: MENDES, Ana Flávia (org.). **Abordagens Criativas na cena: os múltiplos olhares da Companhia Moderna de Dança**. São Paulo: Escrituras, 2010.

RAMOSE, Mogobe. B. **African philosophy through ubuntu**. Harare: Mond Books, 1999.

SARAIVA, Luiz Augusto Ferreira. O que e quem não é ubuntu: crítica ao “eu” dentro da filosofia ubuntu. **Problemata - Revista Internacional de Filosofia**, João Pessoa, v.10, n. 2, p. 93-110, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/49161>>. Acesso em: 30 ago. 2025.

SOUZA, Luiza Monteiro e. **Experimentações em dança imanente**. Coleção Processos Criativos em Companhia, v.4. São Paulo: Escrituras, 2018.

SOUZA, Luiza Monteiro e. **Encantaria-corpo: processos de criação e poéticas em dança**. 2022. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.ufpa.br/items/56b86919-1c87-4cbb-bfbd-4a8115cc6c63>>. Acesso em: 30 ago. 2025.

VYGOTSKY, Lev. **Imaginação e criatividade na infância**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

Obras audiovisuais

AROUCHA, Rita. Por Entre Seres [Vídeo]. **YouTube**, 17 de novembro de 2023. Disponível em: <<https://youtu.be/kFmL7ZJZ9Pg?si=QDwrSLhc2rvUHTLO>>. Acesso em: 1 jan.2024.

AROUCHA, Rita. Poetizar [Vídeo]. **YouTube**, 21 de junho de 2023. Disponível em: <<https://youtu.be/KTtvnjGZBxl?si=RsQW-rrjGlqJLqAZ>>. Acesso em: 1 jan. 2024.

Notas

¹ *Viola Davis* é uma composição de Sant, em colaboração com LP Beatz, e interpretado por Sant na faixa 2 do EP *Fazendo Arte*, de 2019.

² O artigo *O rio de Memórias como potência de criação na encantaria-corpo* é resultado da pesquisa desenvolvida por Rita de Cassia Lima Aroucha e Luiza Monteiro e Souza no ano de 2022, desenvolvida por meio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal do Pará (PIBIC/UFGA). Sendo assim, a pesquisa trata de uma proposta de criação e experimentação em dança, que utiliza a memória corporal como sensibilizadora do corpo dançante, a fim de que este mergulhe em suas histórias de vida para criar gestos, movimentos e danças particulares.

³ O projeto de pesquisa está vinculado ao curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará (UFGA). Suas atividades vêm sendo desenvolvidas há quase 3 anos, no âmbito da tese de doutoramento da professora doutora Luiza Monteiro e Souza, coordenadora do projeto de pesquisa, cuja tese-memorial intitula-se *Encantaria-corpo: processos de criação e poéticas em dança*, disponível no Repositório da UFGA através do link <<https://repositorio.ufpa.br/items/56b86919-1c87-4cbb-bfbd-4a8115cc6c63>>. Acesso em: 30 ago. 2025.

⁴ Noção criada na tese-memorial Luiza Monteiro e Souza (2002), a *encantaria-corpo* aborda as subjetividades do sujeito relacionadas ao seu “habitat” poético e encantado. Neste local, o corpo dançante mergulha a fim de sensibilizar-se com suas forças poéticas. Sendo assim, a *encantaria-corpo* faz-se uma dimensão potente para o estímulo do corpo na criação em dança.

⁵ A Casas das Artes é uma unidade da Fundação Cultural do Pará desde janeiro de 2015, com sede em Belém/PA, localizada na Rua Arcebispo D. Alberto Gaudêncio Ramos, 236, ao lado do Santuário Basílica de Nazaré. Disponível em: <<https://www.fcp.pa.gov.br/cursos-e-oficinas/141/casa-das-artes/>>. Acesso em: 30 ago. 2025.

SOBRE AS AUTORAS

Rita de Cassia Lima Aroucha é bailarina-artista e pesquisadora da dança, graduanda em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFGA). Bolsista PIBIC do Projeto de Pesquisa *Processos de criação na encantaria do corpo*. Atualmente pesquisa abordagens de pensar/fazer/criar e ensinar processos de criação em dança, tendo em vista a perspectiva da encantaria-corpo. E-mail: cassialiveiralimara2004@gmail.com

Luiza Monteiro e Souza é artista, pesquisadora e docente da área da dança. Bailarina e diretora artística da Companhia Moderno de Dança, em Belém (PA). Doutora em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFGA. Professora efetiva da Faculdade de Dança do Instituto de Ciências da Arte da UFGA e vice-diretora da Faculdade de Dança na mesma universidade. E-mail: luizamonteirosouza@yahoo.com.br

Recebido em: 25/10/2024

Aprovado em: 30/8/2025

LINHAS EM MOVIMENTO DE UM DEVIR ARTISTA NA AMAZÔNIA CONTEMPORÂNEA¹

LINES IN MOVEMENT OF BECOMING AN ARTIST IN THE CONTEMPORARY AMAZON

Camila do Nascimento Fialho
PPGARTES-UFPA

Resumo

O presente artigo conforma um relato poético-biográfico acerca do meu devir artista na Amazônia contemporânea, buscando compreender como ela ganha corpo em minha poética. Num primeiro momento, discorro sobre minha chegada a este lugar, aproximando-me de esquemas interpretativos da Amazônia como realidade sociocultural e natural, desde a perspectiva de um arrebatamento em diálogo com Ana Pizarro (2012). A partir da imagem-semente de uma árvore que caminha, reflito sobre como a Amazônia passa a me habitar, exercendo sobre mim um efeito estetizante, como formula João de Jesus Paes Loureiro (2015), ou como sugere o “caroço de tucumã de Alfredo”, personagem de *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir (1991). Por fim, debruço-me sobre a linha como material poético para criação, fazendo um relato processual de elaboração e conceituação da exposição *Linhas em movimento*, trazendo artistas e autores como Vicente Franz Cecim, Roberto Evangelista, Bernadete Andrade, Tim Ingold, Edith Derdyk, Orlando Maneschky e Keyla Sobral.

Palavras-chave:

Arrebatamento; imagem-semente; linha; devir artista; Amazônia contemporânea.

Abstract

*As part of the ongoing doctoral research within the Graduate Program in Arts at Universidade Federal do Pará, this work presents a poetic-biographical account of my becoming an artist in the contemporary Amazon, seeking to understand how this process takes shape in my poetics. Initially, I discuss my arrival in this place, approaching interpretative frameworks of the Amazon as a socio-cultural and natural reality, from the perspective of an overwhelming experience in dialogue with Ana Pizarro (2012). Using the seed-image of a walking tree as a starting point, I reflect on how the Amazon comes to inhabit me, exerting an aestheticizing effect, as formulated by João de Jesus Paes Loureiro (2015), or as suggested by “Alfredo’s tucumã seed” in Dalcídio Jurandir’s *Chove nos campos de Cachoeira* (1991). Finally, I focus on the line as a poetic material for creation, offering a procedural account of the development and conceptualization of the exhibition *Linhas em Movimento*. I bring into this journey the contributions of artists and authors who accompany me in this doctoral process, enriching the reflections that inform this work, including Vicente Franz Cecim, Roberto Evangelista, Bernadete Andrade, Tim Ingold, Edith Derdyk, Orlando Maneschky and Keyla Sobral.*

Keywords:

Overwhelming experience; seed-image; line; becoming an artist; contemporary Amazon.

PREÂMBULO

Este trabalho é fruto de reflexões instigadas pelo professor doutor José Denis de Oliveira Bezerra em sua disciplina *Artes e Pensamento Social da Amazônia*, ministrada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA) em 2024. No primeiro dia de aula, ele nos interpelou sobre como a Amazônia aparecia em nossas pesquisas. A pergunta de Bezerra me fez olhar ao redor, para meu próprio território de atuação. Não que antes disso eu não tivesse ciência de que meus processos de criação se dão em um contexto específico, mas a pergunta levantada me interpelou, a ponto de eu começar a questionar o próprio título de minha tese de doutorado, por ora intitulada: *Desde a Amazônia sonhar com o deserto do Saara: os deslocamentos sul-norte-sul e os processos de criação em contextos moventes de partilha*.² O que eu quero dizer afinal com “desde a Amazônia?”. O que significa isso? O quanto de mim está contido nesse começo de frase? Eu, uma estrangeira na Amazônia, como falo desse lugar em minhas construções narrativas? Mesmo depois de uma década habitando e sendo habitada por esse território, minhas formulações sempre têm nuances de um sotaque outro de alguém que um dia chegou de fora. Mas entendo também que hoje não poderia falar de outro lugar com tamanha propriedade senão da Amazônia, onde vivo e atuo desde 2014.

A Amazônia sobre a qual me proponho a narrar aqui, portanto, é aquela por mim experimentada, dotada de uma subjetividade que me é muito própria. Passada a crise existencial preliminar e superado o desconforto que me acompanhou por muito tempo até eu encontrar minha própria voz nesse contexto, sinto a necessidade de olhar para trás, a fim de compreender os ventos que me trouxeram até aqui e que me tornaram a artista que hoje sou. Sem a pretensão de formulações definitivas, tentarei responder, pelo menos em parte, à provocação de Bezerra, incluindo nesse diálogo algumas referências que foram por ele apresentadas e outras que, de alguma forma, passaram a reverberar em mim.

ARREBATAMENTO E DESEJO

Aporto neste lugar pela primeira vez em 2008, a

caminho da Guiana Francesa, onde vivi por um ano trabalhando para a Educação Nacional Francesa como assistente de língua portuguesa. A convite de uma amiga, desembarquei em Belém para uma estadia de 15 dias, a fim de me aclimatar ao novo ambiente, antes de me aventurar por terras estrangeiras. Sou arrebatada já pelas primeiras imagens ainda em voo dos rios serpenteando em meio à floresta. O imenso em tons de verde visto de cima reverbera dentro de mim. A seguir, a umidade e a sensação de abrir a boca e quase poder mastigar o ar que passa a envolver meu corpo. Depois, o calor, o suor, os cheiros, as cores, a luz, a chuva, as águas do rio regidas pelo movimento das marés. Então, a cidade, as peculiaridades da arquitetura colonial da região central. Um outro tempo, uma outra história. Mas o que me toca mesmo profundamente, já nessa primeira incursão, são as pessoas. A fluidez dos corpos em sua maneira de existir, a forma de expressar afeto, a familiaridade delas com as plantas e seus usos medicinais. Tudo muito diferente de todo o resto que eu já tinha experienciado em termos de Brasil ou América do Sul. Talvez estivesse romantizando um pouco a experiência do primeiro impacto. Mas eu estava certa de que adentrara em um outro Brasil sobre o qual eu ignorava praticamente tudo. Eu tinha então 28 anos, e era a minha primeira vez na Amazônia.

Ana Pizarro, também uma estrangeira que se propõe a olhar mais a fundo para este território, em *Amazônia - As vozes do rio: imaginário e modernização*, busca dar contornos a uma imagem dessa região valorizando seu imaginário social e pluralidade cultural. Em seu capítulo introdutório - *Mapa de navegação* - fazendo um contraponto à habitual cisão entre civilização e natureza, ela comenta que “o universo amazônico, pelas características especiais de sua formação, permite sonhar com uma ‘civilização’ construída de outro modo, ou, pelo menos, a partir de uma maior integração com a natureza” (Pizarro, 2012, p. 20). Acredito que também fui tomada por esse sentimento de ter acessado um mundo que cultivava outros valores e que parecia seguir uma lógica diferente das quais eu estava habituada. Belém, a partir de então, passa a ser um lugar que me faz sonhar. Depois dessa primeira visita, muitas outras vieram. E em toda partida, dentro de mim ficava a vontade de vir passar uma temporada de

chuvas por aqui.

Ainda distante da minha realidade cotidiana, a Amazônia naquele momento se desenhava como a projeção de um desejo. Em certa medida, esse deslumbramento inicial em muito se aproximava àquele dos viajantes naturalistas de outrora. No entanto, para mim, esse interesse de querer voltar não correspondia exatamente ao espírito aventureiro ávido por conhecer novas culturas e novas gentes, mas ao desejo de uma experiência prolongada, de fazer parte da vida que aqui se vivia.

Em 2013, já morando em São Paulo e inserida no campo das Artes Visuais, fui chamada para desenvolver um trabalho em Marabá, como curadora do espaço independente Ateliê 397, local com o qual eu colaborava na época. A convite de Deize Botelho, que fora contemplada pela Funarte para desenvolver o projeto *Carajás Visuais entre Rios e Redes*, eu tinha por desafio conhecer a cena artística local para montar uma exposição em São Paulo. A experiência em Marabá conformou um segundo arrebatamento, este agora pelo assombro provocado pela tomada de consciência objetiva dos grandes projetos desenvolvimentistas implementados na região - mineração, disputas de terras, ameaças de morte, barragens, movimentos sociais em ação contra o grande sistema. Temas

que atravessavam sistematicamente as conversas cotidianas com os artistas ao longo da viagem e que acabaram por assumir protagonismo na exposição *Onde o rio acaba*, que foi exibida em São Paulo (Fialho, 2013).

Nesse contexto, também conheci José Viana, a bela desculpa pela qual acabei me instalando em definitivo em Belém um ano depois para, finalmente, passar uma temporada de chuvas que bem se alonga até hoje.

A IMAGEM-SEMENTE DE UMA ÁRVORE QUE CAMINHA OU COMO A AMAZÔNIA PASSA A ME HABITAR

Nessas idas e vindas pela região, em 2011, conheci a Ilha do Marajó. Ao chegar à praia de Barra Velho, avistei pela primeira vez um espécime de *rhizophora mangle* que de pronto se torna a *imagem-semente*³ de uma árvore que caminha. Apartada das demais, desgarrada do conjunto ao qual pertencia, aquela árvore parecia ter saído caminhando por livre escolha, colocando em movimento suas raízes aparentes. Minha imaginação à época não foi capaz de entrar em detalhes sobre as motivações que teriam levado uma árvore a sair caminhando, mas fato era que meus olhos estavam vendo ela partir em direção ao mar.



Figuras 1 e 2 - Da série *Árvores que caminham* (2017), Barra Velha, Ilha do Marajó, dimensões variadas (obra jamais impressa), fotografia digital de Camila Fialho.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Sob o viés psicanalítico, pode-se dizer que a imagem que aqui descrevo como a de uma árvore que caminha nada mais era do que uma projeção minha sobre o mundo. Eu, uma árvore que caminha carregando consigo suas próprias raízes. Eu, um ser em deslocamento pelo mundo. Talvez a leitura não esteja de todo equivocada. Mas será apenas no meu devir artista que a persistência dessa imagem ganhará força e materialidade plástica.⁴

Fazendo uma leitura em retrospecto, hoje percebo que a Amazônia, a partir daquele momento, torna-se para mim um lugar fenomenológico e fabulativo. Hoje compreendo que, já naquela época, a Amazônia começava a exercer sobre mim seu efeito estetizante, retomando aqui as pontuações do professor e poeta João de Jesus Paes Loureiro quando ele discorre sobre as motivações que o levaram a escrever *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* e menciona o quão evidente é a transformação da escrita de Claude Lévi-Strauss, em *Tristes Trópicos*, ao chegar à Amazônia, tornando-se muito mais poética (Loureiro, 2015, p. 30-31). Sua existência passa a

me habitar a partir dessa *imagem-semente*, e com ela fabulações e alguns devaneios, tal o caroço de tucumã de Alfredo, personagem de *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir.⁵

Em 2017, em outra viagem à Ilha do Marajó, já como residente da Amazônia, durante uma caminhada que acompanhava o ciclo das marés na praia de Jobim, deparei-me com um pedaço de tronco fincado no chão cujos galhos, que em muito se assemelhavam a raízes, chamaram minha atenção. Apressei-me para capturar com a câmera fotográfica aquele pequeno ser que mais parecia uma árvore investida.

Em 2020, remexendo em meus arquivos, a imagem dessa árvore em miniatura volta a me capturar, fazendo com que eu a separasse do conjunto. Mais uma vez me detive a observar o que de mim estava contido na imagem, ou o que de mim estava sendo projetado sobre o que via. Compreendi que aquela árvore na verdade era eu, que a imagem capturada era meu *autorretrato em areias moventes*. Entendi por fim que aos poucos eu estava me enraizando neste lugar.



Figura 3 - *Autorretrato em areias moventes* (2017-2020), dimensões variadas (obra jamais impressa), fotografia digital de Camila Fialho.

Fonte: Acervo pessoal da autora.

Até então, eu não me percebia completamente artista. A Camila-artista existia enquanto parte da *Raio Verde*,⁶ mas não como um ser autônomo dotado de vontades próprias. Na busca por cercar os meandros de meu devir artista, posso considerar que este foi então meu primeiro gesto artístico solo, uma fotografia. Eu, projetada na imagem de um tronco de galhos-raízes, um autorretrato fabulado em areais moventes.

RAIO VERDE E O NASCIMENTO DA MULHER-SEMENTE

Parece-me oportuno voltar um pouco nessa tentativa de construção de uma linha do tempo poético-autobiográfica para situar a Raio Verde e a parceria de criação compartilhada com José Viana. Ela começa em 2013 com a construção da exposição *Onde o rio acaba*. Inicialmente, nosso diálogo se dava entre a Camila-curadora e o José-artista. Em 2014, nossa aproximação no campo da criação acontece com a idealização e realização da obra *S11D (ou projeto para salvar pedras)*,⁷ selecionada pelo Salão Arte Pará, onde eu apareço na ficha técnica do trabalho como colaboradora. Embora tenha desenhado conceitualmente a proposta de par a par com José e a tenha realizado do início ao fim, à época eu ainda não conseguia me ver como artista. Essa compreensão se coloca de fato em 2016 com a elaboração da obra *Produtos da Colônia (ou como tirar leite de pedras)*⁸ e a necessidade de fazer constar na etiqueta descritiva dos produtos o nome da empresa responsável por sua fabricação, Raio Verde. A partir daí, adotamos esse nome para assinar nossos trabalhos colaborativos.

Trago aqui mais uma breve historietta para melhor situar a Raio Verde a fim de olhar mais de perto a elaboração da obra *A mulher-semente* que hoje compreendo ser um prenúncio do nascimento da Camila-artista em sua versão solo. A obra nasce na praia de Joanes, na Ilha do Marajó, durante uma imersão estendida realizada em 2016. Por entre coletas e experimentos artísticos, durante as longas caminhadas que José e eu fazíamos pela praia, encontramos uma pedra colorida em tons rosados. Levamos algumas delas para casa. Riscando o chão, descobrimos que quando friccionada contra superfície dura ela se fragmentava, tornando-se um pó rosado. Misturamos o pó com um pouco de

água para entender melhor suas possibilidades de pigmentação. Com pouco adição de água, chegava a uma consistência de quase argila. Testei ela em meu próprio corpo. Depois de seca, ficava com um tom rosado muito suave e esbranquiçado. Lembrava a coloração de um boto-rosa.

Pouco antes dessa viagem, José Viana participou de uma oficina de criação de câmeras artesanais com Miguel Chikaoka. Nela, ele criou uma câmera *pinhole*⁹ para uso de filmes de médio formato, 120mm. A viagem para o Marajó configurava, portanto, um belo pretexto-contexto para estreá-la. Após algumas conversas iniciais e negociações que nos direcionaram para criação, decidimos usar o pigmento sobre meu corpo e fotografá-lo com a câmera *pinhole*. E faríamos isso naquele mesmo canto de praia onde tínhamos encontrado a pedra rosada. Decisões iniciais tomadas, nos lançamos à experimentação.

A fotografia *pinhole*, por não usar lentes, desfoca um pouco a definição da imagem, conferindo a ela um efeito onírico, um ambiente de quase sonho. E isso era algo que nos interessava naquela construção. Queríamos experimentar o lugar de devaneio, de invenção de algo que não existe, sem compromisso algum com a realidade. Era a primeira vez que nos desvinculávamos de uma dimensão crítica da Amazônia¹⁰ que sempre nos foi tão cara para nossas construções poéticas, permitindo-nos adentrar nesse campo de uma criação liberta do real, imaginária.

Quando o filme foi revelado, observamos que mais uma camada sonal havia se somado à construção das imagens, uma máscara focal enquadrava o centro da imagem como se estivéssemos espiando de longe o que acontecia na cena fotografada através de uma luneta ou monóculo. Em uma das fotografias, eu apareço de costas, nua, na linha do horizonte. Um corpo rosa, meio mulher, meio boto, um ser estranho que surge ali naquele canto de praia, em meio às pedras. Nosso experimento tinha dado certo, nascia ali *a mulher-semente*¹¹ enquanto imagem estática, ainda sem nome.



Figura 4 - *A mulher-semente* (2016-2018), fotografia *pinhole*, filme 120mm, 30cm x 30cm, de Raio Verde [Camila Fialho e José Viana].
Fonte: Viana, 2019, p. 114.



Figuras 5, 6 e 7 (da esquerda para direita, linha superior), 8, 9 e 10 (da esquerda para direita, linha inferior) - *Delírio em Rio-mar* de José Viana em colaboração com Camila Fialho e Felipe Mendonça. *Frames* de filme digital (2018), 430 minutos. Imagens: Felipe Mendonça.
Fonte: Viana, 2019, p. 122-123.

Em 2018, José Viana estava fazendo as filmagens de *Delírio em Rio Mar* para sua dissertação de mestrado (Viana, 2019), cuja ação central se passava em Joanes. Discutíamos sobre planos, sequências, gestos, cenas a serem rodados com seu personagem, Delírio. Chegamos a fabular sobre a construção de uma mulher-urubu (dado meu fascínio pelo referido pássaro) que poderia entrar em cena, mas não avançamos

nessa direção. Percorrendo os mesmos lugares, lembramos dos experimentos realizados em 2016. Voltamos àquela fotografia, àquele ser róseo sobre a linha do horizonte. Concebemos então uma cena para sua narrativa dotando a *mulher-semente* de vida própria, fazendo-a ganhar autonomia de movimento e gestualidade. Seu rosto não teria feições humanas e seria coberto por uma cuia. Na cena, a *mulher-semente* duplica sua face em forma

de cuia, oferecendo-a para Delírio que a levará com ele durante o resto do filme.

O término da dissertação de José Viana, em meados de 2019, também marcou o término de nossa relação íntima, suspendendo temporariamente nosso elo de criação compartilhada. A ruptura também exigiu a reinvenção de minha forma de habitar o mundo, a feitura de novos caminhos. Tal a *mulher-semente*, era dado o tempo de eu encontrar o meu próprio lugar para poder germinar.

O ESCURO DA SEMENTE: PRIMEIROS GESTOS ENTRE O PONTO E A LINHA¹²

Durante os primeiros meses de confinamento em decorrência da pandemia de Covid-19 alinhados com a explícita finitude da vida e o redimensionamento de tudo o que nela realmente importava, passei a observar os pequenos gestos cotidianos, dia após dia. Gestos em repetição que, à primeira vista, pareciam os mesmos, mas que nunca percorriam de fato a mesma trajetória, reservando em cada qual sua particularidade de existência. Longe do norte, por contingências da situação financeira precária e necessidades de apoio familiar pós-separação, tentava me reinventar entre quatro paredes, na casa da minha irmã, Ana Letícia Fialho, em São Paulo. Volto aos cadernos que alimento desde 2017¹³ na tentativa de me reconectar com algumas imagens que vão e vêm em minha memória. Observo desenhos e formas que persistem aqui e acolá, colagens, bordados, costuras. *Imagens-sementes* esquecidas. Revisito os estudos surrealistas que estão à base de minha formação, relembro suas buscas pela origem do gesto criador.

De forma remota, participo de um curso de iniciação ao desenho proposto por Caio Paixão. Eu não sabia desenhar, queria aprender algo novo. Antes de dar início a cada aula, ele propunha sempre um exercício de aquecimento: fazer pontos e linhas sobre uma folha de papel. Eu não sabia desenhar formas realistas, não tinha a menor noção de perspectiva.

Lembro de Wassily Kandinsky (2022), em *Point et ligne sur plan* (*Ponto e linha sobre plano*). O ponto, ao romper com a imobilidade de sua existência e tornar-se linha, abre para mim uma infinidade de possibilidades de criação. Sim, a linha.

Simplesmente a linha. Dispondo de total liberdade para fazer o que bem entendesse sobre uma folha de papel, descompromissada com qualquer tipo de verossimilhança, começo a tirar dos cadernos formas rabiscadas de outrora. Individualizadas, soltas do conjunto aprisionante do caderno, elas adquirem autonomia.

Os primeiros gestos são feitos com grafite. Ainda tímidos, gestos em repetição desobrigados do traço definitivo. A sensação de que eventualmente era possível apagar alguma linha arrependida fazia com que os gestos deslizassem soltos, sem medo do erro. Mas, o que seria exatamente o erro quando *a priori* não há uma definição do que está certo?

A MULTIPLICAÇÃO DAS LINHAS E O MEU DEVIR ARTISTA: OU A SEMENTE QUE GERMINA

Outra vez instalada em Belém, troco o grafite pela caneta nanquim. O desenho deixa de ser o lugar de um rascunho potencial de algo passível de apagamentos. Passo então à linha sem volta, sem arrependimentos. Lanço-me ao erro. Como Samuel Beckett, erro, erro de novo, erro novamente, erro melhor. O que passa a me interessar neste novo momento do processo é justamente os percursos da mão em hesitação, a materialidade da imprecisão. A linha como um registro daquilo que vibra e reverbera em mim desde dentro, um reflexo de meus estados emocionais.

Dada a conjuntura, o desenho se torna uma prática cotidiana de ateliê também como um caminho possível para não ultrapassar a tênue linha imaginária que pode haver entre a sanidade e a loucura. Meu diálogo com os estudos surrealistas em muito converge com o fascínio do grupo pela arte dos loucos, denominada Arte Bruta por Jean Dubuffet, ao referir-se à arte que escapa à influência das escolas artísticas, dos mestres ou da crítica e responde a uma pulsão e a uma expressão individual espontânea. Esse interesse reflete o reconhecimento de um valor lírico e plástico na medida em que o alienado, privado de toda liberdade, pode desencadear uma super atividade de sua liberdade criadora (Fialho, 2020).

Em 2021, durante novo período de *lockdown* que foi imposto pela pandemia, participo de um curso *on-line* com Heldilene Reale sobre processos artísticos. Para fechar o ciclo de estudos, Reale

propôs ao grupo participante uma exposição coletiva para reunir nossos trabalhos, *Entre processos*. Ali apresento minha primeira obra individual, *Movimento*, uma instalação de desenhos - nanquim sobre papel, posca sobre parede, dimensões variadas.

Sem começo, nem fim, corpo em deslocamento para dentro de si desde onde reverberam linhas em expansão. Linhas em movimento, uma após outra. Linhas retas, linhas curvas, linhas contínuas, linhas interrompidas, linhas partidas. O gesto impreciso da mão se projeta no espaço, sai do papel e avança pelas paredes formando um só corpo (Fialho, 2021).

Depois da primeira aparição solo, as criações seguem. A cada nova série, novas perguntas, novos gestos. Eu, em estado de transbordamento.

LINHAS EM MOVIMENTO, CORPO E ESPAÇO

Dando sequência à pesquisa sobre a linha como material poético para criação, deparei-me com a obra *Uma breve história da linha*, de Tim Ingold (2022), que serviu de referência para uma exposição homônima com curadoria de Hélène Guenin e Christian Briend, realizada no Centre Pompidou-Metz (França), em 2013 (Guenin; Briend, 2013). Nela, os curadores oferecem uma perspectiva sobre a prática do desenho e da criação de linhas de 1925 aos dias atuais, ampliando a definição de desenho e explorando a maneira pela qual as linhas fazem parte de nossa vida cotidiana e de nosso ambiente. Guenin e Briend observam que na obra de Ingold, sejam as linhas perenes ou efêmeras, físicas ou metafóricas, elas são onipresentes: no gesto da escrita, nos sulcos da paisagem ou no rastro deixado por nossos gestos e trajetórias.



Figura 11 - *Movimento* [detalhe] (2021), de Camila Fialho, instalação *in situ*, nanquim sobre papel, posca sobre parede, dimensões variadas. Foto: Camila Fialho.
Fonte: Acervo pessoal da autora.

Inspirada por Guenin, Briend e Ingold, mergulho nas experimentações bidimensionais tendo a linha como dispositivo para criação e busco me aproximar de referências que me estão geograficamente próximas. Revisito os trabalhos de Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, Anna Maria Maiolino. Lanço-me à *Linha de horizonte* junto de Edith Derdyk, observando que mesmo “sem ponto de chegada, nem ponto de partida”, ela “sempre aporta e inicia em algum lugar” (Derdyk, 2012, p. 11).

Para a elaboração conceitual da exposição *Linhas em Movimento*,¹⁴ que apresentei na Galeria Theodoro Braga em 2022, trago para diálogo o artista acre-amazonense Roberto Evangelista a fim de me aproximar poeticamente do percurso das formas que dão corpo a este primeiro recorte de meu trabalho de desenhos. Primeiro, a linha:

Em linha horizontal, os remanescentes. Pais, depois do massacre só restam os restos, os riscos e restos da memória. Aí onde guardamos as falas dos velhos. Para não esquecer o início. De boca a ouvido, durante muitas luas, as linhas foram passadas. As informações das linhas, as formações das linhas, as linhas... Com elas, sem que eles soubessem, redesenhamos a vida e sobrevivemos. As nossas primeiras ferramentas de armar Geradas do sol e da água. Luz ou Água? Quem estava no princípio? Os velhos diziam: Juntas, sempre estiveram lá no começo, Bem antes do começo, Antes da Terra e da mata, Antes da primeira Oca e da primeira Roça (Evangelista, [1978] 2014, p. 260).

Sim, tudo começa pela linha. Nessa época, ainda não conhecia a obra de Bernadette Andrade, artista amazonense contemporânea de Evangelista, que me foi apresentada por Bezerra através da bibliografia indicada para sua disciplina. Ainda a conheço superficialmente, mas aproximo a obra da artista e seu pensamento às reflexões que aqui desenvolvo. Bernadette Andrade, em sua dissertação *Arqueologia do traço primordial*, “dá a sua versão da cosmogonia da forma” parafraseando o *Gênesis*:

Diriam os artistas: “no princípio era o ponto, depois o ponto se fez linha e habitou uma forma, traço por traço.” Mas antes do ponto o universo não existia, pois se encontrava mergulhado, imerso num enorme emaranhado, que girava

em torno de si mesmo, num frenesi constante, formando uma massa confusa, informe. Na verdade, a expressão verdadeira do caos, do vazio primordial.

Não havendo luz, as trevas dominavam o espaço. Uma energia impetuosa manifestava-se clamando pelo nascimento do traço que, em sombra, vagava pelo infinito.

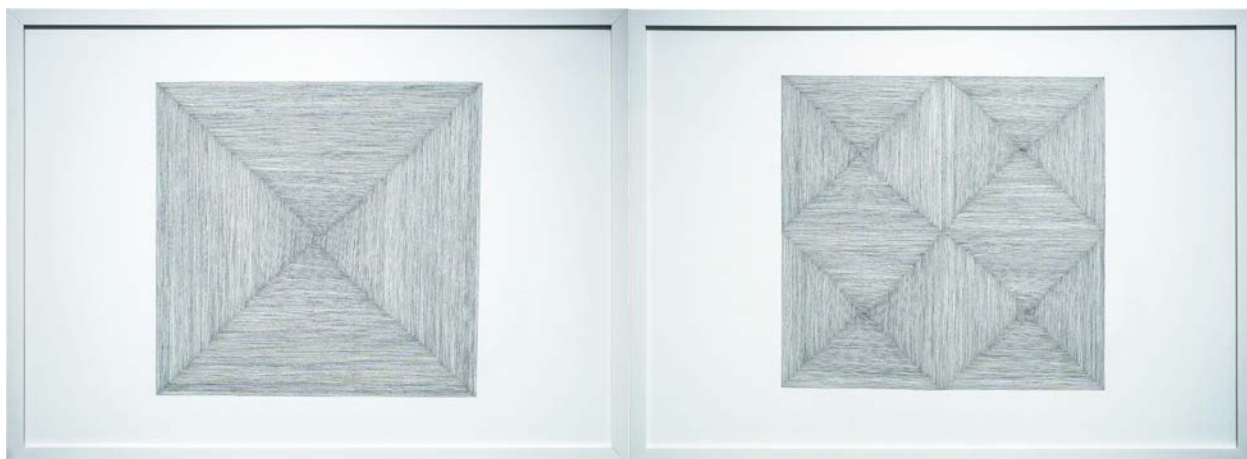
Disse o Criador: “Fiat Lux!” E a luz começou a existir e iluminou aquele imenso emaranhado que se encontrava desordenado. Daí, então, ordenou que surgisse o primeiro ponto, depois o segundo. Unindo um ponto ao outro disse:

que se faça a linha. E a linha começou a existir. Com o terceiro ponto, Ele criou a superfície, e com o quarto, o volume.

A linha, como resultado do encontro entre dois pontos, sentiu-se senhora do espaço e começou a gerar outras linhas, como: circulares, curvas, retangulares, retas, angulares (Andrade, 1997, p. 49-50 *apud* Maisel, 2020, p. 115).¹⁵

Fontes ainda precisam ser estudadas mais a fundo, mas essas primeiras aproximações parecem deixar evidentes o diálogo entre Andrade e Evangelista nas formas de fabular sobre a “origem” da linha, seguindo uma outra lógica que não aquela proposta por Kandinsky ao descrever a linha como fruto da ruptura da imobilidade do ponto. Assim como Andrade descreve em seu sequenciamento explicativo sobre o surgimento das formas, no meu percurso de criação, o círculo também se apresenta como a primeira forma depois da linha. Ele configura o primeiro gesto em repetição das linhas em movimento. De fora para dentro, linhas em movimento contido. De dentro para fora, linhas em expansão.

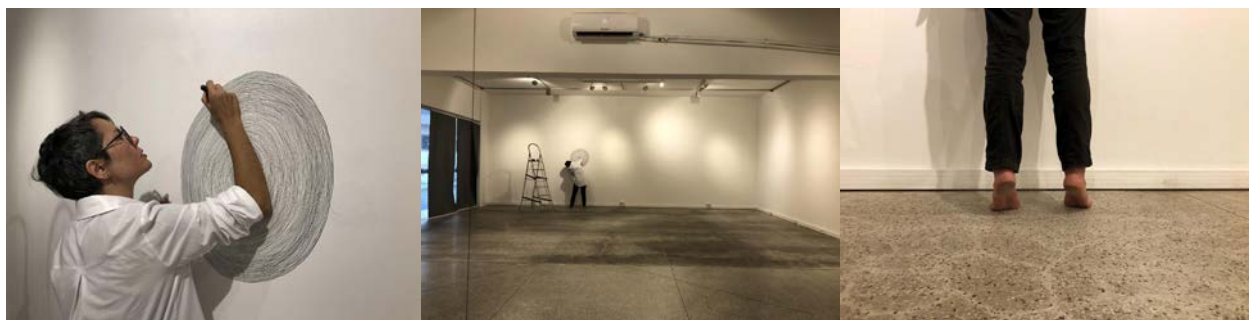
Depois do círculo, o quadrado. A seguir, o triângulo. As formas geométricas exploram as linhas em movimento duro exigidas pelas interrupções abruptas da continuidade do gesto que exige a nuance dos ângulos. As formas orgânicas voltam à organicidade das linhas em movimento de círculo, encontrando outras ressonâncias.



Figuras 12 e 13 - *Linhas em movimento duro: quadrado* (2022), de Camila Fialho, nanquim sobre papel, 57 cm x 76 cm, fotografias de José Viana.
Fonte: Acervo pessoal do fotógrafo e da autora.

Poderia ainda discorrer sobre as diferentes séries de desenhos apresentadas nesta exposição. Mas vou deter-me apenas a mais um aspecto que aqui me interessa por seus desdobramentos, aquele do corpo em estado de performance que por sua vez mobiliza também a percepção do espaço. Ainda enquanto projeto no campo das ideias (antes de conformar a exposição em si), a ideia da linha se expandir pelo espaço e romper com as dimensões delimitantes do papel, já estava posta. Já tinha feito isso na construção da instalação *Movimento*

apresentada no Espaço Candeeiro e já conhecia um pouco da obra de Giuseppe Penone,¹⁶ que dialogava com o que o estava propondo. Mas a realização do trabalho *Linhas em movimento de círculo em expansão* diretamente sobre as paredes da galeria Theodoro Braga me trouxe uma outra dimensão do meu próprio trabalho que até então eu não vislumbrava, a do meu corpo enquanto um corpo em estado em performance quando desenha. E isso se deu pelos registros feitos por Paula Vanessa da Silva e Silva, uma amiga que



Figuras 14, 15 e 16 - Registros do processo de criação da obra *Linhas em movimento de círculo em expansão, trabalhadora do sensível* (2022) de Camila Fialho, posca sobre parede, desenho *in situ*, dimensões variáveis, fotografias de Paula Vanessa da Silva e Silva.
Fonte: Acervo pessoal da fotógrafa e da autora.

acompanhava a montagem.

Meu corpo fazia ali um balé acompanhando a feitura do desenho, rompendo o bidimensional da obra. Ali, o próprio corpo em movimento torna-se obra. Um mesmo gesto, uma dupla criação. O desenho sobre a parede e a performance do corpo enquanto

desenha sobre a parede. O espaço, seguindo o fluxo das novas compreensões, também se impõe como material poético compondo com as possibilidades do corpo que desenha quando em deslocamento.

A LINHA COMO RASTRO: METÁFORA PARA FABULAR SOBRE O DESLOCAMENTO E REDIMENSIONAR A POTÊNCIA DO ENCONTRO

Em 2023, começo a desenhar o pré-projeto de doutorado para submetê-lo ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. Linha, corpo, espaço, as residências artísticas como contexto de partilha, o meu envolvimento com o projeto *Traverser* junto do coletivo *Suspended spaces*. Começo a organizar um pouco melhor as ideias. *A linha, o corpo e o espaço: tramas da criação em contextos de partilha* acaba por intitular provisoriamente meu projeto inicial.

Volto às leituras de Ingold, penso nos percursos feitos até então. Começo a olhar a linha como rastro também dos caminhos que me conduziram até Belém. Deslocamentos motivados pela vida objetiva de trabalhos, amores e desejos de viagem. Daqui para lá: Porto Alegre, João Pessoa, Belém, Caiena, Saint-Laurent du Maroni, Paramaribo. De lá para cá: Caiena, Saint-George, Oiapoque, Macapá. De volta ao sul, Porto Alegre. Uma parada temporária no sudeste, São Paulo. Idas e vindas entre norte e sul, Belém, Joanes, Salvaterra, Soure, Barra Velha, Cachoeira do Arari. Outra vez um pouco mais ao norte, Marabá, Belém, Canaã dos Carajás, Parauapebas, Tucuruí, Santarém, Belterra, Fordlândia. Rio Amazonas, Monte Alegre, Alenquer, Santarém, Manaus, a tríplice fronteira Brasil-Peru-Colômbia (Tabatinga, Santa Rosa e Letícia), Iquitos... Linhas que vão e vem.

Iniciado o percurso de doutoramento, as viagens para além-mar acabam por se tornar viagens mentais, imaginativas. Na realização de um exercício fabulativo para pensar meu objeto de estudo de doutorado, em diálogo com a professora Hosana Celeste, que ministrava a disciplina *Arte, corpo e tecnologia: diálogos transdisciplinares*, fiz uma série de cinco mapas fabulativos que traça os deslocamentos de um corpo (o meu) entre o sul e o norte, jogando com as possíveis leituras e perspectivas dos pontos cardeais entre regiões, hemisférios e continentes. Trata-se de uma construção narrativa sobre como eu chego à Belém e encontro o coletivo *Suspended spaces*, que também está na origem de meu projeto de doutoramento.

Essa pequena série de desenhos traz o deslocamento como gesto, a linha como rastro

de um corpo em devir, num fluxo entre o passado e o presente. Um corpo que atravessa o país do sul até o norte, dos pampas até a Amazônia. Um corpo que se enraíza e ramifica, trama conexões, alastra-se continente afora, sobrevoa o Atlântico, desembarca na Europa, atravessa o Mediterrâneo, chega à Argélia, desce até o deserto do Saara, reconfigurando percepções de um mundo entre o Sul e o Norte global. A feitura desses mapas me fez compreender também a fluidez do caminho, perceber a importância das pausas, e sobretudo, a potência e a intensidade dos atravessamentos.

Os encontros que aconteceram durante o percurso muitas vezes me fizeram mudar de direção, provocaram desvios, lançaram-me num novo campo de experimentação. Nesse sentido, também sou atravessada por Denis Bezerra, fazendo-me refletir sobre meu lugar no mundo, compreender que o doutorado também é esse lugar de travessia e que o programa de pós-graduação como um todo é esse contexto movente de partilha, terreno fértil para trocas e contaminações.

Findo este percurso temporal da disciplina, sinto que a pesquisa também está fazendo novos movimentos. E esta chave é dada pelo texto de Orlando Maneschy (2016) sobre os artistas viajantes contemporâneos, sobre esses movimentos que se dão em fluxo. Keyla Sobral, uma das artistas que Maneschy nos apresenta em seu artigo, traz a ideia de fluxo para pensar e narrar a experiência do encontro na construção de uma cartografia poética, sua e daqueles que ela conhece em suas viagens pelos estados da Amazônia legal brasileira. O deslocamento, também para ela, constitui material poético para a escrita e a criação, abarcando igualmente sua dimensão teórica. Confluindo com as palavras de Sobral, comungo de sua opinião quando ela afirma que “escrever uma narrativa de viagem, desenhar um percurso da existência é uma operação plástica e conceitual” e que, portanto, seria impossível “atravessar os rios, cruzar fronteiras, pensar a região” (Sobral, 2015, p. 58) sem manifestar poeticamente aquilo que se é quando artista.

Sobre os próximos passos, como Sobral, também me proponho a “pensar a região com linhas de nanquim sobre o branco do papel”, a inventar “um mapa subjetivo de um território” (Sobral, 2015, p. 58). E nisso, gostaria de abarcar também a magia



Figuras 17, 18 e 19 (da esquerda para a direita, linha superior), 20 e 21 (da esquerda para a direita, linha inferior) - *Corpo em deslocamento: sul-norte-sul* (2023), de Camila Fialho, nanquim sobre papel, 29 cm x 42 cm [cada desenho], fotografias de Julie Boileau.
Fonte: Acervo pessoal da fotógrafa e da autora.

do encontro, mantendo viva essa disponibilidade de espírito para a perturbação, receptiva e em estado de criação, permitindo-me sentir as reverberações do outro em mim, em fluxo.

REFERÊNCIAS

CECIM, Vicente Franz. **K - O escuro da semente**. Taubaté: Letra Selvagem, 2016.

COSTA, Gil Vieira. Imagens da Amazônia na arte brasileira: do território a conquistar ao território a resistir. **Revista Poiésis**, Niterói, v.22, n.38, p. 44-63, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/45673>>. Acesso em: 16 set. 2024.

DERDYK, Edith. **Linha do horizonte** - Por uma poética do ato criador. 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2012.

EVANGELISTA, Roberto. Mater Dolorosa - In Memoriam II, da criação à sobrevivência das formas [1978]. In: HERKENHOFF, Paulo (org.). **Pororoca**: a Amazônia no MAR. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Circuito/Museu de Arte do Rio, 2014.

FIALHO, Camila; RIVITTI, Thais. Onde o rio acaba. 18 de junho de 2013. **Ateliê397**, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://ateli397.com/onde-o-rio-acaba>>. Acesso em: 3 de set. 2024.

FIALHO, Camila; VIANA, José. Entre Seedspace e Caxina Machu: o registro como criação. **Arteriais** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFGA, Belém, 2024. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/16899>>. Acesso em: 10 ago. 2025.

FIALHO, Camila; VIANA, José. Projeto para Salvar Pedras. **RaioVerde** [Camila Fialho & José Viana], Belém, Pará, 2014-2022. Disponível em: <<https://projetoarasalvarepedras.tumblr.com>>. Acesso em: 13 dez. 2024.

FIALHO, Camila. Produtos da colônia (ou como tirar leite de pedra), **_2016_instalação_RaioVerde** [Camila Fialho e José Viana]. **Camila Fialho**, [s.l.], 2016. Disponível em: <<https://camilafialho.com/>

produtos>. Acesso em: 3 set. 2024.

FIALHO, Camila. **Anotações pessoais sobre processos artísticos**. Curso online ministrado por Heldilene Reale. Belém, 2021.

FIALHO, Camila. André Breton e o México, apontamentos sobre o *olho selvagem*. In: GIL, Beatriz; LEMOS, Rodrigo; SCHMITT, Vanessa (org.). **Entre mundos**: ensaios sobre vanguardas, literatura e tradução em homenagem a Robert Ponge. Porto Alegre: FCM, 2020.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1994.

INGOLD, Tim. **Une brève histoire des lignes**. Le Kremlin-Bicêtre: Zones Sensibles, 2022.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. 3. ed. Belém: Cejup, 1991.

KANDINSKY, Wassily. **Point et ligne sur plan**. Collection Essais Folio. Paris: Gallimard, 2022.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica**: uma poética do imaginário. Manaus: Editora Valer, 2015.

MAISEL, Priscila. A cobra na arte de Bernadete Andrade. **Arteriais** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes/ICA/UFGA, Belém, v.6, n.11, p. 111-120, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/11027>>. Acesso em: 5 set. 2024.

MANESCHY, Orlando. Artista viajante: alguns casos na Amazônia. **Estúdio, artistas sobre outras obras**, Lisboa, v.7, n.13, p. 16-27, 2016. Disponível em: <https://estudio.belasartes.ulisboa.pt/E_v7_iss13.pdf>. Acesso em: 5 set. 2024.

MOURA, Mateus Nogueira de Farias. **Revisão crítica-onírica do território chamado Amazônia no sonho real de meias-verdades chamado cinema**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1Aou5GfBfqxjIOWP98DvFWebpQ69CqSj/view>>. Acesso em: 5 set. 2024.

PIZARRO, Ana. **Amazônia**: as vozes do rio: imaginário e modernização. Tradução de Rômulo Monto Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SOBRAL, Keyla Cristina Tikka. **Fluxo Norte**: sobre diários de bordo e cartografia poética de determinada produção de artes visuais na Amazônia. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1u_hMFlc6a9bwPngk_A3pAR7qoPU4Z89W/view>. Acesso em: 5 set. 2024.

VASCONCELOS, Gisele (org.). **Por uma cartografia crítica da Amazônia**: recorte/processo sobre arte, política e tecnologias possíveis. Dossiê - dossie.comumlab.org, Belém, 2012. Disponível em: <<https://escoladeativismo.org.br/biblioteca-ea/por-uma-cartografia-critica-da-amazonia-recorte-processo-sobre-arte-politica-e-tecnologias-possiveis/>>. Acesso em: 13 dez. 2024.

VIANA, José [José de Almeida Viana Júnior]. **Delírio em Rio Mar**: paisagem entre a experiência e a partilha. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/12073>>. Acesso em: 5 set. 2024.

Exposição de arte

FIALHO, Camila. **Linhas em Movimento**. Exposição realizada na galeria Theodoro Braga, com curadoria de Marisa Mokarzel e acompanhamento técnico de Pablo Mufarrej, Prêmio Branco de Melo, de 9 de junho a 7 de julho de 2022. Disponível em: <<https://camilafialho.com/linhas-em-movimento>>. Acesso em: 13 jul. 2025.

GUENIN, Hélène; BRIEND, Christian (curadores). **Une brève histoire des lignes**. Exposição realizada no Centre Pompidou-Metz, janeiro a abril de 2013. Disponível em: <<https://www.centrepompidou-metz.fr/fr/programmation/categorie/une-breve-histoire-des-lignes>>. Acesso em: 12 dez. 2024.

Notas

¹ Este trabalho é parte integrante de minha pesquisa de doutorado em andamento - sob o título provisório *Desde a Amazônia sonhar com o deserto do Saara: os deslocamentos sul-norte-sul e os processos de criação em contextos moventes de partilha* - pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA), sob a orientação do professor doutor Orlando Maneschy, e conta com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (Capes).

² Quando ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes, da UFPA, eu já estava participando do projeto *Traverser: Marseille, Alger, Ghardaïa* junto do coletivo *Suspended spaces* com o qual colaboro desde 2017. Uma parte considerável de minha produção artística estava focada nessa experiência internacional de residências artísticas realizadas na Argélia, mais especificamente no deserto do Saara. Não pretendo aqui abarcar a completude de minha pesquisa, mas resumo o que proponho. Interesse-me pelos deslocamentos para pensar a linha como metáfora e o corpo-gesto que produz linhas no espaço. A fim de situar a pesquisa em sua situação de criação, adentro o campo das residências artísticas para estudá-las, enquanto um contexto de partilha específico - espaço-tempo permeável propício a contaminações - para o qual cada participante aporta seu saber-fazer e desde uma experiência comum alavanca seus processos de criação. Passo, então, à experiência com o coletivo francês *Suspended spaces*. Proponho-me investigar os processos de criação - meus e de meus colegas de travessia - que se dão a partir das residências artísticas realizadas nas respectivas cidades, tendo como pano de fundo reflexões acerca das ruínas da modernidade e das dinâmicas relacionais que se dão entre pessoas que trazem consigo perspectivas distintas desde suas especialidades profissionais e também desde sua sensibilidade oriundas do Sul e do Norte global. Por fim, alargando o contexto de criação para além das residências, dou maior vazão ao fazer artístico permitindo-me ser conduzida por estes dois biomas de magnitude que são a Amazônia e o deserto do Saara. Por entre águas e areias, busco percorrer a imensidão, perceber o corpo que experimenta e se desloca por entre pessoas e imaginários próprios que também passam a conformar o meu.

³ Conceito com o qual começo a operar para descrever imagens que me chegam ao espírito e passam a me habitar de forma persistente até encontrar materialidade própria em uma criação.

⁴ Tempos depois, viria a saber da existência da palmeira andante (*Socratea exorrhiza*), uma árvore que, de fato, caminha com suas próprias raízes, deslocando-se lentamente pela mata em busca de áreas com maior incidência de luz. Há pouco tempo, conversando com o etnobotânico Guillaume Odonne sobre a imagem-semente de uma caneta de mangue levada pelo fluxo das águas de um rio até encontrar terras seguras para enraizar, ele me explicou que a própria árvore de mangue caminha. Ainda que em outra temporalidade, essa espécie também é dotada de capacidade de mobilidade física.

⁵ *Chove nos campos de Cachoeira* é o primeiro livro do ciclo *Extremo Norte* escrito pelo autor marajoara Dalcídio Jurandir, no qual ele narra a história do pequeno Alfredo que, desejante de conhecer outros mundos, mergulha em devaneios imaginantes acariciando em suas mãos um carço de tucumã.

⁶ *Raio Verde* é uma plataforma de pesquisa e criação artística compartilhada, sediada na Amazônia brasileira, conduzida por Camila Fialho e José Viana, desde 2014. Em suas pesquisas cercam paisagens em transformação como campo de experimentações poética, transitando por reflexões acerca do território e seus diversos modos de exploração; tensionam contradições aparentes entre peso e leveza, documental e ficcional, muitas vezes jogando com o próprio sistema da arte e seus supostos limites. Vide ensaio visual *Entre Seedspace e Caxina Machu: o registro como criação* apresentado na revista *Arteriais* (Fialho; Viana, 2024, p. 348-363).

⁷ Projeto que traz para o campo do sensível o contexto de implementação do projeto de mineração S11D, localizado na Serra Sul da Floresta Nacional de Carajás, sudeste do Pará. O trabalho se utiliza das instâncias legitimadoras do sistema das artes para viabilizar a salvaguarda permanente de um pequeno conjunto de pedras retiradas desta região. A ideia era ir até o local designado, retirar um pequeno conjunto de pedras com alta concentração de ferro, e transformá-lo em uma obra instalativa no Salão Arte Pará para doá-lo a um acervo de arte contemporânea. Para mais informações sobre a obra, ver: Fialho, 2014-2022.

⁸ Instalação composta por uma série de cinco produtos oriundos da Amazônia profunda, a saber: água, carvão, ferro, ossos de boi e soja. Dispostos em prateleiras, os produtos são acondicionados em potes de vidros, devidamente identificados e etiquetados. Os textos descritivos situam o cenário de extração da matéria, destacando aspectos importantes de seu “cultivo” em construções apelativas de consumo. De forma irônica, José e eu jogamos com o contexto exploratório amazônico e o contexto à época da Casa das Onze Janelas, ameaçada pela implementação do Polo Gastronômico que seria instalado em seu lugar. *Raio Verde* era o nome da minha empresa que acabara de incorporar Viana em seu quadro societário. Para mais informações sobre a obra, ver: Fialho, 2016.

⁹ A fotografia *pinhole* é uma técnica fotográfica que utiliza uma câmera sem lente, geralmente construída de forma artesanal com uma caixa vedada à luz, contendo apenas um pequeno orifício (*pinhole*) por onde a luz entra e projeta a imagem invertida sobre uma superfície sensível, como filme ou papel fotográfico. Este método remonta às origens da fotografia e destaca-se por sua simplicidade e por produzir imagens com profundidade de campo infinita e uma estética característica, marcada por bordas suavemente desfocadas.

¹⁰ Quando cheguei ao Pará, em 2014, José e eu realizamos nosso primeiro trabalho em parceria, o videodocumentário *Terra pra quem* (disponível em <<https://terraπραquem.wordpress.com>>), encomendado pela Comissão Pastoral da Terra sobre ocupações irregulares no sudeste do Pará. Não fazia muito que fora lançada a publicação *Por uma*

cartografia crítica da Amazônia: recorte/processo sobre arte, política e tecnologias possíveis, sob a coordenação de Giseli Vasconcelos (2012), cujo enfoque era justamente abarcar as esferas complexas de exploração da região e enfatizar ações de resistência junto de artistas e ativistas da região, e da qual tomo conhecimento ao me instalar em Belém. Dentre seus colaboradores, estava Mateus Moura que, em sua dissertação de mestrado, *Revisão crítica-onírica do território chamado Amazônia no sonho real de meias-verdades chamado Cinema*, aprofunda essa elaboração de uma visão crítica da Amazônia, marcando um contraponto à Amazônia inventada por outros (Gondim, 1994). Gil Vieira Costa aponta para esse lugar das artes visuais como “palco para imagens de ideologias críticas sobre as questões amazônicas” (Costa, 2021, p. 56), dentro de um grande escopo de obras que trabalham sob a perspectiva de uma Amazônia problemática. Essa interpretação mais crítica de uma Amazônia contemporânea sempre permeou nossas criações no contexto da *Raio Verde*.

¹¹ Meses depois, fabulando sobre qual obra apresentar na exposição *Atravessamentos: Fotoativa ontem e hoje*, voltamos a essa imagem por também ser um produto gerado em uma das oficinas de Miguel Chikaoka. Montamos um objeto de madeira através do qual podíamos avistar este ser estranho ao fundo. Batizamos assim a obra-objeto de *mulher-semente*.

¹² Em referência ao livro K - *O escuro da Semente*, de Vicente Franz Cecim (2016).

¹³ Meu primeiro caderno foi criado em uma oficina ministrada por Ana Lira em Belém, em 2017, na qual ela estimulava os participantes a destravarem seus processos criativos a partir de metodologias vinculadas à construção de um caderno (diário de memórias) que traçava nosso percurso de vida desde a infância.

¹⁴ Projeto contemplado pelo Prêmio Branco de Melo 2022 para produção de minha primeira exposição individual, que contou com a curadoria de Marisa Mokarzel e acompanhamento técnico e poético de Pablo Mufarrej. Ver: <<https://camilafialho.com/linhas-em-movimento>>.

¹⁵ O trabalho de Bernadette Andrade (Maria Bernadete Mafra de Andrade) aqui citado é a sua dissertação de Mestrado em Arquitetura intitulada *Arqueologia do traço primordial: um estudo para intervenção artístico-ambiental no Campus da Universidade do Amazonas*, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, em 1997.

¹⁶ Em *Propagazione (Propagation)*, de 1999, Penone vincula deliberadamente seu trabalho à organicidade das formas das árvores, associando sua própria digital às linhas dos anéis internos de uma árvore (quando vista laminada) que extrapola o papel onde inicia o desenho e ganha a parede. Meu interesse ao fazer esse gesto, que coincide com o de Penone, reside em observar o percurso da linha quando faz um círculo, suas imperfeições, a diferença de materialidade e experiência ao tocar o papel e ao tocar a superfície da parede.

SOBRE A AUTORA

Camila Fialho é artista, curadora e gestora cultural radicada em Belém desde 2014. Doutoranda em Artes (PPGARTES-UFPA), com mestrado e graduação em Letras (UFRGS), trabalha sob a perspectiva de uma poética do deslocamento, utilizando a linha como metáfora e material de criação em diferentes suportes - desenho, fotografia, vídeo, livro de artista, performance e instalações. Interessa-se por processos colaborativos e contextos moventes de criação, como residências artísticas. Participou de exposições coletivas como *Origem* (Belém, 2024), *WASLA* (Argel, 2024), *OUBOUR* (Marselha, 2023), e individuais como *Sobre a fragmentação dos corpos e a multiplicação das formas* (Belém, 2024) e *Linhas em Movimento* (2022). Colaboradora da Associação Fotoativa, coordenando os programas de residências artísticas da instituição. E-mail camila.fialho@gmail.com

Recebido em: 15/12/2024

Aceito em: 5/7/2025

Vanessa Pereira Vassoler
UFES

Resumo

O grafite configura-se como prática estética e política no espaço urbano, cuja trajetória histórica remete à resistência social e à contestação dos regimes simbólicos hegemônicos. A dialética entre visibilidade e filtros institucionais delinea seu posicionamento entre marginalidade e consagração, revelando dispositivos de legitimação e exclusão que estruturam a produção simbólica contemporânea. A incorporação pelo mercado e instituições culturais pode comprometer sua potência subversiva, ao passo que possibilita reconfigurações nos processos de mediação cultural. Sua atuação é determinante na constituição da memória coletiva e das identidades territoriais, embora sujeita a práticas repressivas e apagamento que fragilizam vínculos socioculturais e intensificam as tensões entre autonomia criativa e controle institucional.

Abstract

Graffiti emerges as an aesthetic and political practice within urban space, whose historical trajectory is rooted in social resistance and the contestation of hegemonic symbolic regimes. The dialectic between visibility and institutional filters shapes its position between marginality and consecration, exposing mechanisms of legitimation and exclusion that structure contemporary symbolic production. Its assimilation by the market and cultural institutions may undermine its subversive potential, while also enabling reconfigurations in cultural mediation processes. Graffiti plays a crucial role in the construction of collective memory and territorial identities, although it remains subject to repressive practices and erasure that weaken sociocultural bonds and heighten tensions between creative autonomy and institutional control.

Palavras-chave:

Grafite, resistência simbólica, controle institucional

Keywords:

Graffiti; symbolic resistance; institutional control.

INTRODUÇÃO

Apesar do grafite ter ganhado projeção global a partir dos anos 1960, suas raízes remontam à Antiguidade, com registros gráficos nas cavernas paleolíticas, nos túmulos egípcios, nas catacumbas romanas e entre povos orientais como chineses e indianos. Essas manifestações visuais, voltadas a fins ritualísticos ou narrativos, não eram concebidas como arte em suas épocas, mas sim como formas de comunicação simbólica. No século XX, após os movimentos de contracultura dos anos 1960, o grafite ressurge como linguagem urbana de contestação, inicialmente por meio de inscrições caligráficas vinculadas a protestos políticos e atos de resistência social, manifestações que segundo Schultz, passaram a ser denominadas “pichação” ou “picho”.

Grafite tem origem no termo italiano *graffito*, que deriva do latim *graphium*. Inicialmente, designou um estilete utilizado para escrever sobre placas de cera. Posteriormente, a forma plural, *graffiti*, nomeou as inscrições gravadas na pré-história e na antiga Roma. Em 1965, a palavra *graffiti* foi utilizada para definir as pichações com spray e, nos anos 70, para indicar as modernas pinturas feitas com a mesma tinta. O termo pichação remete às inscrições realizadas com piche em muros na antiga Roma. Adquiriu arbitrariamente uma conotação pejorativa, quando se tornou uma prática de protesto social nos bairros periféricos de Nova Iorque, na década de 1960, e, mais tarde, quando foi utilizado por torcidas organizadas em práticas ilegais ou por grupos de controle do narcotráfico (Schultz, 2010, p. 2560).

Nos Estados Unidos, especificamente em Nova Iorque nos anos 1970, o grafite consolidou-se como expressão visual das juventudes periféricas, que transformaram muros e trens em suportes para inscrever suas identidades marginalizadas. Norman Mailer descreve o poder da marca no espaço público dos anos de 1970, ao contar o caso do Mike171: “para o artista urbano era um orgulho ver a sua marca nas portas do trem, circulando pela cidade e sendo vista por milhões de pessoas” (Mailer, 1974, p. 9).

O fenômeno rapidamente se espalhou por metrópoles como Berlim, Londres e São Paulo, ganhando contornos estéticos mais elaborados e ampliando sua força simbólica. No Brasil, a pichação manifesta-se também como resistência

durante o regime militar, com frases de protesto anônimas grafadas nos muros urbanos.

Nos anos 1980 e 1990, o grafite passou a confrontar não apenas o poder político, mas também o domínio da cultura de massa e da publicidade, tornando-se um campo em disputa entre expressão insurgente e tentativa de controle institucional e mercadológico. Hal Foster, ao declarar que “o graffiti irrompeu numa cidade de signos, ao mesmo tempo homogênea e fragmentada, não para ser consumido como esses signos, mas para atacar esse consumo em seu próprio campo” (Foster, 1996, p. 79), dialoga sobre o papel do grafite na paisagem urbana contemporânea, dominada por lógicas de mercantilização e saturação visual. A “cidade de signos” é aquela profundamente marcada pela publicidade, pelo design urbano padronizado e pela circulação incessante de imagens destinadas ao consumo. A cidade torna-se homogênea porque os signos se repetem, mas também fragmentada, pois esses mesmos signos não necessariamente dialogam entre si, eles competem por atenção reforçando desigualdades espaciais e simbólicas.

Nesse entremeio, oriundo de contextos periféricos e inserido em disputas territoriais, o grafite configura-se como prática estética e política que altera os modos de ocupação e representação do espaço urbano. A negação de espaços institucionais de validação da arte, assim como a apropriação do espaço urbano mesmo sem consentimento, utilizando-se das ruas e de variadas linguagens artísticas, fizeram do grafite uma das artes mais acessíveis ao público, constituindo um movimento coletivo, de ideologia subversiva, onde não há qualificação, discriminação, ou qualquer regra em sua criação, transbordando os limites da estética e promovendo novas relações com a arte como revela Almeida:

A crítica realizada por artistas - como nos movimentos dadaísta e construtivistas, na emergência da arte da performance [...] - ou por intelectuais como Adorno [...] e Bourdieu [...] a respeito da indústria cultural, da institucionalização das artes e do modo capitalista de apropriação dos bens culturais, motivou um abandono - por parte de alguns artistas - do modelo hegemônico de mercado da arte para se propor uma outra relação entre arte-artista-sociedade (Almeida, 2013, p. 25).

A relevância desta arte está no fato de que o grafite não somente intervém fisicamente na paisagem urbana, mas inscreve novos sentidos e narrativas no espaço público, deslocando fronteiras entre arte e política, estética e protesto, legalidade e transgressão. Sua prática convoca um olhar crítico sobre as dinâmicas de controle simbólico que regulam o uso da cidade e a circulação de imagens, colocando em evidência as relações de poder que atravessam a produção e o consumo da arte. Sob esse ponto de vista, analisar o grafite vira uma via de acesso à compreensão mais ampla sobre como se constituem os regimes de visibilidade, os filtros institucionais e as formas de exclusão ou consagração que moldam o campo artístico contemporâneo.

O percurso que leva da intervenção não autorizada à aceitação institucional, envolve negociações que evidenciam os mecanismos de legitimação e exclusão. Ao transitar entre práticas insurgentes e absorção por museus, galerias e mercado, o grafite revela as tensões entre autonomia criativa e regulação institucional. Sua força não reside apenas na superfície que ocupa, mas na possibilidade de desestabilizar códigos instituídos, reforçar identidades e propor novas mediações sociais.

No entanto, a recorrente assimilação dessa linguagem pelas instituições culturais, pela publicidade, pelo mercado de arte e até mesmo pela moda, nos dias atuais, levanta questões sobre, que tipo de potência simbólica o grafite ainda consegue ativar no espaço público atualmente, diante da assimilação que geralmente neutraliza sua força poética e política? Como o grafite atual reconfigura os sentidos de resistência simbólica, e de que maneira a perseguição e apagamento, compromete os processos de mediação entre os sujeitos e o território, enfraquecendo formas coletivas de construção da memória e da identidade cultural?

Para isso, serão realizadas análises teóricas e leituras interpretativas, para promover conexões entre reflexões críticas que atravessam a arte urbana, as mediações culturais, os processos de legitimação simbólica, a crítica institucional e os aportes da sociologia da arte. O percurso busca entender os sentidos simbólicos atribuídos ao grafite, em especial no que tange aos processos

que determinam sua legitimação, marginalização ou absorção pelo mercado. Em vez de se apoiar em dados empíricos coletados diretamente, o estudo investiga os entrecruzamentos entre discursos teóricos, focando as operações de visibilidade, os mecanismos de consagração e os jogos de poder que estruturam o campo artístico.

Nesse contexto, torna-se pertinente examinar, até que ponto o grafite contemporâneo orienta sua força estética e política para a abordagem de temas vinculados à denúncia da exclusão social, à afirmação de identidades marginalizadas e à reivindicação de grupos periféricos. O ensaio visa compreender em que medida, ao ser absorvido pelo mercado, preserva ou perde sua capacidade de intervenção, provocação e engajamento social.

A ESSÊNCIA SUBVERSIVA E OS DESAFIOS DA INSTITUCIONALIZAÇÃO

O grafite configurou-se como prática tática no cotidiano urbano, quando assumiu o controle em territórios não autorizados e subverteu os espaços planejados, concorrendo e destoando dos signos legitimados. Michel de Certeau observa que “a figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas uma marginalidade de massa; atividade cultural dos não produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada” (Certeau, 1998, p. 44). Nesse diálogo, a marginalidade deixa de ser atributo exclusivo de coletividades restritas ou localizadas para se expandir em escala social, abrangendo amplas camadas que não produzem os bens culturais, mas que os consomem de maneira contínua. É nesse contexto de saturação de signos e deslocamento das dinâmicas de produção simbólica mercadológicas, que o grafite emerge como forma de expressão inserida nos interstícios da cidade institucionalizada. Sua presença, gratuita e não autorizada, reconfigura a paisagem urbana ao propor um tipo de produção simbólica que não responde aos circuitos tradicionais da cultura letrada ou das indústrias culturais, mas atua como gesto visual e político de enunciação coletiva. Ao ocupar o espaço urbano com signos dissidentes, o grafite insere-se no campo das práticas táticas descritas por Certeau, oferecendo uma resposta simbólica aos regimes dominantes de produção e circulação de sentido.

As práticas culturais dessa massa deixam assinaturas de artistas anônimos, que não são reconhecidos oficialmente como produtores culturais. Mesmo assim, são práticas carregadas de sentido simbólico, que afetam a vida, o cotidiano e até mesmo os produtos culturais dominantes. Essa articulação entre desobedecer às regras institucionais e apropriar-se delas é a essência do grafite, que por meio de intervenções visuais, desloca significados, tensiona a estrutura estética do cotidiano e oferece novas formas de experiência urbana. Foster faz uma análise muito interessante ao questionar e explicar o raciocínio e a atitude da mídia diante desse fenômeno:

Assim, o que a mídia - dentro da qual o mundo da arte está preso - deve fazer em resposta a essa resposta dos grafiteiros? Mediá-la, absorvê-la. O underground é levado até o estúdio de tevê, a Bleecker Street Station é redesenhada numa galeria da West Broadway. Há outras razões para que o *graffiti* tenha se consagrado como arte - seu valor econômico não poderia estar assegurado sem esse deslocamento taxonômico - mas com toda a certeza a subversão do subversivo é o motivo principal (Foster, 1996, p. 78).

Quando o grafite é cooptado por circuitos do mercado, sua força original não desaparece automaticamente, mas é reenquadrada em um regime visual onde a potência subversiva pode ser diluída. É preciso entender de que forma se preserva ou se redefine essa força poética e política, ainda que em ambientes que operam sob lógicas distintas da intervenção de rua. Pierre Bourdieu, ao dizer que “pego nessa espécie de armadilha, verdadeira provocação a uma *alodoxia*² realmente paradoxal” (Bourdieu, 1996, p. 360), esclarece que o processo de legitimação opera pelo reconhecimento social e pela autoridade que os agentes do campo exercem ao determinar o que é arte, muitas vezes de forma ilegítima e tácita, reforçando a monopolização desse poder. E, ao atravessar circuitos de legitimação, o grafite deixa de ser apenas uma inscrição na paisagem urbana para também ser objeto de consumo cultural. Nesse sentido, analisar a entrada do grafite em instituições culturais demanda observar os efeitos dessa legitimação simbólica sobre seus sentidos originais, avaliando se ocorre um esvaziamento de sua potência crítica ou uma possível rearticulação

de seu alcance estético-político.

Essa aceitação do grafite em instituições culturais pode configurar um movimento ambivalente, pois embora amplie sua visibilidade e circulação, tende a deslocar seus sentidos originais. O espaço institucional redefine as condições de recepção da obra, alterando não apenas o suporte físico, mas também os modos de percepção e interpretação. Segundo Hal Foster, “o oficial reivindica o que não é oficial, as galerias absorvem os grafiteiros” (Foster, 1996, p. 78). Esse processo de absorção revela uma lógica institucional de validação da subversão, na qual a arte que emerge da rua, ao ser aprovada pelo sistema, tende a ter diminuída sua força política porque cada convenção carrega uma estética própria, moldada pelas crenças morais que estruturam o imaginário de cada sociedade. Tal perspectiva é claramente expressa por Becker:

As convenções impõem fortes restrições aos artistas. Elas são particularmente restritivas, porque não existem isoladamente, mas sim em sistemas complexamente interdependentes, de tal forma que fazer uma pequena mudança muitas vezes exige fazer mudanças em várias outras atividades (Becker, 1977, p. 215).

A filtragem operada pelo mercado de arte na validação de certos artistas em detrimento de outros, está sustentada por dinâmicas de capital simbólico, critérios estéticos tácitos e interesses econômicos. A legitimação de uma prática artística não decorre exclusivamente de seus atributos formais ou conceituais, mas de sua capacidade de circular entre agentes autorizados, críticos, curadores, galeristas, colecionadores e instituições, que exercem o poder de nomear e definir o valor simbólico de uma obra ou trajetória. Ainda que artistas oriundos da arte urbana ingressem nos circuitos de prestígio, essa incorporação muitas vezes ocorre por meio da estetização e da neutralização simbólica. Hal Foster observa que

O graffiti é mediatizado em grande escala; até mesmo nas ruas se tornou seu próprio ritual reificado. Não apenas esses signos vazios são preenchidos com o conteúdo da mídia, mas alguns são investidos com valor (econômico) da arte, marcas anônimas se tornaram assinaturas de celebridades (Foster, 1996, p. 81).

A transformação de práticas insurgentes em bens de consumo cultural não implica apenas visibilidade, mas uma reconfiguração de sentido que pode esvaziar seu potencial crítico, convertendo linguagem de resistência em mercadoria simbólica compatível com os imperativos do capital. Desse modo a filtragem no campo artístico não é neutra, ela atua como mecanismo de regulação que seleciona, adapta e consagra aquilo que pode ser absorvido sem comprometer as estruturas que sustentam sua própria lógica de funcionamento.

A inscrição do grafite em museus também demanda refletir sobre os modos de enunciação e autoria. Ao serem deslocadas do anonimato urbano para a sala expositiva, as obras ganham ficha técnica, contexto curatorial, mediação interpretativa, elementos que operam uma estetização e uma despolitização de sua origem. Além disso, há que se considerar o papel das curadorias e dos próprios artistas na manutenção de uma postura crítica. Ao decidir o que levar para o museu, como exibir e com que discurso, parte da disputa simbólica permanece ativa. O que está em jogo não é apenas a forma da obra, mas os modos de enunciação que a circundam. A curadoria torna-se uma instância de mediação fundamental, capaz de esvaziar ou intensificar os sentidos do grafite como prática simbólica insurgente.

Porém, ao situar o grafite no cruzamento entre linguagem estética, gesto político, apropriação e neutralização, é preciso considerar a personalidade do artista. As trajetórias de Jean-Michel Basquiat e Keith Haring evidenciam esse processo de transição e os limites da legitimação simbólica conferida pelo sistema artístico. Basquiat, ao manter uma postura crítica em relação ao mercado e à racialização de sua imagem, incorporou em sua obra elementos que denunciavam a exclusão social e o exotismo com que sua figura era tratada, tensionando as estruturas que o consagraram. Haring, por sua vez, embora tenha alcançado ampla circulação e apoio institucional, preservou um compromisso explícito com pautas públicas, como o combate à AIDS, a crítica ao racismo e a defesa da infância, valendo-se de sua visibilidade para disputar sentidos no próprio espaço que o absorvia. A inserção de ambos não representou uma legitimação plena do grafite enquanto linguagem coletiva, mas uma filtragem das suas potências críticas para formatos palatáveis ao sistema da arte. Essas exceções

podem ser convertidas em exemplos funcionais, mostrando que o grafite enquanto prática social e insurgente, pode não ser totalmente reconfigurado em produto conforme essa outra análise de Foster “o graffiti escapou a uma apropriação total [...] não porque não possa ser recuperado [...] mas porque não podia ser codificado: é em si próprio uma decodificação” (Foster, 1996, p. 81).

Casos como os de Basquiat, Haring e, recentemente, do brasileiro Kobra demonstram que a inserção do grafite em circuitos consagrados não implica, necessariamente, sua desativação simbólica. Ao contrário, pode configurar-se como um deslocamento tático, no qual a linguagem de rua é reinscrita em novos regimes de visibilidade. A complexidade do fenômeno está justamente nesse movimento ambíguo entre o esvaziamento crítico, promovido pela absorção institucional e a possibilidade de ressignificação insurgente no interior do próprio sistema que o neutraliza. A mediação simbólica do grafite pelas instituições, tem uma certa ambivalência, ora como captura estética, ora como intervenção crítica reconfigurada.

A questão não é apenas se o grafite perde sua força ao entrar no museu, mas como ele negocia, adapta ou tensiona seus sentidos nesse novo espaço. Quando Hal Foster declarou que “o oficial reivindica o que não é oficial, as galerias absorvem os grafiteiros” (Foster, 1996, p. 78), indicou para um movimento de apropriação, mas que não excluía o conteúdo crítico, apenas deslocava para outros formatos que reorganizaram sua potência.

Apesar da assimilação que frequentemente busca neutralizar sua força poética e política, o grafite continua a operar como um campo de tensão estética e social. Sua presença nas ruas, ainda que intermitente ou estetizada, convoca formas de escuta visual que interrompem a normalidade do cotidiano urbano, ativando memórias coletivas, enunciando contradições e forjando brechas no tecido simbólico das cidades. Por isso, a institucionalização do grafite não deve ser compreendida apenas como um gesto de captura, mas como um campo em disputa.

A RUA EM FOCO

Na tentativa de exercer maior controle sobre as expressões urbanas, muitos governos se beneficiaram da categorização estilística surgida no próprio campo do grafite para enfraquecer sua potência original. A distinção entre “grafite” – hoje associado a uma linguagem visual colorida, figurativa e amplamente aceita em espaços públicos e murais monumentais – e “pichação” – marcada por traços monocromáticos, signos codificados e uma estética mais agressiva e politizada – serviu como estratégia para classificar, legitimar ou marginalizar práticas. Com isso, tornou-se possível determinar o que poderia ser reconhecido como arte, passível de apoio institucional e inserção no mercado, e o que seria criminalizado como transgressão. Tal lógica de separação, opera segundo a tática ancestral do “dividir para conquistar” (*divide et impera*), remonta ao Império Romano, mas permanece vigente, atualizada como ferramenta eficaz de dominação simbólica e esvaziamento político de manifestações insurgentes.

Ao ocupar fachadas, becos e muros, o grafite verte assuntos para o espaço público que quase sempre permanecem à margem das representações artísticas tradicionais e institucionais. Sua presença atua como um espaço de visibilidade para vozes que, são ignoradas na construção identitária de grupos e do imaginário urbano. Ao analisar sob esta perspectiva, o grafite não apenas humaniza e personaliza o ambiente urbano, mas também contribui para a formação de uma memória coletiva e de uma identidade local compartilhada.

Para Tartaglia, o grafiteiro tem uma percepção diferenciada da paisagem em relação aos cidadãos e explica que “na representação de sua territorialidade, cada grafiteiro pode criar a sua própria paisagem, inserindo-a na paisagem urbana” (Tartaglia, 2013, p. 196). Essa ação de “devolução” do espaço ao cidadão comum, de certa forma configura o grafite como um movimento de democratização do espaço público, no qual os limites entre espectador e artista, público e privado, são diluídos. Trata-se de uma arte cuja essência reside no questionamento da exclusividade do espaço público como domínio das autoridades estatais e dos interesses do capital privado.

Um exemplo é o Beco do Batman, localizado na Vila Madalena em São Paulo, que, na década de 1980 não possuía a menor importância, até que um morador fez uma intervenção com imagens do Batman no muro de sua casa, e que, segundo Valverde “estimulou a apropriação de outros muros do beco por parte dos frequentadores e moradores do bairro” (Valverde, 2017, p. 229). Este beco na Vila Madalena, antes dos grafites, era um lugar marginalizado e esquecido pela sociedade, e ganhou uma dimensão social, tornando-se a galeria a céu aberto de arte urbana paulistana, promovendo turismo ao local, apesar de haver um público que considere o grafite, principalmente o picho, como algo que polui a paisagem urbana, degradando o ambiente, sobrecarregando a vista com muita informação. Até 1990, os grafites no Beco do Batman eram considerados ilegais pelo governo.

A partir de meados dos anos 1990, o Beco do Batman passa a ser reconhecido como portador de cultura legítima e associado a uma certa forma artística característica da cidade de São Paulo. Diferentes formas de arte urbana ganham visibilidade e reduzem o seu sentido marginal, em um movimento de institucionalização. Tal reconhecimento envolve a participação de diferentes instituições, públicas e privadas: as galerias e ateliês de arte, as diversas escalas de poder público (sobretudo o poder municipal), ONGs, jornais etc. O Beco do Batman passa a ser representado como um alto lugar da cultura paulistana, em franca oposição ao sentido marginal que tinha até então (Valverde, 2017, p. 241).

Em 2017, o então prefeito de São Paulo, João Dória, promoveu uma ação de cobertura de grafites em áreas públicas com tinta cinza, justificando a medida como uma tentativa de “limpeza urbana” e combate à “poluição visual”. Essa intervenção gerou impactos significativos na percepção de identidade das regiões afetadas, e várias delas consideravam o grafite como uma expressão local de cultura e resistência social. A eliminação abrupta das obras apagou referências visuais que compunham a paisagem urbana e desempenhavam um papel de mediação simbólica entre os moradores e o espaço público, afetando a representatividade cultural e a memória coletiva dessas comunidades. Em resposta, a ação desencadeou críticas, tanto de artistas quanto de

estudiosos da arte urbana, que argumentaram que a medida ignorava o valor social e artístico do grafite, além de ignorar as dinâmicas culturais que o sustentavam.

O prefeito da época pretendia apontar um local na cidade onde o grafite (exceto o picho) poderia ser realizado, limitando essa expressão a um lugar determinado pelo poder público. No entanto, essa atitude cercearia a liberdade que configura esta arte. Ao grafitar um muro ou uma parede, o artista reapropria-se do espaço urbano, convidando o cidadão transeunte a refletir sobre sua identidade *versus* as paisagens da cidade.

O contexto dos grandes centros é marcado por uma crescente complexidade urbana e social, e o grafite desempenha uma função em determinados territórios como instrumento de expressão que reformula as noções de espaço público e participa de uma nova perspectiva de cidadania ativa reforçando identidade, instigando questionamentos, propiciando diálogos e fomentando uma participação cidadã mais engajada. Em muitos lugares sua atuação é como um espelho das dinâmicas sociais e culturais. A prática não apenas ocupa fisicamente a cidade, mas também cria um campo simbólico onde interações e interpretações são possíveis. Ao contrário das intervenções artísticas oficiais, que muitas vezes são delimitadas por paredes de galerias e museus, o grafite é acessível a todos e impacta diretamente os cidadãos, positiva ou negativamente, sem aviso prévio. Essa espontaneidade e acessibilidade fazem com que o grafite atue como um convite à participação, em que a experiência estética é vivida de maneira direta e não mediada.

Ao se integrar ao tecido urbano, a arte transforma-se em linguagem de resistência simbólica, capaz de reconfigurar as relações entre sujeitos e território. Mais do que um meio de comunicação visual, instaura práticas que ativam sentidos coletivos e operam como formas de mediação cultural nos interstícios da cidade formal. Tal dinâmica converte-se em expressão orgânica das tensões e demandas sociais que busca representar. Nesse sentido, Canclini observa que “as melhores condições para o desenvolvimento artístico podem surgir precisamente quando os artistas, em vez de se entrencharem em sua intimidade, se integrem organicamente na transformação social” (Canclini,

1984, p. 38). A perseguição e o apagamento sistemático desses registros visuais, para alguns intelectuais, comprometem os processos de mediação simbólica, enfraquecendo os vínculos entre memória, identidade e território. Ao eliminar os signos da presença coletiva, esvazia-se também a força das narrativas construídas socialmente, negando aos sujeitos o direito de inscrever suas histórias e códigos culturais no espaço urbano.

A inscrição de imagens e mensagens nas superfícies da cidade tensiona as fronteiras entre legalidade e ilegalidade no espaço urbano, especialmente quando se considera o papel das autoridades municipais na definição dos limites do que pode ou não ser inscrito nas superfícies da cidade. Normalmente, o reconhecimento institucional da prática ocorre de forma seletiva, ao mesmo tempo em que se criminalizam intervenções espontâneas que emergem de territórios historicamente marginalizados. Ainda que iniciativas oficiais tenham promovido zonas autorizadas para a prática do grafite, conferindo visibilidade a determinados artistas e obras, esse processo também implicou uma racionalização do fazer artístico, deslocando parte de sua potência crítica. Paradoxalmente, regiões antes estigmatizadas por sua condição periférica passaram a ser valorizadas como pontos turísticos a partir da apropriação estética do grafite, revelando um movimento ambíguo de legitimação e controle. Nesse cenário, as políticas públicas e os agentes institucionais ocupam posição estratégica na mediação dessas tensões, podendo atuar tanto no sentido da censura quanto na criação de espaços de escuta e negociação cultural. Reconhecer o grafite como linguagem legítima de produção simbólica e memória coletiva exige ir além da autorização pontual, implicando uma revisão crítica das dinâmicas de poder que moldam o acesso ao espaço urbano e os modos de narrar a cidade.

CONCLUSÃO

A análise do grafite permite compreender como os regimes de visibilidade e os filtros institucionais atuam na definição do que é reconhecido como arte legítima e do que permanece marginalizado no campo artístico contemporâneo. Esse processo revela não apenas os critérios estéticos e econômicos envolvidos, mas também os jogos de

poder que moldam o acesso aos espaços simbólicos e à circulação das imagens na paisagem urbana. A distinção entre o que é consagrado e o que é criminalizado evidencia um campo de disputa onde o grafite opera como prática insurgente e, simultaneamente, como objeto passível de cooptação institucional.

A assimilação dessa linguagem por instituições culturais e pelo mercado implica uma transformação na sua potência simbólica, frequentemente resultando na diluição de seu caráter crítico e político. Essa transição entre resistência e legitimação traz à tona uma tensão permanente, em que o grafite oscila entre a capacidade de provocar e a função de manter estruturas preexistentes. A neutralização poética e política, muitas vezes decorrente da estetização e mercantilização, pode comprometer a função subversiva original, exigindo uma análise cuidadosa dos efeitos dessa reconfiguração simbólica.

Ao mesmo tempo, o apagamento e a repressão das expressões visuais nas ruas impactam diretamente os processos de mediação entre sujeitos e territórios. A eliminação desses registros compromete a construção coletiva da memória e da identidade cultural, negando a possibilidade de inscrição dos códigos e narrativas de algumas comunidades em seus espaços. Essa negação fragiliza os vínculos simbólicos essenciais para a afirmação de pertencimento e para a formulação de uma cidadania crítica e ativa, reduzindo o potencial do grafite como agente de transformação social.

Entretanto, o grafite contemporâneo se apresenta como um campo complexo, tensionado entre processos de resistência e mecanismos de controle, onde suas possibilidades de intervenção política dependem das condições institucionais e sociais que o circundam. Avaliar suas dinâmicas implica reconhecer que a legitimidade e a força simbólica dessa prática não são dadas de forma estática, mas construídas no enfrentamento contínuo das disputas por visibilidade, reconhecimento e pertencimento.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Gabriel Bueno. **Política, subjetividade e arte urbana**: o graffiti na cidade. Florianópolis, 2013. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/106968?locale-attribute=pt_BR>. Acesso em: 9 set. 2024.

BECKER, Howard Saul. **Arte como Ação Coletiva. Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1984.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. 3. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

FOSTER, Hall. **Recodificação**: Arte, espetáculo e política cultural. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

MAILER, Norman. The faith of graffiti. **Photographys**: John Naar. New York: Harper Collins, 1974.

SCHULTZ, Valdemar. Intervenções urbanas, arte e escola: experimentações e *afectos* no meio urbano e escolar. **Anais 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios"**, Cachoeira, 2010. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/valdemar_schultz.pdf>. Acesso em: 9 set. 2024.

TARTAGLIA, Leandro. A paisagem e o grafite na cidade do Rio de Janeiro. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n.7, p. 191-202, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://revistaagcrj.rio.br/index.php/ojs/article/view/124>>. Acesso em: 9 set. 2024.

VALVERDE, Rodrigo Ramos Hospodar Felipe. Os limites da inversão: a heterotopia do beco do Batman, São Paulo. **Boletim Goiano da Geografia**, Goiânia, v.37, n.2, p. 223-244, 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/bgg/article/view/49153>>. Acesso em: 26 jul. 2024.

Notas

¹ O presente artigo foi desenvolvido no âmbito da disciplina Seminário de Estudos Avançados em Arte e Cultura, integrada ao Doutorado em Artes do Programa de Pós-Graduação de Artes da UFES, no qual sou aluna, sob orientação da professora doutora Almerinda da Silva Lopes. As reflexões aqui reunidas se articulam às discussões teóricas sobre mediações culturais, legitimação simbólica e circulação de saberes no campo artístico.

² *Alodoxia* é um conceito formulado por Pierre Bourdieu para designar a opinião errônea ou ilegítima, isto é, uma forma de juízo proferido por aqueles que não possuem o *habitus* ou o capital cultural necessário para compreender e julgar adequadamente um determinado campo social, como o artístico, científico ou filosófico.

SOBRE A AUTORA

Vanessa Pereira Vassoler é graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo, mestre em Artes e atualmente doutoranda pela mesma instituição. Sua trajetória acadêmica inscreve-se no campo da História, Teoria e Crítica da Arte, com investigações voltadas à crítica de arte no século XX e, em seus desdobramentos mais recentes, à produção intelectual de mulheres críticas com atuação no século XX, com ênfase nas relações de gênero e nos mecanismos de apagamento historiográfico. Atua como professora efetiva de Artes na rede pública municipal de Vila Velha. E-mail: vanessavassoler@yahoo.com.br

Recebido em: 28/11/2024

Aprovado em: 5/7/2025

NO ESGOTAMENTO, O FIM É O COMEÇO: REFLEXÕES SOBRE A PRODUÇÃO POÉTICA PÓS-DIGITAL NO CAPITALISMO TARDIO¹

IN EXHAUSTION, THE END IS THE BEGINNING: REFLECTIONS ON POST-DIGITAL POETIC PRODUCTION IN LATE CAPITALISM

Paula Davies Rezende
ESPM-SP

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre a exaustão gerada pela normalização de diferentes formas de opressão no capitalismo tardio, analisando como essa condição pode abrir caminhos para novos campos de possibilidades e alternativas. É nos períodos de convulsão que a vida grita mais alto. Partindo dessa premissa, o texto apresenta um memorial reflexivo sobre a criação de duas obras digitais, concebidas em resposta ao desejo de explorar o potencial das tecnologias digitais. Argumenta-se que essas tecnologias podem ser desviadas de seus objetivos industriais para produzir acontecimentos estéticos que expressem subjetividades múltiplas e singulares, capazes de problematizar a cultura visual homogênea da internet e possibilitar a emergência de novos mundos, questionando o propósito capitalista a partir do qual essas tecnologias digitais foram inicialmente criadas.

Abstract

This article proposes a reflection on the exhaustion arising from the normalization of various forms of oppression within late capitalism, examining how this condition can pave the way for new realms of possibilities and alternatives. In periods of turmoil, life asserts itself most vividly. Based on this premise, the text presents a reflective narrative on the creation of two digital works, conceived in response to the desire to explore digital technology's potential. It argues that digital technologies can be repurposed beyond industrial aims to produce aesthetic events that embody diverse, singular subjectivities, capable of challenging the internet's homogeneous visual culture and enabling the rise of alternative worlds, thereby interrogating the capitalist purpose from which these technologies were initially conceived.

Palavras-chave:

Arte; capitalismo tardio; realidade aumentada; simulação; tecnologia.

Keywords:

Art; augmented reality; late capitalism; simulation; technology.

Estou exausta.

O filósofo Peter Pál Pelbart (2021) aponta alguns motivos pelos quais estamos exauridos no âmbito do capitalismo tardio, contexto da vivência ocidental nesse primeiro quarto do século XXI. Para começar, o adestramento civilizatório que coage nossos corpos por dentro e por fora. Também a disciplinarização imposta pelas fábricas, hospitais, escolas e os demais dispositivos vigilantes, que nos controlam desde os nossos ambientes mais íntimos. Fora a normalização e consequente opressão estética. Nós, como sociedade, somos pessoas desejosas de prolongar a vida ao máximo, mas nessa ânsia de prolongamento da existência e foco na sobrevivência, talvez estejamos perdendo a própria vida em si: “Quem está realmente vivo hoje? [...] E se somente estivermos realmente vivos se nos comprometermos com uma intensidade excessiva que nos coloca além da ‘vida nua’?”, pergunta Zizek em *Bem-vindo ao deserto do real* (2003, p. 108 *apud* Pelbart, 2021, p. 29). Relembro que Pelbart chamou de vida besta o tal “rebaixamento global da existência”, uma vivência controlada, asséptica e artificial, em que o café não tem cafeína e a cerveja não tem álcool; em que a vitalidade social foi sequestrada e estamos sobrevivendo em baixa intensidade, submetidos à uma anestesia sensorial. “Ciberzumbis”, protesta o autor. Sou afetada por suas reflexões em torno da depreciação da vida e rebaixamento à indiferença e banalidade: vida nua (Pelbart, 2021, p. 29-31). Penso sobre o alerta de Byung-Chul Han: “No cuidado exclusivo com a sobrevivência nos igualamos ao vírus, esse ser morto-vivo que apenas se multiplica, ou seja, sobrevive sem viver” (Han, 2021, p. 38).

Como docente do ensino superior, da área de Cinema e Linguagens Audiovisuais, observo uma mudança na percepção das narrativas audiovisuais que emerge com a Geração Z:² meus jovens estudantes não gostam de ambiguidades, de narrativas com informações subentendidas. Eles não toleram aquela familiar sensação de “não entendi”. Uma aluna me explicou que isso acontece, pois eles já se sentem frustrados constantemente, então, preferem não se frustrar novamente assistindo a uma obra que não entendem. Inclusive, isso se dá no campo da produção e experimentação de linguagens. Com frequência, esses jovens parecem optar por fórmulas já feitas e já reproduzidas à

exaustão em sucessos da Netflix. Que o mercado aposte em fórmulas prontas já é esperado, uma das características do capitalismo é a obsessiva acumulação de capital, de preferência, com o mínimo custo. Contudo, estudantes ainda sem compromisso algum com o mercado terem esse tipo de comportamento me sugere um sentimento de insegurança, por parte deles, para arriscar novas formas de expressão e novas formas de trabalhar. Insegurança de não conseguir se colocar no mercado de trabalho, se não for para seguir as regras de linguagem que já estão postas, mesmo que aquilo não dê nenhum pico de emoção.

Quando a vida está reduzida a esse estado de fadiga e impotência, o que resta? O que poderia nos tirar dessa prostração? Pelbart diz que seria necessário nos reapropriarmos da dor do encontro do corpo com sua exterioridade, permitindo-nos ser afetados pelas forças do mundo (Pelbart, 2021, p. 31-32). Preciso estar no mundo e ser afetada pelas suas forças. Viver e experimentar equivalem a sofrer. É indispensável retomarmos o estado pático: “O ser pático, finalmente, é o ser passível de experimentar dor ou prazer. Em termos filosóficos, o que importa é um poder de ser afetado, de mudar de estado, de transir” (Pelbart, 2021, p. 39).

Pergunto, junto com Pelbart, se as pessoas que buscam fuga dessa vida bestificada, que buscam a retomada do corpo como afetibilidade, fluxo e intensidade, se todas essas pessoas não teriam em comum o fato de estarem sufocadas pela vida nua que teria atingido um ponto intolerável (Pelbart, 2021, p. 36). Recordo-me do autor mencionando a diferenciação que Deleuze faz entre cansaço e esgotamento. O cansaço faz parte do léxico do trabalho e da produtividade. A realização das possibilidades que nos habitam, por exemplo, no desenvolvimento de determinados projetos em detrimento de outros, visando determinados objetivos, resulta em cansaço (Pelbart, 2021, p. 42). Tal execução opera sempre por exclusão, já que pressupõem objetivos e preferências variados. São essas variações que cansam e demandam que descansemos para retomar a atividade depois. Já no esgotamento, o conjunto das variáveis de uma situação é combinado, re combinado e percorrido a esmo, até a exaustão, renunciando-se a qualquer significação, objetivo ou ordem de preferência (Deleuze, 2010, p. 68-69). O esgotamento advém quando todos os possíveis se acabaram, bem como

as potencialidades, resultando em dissolução do sujeito. A pessoa esgotada não é aquela deitada que busca descanso, mas sim a pessoa insone em estado de inação. Sua força é justamente a de “produzir o vazio ou fazer buracos, afrouxar o torniquete das palavras, secar a ressudação das vozes para se desprender da memória e da razão” (Deleuze, 1992, p. 103 *apud* Pelbart, 2021, p. 43).³Em outras palavras, “O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível” (Deleuze, 2010, p. 67).

Lembrei-me da menção que o sociólogo Laymert Garcia dos Santos faz à sensação de “inevitabilidade do processo”, quando nos damos conta da corrosão e deterioração dos nossos direitos mais básicos, resultante dos rumos econômicos em nosso mundo globalizado. Como se a alegação de que não há nenhum tipo de alternativa – dita a exaustão pelos que preconizam o neoliberalismo – justificasse toda sorte de decisões e medidas nocivas e predatórias tomadas sob a lógica do capitalismo tardio. Santos observa que, sob a coação da suposta falta de caminhos, as pessoas que “resistem ou se opõem, os inconformados e os excluídos são, assim, desafiados, com cinismo e desprezo, a construírem alternativas e a comprovarem a sua consistência” (Santos, 2003, p. 229).

Se o esgotamento mencionado por Pelbart e Deleuze se dá quando os possíveis se acabam, então, essa condição também transborda diante da sensação de inevitabilidade mencionada por Santos. Mas concordo com Pelbart quando ele diz que essa condição não deve ser lamentada, e sim festejada (Pelbart, 2021, p. 47). É nessa condição que nós, as pessoas inconformadas, resistentes e opositoras mencionadas por Santos, podemos aproveitar a possibilidade rara de abrir-nos para uma nova aventura. Quem sabe inventar novas alternativas. O esgotamento não é o remate, o ocaso, mas sim a possibilidade de outro prelúdio. Como se a minguia do possível (dado de antemão) fosse a condição para alcançar outra modalidade de possível (o ainda não dado) – em outros termos, não a realização eventual de um possível previamente dado, mas a criação necessária de um possível sob um fundo de impossibilidade. O possível deixa de ficar confinado ao domínio da imaginação ou do sonho ou da idealidade, tornando-se coextensivo à realidade na sua produtividade própria (Pelbart, 2021, p. 48). O esgotamento não é o fim, mas sim,

o começo.

Os momentos de revolução e insurreição inauguram campos possíveis, diz Pelbart. Não seria o possível que daria lugar ao acontecimento, e sim o acontecimento que criaria as condições para o possível. Esses momentos, sejam eles individuais ou coletivos, talvez possibilitem uma abertura, tanto subjetiva quanto comunitária, naquilo que era o intolerável, fazendo brilhar luz nova numa direção que antes era inimaginável (Pelbart, 2021, p. 48-49).

A filósofa Suely Rolnik também pensa que são nos períodos de convulsão que a vida grita mais alto. É quando posso me reapropriar da pulsão vital sequestrada e cafetinada pelo capitalismo neoliberal: “É preciso resistir no próprio campo da política de produção da subjetividade e do desejo dominante no regime em sua versão contemporânea – isto é, resistir ao regime dominante em nós mesmos” (Rolnik, 2019, p. 36). A autora afirma ainda que “não há mudança possível de uma forma de realidade e seus respectivos sintomas sem que se operem mudanças do modo de subjetivação dominante” (Rolnik, 2019, p. 106). E, então, propõe uma pergunta que em muito coincide com o fio condutor desta pesquisa:

[...] como estratégias artísticas podem intervir na vida social, instaurando espaços para processos de experimentação, sua proliferação, seus devires? E, mais radicalmente ainda, como contribuir para liberar a potência de criação de seu confinamento na arte? (Rolnik, 2019, p. 130).

Eu ganhei um vaso com duas plantas bem diferentes que cresciam juntas. Uma altiva, avermelhada, que crescia para cima. Ao redor dela, uma vasta folhagem muito verde, muito vívida, que crescia para os lados. Achei muito bonita a composição. Depois, fiquei sabendo que a planta “original” era a avermelhada altiva. O arbusto verde eram ervas daninhas que cresceram livres e descontroladamente, tomando conta do vaso.

No início do quarto ano do doutorado sentei para repensar a pergunta de pesquisa, o objetivo geral e os objetivos específicos do que viria a se tornar minha tese em poéticas visuais. Depois de enveredar, me perder e me achar em tantas trilhas,

desvios e picadas, minha pesquisa parecia um jardim repleto de ervas daninhas, que cresceram demais e tomaram conta desse espaço. Deixavam tudo mais confuso e mais bonito. Ervas daninhas servem para nada, por isso mesmo servem para tudo, elas surgem espontaneamente em lugares indesejados. Irrompem a barreira do improvável.

ESCOLHI ACOMPANHAR AS ERVAS DANINHAS

No prefácio do livro *O cogumelo no fim do mundo*, de Anna Tsing, a antropóloga Joana Cabral de Oliveira (2022, p. 14) nos convida a ocupar as fissuras do capitalismo. Observo a vida que insiste em brotar nas ruínas, como orientou Oliveira (2022, p. 8). Em São Paulo, as ervas daninhas insistem em brotar no asfalto. Raízes de árvores esquecidas nas calçadas quebram concretos, reivindicando as ruas e atrapalhando o trânsito. Aplaudo essa qualidade das ervas daninhas que para nada servem, no entanto, resistem.

Segundo o pensamento de Félix Guattari, o capitalismo é responsável não somente pela subjetividade individual, mas também por uma subjetividade social e até mesmo inconsciente. A isso que o autor chamou de máquina de produção de subjetividade, opõe-se a ideia de modos de subjetivações singulares ou processos de singularização:

[...] uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos [...] (Guattari; Rolnik, 1996, p. 16-17).

Parece-me, por estas linhas, que Guattari vai na mesma direção das ervas daninhas que resistem aos imperativos da produtividade. Talvez essas plantas indesejadas sejam a luz que brilha naquela tal inimaginável direção mencionada por Pelbart. O começo, um novo possível após o esgotamento de todos os outros existentes no conjunto de variáveis fustigado pelo capitalismo tardio. Outros

que viajam pela mesma trilha são Fulvia Carnevale e James Thornhill, fundadores do coletivo artístico Claire Fontaine, porque entendem a arte como um terreno fértil para processos singularizantes, um lugar de desfuncionalização das subjetividades, de forma que as singularidades já possam surgir desobrigadas de qualquer utilidade (Claire, 2016). Entendo que isso envolve a recusa de uma ideia de subjetividade atrelada a ideais de produtivismo e produtividade. Um gosto de viver, como mencionou Guattari.

Ao tratar da literatura, Deleuze defende que enunciados não são produzidos por um sujeito individual, mas que são frutos de um agenciamento, sempre coletivo e múltiplo, que envolve o nós e o que está fora de nós, os devires, territórios, afetos e acontecimentos. A tarefa do escritor seria fazer esses elementos tão heterogêneos conspirarem e funcionarem juntos na produção do enunciado (Deleuze; Parnet, 1998, p. 43). Penso que a função poética é por em relação esses elementos tão heterogêneos, para conspirarem e prepararem a terra em que o processo criativo se dará. Ao deslocar esse entendimento para o campo da tecnologia, percebo que esta faz corpo com um eu múltiplo, seus afetos e devires, engendrando diferentes agenciamentos, multiplicidades e subjetividades. O desvio da tecnologia para a arte seria um desses momentos de insurreição que inaugurariam campos de possibilidades. Outro começo após o esgotamento, novas possibilidades de subjetivações singulares que fujam da lógica exaustiva de dominação e homogeneização reiteradamente compelida pela tecnologia. A tecnologia apropriada de forma poética estende meu corpo, meus recursos ferramentais de expressão e de ressignificação de um mundo já intimamente dependente de códigos e algoritmos. Nesse âmbito dos agenciamentos entre arte e tecnologia, evoco Edmond Couchot e o embate entre o que ele define como sujeito-EU e sujeito-NÓS. O sujeito-NÓS está intimamente relacionado à tecnologia, e é definido como uma “subjetividade coletiva, impessoal, intrínseca aos procedimentos técnicos desenvolvidos ou adotados pelos artistas em diferentes épocas, em oposição ao sujeito-EU, individual e subjetivo” (Couchot, 2003, p. 11). Segundo entende Couchot, o sujeito-NÓS não é uma alienação, nem perde as qualidades de sujeito, mas se despersonaliza em um anonimato

moldado pela experiência tecnestésica coletiva. Por outro lado, o sujeito-EU é a manifestação do eu individual (Couhot, 2003, p. 15-17).

Nesse emaranhado de devires, territórios, afetos e acontecimentos, me aproprio da tecnologia digital pois minhas inquietações são disparadas pelas relações, negociações e tensões entre o eu orgânico e o mundo digital que me rodeia, e somados, estão em constante transformação, fragmentação e recomposição. Novas relações entre o sujeito-EU e o sujeito-NÓS emergem daí. Nesse conflito, nos beneficiamos do alargamento da noção de sujeito para além daquele narcisístico, abrangendo também a camada de percepção coletiva proporcionada pela tecnologia. Não estamos mais na esfera do sujeito uno e dos grupos molares estáticos, adentramos a dimensão das multiplicidades singulares, rizomáticas e em constante mutação. Meu eu deleuziano entende que cada multiplicidade que vislumbro se define pelos processos ímpares de desterritorialização aos quais posso lançar-me e pelo desenvolvimento das linhas de fuga que posso produzir. Portanto, só em uma multiplicidade de multiplicidades posso devir (Deleuze; Guattari, 2011, p. 23-25).

Com a tecnologia, também me transformo em algoritmos. São estratégias de expansão do meu grau de potência, na direção de processos de heterogeneização, que dessubjetiva e busca subverter o sistema de dominação a partir de suas próprias ferramentas.

Não lamento, como fez Fredric Jameson, ser incapaz de produzir representações realistas de minha própria experiência, característica que o autor relaciona a uma suposta inaptidão na concatenação das referências de passado, presente e futuro em uma narrativa lógica e coesa, que poderia resultar em "'um amontoado de fragmentos' e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório" (Jameson, 2002, p. 52). Ao invés de repetir o vivido em toda clareza de sua opressão e violência em uma representação fiel da experiência, procuro utilizar a tecnologia para simular outras existências possíveis, como, por exemplo, devir erva daninha. São especulações estéticas e tecnopolíticas. Algo como um futuro do passado, se o passado tivesse sido outro. O meu eu poético, que já é muitos, reivindica o direito de sonhar e simular futuros

que nunca imaginei. Inventar simulacros como simulações, emancipados da função representativa, cujo lastro é inexistente por natureza.

O que proponho é apenas uma perspectiva diferente. O que Jameson (1985, p. 22-23) chamou de fragmentação esquizofrênica - referente a uma hipotética desconexão entre signo, significante e significado - poderia ser encarado como uma reorganização dos significantes em diferentes lógicas e narrativas. Uma lógica diferente da convencional não quer dizer que seja incapaz de produzir sentido, mas sim que os sentidos que ela engendra são múltiplos e díspares. Diferentes lógicas e produções narrativas acenam para uma multiplicidade de semioses, capazes de expressar e acolher experiências variadas, o que as tornam resistência ao uno hegemônico, dominante, que exclui as vivências marginalizadas.

Meu ímpeto de criação poética responde à convocação de Yuk Hui: "Para superarmos a neocolonização que acontece via globalização tecnológica, é necessário nos apropriarmos da tecnologia e reestruturar o imaginário tecnológico, a partir de diferentes epistemologias" (Hui, 2020, p. 436). A concretização de um pluralismo ontológico, em que se possa dar voz e importância para diferentes ontologias de culturas distintas, só será possível após um entendimento sobre as implicações políticas da tecnologia (Hui, 2020, p. 323).

No fim das contas, pergunto: como me aproveitar dessa potência da simulação proporcionada pelas tecnologias digitais, características do capitalismo tardio, para fazer brotar ervas daninhas na forma de proposições poéticas pós-digitais?

Ao me apropriar das imagens produzidas com tecnologia digital no âmbito da simulação, adentro um campo da arte que recebe diversas terminologias. Fala-se em arte tecnológica, *media art*, arte digital, novas mídias, entre outros. Neste artigo, utilizo a expressão pós-digital para tratar desse tipo de produção artística, a mesma utilizada pelo pesquisador Florian Cramer. Segundo explicação do autor, o termo tem o intuito de retratar os confusos imbricamentos da arte e da mídia após as revoluções da tecnologia digital:

[O] “pós-digital” não reconhece a distinção entre mídias “antigas” e “novas”, nem a afirmação ideológica de uma em detrimento da outra. Ele [o termo] funde o “antigo” e o “novo”, frequentemente aplicando experimentações culturais das redes às tecnologias analógicas, que são reinvestigadas e reutilizadas (Cramer, 2014a, p. 4).⁴

Cramer afirma ser uma expressão que abarca o contexto em que as mudanças provocadas pelas Tecnologias de Informação e Comunicação já se tornaram comuns, não sendo mais vistas como revolucionárias, opondo-se a outras terminologias, que se referem a essas tecnologias como inovações. O “[...] pós-digital” pode ser usado para descrever tanto um desencanto contemporâneo com os sistemas de informação digital e dispositivos midiáticos, quanto um período em que a nossa fascinação por esses sistemas e dispositivos se tornou algo do passado...” (Cramer, 2014b, p. 12).⁵

Pareceu-me ser conceitualmente coerente utilizar o pós-digital para elaborar poeticamente a confusão que brotou com as ervas daninhas. Compilar

numericamente acontecimentos estéticos que deem corpo a subjetividades singulares múltiplas, de forma a problematizar a cultura visual homogênea, característica da internet, simulando mundos diversos desse em que vivemos, e que questionem o propósito industrial capitalístico, a partir do qual as próprias tecnologias digitais foram criadas.

Alguns projetos de experimentação poética que respondem a essa inquietação são desenvolvidos na minha tese de doutorado (Rezende, 2024), defendida em 2024. Neste artigo estão apresentadas duas delas. Cada uma, da sua forma, é uma apropriação de tecnologias principalmente utilizadas com fins hegemônicos de caráter homogeneizante, mas que foram desviadas no esforço de subverter esses mesmos propósitos, uma insurgência na tentativa de instaurar novos possíveis após esgotamento. A partir da ideia de ritornelo, a repetição que sofre pequenas variações, de forma a dilatar suas possibilidades de significação, os experimentos têm em comum a apropriação, recomposição e reinvenção do mundo que nos rodeia. É dessa repetição por apropriação e recomposição que emerge a contrainformação como forma de resistência.



Figuras 1, 2 e 3 - Exemplos de funcionamento da aplicação “Ocupar as fissuras”. Prints de tela de celular feitos pela autora, 2023.

Fonte: Acervo pessoal.

As duas proposições utilizam câmeras de dispositivos móveis e internet. O intuito é que sejam acessíveis e que acenem às tecnologias já enraizadas no nosso inconsciente coletivo. São câmeras de vídeo que capturam, telas que renderizam essas imagens e todas as demais intermediações tecnológicas digitais que compõem esse agenciamento.

OCUPAR AS FISSURAS

Esta obra surgiu da obsessão que tive com a ideia de ervas daninhas, já relatada anteriormente. Tratava-se de uma aplicação em realidade aumentada (RA), que propiciava que, em colaboração com um dispositivo móvel com câmera,⁶ as pessoas pudessem fazer brotar virtualmente ervas daninhas digitais tridimensionais (3D) em diferentes lugares do mundo tangível. A intenção era vegetar novos possíveis, na forma dessas plantas teimosas, que rompessem as barreiras do improvável e reivindicassem diferentes - e inesperados - lugares, já exauridos pela lógica hegemônica do capitalismo tardio. A aplicação não está mais disponível, mas seu mecanismo de funcionamento está relatado abaixo.

O acesso à experiência virtual se dava por meio de um *link* da internet. Não era necessário instalar nenhum aplicativo, apenas acessar o *link*, que era aberto no próprio navegador do celular. Logo na primeira tela da aplicação, visualizava-se o convite, que dizia: “Escolha uma fissura e clique na tela para fazer crescer uma erva daninha” (Figura 1). A interação se dava por meio da câmera do dispositivo móvel: para fazer brotar as ervas daninhas virtuais, apontava-se a lente do aparelho para uma superfície horizontal e plana, e com auxílio de um marcador circular, era possível escolher um local onde nasceria uma planta digital. Era possível colocar quantas daninhas se desejasse (Figuras 2 e 3). Para guardar o registro do jardim de ervas daninhas, bastava tirar um *print* da tela do celular.

Toda a organização descrita acima ocorre no espaço digital. Como então traduzir essa estrutura para as paredes do cubo branco, de forma atrativa, para que as pessoas em uma exposição artística, por exemplo, sejam convidadas e conduzidas à obra de forma adequada? O acesso à experiência

virtual se dava por meio de um QR code afixado na parede do espaço expositivo, acompanhado de uma explicação passo a passo de seu funcionamento. Ao apontar a câmera do celular para o QR code, a pessoa visitante era conduzida para aplicação.

Junto ao código de acesso e a orientação para interação com a obra, havia também um convite, provocando as pessoas visitantes a fazerem crescer ervas daninhas virtuais no espaço expositivo e registrarem suas composições em imagem no próprio celular, para, posteriormente, compartilharem suas ocupações no Instagram, com a hashtag #ocuparasfissuras, marcando o perfil da obra, @ocuparasfissuras.⁷ Dessa forma, poderia apropriar-me das imagens postadas e exibi-las em no feed do perfil da obra, construindo um repositório que recupera e organiza os produtos imagéticos oriundos das interações de outras pessoas com a aplicação. Meu convite para o compartilhamento no espaço virtual é uma tentativa de tirar a obra do cubo branco e buscar outras formas de exibição. Além de agregar as imagens produzidas pelo público, esse perfil no Instagram também é uma forma de divulgar o trabalho online, de forma a convidar outras pessoas a ocuparem suas próprias fissuras.

No início deste artigo compartilhei sobre uma planta que ganhei e as ervas daninhas que nela cresceram descontroladamente. Fiz um paralelo entre a invasão das ervas daninhas com o momento de retomada e reavaliação da pergunta e objetivos de pesquisa, quando estava finalizando minha tese de doutorado. Foi um momento marcante, pois foi quando percebi que a pesquisa tomou outro rumo, quase sem o meu consentimento. Determinadas ideias obsessivas, à priori desconectadas com a temática inicial, recusaram-se a ir embora e resistiram até a última versão. Da mesma forma como as ervas daninhas tomam conta de jardins, resistem à urbanização e nascem das fissuras do concreto e do asfalto.

No parágrafo acima, o uso do sujeito “ideias” na voz ativa, como agente da ação, não é um simples equívoco de sintaxe. A pessoa que trabalha com pesquisa sabe que as ideias criam vida própria e impõem sua permanência, à nossa revelia.

Tenho a impressão de que não adianta mais levantarmos bandeiras de declarada oposição ao sistema. Mas uma boa estratégia parece

ser hackeá-lo, enfraquecê-lo, transformá-lo de dentro. Observar e instigar a vida e os possíveis que insistem em brotar nas ruínas. Pareceu-me uma metáfora poética para lidarmos com a potência homogeneizante do capitalismo tardio, que nos esgota até o estado de inação. Então, para responder à minha inquietação de produzir e espalhar ervas daninhas que tomem conta não apenas do meu jardim, mas que ocupem as mais diversas fissuras que começam a aparecer no terreno do capitalismo e espalhem brotos de tenros possíveis, no empenho de um novo começo pós-fim, optei pela realidade aumentada.

Como toda realidade aumentada, essa experiência consiste na hibridização de uma imagem tridimensional sintetizada por tecnologias digitais - a erva daninha -, sobreposta sobre uma captura imagética em tempo real do mundo tangível, feita através da câmera do dispositivo móvel. O modelo tridimensional digital é inserido sobre a camada do mundo "real" a partir de um clique na tela do aparelho. O tamanho da planta que brotará é aleatório e randômico, portanto, variará de acordo com uma função matemática, delimitada por valores mínimo e máximo, não podendo ser controlado pela pessoa usuária, assim como também não podemos controlar o crescimento de daninhas no mundo tangível.

A pessoa artista é, via de regra, curiosa. Mas não basta ter ideias, é fundamental conhecer a materialidade das ferramentas que dão corpo às elucubrações poéticas. Ao longo da minha pesquisa em RA, estudei diversos tipos de recursos digitais que pudessem dar corpo ao intento de sobrepor modelos tridimensionais sobre o mundo tangível. Dentre as possíveis, optei pela tecnologia de WebAR,⁸ uma ferramenta que permite visualizar e interagir com conteúdo feito em RA a partir de um navegador comum de internet, como Google Chrome, Apple Safari ou Mozilla Firefox. Essa solução possibilita uma experiência mais acessível, já que não demanda download ou instalação de aplicativos dedicados que, muitas vezes, sobrecarregam os dispositivos móveis com performance mais limitada.

Assim como no projeto "Patuá" (que apresentarei a seguir), essa obra carrega uma característica que concerne à realidade aumentada no geral: a interatividade. Eu, a artista, fiz a programação para

que a aplicação realizasse a função planejada, de inserir modelos 3D de ervas daninhas, em tamanhos randômicos, em superfícies horizontais planas. Mas esse tipo de trabalho só se realiza em sua total potência quando a pessoa usuária se apropria dele e faz suas próprias ocupações, fazendo crescer plantas em seu próprio espaço, de acordo com suas escolhas e decisões pessoais. Nessa experiência, a pessoa vira coautora e responsável, junto comigo, por essa plantação virtual digital que se sobrepõe ao mundo tangível.

PATUÁ

Esse trabalho existe somente em projeto de experimento poético.

O título dessa obra, Patuá, é uma palavra provavelmente de origem Tupi, que se refere a uma espécie de cesta feita de folhas de palmeiras trançadas, e é utilizada para designar qualquer tipo de sacola de couro ou de pano (Chieregati, 2021, p. 31). A obra é uma ideia de aplicação para dispositivos digitais móveis, a ser desenvolvida por meio da tecnologia de realidade aumentada (RA), que simulará em modelos digitais tridimensionais (3D) diversos elementos orgânicos e não orgânicos oriundos de outros planetas que não a Terra. O objetivo da aplicação é fornecer materialidades virtuais de elementos ficcionalmente recolhidos em outros mundos e outras eras, de forma a estimular a criação de diferentes realidades e existências heterogêneas: híbridas, bastardas e não genéticas.

Com essa aplicação, será possível "plantar" virtualmente, em nosso mundo, sementes e vegetais extraterrenos. Conseguiremos colocar no nosso chão rochas intergalácticas, adornar nossas paredes com objetos alienígenas e interagir com objetos de culto de religiões extraterrestres. Coisas como roupas, joias, plantas, sementes, rochas, ferramentas, objetos de culto, objetos de entretenimento, instrumentos musicais e móveis simples. Objetos banais, corriqueiros, presentes em cotidianos de outras galáxias, serão modelados digitalmente em 3D para serem inseridos em uma camada virtual sobreposta ao nosso mundo terrestre tangível. Nada extraordinário, afinal, a vida é feita de banalidades.

Nossa missão, como pessoas usuárias do aplicativo, é agregar, no mundo ao nosso redor, objetos comuns

de outros cosmos, que dispararam outras histórias,⁹ que construíram outras casas, alimentaram outros seres, floresceram outras paisagens. Disparar acontecimentos que criem condições para fecundação de óvulos férteis de novos prelúdios. Espalhar entre nós esses artefatos de forma a estimular diferentes vivências e projetar novos mundos em que nós possamos nos transformar com todas essas pequenas coisas banais, que também são transformadas por nós. Infestar a cidade com elementos comuns, nada heroicos nem valiosos, aqueles esquecidos em alguma prateleira de alguma casa, em outra realidade.

Para construir mundos diferentes, talvez não seja necessário destruir esse em que vivemos e começar outro do zero. A filósofa Donna Haraway aponta que seria mais o caso de **regenerar** do que de **renascer**. Regenerar estaria mais relacionado à renovação da estrutura, que pode vir a ser reconstruída de forma mais firme e potente.

Para as salamandras, a regeneração após uma lesão, tal como a perda de um membro, envolve um crescimento renovado da estrutura e uma restauração da função, com uma constante possibilidade de produção de elementos gêmeos ou outras produções topográficas estranhas no local da lesão. O membro renovado pode ser monstruoso, duplicado, potente. Fomos todas lesadas, profundamente. Precisamos de regeneração, não de renascimento, e as possibilidades para nossa reconstituição incluem o sonho utópico da esperança de um mundo monstruoso, sem gênero (Haraway, 2000, p. 98).

Neste trabalho é recorrente a ideia de criação de novos possíveis após o esgotamento decorrente do capitalismo tardio. Segundo Rolnik (2019, p. 36), é nos períodos de convulsão que a vida grita mais alto. Este projeto nasceu do desejo de aproveitar a tecnologia digital de produção de imagens na tentativa de reconstruir nosso mundo, já bastante baqueado e combalido. Reconstruir essas ruínas do capitalismo tardio com auxílio de elementos forasteiros, pertencentes a mundos estrangeiros inventados pela literatura de ficção científica. Esses objetos poderiam trazer, para nossa realidade, informações, estéticas, experiências distintas. Poderiam disparar vivências outras, viabilizar diferentes agenciamentos que abrangeriam não apenas nós e nosso cotidiano terreno, mas também

compreenderiam objetos provenientes de mundos outros. Joana Cabral de Oliveira observa que a reflexão sobre as diferentes formas de constituir mundos auxilia na desconstrução do dualismo histórico entre Natureza e Cultura e na recusa da suposição que a espécie humana seria superior devido a ilusão de que seria a única espécie a cultivar a cultura. Mundos são sempre compostos por outros elementos além dos humanos, seria uma falha ignorar que outros elementos determinam vivências e poderiam nos ensinar muitas coisas. Segundo a autora, “A possibilidade de fabular mundos é uma habilidade alentadora para enfrentarmos as ruínas do Antropoceno” (Oliveira, 2022, p. 10). Com relação aos objetos alienígenas protagonistas do aplicativo, as descrições de suas formas e funções serão extraídas das obras de autoras de literatura de ficção científica como Ursula K. Le Guin, Octavia Butler, Ann Leckie entre outras, nas quais os objetos são descritos com cuidado e detalhamento.

É importante remarcar que serão apenas elementos oriundos de mundos projetados por mulheres. A literatura de ficção científica é um campo historicamente dominado por homens. Lemos, nas obras de autores como Ray Bradbury e Isaac Asimov, a descrição de outros mundos, outros seres, meios de transporte intergalácticos, toda uma sorte de invenções e projeções tecnológicas. Mas, em nenhum momento, a ordem social patriarcal vigente nesses mundos ficcionais é problematizada. Os autores conseguem abstrair de tecnologias e objetos, mas não conseguem esboçar diferentes relações sociais. Nessas narrativas, apesar do desenvolvimento tecnológico, a sociedade ainda é racista, xenofóbica e heteronormativa, as mulheres ainda servem os homens, que dominam todas as funções relevantes no mercado de trabalho. “Patuá” tem o propósito de simular mundos que subvertam, inclusive, a ordem social, que questionem o lugar de privilégio ocupado pelo homem branco cis heterossexual.

Então, a partir das descrições mencionadas anteriormente, serão desenvolvidos os modelos em 3D a serem utilizados no aplicativo. O intuito não é fazer imagens em alta resolução, que possam vir a se confundir com o mundo tangível. Serão, propositalmente, em baixa resolução, para que claramente se destaquem no contexto no qual estarão virtualmente inseridos, como uma

forma de inserir ruído numa cultura imagética lisa, ilusoriamente considerada como sem arestas e sem falhas. Aqui o estrangeiro e o rudimentar serão tratados como política imagética, em um aceno à artista alemã Hito Steyerl (2009) e sua defesa da imagem de baixa resolução. Segundo a autora, atualmente a hierarquia de valor das imagens seria baseada em resolução gráfica. A artista faz alusão aos formatos digitais de imagem de baixa resolução (por exemplo, o AVI e JPEG), como sendo o lumpesinato da sociedade imagética. O fetiche pela imagem de alta resolução estaria ancorado em um sistema de produção capitalista e conservador, que endossa a crença que a falta de resolução seria correspondente à castração da autoria, da autenticidade autoral. As imagens de baixa resolução são precárias, pois, no processo de compressão perdem definição e, por consequência, qualidade. Porém, lembra Steyerl, nesse processo, elas ganham velocidade na transmissão, pois tornam-se leves e facilmente compartilháveis na Internet. Essa facilidade na circulação contribui para a criação de um circuito alternativo – que inclui, por exemplo, o cinema de ensaio e o cinema experimental – e cria uma economia paralela de imagens, na qual até mesmo conteúdos marginalizados circulam novamente (Steyerl, 2009, p. 1-3, 7). Inclusive, pode-se dizer que, no contexto contemporâneo, a baixa resolução está sendo buscada como alternativa estética e subversão da hiper-realidade à qual apela o imaginário do *status quo* imagético. A indústria da fotografia digital, inclusive, já se apropriou da estética, através de filtros e *presets* de tratamento de imagem, que emulam o ruído e a precariedade da fotografia analógica de baixa-fidelidade.

A ideia de juntar em um patuá alguns elementos banais de outros mundos veio do conceito de *worlding*, de Donna Haraway. É um conceito que se refere a um mundo **em se fazendo**, em constante ação (é um verbo criado a partir de um substantivo), em que humanos e não humanos se entrelaçam e se implicam mutuamente (Gane, 2006). Segundo a autora, a palavra realidade seria como um verbo de voz ativa e o mundo seria um nó sempre em movimento (Haraway, 2021, p. 15). Esse conceito foi construído em cima da leitura que Haraway fez do livro *A teoria da bolsa de ficção*, de Ursula K. Le Guin (2021), uma escritora de ficção especulativa, gênero que elucubra de forma ficcional sobre

mundos diferentes, de diversas e significantes maneiras, do mundo real (Wikimedia, 2023).

Nesse livro, Le Guin questiona o lugar que a figura do Herói tem nas estórias. Segundo dados trazidos pela autora, durante os períodos paleolítico e neolítico, de 65% a 80% do que os humanos comiam eram alimentos coletados. Apesar de muitas pinturas rupestres retratarem a caça de grandes animais, como mamutes, por exemplo, a carne de caça não era a principal fonte de alimentação. Nessas épocas, vivíamos primariamente de raízes, brotos, frutinhas, grãos, insetos, moluscos e pequenos animais (Le Guin, 2021, p. 17).

A questão apontada por Le Guin é que estórias de caça são mais emocionantes do que estórias sobre a coleta de frutas selvagens. Estórias de caça figuram momentos de ações dramáticas, e apresentam, como personagem principal, o Herói, poderoso, salvador. Coletar frutinhas não resulta em estórias emocionantes, pois é uma atividade repetitiva e desinteressante. Desenvolveu-se então toda uma tradição de estórias de caça e conquista, em que tudo acaba girando em torno e ficando a serviço do Herói e sua jornada. Porém, a autora clama não se identificar com essas histórias de dominação e matança, que ela chama de “estórias de ascensão e conquista do herói” (Le Guin, 2021, p. 17-21), que são absolutamente masculinas. Honestamente, eu também não me identifico e me sinto imensamente acolhida quando alguém como Le Guin expõe isso em uma publicação.

A Arte com A maiúsculo, essa Arte institucionalizada e inserida dentro de um sistema, é, segundo Haraway, uma versão dessa jornada do herói, já que, no geral, remete-se a uma figura única, o único ator e construtor do mundo como ele é entendido: o mito do homem autônomo que se faz a si mesmo sem ajuda nenhuma (Haraway, 2020). Por conta desse imaginário criado pelas estórias de caça e conquista, sedimentou-se no senso comum uma ideia de que o primeiro aparato cultural, a primeira ferramenta teria sido uma lança, uma faca, uma espada, algo que serviria à matança e captura de animais. Porém, Le Guin traz estudos que apontam que o primeiro aparato cultural deve ter sido um recipiente, algo capaz de guardar os produtos coletados, de forma a possibilitar que as sobras, o excesso fosse levado e guardado para depois, ou compartilhado com coabitantes (Le Guin, 2021, p.

19-21).

A partir dessa constatação, Haraway observa que, de fato, nenhum aventureiro – nem mesmo um caçador – deveria sair de casa sem uma mochila, uma bolsa para guardar ferramentas, comidas, roupas, acessórios e mesmo as armas. Um saco cuja função é conter qualquer objeto que pode facilitar a sobrevivência humana, que pode permitir que a nossa história continue em curso (Haraway, 2020). Um patuá que recebe, recolhe e junta a energia para trazê-la com cuidado para casa, para ser guardada e compartilhada.¹⁰ São esses elementos que tornam a estória mais complexa. Não é apenas sobre o herói/aventureiro/caçador, não é apenas sobre esmagar, empurrar, estuprar e matar. É sobre todas outras coisas – tanto as importantes, quanto as banais –, e como elas são fundamentais para a sobrevivência, nossa e das nossas narrativas (Le Guin, 2021, p. 21). A bolsa é o que possibilita histórias mais ricas, mais complexas, histórias que dão espaço para que o herói seja mais do que uma máquina humana de matar ou morrer (Haraway, 2020). Compõe um agenciamento de coisas que se implicam e se transformam, que nascem e morrem para outras nascerem, que mantém a estória e a história fluindo.

Estórias assim remetem ao que Haraway chamou de *becoming with*. Não é apenas sobre ganhar, atingir, conseguir, dominar, e sim continuar vivendo e morrendo **uns com os outros**, em uma espécie de florescimento conjunto (Haraway, 2020). Não é apenas devir, mas sim **devir com**. A partir de toda essa contextualização, Haraway apresenta a ideia de *worlding*, traduzido pela própria autora como “mundear” (Haraway, 2020). Haraway é bióloga, pesquisa e reflete sobre o mundo, os animais que o habitam, a terra, as águas, as sementes que alimentarão os povos. Faz parte desse pensamento questionar a suposta hierarquia que mantemos sobre as coisas não humanas. Não apenas como uma questão de conservação da natureza, mas como possibilidades de devires, de que as outras coisas aconteçam e floresçam. É uma oportunidade de retomar a pulsão vital sequestrada e cafetinada pelo capitalismo neoliberal que Rolnik (2019, p. 36) menciona. É uma contínua negociação com outros seres vivos e não vivos, humanos e não humanos, de forma que o mundo seja um verbo em constante transformação. Uma transformação que não gira em torno de nós humanos, mas sim

desse agenciamento coletivo de enunciação, dessa máquina que coloca em conexão humanos e não humanos. Mundear acontece em conjunto. É devir com.

O cineasta Pier Paolo Pasolini discorre sobre a potência do discurso imagético em *Empirismo eretico* (Milão, Garzantini, 1972). Ele trata sobre o cinema, mas seu discurso se aplica a uma miríade de imagens representativas. Pasolini diz que o discurso não verbal é dotado de uma força de persuasão que nenhuma expressão verbal possui: “A imagem não apenas representa, ela age de forma pragmática sobre o real e sobre a subjetividade pois ela nos faz ver, ela intervém, age sobre o que o ‘homem’ e a subjetividade ‘humana’ não podem ver e fazer” (Pasolini, 1972, p. 207 *apud* Lazzarato, 2014, p. 120). É nessa força do discurso imagético que se situa a importância da criação visual de novas narrativas e novos mundos, que não sejam patriarcais, racistas, xenofóbicos, que não sejam de violência, dominação e de exploração. Criar possibilidades de narrativas imagéticas que fujam da jornada do herói e desterritorializem a subjetividade capitalista é uma forma de simulação, porque não tem lastro nas vivências que nós temos atualmente.

Sou professora do curso de cinema, e quando levei essa discussão para sala de aula, logo veio a pergunta: mas como criar histórias que não sejam sobre o herói, se a maior parte da literatura acadêmica cinematográfica só fala sobre a jornada do herói? Ou, de outra forma, como criar narrativas que mostrem diferentes formas de mundear? Narrativas que sejam terrenos férteis para diferentes modalidades de possíveis? Um novo começo para o fim que se aproxima – se já não chegou –, já que a indústria cinematográfica segue combinando e recombina exaustivamente todas as variáveis disponíveis no conjunto de possibilidades da jornada do herói, até o esgotamento. A resposta foi: eu não sei. Eu também só aprendi sobre a jornada do herói e, provavelmente, o professor que me ensinou sobre narrativas também só aprendeu sobre isso.

<BREVE NOTA SOBRE O NÃO SABER>

Essa ideia do inacabado, da busca, da bagunça e da confusão me encanta. Não apenas como teoria, mas

também como prática profissional antiteleológica e antiprodutivista. O estudo como forma de questionamento e investigação, não como forma de cravar respostas. Como problematização, não como forma de resolução. Uma busca por incomodar e desacomodar saberes confortáveis demais, acolher ideias confusas e perguntas sem respostas diretas. Qual a busca da filosofia, afinal? Acolher a mente inquieta e dizer: está tudo bem não ter certeza de nada, afinal, tudo está em constante mudança. A professora não é detentora de saberes imutáveis e inquestionáveis, mas é parceira no questionamento e na reflexão.

Ter coisas ou ideias desorganizadas talvez não seja ruim. Talvez seja um estado necessário para expansões e questionamentos. Nenhuma busca em território desconhecido é ordenada, eficiente e eficaz, porque é justamente da ordem do desconhecido. Pensamentos demasiado organizados denotam profundo conhecimento sobre o que está se debruçando, portanto conhecimento já íntimo e digerido. O desconhecido é confuso, é difícil de entender, é assustador. O capitalismo e o produtivismo nos dizem que o desconhecido é impopular, não faz sucesso, não traz dinheiro, não vale a pena. É difícil se jogar no inexplorado quando tem alguém nos dizendo que é perigoso e inútil, que devemos ficar na nossa zona de conforto. Que devemos entregar exatamente o que nos demandam. Que devemos planilhar, justificar e ter em conta objetivos metrificáveis. </FIM DA NOTA SOBRE O NÃO SABER>

Com a intenção de questionar as estruturas narrativas e relações sociais, Haraway nos faz um convite para que façamos um *queer worlding* (Haraway, 2008, p. xxv). *Queer* é uma expressão em inglês muito utilizada, de forma pejorativa, para alcunhar pessoas homossexuais, algo no sentido de “bicha, sapatão”, remetendo-se ao que é desviante e esquisito. Mas a expressão foi apropriada e ressignificada. Segundo Giffney e Hird, o conceito de *queer* também remete à oposição e ao dismantelamento de categorias convencionais (Giffney; Hird, 2008, p. 5). Neste caso, Haraway usa o termo como uma potência de subverter e questionar o status quo das relações. *Queer worlding* seria, então, uma alusão não só a um mundo em que a prática heterossexual não seja dominante e opressiva, mas um mundo em que as práticas convencionais, que são realizadas sempre

da mesma forma, sejam alteradas, transformadas, subvertidas, inventadas. Novos possíveis. Simulações. Não apenas a simulação como lógica figurativa e como ordem visual, segundo define Couchot (2003), mas também como diferentes formas de mundear.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No âmbito do capitalismo tardio, a criatividade foi capturada e mercantilizada para fins capitalísticos, materializado no tripé produtividade, eficiência e eficácia. Até mesmo o ócio foi capturado e recebeu a função de ser criativo: nada pode ficar sem função, as atividades de lazer também devem servir para alguma coisa. Nesse contexto, nem a arte pode servir para nada. Se qualquer coisa que inventarmos fazer não for passível de apropriação e mercantilização, parece não ter sentido nem finalidade. A criatividade, nesse regime, funciona a partir de um telos, pois precisa produzir produtos e ações mensuráveis e contabilizáveis, assim como nas redes sociais, nas quais nossos gostos e amores são contabilizados por likes e engajamento. Evitam-se arestas, pontas soltas, elementos sem telos, obras fora da lógica de sentido dominante. A inovação restringe-se à reorganização de elementos e operações que já fazem parte do repertório, mantendo as pessoas reféns de um vórtex autorreferencial de conteúdos similares. A tal combinação e recombinação das variáveis a esmo, até a exaustão, até o estado de inação criativa.

Sem dúvidas que o uso acrítico da tecnologia colabora para essa padronização da experiência perceptiva, que acaba por afetar a subjetividade. Mas, assim como Pelbart (2021, p. 47), vou festejar o esgotamento pela possibilidade de aventura. Entendo que a tecnologia pode trazer, em seu bojo, a capacidade de produzir outras subjetividades, viabilizar linguagens e formas de expressão, simular mundos outros, dissidentes, singulares. Um começo, após o fim, que demande a invenção de possibilidades outras de mundo.

Nesse momento do capitalismo tardio não acredito mais na efetividade da revolução que nega e se opõe frontalmente ao sistema. Penso mais em hackeá-lo, nos apropriarmos das suas ferramentas para simularmos nossas histórias.

Com a aplicação *Ocupar as fissuras*, convidei a todos a fazerem crescer suas próprias ervas daninhas, nas suas próprias fissuras teóricas, artísticas, conceituais ou nos jardins orgânicos mesmo. Vegetar novos possíveis que rompessem as barreiras do improvável. Se nos despirmos do olhar colonizador, veremos que ervas daninhas podem resultar em plantas bonitas, e que pode ser concebível um novo possível sob fundo da impossibilidade. Com esse Patuá cheio de objetos banais de mundos outros, podemos regenerar nosso mundo, simular outros lugares, diferente, ainda não imaginados. Mundos estranhos, monstruosos, que possam colaborar para o florescimento conjunto de criaturas humanas e não humanas. A tecnologia não como forma de repetir e sedimentar os dogmas que regem o *status quo* digital dominante na internet e nas redes sociais, mas sim como forma de criar alternativas a ele, simular novos possíveis ainda não imaginados em tempos de esgotamento.

REFERÊNCIAS

- CHIEREGATI, Luciana. Pós-facio. In: LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção**. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- CLAIRE, Fontaine. Artistas ready-made e greve humana: algumas clarificações. **Revista Punkto**, 15 mar. 2016. Disponível em: <https://www.revistapunkto.com/2016/03/artistas-ready-made-e-greve-humana_15.html>. Acesso em: 7 nov. 2024.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- CRAMER, Florian. Post-digital media. **Post Digital Research** (Peer-reviewed newspaper), v. 3, n.1, p. 4, 2014a. Disponível em: <https://darc.au.dk/fileadmin/DARC/newspapers/ny_post-digital_research-newspaper.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2025.
- CRAMER, Florian. What is 'Post-Digital'? **A peer-reviewed Journal about Post-Digital Research**, v. 3, n. 1, p.10-24, 2014b. Disponível em: <<https://aprja.net/article/view/116068>>. Acesso em: 16 jul 2025.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**: Um manifesto de menos - O esgotado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- GANE, Nicholas. When we have never been human, what is to be done? Interview with Donna Haraway. **Theory, Culture & Society**, Thousand Oaks, v.23, n.7-8, p. 135-158, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/0263276406069228>>. Acesso: 17 jul. 2025.
- GIFFNEY, Noreen; HIRD, Myra J. Introduction: Queering the non/human. In: GIFFNEY, Noreen; HIRD, Myra J. (ed.). **Queering the non/human**. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2008.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade paliativa**: a dor hoje. Petrópolis: Vozes, 2021.
- HARAWAY, Donna. Carrier bags for worlding. **YouTube**, 24 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/H1qwFhS45_c>. Acesso em: 4 set. 2023.
- HARAWAY, Donna. Foreword: Companion Species, Mis-recognition, and Queer Worlding. In: GIFFNEY, Noreen; HIRD, Myra J. (ed.). **Queering the non/human**. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2008.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue. In: TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras**: cachorros, pessoas e alteridade significativa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu, 2020, edição Kindle.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, v.12, p. 16-26, 1985. Disponível em: <<https://novosestudos.com.br/produto/edicao-12/#58d4c67555e3e>>. Acesso em: 17 jul. 2025.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2002.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas e subjetividades**. Tradução de Paulo Domenech Oneto, Hortência Lencastre. São Paulo: Sesc São Paulo/n-1 edições, 2014.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa de ficção**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

OLIVEIRA, Joana Cabral de. Prefácio: Um encontro com *O cogumelo no fim do mundo*. In: TSING, Anna. **O cogumelo no fim do mundo**. Tradução de Jorge Menna Barreto, Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2021.

REZENDE, Paula Davies. **Simulação e invenção de mundos outros**: simulacro como ferramenta de dilatação de sentidos. Tese (Doutorado em Artes), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-18072024-150854/pt-br.php>>. Acesso em: 5 nov. 2024.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetizada. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **Politizar as novas tecnologias**: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética. São Paulo: Editora 34, 2003.

STEYERL, Hito. In defense of the poor image. **e-flux journal**, Nova Iorque, v.10, n.11, p. 1-9, 2009. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/>

[journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/](https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/)>. Acesso em: 17 jul. 2025.

WIKIMEDIA. Ficção especulativa (verbete). In: **Wikipedia, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficção_especulativa>. Acesso em: 8 nov. 2024.

WIKIMEDIA. Geração Z (verbete). In: **Wikipedia, a enciclopédia livre**. Flórida: Wikimedia Foundation, 2025. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Geração_Z>. Acesso em: 8 nov. 2024.

Notas

¹ A pesquisa apresentada neste artigo foi desenvolvida de forma mais extensa e detalhada na minha tese de doutorado, especificamente nos cadernos azul, amarelo e preto (Rezende, 2024).

² A Geração Z é a definição sociológica da geração de pessoas nascidas, em média, entre a segunda metade da década de 1990 e o ano de 2010 (1995-2010). É a primeira geração nativa digitalmente e nativa tecnologicamente (Wikimedia, 2025).

³ O texto de Deleuze aqui citado se intitula *L'épuisé*, publicado em *Quad et autres textes*, de Samuel Beckett (Paris, Minuit, 1992, p. 103), que reproduzimos de Pelbart (2021).

⁴ Tradução da autora. No original: "'Post-digital' neither recognizes the distinction between 'old' and 'new' media, nor ideological affirmation of the one or the other. It merges 'old' and 'new', often applying network cultural experimentation to analog technologies which it re-investigates and re-uses".

⁵ Tradução da autora. No original: "[...] 'post-digital' can be used to describe either a contemporary disenchantment with digital information systems and media gadgets, or a period in which our fascination with these systems and gadgets has become historical [...]".

⁶ A aplicação só funciona em dispositivos móveis (smartphones, tablets etc.), não sendo possível o uso em computadores e notebooks.

⁷ Perfil da obra disponível no Instagram em: <<https://www.instagram.com/ocuparasfissuras>>. Acesso em: 5 nov. 2024.

⁸ Acrônimo para Web *Augmented Reality*. Em português, "Realidade aumentada baseada na Web".

⁹ A palavra "estória" é geralmente usada para designar uma narrativa ficcional de natureza popular transmitida pela tradição oral.

¹⁰ A palavra “patuá” foi escolhida pelas tradutoras Luciana Chierigati e Vivian Chierigati Costa para traduzir o original *medicine bundle*, utilizado por Ursula K. Le Guin em seu texto original (Chierigati, 2021, p. 31).

SOBRE A AUTORA

Paula Davies Rezende é entusiasta das imagens tecnológicas. Professora do curso de Cinema e Audiovisual da Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM-SP, sua pesquisa se concentra no desenvolvimento de proposições poéticas a partir de tecnologias digitais de simulação, como realidade aumentada e programação em JavaScript. Doutora em Artes Visuais pela ECA-USP (2024), mestra em Estética e História da Arte pelo MAC-USP (2017) e especialista em Preservação de Acervos pelo MAST-RJ (2012). Formada em Audiovisual também pela ECA-USP (2008). E-mail: paula.davies@gmail.com

Recebido em: 7/11/2024

Aprovado em: 5/7/2025

INTERESSE LITERÁRIO E ACADÊMICO: DIFERENÇA, REPETIÇÃO

LITERARY AND ACADEMIC INTEREST: DIFFERENCE, REPETITION

Pedro Miguel Aoki Sugeta
PPGAV-UDESC
Claudio Luiz Garcia
UEL

Resumo

O objetivo deste artigo é pensar o gênero “artigo acadêmico” e o ensaio para escrevermos sobre o processo de criação poética a partir de uma aproximação com a filosofia e a literatura. Foi escrito a quatro mãos, na primeira pessoa do plural, e na primeira do singular quando descrevemos nosso trabalho poético e processo de criação. Por fim, nos apoiamos na metodologia autopoética e permanecemos sob uma expectativa contínua de buscar e encontrar fatos que nos levaram às sequências inesperadas.

Abstract

The objective of this article is to think between the genre “academic article” and the essay to write about the process of poetic creation from an approach with philosophy and literature. It was written in four hands, in the first person of the plural, and in the first of the singular when we describe our poetic work and process of creation. Finally, we rely on the autopoietic methodology and remain under a continuous expectation of seeking and finding facts that led us to unexpected sequences.

Palavras-chave:

Autopoiesis; processo de criação em Artes Visuais; desenho; gravura.

Keywords:

Autopoiesis; process of creation in Visual Arts; drawing; engraving.

INTRODUÇÃO

Este artigo foi escrito sob uma expectativa contínua de buscar e encontrar fatos que nos levaram às sequências inesperadas. Primeiro, houve uma ruptura a partir da qual outras sequências, em permanentes mudanças e em ressonâncias dissipativas, ocorreram. Houve dois mundos, o primeiro, a Universidade Estadual de Londrina (UEL), e agora a Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), dentre os quais detectamos algumas rupturas da ordem da escrita transformada em imagem, e vice-versa, inseridos no campo de pesquisa em Poéticas Visuais, para nos alimentar de literatura e filosofia. De um lado, os eixos teóricos visam aos educacionais e, de outro, ao poético, com a criação de imagens bidimensionais. Formamos, assim, um “eu rachado” em um campo minado por três pontos aos quais ora tentamos dar uma unicidade, uma representação, ou encontrar um sentido pela repetição de fatos que possam alterar a nossa consciência de um Fulano de tal, de um Sicrano ou Beltrano, pois, se pela poética repetimos as propostas estéticas dos anos de 1960, pela educação observamos apenas oscilações em conceituar tais propostas. Como pesquisadores, visualizamos apenas uma bibliografia de leituras incompletas, escrevemos narrativas autobiográficas e contamos histórias de nossas vidas até chegarmos novamente à crise de representação daquilo que fazemos. Como sair dessa crise de um corpo inominável? As obras de arte com veios políticos afundaram-se na estética que hoje se transmuta em política pública sem projetos de fato, isto é, sem levar essas propostas artísticas para o Ensino de Artes como acontecimentos de fato. Assim, perguntamos: mas o que significa esse “de fato”? É o que tentamos esclarecer neste artigo.

As nossas conversas “remotas”, ocorridas também entre encontros presenciais intermitentes, foram o princípio do que aqui escrevemos, e organizamos em partes sequenciais, embora, em alguns momentos, o simultâneo imagético esteve presente. Perdoem-nos, pois somos coetâneos da realidade fragmentada e um tanto esquizofrênica. Na verdade, escrevemos como um ensaio que se desfaz em artigo científico e acaba sendo concluído como um diário de bordo entre Londrina e Florianópolis.

O nosso processo de pensamento sofreu rupturas permanentes nos equilíbrios estabelecidos. Não visamos à dualidade, mas sempre que nosso processo de pensamento sofreu rupturas, procuramos nos equilibrar em um estado dual, embora não permanentemente. Nada, neste texto, visa ao estado dual, equilibrado e conservador, assim o fomos desconstruindo a tal ponto que optamos por organizá-lo em partes enumeradas para não nos perdermos. As nossas expectativas foram de terminá-lo em um fim imprevisível. Quando o processo dissipativo nos impedia de formular representações tradicionais, tais como subjetividades imutáveis e desejos associados à representação formalista, acelerávamos ainda mais tal processo. Estivemos, e ainda estamos, em posição de produzir nossos objetos e os modos de subjetivação que correspondem aos nossos desejos, que nem sabemos se são nossos.

Portanto, destruímos tudo que parecia organização, métodos, valores formais e resultados esperados até sentir que as palavras conduziam o nosso pensamento enquanto, em nossa mente, pipocavam imagens tradicionais, ou seja, as que criamos automaticamente pela memória condicionada por estéticas conservadoras. Assim, nos detivemos em nossos interesses de fato por uma escolha de princípio, e quando os fatos interferiam desastrosamente na escrita, os interesses conscientes eram analisados como desdobramentos de nossa compreensão sobre os fatos e inseridos nos interesses, desviando-nos de tudo que parecesse astúcia e malícia maligna as quais são contra o esclarecimento que visamos, a saber, interlocuções com leitores que nos desafiavam mesmo quando discordam do movimento de nosso pensamento.

Delineamos, então, uma sequência “de fatos” ou operações, deixando-nos levar pelos nossos “interesses” e processos, **de fato**, criativos, porque a imaginação rolou solta. Nas intermitências de nossas conversas, enumeramos os problemas que foram surgindo ao longo da escrita para cercá-los com questões de pesquisadores que investigam o próprio pensamento.

ENTRE OS GÊNEROS DE TEXTO E A ÉTICA

Propomo-nos, primeiramente, a pensar entre o

gênero “artigo acadêmico” (científico) e o ensaio (não acadêmico) para escrevermos a partir de uma aproximação com a literatura, mas o nosso problema é encontrar um caminho ou um modo de escrever no instante próximo, o máximo possível, da criação de imagens (desenho e gravura). Neste caminho só encontramos problemas, a partir dos quais formulamos questões que não traíram os problemas, nem nos afastaram dos problemas do dia a dia, a saber, da docência em artes visuais, da criação de imagens e da vivência dos acontecimentos de fatos. Assim, em nossa investigação, escrevemos entre o artigo e o ensaio, para nos aproximarmos da ficção literária do romance escolhido *A palavra que resta*, de Stênio Gardel.

Transitamos pelo território das artes visuais e da literatura, optamos pelo “entre” estas duas para introduzir a filosofia. Criamos enquanto escrevemos para começarmos a partir das aberturas que as artes proporcionam e dos direcionamentos que a filosofia aponta.

Entretanto, enquanto escrevíamos, aconteceram desvios desse lugar do “entre” que nos levaram a outras questões pertinentes, a muitas expectativas e propostas, mas sempre próximos de nossos problemas, ou seja, relativos ao trânsito entre a criação de imagens para as palavras.

Assim, depois de transitar entre as duas balizas acima citadas, ética pedagógica cerzida nos processos de criação e docência em artes. A velocidade desse trânsito, de fato, se deu quando o nosso pensamento chegou a um problema da ordem da ética pedagógica e nos posicionamos dentro da Universidade Estadual de Londrina (UEL), onde atuamos nos últimos anos pela estética pedagógica. Não nos detivemos em delações profissionais de determinados professores ou estudantes, mas visamos a uma totalidade **de fatos** como se fossem presenças indetectáveis, mas inalienáveis – mesmo quando alienadas – porque estas ocuparam deliberadamente lugares físicos, sem serem atuais, e lidaram com ideais sem serem abstratas (Deleuze, 2006, p. 294). Tais presenças apareceram em uma situação concreta, lugares físicos, mas não a assumiram de vez, o que precisariam ter feito **de fato**. Deixamos este assunto de lado porque nos encheu de raiva a tal ponto que nos contaminou com palavras de ódio, sede de vingança e sussurros

infectados por gritos de insanidade. Distanciamos-nos da vingança porque cremos que esta seja a antecâmara da miséria, que só nos conduzirá a uma vida de vingador que passa a viver miseravelmente a sua vida ou a vida do traidor contra o qual se vingou. Credo! Preferimos fingir ser bonzinhos do que vingadores autênticos. O que nos restou foi o retorno à literatura e ao pensamento de uma escrita acadêmica, preocupados com um tema e com a criação artística, visando à docência sem falsos discursos e sem demagogias pedagógicas, porque, caso contrário, a nossa estética atolaria no nada. Nonada não,¹ foi tiro de canhão com bala de sal. Portanto, enquanto escolhíamos um jeito de escrever, digamos assim, fomos nos lembrando de acontecimentos ao nosso redor e não bloqueávamos tais lembranças no fluxo da escrita.

Não nos desviamos da falta de uma política pública, nem nos distanciamos da ética de trabalhador com a docência porque o que lembrávamos era de uma única preocupação: ser artista e atuar como professor só para se manter economicamente. Essa posição é de endoidecer.

ENTRE AS ARTES VISUAIS E A LITERATURA

O interesse pela literatura se deu pelo aparecimento de contrários² ou, de um outro modo, pelo afastamento temporário das imagens para bebermos em uma fonte instigante, a saber, o romance *A palavra que resta*, de Stênio Gardel. As contradições que nossos sentimentos mostravam, enquanto escrevíamos e líamos, eram paradoxais e cruéis, eram consequências de décadas de caminhadas como artistas visuais, que, apoiados na inspiração, se entregavam ao solipsismo (essa má subjetivação!), afundados em desejos pessoais e subjetividades alienantes e, às vezes, delirantes. A leitura do romance nos empurrou para o prazer da fruição tanto da leitura quanto da escrita, afastando-nos das artes visuais, mas retornamos à imagem sempre que a palavra nos conduzia para bem longe de nossos hábitos visuais.

Tratamos de lidar com a palavra escrita no mesmo movimento da nossa imaginação, enquanto esta cria imagens em silêncios e segredos de um raciocínio em formação, nem sempre racional, misturamos, em nossas mentes, as sucessivas palavras diante da simultaneidade das imagens.

O pensamento simultâneo e sucessivo, entre a adequação de vozes que escutamos enquanto lemos e escrevemos e a das imagens (desenhos e gravuras), foi se dando entre o falar menos e escrever mais, desenhar e gravar mais e mostrar menos. Em ambas as atitudes, produzimos conhecimento. Estas atitudes em processos sequenciais e simultâneos, alimentadas pela imaginação e também pelo raciocínio, possibilitaram **de fato** a formação de nossos interesses profissionais, ou de outro modo mais revelador, somos criadores de problemas de pesquisas de artistas.

Assim, passamos a identificar porque reconhecemos o problema central, a saber, interesses de fato, problemáticos para formularmos questões por diversos cercos e enfrentamentos. Primeiro, perguntamos: estamos **de fato** familiarizados com a diferença dos nossos “interesses” entre os escritos acadêmicos e os literários? Esta expressão “**de fato**”, nesta pergunta, mostra um sentido de falta de paciência, irritação, esgotamento nervoso diante da falta de sentido dos textos acadêmicos que abordam a linha de pesquisa em Poéticas Visuais e Ensino das Artes Visuais. Estas linhas de pesquisa abrem e delimitam um campo de trabalho cujo “interesse” implica o uso da palavra como imagem que, geralmente, confunde-se com “imagens de pensamento” (Deleuze, 2006, p. 189). Estas são dogmas ou pensamentos dogmáticos carregados de “interesses” que não são nossos. Abandonamos, assim, o nosso campo de atuação pelas imagens para fazer uso da palavra pelo princípio do “pensamento moderno” e não da “arte moderna”, para detectarmos algum “eu” que escrevesse sem subjetividades formais, transacionado por tendências depressivas porque ansiosas, e escrevemos sem domínio da sucessão de palavras e nos carregamos de sentimentos poético visuais que induziram os escritores que não somos.

A concentração no exercício poético de criar imagens nos conduziu a um nervosismo irritadiço que não suporta mais, **de fato**, escutar a mesmice que não gera diferença, mas semelhanças mecânicas e aceitações de padrões acadêmicos que fazem de nós uns burocratas que completam currículos para checar a sua produção e, por esse meio, tomar consciência de seu trabalho pelos itens estipulados pela lei. Entretanto, na verdade, os acontecimentos que as Artes em geral produzem

não são contabilizados para se justificar um trabalho produtivo.

Enquanto as Artes na universidade se justificam pelas poéticas que investigam o processo de criação artística, nós, às vezes, nos perdemos, sem paciência com a mesmice sentimental, em discussões a partir de opiniões formuladas intuitivamente. Isso tudo nos levou a devaneios de poetas diletantes e de artistas inspirados que escapam do papel profissional e fogem da docência e da pesquisa para falar da sua dor. Então, nos perguntamos: será que a universidade carece de discursos confessionais e de poetas diletantes? As tarefas acadêmicas exigem uma agilidade de pensamentos livres de formulações tradicionais que insistem em um eterno começo. O nosso problema, neste escrito, foi detectar um acontecimento e não um gesto mecânico e repetitivo para o preenchimento de tabelas curriculares. Assim, foram aparecendo desdobramentos da expressa repetição da pergunta pelo sentido de ser acadêmico e criador, entre escrever, criar imagens e produzir itens para relatórios e preenchimentos de formulários curriculares.

Estamos **de fato** confrontando as artes visuais e a literatura pela diferença entre elas ou entre nós - professores e estudantes, ou ainda entre lugares de existência sem pontos espaciais ou temporais? Buscamos um confronto mais apropriado ao nosso pensamento. Estamos interessados nesse embate porque já pressupomos uma diferença entre o “habitar um lugar de simultâneas imagens” e “trabalhar com palavras que fazem sentido sucessivamente” como sendo “mundos” de épocas distantes.

A partir desse confronto, que desdobramos neste artigo, estamos pensando nos objetos desses textos (acadêmicos e literários) como pertencentes à história de sujeitos, quando considerados acadêmicos e trabalhando para fins educacionais. Assim, formulamos questões múltiplas em torno de um só problema, a saber, criar imagens e palavras que se avizinham pelos sentidos que cada linguagem oferece. A necessidade de falar escrevendo a partir das imagens pressupõe uma coexistência entre essas linguagens, tanto no mundo acadêmico quanto no mundo do habitar poeticamente dentro de uma casa que não é um espaço, nem um lugar, porque são polaridades fugidias habitadas por um

“eu rachado”.

Escolher ou conciliar questões formuladas por nossos “interesses”³ centrais como quem aborda um problema já há muito pressentido é tarefa mais do que permanente, é insistência pura, a tal ponto que em nós arrebenta um gosto amargo de humilhação, incompreensões, difamações diante das quais temos permanecidos calados. Embora persigamos tanto esse problema (por sabemos que aí há um sentido a ser desvelado) um dia encoberto por alguém que o encontrou e o esqueceu, não o encontramos perdido em algum espaço de tempo, mas em um tempo de espaços muito curtos.⁴

Será que temos que esclarecer os nossos “interesses” ou apenas cercar o problema, **de fato**, com questões que não os traíam, mas que o esclareçam para o leitor e, também, para os dois que aqui escrevem, sobre aquilo que já não serve nem dá mais para usar? Será que precisamos escolher entre um e outro ou nos mantermos na diferença pela diferença? Temos por objetivo tirar da obscuridade os nossos interesses e esclarecê-los de fato, mesmo que nos mantivermos na clarificação da dúvida e na diferença. O que pretendemos aqui é manter o pensamento, com perdão da repetição, ideal sem ser abstrato e real e sem ser atual (Proust, 1958, p. 125). Preferimos uma conversa escrita legível, dizível e audível, embora seja a modalidade do visível o nosso hábito visual, ou seja, que é habitual aos olhos de quem vê e enxerga aquilo que é de hábito ao olhar.

O ROMANCE A PALAVRA QUE RESTA, DE STÊNIO GARDEL

Quanto à pesquisa na linha de poéticas visuais, apesar do silêncio das imagens, notamos que há nelas “segredos” inseridos sobre os quais podemos “conversar” mesmo que seja por meio de monólogos escritos. Assim, como o papel das artes visuais na universidade tem o compromisso em produzir conhecimento, perguntamos: qual é o sentido desse conhecimento que não carece de sistemas interpretativos, mas de conversas em situações extremas, ou seja, de conclusão de cursos, quer seja na graduação ou na pós?

Nesse tempo escatológico, resolvemos conversar a partir de nossas leituras de *A palavra que resta*, de Stênio Gardel, porque a história nos encheu

de imagens, menos para serem apresentadas em ilustrações e mais para serem comentadas pelas conversas que fizeram-nos assumir o nosso papel de produtores de conhecimento, de modo que chegamos mais próximos do sentido que buscávamos.

Por considerar que o texto literário não se compromete com a retidão de um raciocínio e, de modo geral, que a escrita literária comanda o escritor, mostramos a narrativa de Gardel pelo seu lado contrário, chegamos do lado do avesso. Encontramos aí o texto acadêmico que exige, no entanto, quando investigamos o sentido do conhecimento que as artes oferecem na universidade, um lugar entre essas duas balizas temporais. Neste lugar, sentamos e lemos sem uma conversa paralela. Não nos reunimos para discutir o romance como críticos, mas como leitores envolvidos no ato de ler. Apenas guardamos, em cada leitura, uma sensação de desconforto, porque a história contada pode ter sido vivida pelo autor, mas o que nos resguardou deste equívoco, ou seja, do envolvimento com os sentimentos autobiográficos ou biográficos, ao invés da simples leitura, foi a fluidez da linguagem com a qual a história foi narrada que nos concentrou. A história foi mostrada por diversos caminhos de acontecimentos, reais ou irreais, que se fazem atuais pelas dúvidas, porque o conhecimento só se produz pelas aporias retiradas das experiências de leitura. Repudiamos as nossas ignorâncias porque não somos como os ignorantes, do senso comum, que não sabem e têm raiva de quem sabe, somos pesquisadores ingênuos – acreditamos na investigação que nos lança como crianças diante de uma “contação” de história lida.

No romance em questão, a raiva, a incompreensão e a infância são apresentadas tanto pelo analfabeto, com suas errâncias, afetos, desafetos, quanto por mentalidades preconceituosas, que, certamente, fazem esse romance cair no gênero “de formação” e a sua leitura, também como de formação, em categorias provisórias. Detectamos, entretanto, as potências do devir como nosso propósito, deixando de lado os poderes presentes e passados (Deleuze; Guattari, 2011, p. 81) de nossas memórias remexidas e formadas pela leitura. O personagem que vai seguindo a sua vida de errante, “desterritorializado” sem jamais ter estado “reterritorializado”, é um sujeito, quase um “ninguém” que vai vivendo a

caminho da alfabetização.

Bem poucas frases são conectadas claramente em narrativas lineares, fazendo com que nossas atenções ou concentrações contemporâneas frágeis nos arrastem para outros acontecimentos mais reais e nem sempre atuais, porque os nossos ideais não são abstratos. Perdemos-nos entre narrativas lidas e lembradas. No mundo acadêmico, isso não é aceito nem aprovado, pois mesmo nas artes existem cobranças de linearidades e comprovações, assim, as elucubrações passageiras não podem ganhar vozes. Apesar disso, prosseguimos com a leitura para justificarmos os nossos atravessamentos os mais diversos, incluindo os oblíquos com os quais alimentamos os nossos processos de criação artística.

A literatura como uma abertura de doação de sentido ofereceu as palavras que restam aos nossos escritos que aqui estão e que pelos vossos esperam. Esse sentido vai sendo tecido em torno de uma carta íntima a um analfabeto, mesmo que o autor já tenha compartilhado com este uma intimidade sexual, tornando-o um ninguém. Assim, esta ideia de enviar uma carta íntima a quem não sabe ler é o mesmo que enviar uma carta íntima a ninguém. Embora, na história, haja um destinatário analfabeto que não se livra da carta e que decide, aos 70 anos, ser alfabetizado para enfrentar a leitura, continua como um desterritorializado em algum lugar preso a alguém. A carta se mantém como mistério e não é lida.

Depois de lermos uma história fictícia como esta, somos “jogados” como estamos, lançados para fora dela e caímos na realidade acadêmica, pois escrevemos, na maioria das vezes, para ninguém ler, embora sabemos que tal atividade não é inútil porque o teor do conhecimento elaborado é para ser “jogado” em aulas. Portanto, temos que endereçar essas “cartas” a nós mesmos, a saber, os professores pesquisadores e investigadores de si para essa abertura possível que a literatura oferece como campo de “batalha” de uma sala de aula, que, felizmente, nunca está vazia. Há auscultadores à nossa espera. Nesse ambiente, tudo o que foi lido e escrito por nós se transforma em ficção estratificada por uma realidade antecedente que segue para uma outra que virá e assim por diante. Em algumas horas, descemos aos extratos infernais e ora ascendemos ao purgatório, mesmo sabendo

que há a possibilidade de chegarmos, ou não, ao último círculo. Vivemos em realidades laicas, entre a intimidade com pessoas contraditoriamente religiosas que não vão ler o que escrevemos, mas escutarão o que falaremos. Portanto, a escrita para os professores pesquisadores é um roteiro para suas aulas. *A palavra que resta* excede em oralidade com substratos carregados de palavras pesadas e concretas com as quais vamos “fundar” nossas aulas. Só não podemos fazer da sala de aula o nosso patíbulo (Alighieri, 2010, p. 131).

Em aulas, mostramos outras histórias a partir desta, por exemplo, a que fica no âmbito da carta, que não é narrada, e tal situação, apesar de não caber na oralidade acadêmica, passa a ser parte da ficção em aulas de gravura e desenho, mesmo que não explicitamente. Embora, na universidade, se espera uma comprovação, um eixo projetado, em cuja trajetória se mostra o que foi enunciado, uma demonstração, o valor de um objeto e a validade de uma metodologia, tendo, como compromisso, evidenciar resultados que não podem ficar fora dos esperados, porque tudo já fora projetado com justificativas, objetivos e metodologias. Portanto, se as artes precisam de pressupostos, o único jeito que se tem é elucidar o processo de criação, que é sempre anterior, haurido das leituras das obras literárias e, também, da vida como ela é. Só não podemos cair na descrição do nosso dia a dia de leitura. Resta-nos construir instrumentos para traçar as linhas de vida. Deleuze escreve:

[...] todos esses devires reais, que não se produzem simplesmente na arte, todas essas fugas ativas, que não consistem em fugir na arte, em se refugiar na arte, essas desterritorializações positivas, que não irão se reterritorializar na arte, mas que irão, sobretudo, arrastá-la consigo para as regiões do a-significante, do a-subjetivo e do sem-rosto” (Deleuze, 2012, p. 64).

Nos movimentos de desterritorialização retiramos as croacas e as dejetamos para bem longe de nós, porque o processo de criação e seus “restos” são mais, muito mais portadores de sentido para o conhecimento que pretendemos elucidar. Porém, esse conhecimento, adquirido nas pesquisas de artistas ou criadores na universidade, não se constitui por leis anteriores. Husserl escreve:

Todo conhecimento de leis só poderia ser conhecimento, a apreender em termos de leis, de previsões sobre o decurso de fenômenos empíricos efetivos e possíveis, os quais, com a ampliação da experiência, se delineiam para ele no horizonte desconhecido por meio de observação e experiências sistematicamente indagadoras, e se conservam à maneira de induções. Assim, a indução conforme o método científico surgiu naturalmente a partir da indução quotidiana, mas isto em nada altera o sentido essencial do mundo pré-dado como horizonte de todas as induções com sentido. Encontramo-lo como o mundo de todas as realidades conhecidas e desconhecidas (Husserl, 2012, p. 40).

O conhecimento produzido pelas pesquisas de artistas não pode ser compreendido ou formulado por etapas gerais, porque há as idiossincrasias de cada criador, que são relativas às vicissitudes de sua formação. Em cada um a imaginação distancia o criador da percepção que ele possa ter do mundo e da vida ao seu redor. Assim, promovemos experiências sensoriais indutoras pela leitura que estimula a imaginação antes da percepção, cuja compreensão nos aparece como uma construção intelectual a partir das sensações. Portanto, estas, neste estudo, nos apareceram pela leitura da obra em questão.

O texto do romance *A palavra que resta* apresenta desconexão entre as frases e cortes de sentido, conforme segue:

Raimundo Gaudêncio de Freitas, traço incerto, arredio ao toque do papel. Lápis danado, domado, e ele escrevia o nome completo pela primeira vez. Setenta e um anos e essa invenção, como ele diz, de aprender a ler e escrever depois de velho. Raimundo não foi difícil. Complicado era Gaudêncio, denso de saudade, as cinco vogais e acentuado. Freitas era feito de sangue (Gardel, 2021, p. 11).

Ao ler este trecho, acostumados que estamos de ler textos acadêmicos, formados de justificativas e linearidades claras e bem costuradas, parece-nos que há uma desconexão, uma falta de alinhavo, a saber: “Raimundo não foi difícil.” Um artigo científico exigiria do escritor algo assim: “O nome Raimundo não foi difícil de aprender a escrever.” Enquanto a literatura exige do autor cortes na escrita e um sentido essencial para prender o leitor em uma trama sucinta e sem excessos, o texto

acadêmico exige um sentido sem cortes.

Assim, está na hora de firmarmos o que é, neste texto, buscar sentido e encontrar cortes e sentidos. Começamos por Heidegger (2015, p. 223): “Chamamos de sentido o que pode ser articulado na interpretação e, por conseguinte, mais originariamente ainda já na fala”. Desse modo, este texto é um trânsito entre uma fala, que se desdobra a cada leitura e reescrita, aqui apresentada como um monólogo na totalidade significativa. Chamamos de totalidade significativa aquilo que, como tal, se estrutura na articulação da fala que pode se desmembrar em artigos. Buscamos, portanto, as significações que têm sentido literário e acadêmico. O nosso pensamento transitando, na tessitura deste escrito, entre a literatura, a universidade (texto acadêmico) e as artes visuais (processo de criação artística), das quais retiraremos o coextensivo que há entre as imagens e as palavras, Gardel escreve:

Uma costela, quebrei uma costela tua com meu chute, pensei que tinha era te matado, sei lá, Está doendo? Pergunta mais sem fundamento, vou perguntar isso não, esses ferros saindo assim da barriga dela, só pode é doer, mas pelo menos está respirando normal agora, quando te trouxe pra cá tu respirava ligeiro, assim pela metade, não podia te deixar na calçada, o doutor falou que era por causa da costela quebrada, tu não conseguia abrir direito o tórax, vai ficar aí? (Gardel, 2021, p. 109).

Esse é um trecho literário cujo modo de escrever poderia ser aceito na universidade, não por ser bonito, pois não o citamos por beleza, embora sintamos muita beleza quando o lemos, mas pelo modo fluído e certo de analisar um acontecimento. Não significa que seja um modo certo como contrário de errado, mas certo, pois evidencia um movimento presente enquanto o lemos. Não tratamos de ler para repensar o nosso passado, mas para compreender a temporalidade, ora contida nesse trecho ou, ainda, nesse livro. A representação tradicional de tempo foi violada em seus limites, pois estes se retraíram precisamente no ponto de sua máxima aproximação. Encontramos um passado adiante, um passado como um movimento adventício, porque pelo sido foi “presenciado” sem metas garantidas⁵. A leitura repetida produziu em nossa consciência algo diferente e sugestivo, para o qual a academia deveria se voltar, sobretudo

no campo das Artes Visuais, para não enrijecer as experiências sensoriais de tempo.

Um artigo não pode ser corrigido somente pelo computador, mas pela repetição da leitura que transforma a nossa consciência, a qual reescreve um artigo como se fosse literário e não apenas academicamente, o que seria uma repetição mecânica. Isso é bom, mas ruim também, pois, se um texto verbal não pode ser verbo-visual é porque não está transpondo a imagem em palavras, mas expondo a imagem por palavras que não são originárias dela.

Entre vozes intermitentes e escutas breves, o livro *A palavra que resta* foi tecendo uma trama visual que surgiu nos meandros das paisagens compostas, por exemplo, por uma cruz à beira de um rio como representação do preconceito da homofobia cravado não na madeira da cruz, mas, apesar do símbolo, na vergonha jogada à beira do rio e não na água. Entretanto, a “sujeira” não foi limpa, nem esquecida, porque havia ali um sinal, um símbolo de morte, não de cristão, mas de crime e castigo estruturado pela culpa. No meio dessa paisagem, aparecia a carta não lida que comunicava, também, algo de menor importância do que esses fatos de morte, vida, cruces e sentimentos interrompidos. Nesse romance, enxergamos a impossibilidade de se chegar a um sentido apenas, pois sempre há vários, diferentes entre si, compreensão esta que, na universidade, não se tem conseguido alcançar, assim, repetimos as diferenças por meio de disputas invisíveis. Carecemos dessas palavras diferentes que restam menos para elucidar o processo de criação artística e mais para atribuir sentido ao ser professor, pesquisador e criador de problemas de pesquisas de artistas. Portanto, precisamos ser leitores. As artes, na universidade, não carecem apenas de escritores, nem de poetas, tampouco de artistas, mas de leitores, fazedores e criadores de sujeitos impessoais, coletivos, e de acontecimentos que nos interessam ao longo da história, do ser e tempo que se revela menos pela duração e mais pelo acontecimento de fato. Isso porque uma obra de um sujeito subjetivado, sofrido, que sente uma falta, um preconceito, ou seja, de um sujeito que se transforma em representações estanques subjetivadas, não nos diz respeito.

Desse modo, as autobiografias são previamente elucidadas e logo descartadas porque temos

trilhado por esse caminho, mas o que temos escutado são choros, engasgos, dificuldades de se expressar intelectualmente, pois o emocional está pifado, carente de uma análise fenomenológica, de uma esquizoanálise, de uma análise e sei lá quantas maneiras que temos hoje de pensar os nossos acumulados sentimentos. O pior acontece quando propomos um relato autobiográfico e o choro não deixa os argumentos aparecerem, assim nos perdemos no tempo e nos alongamos em conversas não analisadas e, por isso, longamente descritas e exaustivamente relatadas, e as imagens ficam a ver navios sem a produção de conhecimento. Ninguém fala com as imagens, as arguições em geral não produzem conhecimento, mas relações afetivas das quais nada se tira. Mesmo com as imagens fixadas nas paredes, apenas as olhamos e nos calamos, quando, na verdade, precisaríamos conversar a partir delas. Mas como? A forma, a composição, os contrastes e as harmonias que dirigem o olhar do espectador estão atordoados de vozes esgotadas de tradição. Precisamos, então, investigar e reduzir fenomenologicamente a nossa consciência carregada pelas representações tradicionais de conhecimento para não cairmos em projeções narcísicas de um eu onisciente? O Narciso contemporâneo não é aquele estático a olhar para a superfície de um lago, mas um muito pior do que o do mito, pois este se vê projetado em tudo o que acontece ao seu redor. Só enxerga a si próprio, mesmo que diante de si estejam acontecendo, de fato, coisas da modalidade do visível, do audível e do inteligível. Deleuze escreve:

Que estes eus sejam imediatamente narcísicos, tal coisa se explica facilmente quando se considera que o narcisismo não é uma contemplação de si mesmo, mas o preenchimento de uma imagem de si quando se contempla outra coisa: o olho, o eu vidente, se preche com uma imagem de si ao contemplar a excitação que ele liga (Deleuze, 2006, p. 145).

Assim, não há argumentação que consiga perdurar durante as conversas porque o hábito confere ao prazer o valor de um princípio de satisfação narcísica. Cada qual escuta aquilo que está em sua própria consciência e encara a arguição como se fosse uma arma pela qual será aniquilado. Enquanto o melhor seria que prestassem atenção à arguição e escutassem com a consciência livre de couraças,

para que pudéssemos começar uma arguição para gerar conhecimento a partir das imagens.

Para terminar, destacamos os diálogos que, no romance, giram em torno de um só problema, a saber, a homossexualidade e os consequentes preconceitos, atritos, agressões, enfim, os sentimentos do senso comum. Os diálogos na literatura são da ordem das vicissitudes e idiossincrasias ficcionadas dos personagens. Caso fosse em um texto acadêmico, os diálogos seriam elaborados por meio de perguntas e respostas para destacar as arguições que levam a uma reflexão. No romance, na ficção, os diálogos também levam ao mesmo fim, mas por simultaneidades e ritmos distintos entre si. No âmbito acadêmico, os textos desviam-se dos sentimentos, mesmo quando o assunto gira em torno das artes – com forte teor subjetividades e emoções – mantendo-nos atentos ao problema central e às questões que geram reflexões sobre esse problema e assim por diante.

Portanto, como precisamos pôr um fim, afirmamos e logo em seguida relevamos o seguinte: a arte é o lugar da ficção, de uma mentira esteticizada, assim a universidade, pelas artes, passa a ser o lugar da mentira, no entanto, aparecem aberturas temporais quando a verdade nos mostra, de modo forte e concretamente, que nos arrebatava de nosso estado de vaidade, por exemplo, escondida atrás desse suposto lugar da mentira. Enfim, é o conhecimento produzido nela, pelas artes, que faz da universidade um lugar poderoso, mas também perigoso.

RELATOS DE EXPERIÊNCIAS EM POÉTICAS VISUAIS

Como escrever sobre minha produção poética? Por diversas vezes me entendi enquanto pesquisador e professor de artes, porém, nunca havia me afirmado como um criador. Oriundo de um curso de licenciatura, acreditava muito que os textos acadêmicos eram um norte para eu me formar como um pesquisador. Assim, levei meus anos de graduação lendo e escrevendo muito, mas produzindo poeticamente pouco, o que é bem contraditório, porque muitos dos autores citam a importância da experiência artística para se conseguir pensar e estudar, de fato, a Arte. Desenvolvi um trabalho de conclusão de curso focado em ser proponente de experiências artísticas,

aprofundando-me no conceito de Micropolítica, e o defendi como maneira de apresentar um modelo de arte coletiva e colaborativa que fizesse sentido para mim enquanto me colocava no papel de proponente, mas não de autor dos resultados artísticos finais que imaginava. Chego ao mestrado com expectativas de seguir o caminho da Micropolítica, mas me deparo com algo muito importante em relação a esse conceito, a saber, ele precisaria vir de uma demanda coletiva e isso era algo com o qual não me identificava, pois sou oriundo de Londrina, cidade onde nasci, cresci e morei durante toda a graduação, e o mestrado em que fui aprovado se localiza em Florianópolis. Por mais que eu mapeasse os públicos que poderiam trabalhar com ações micropolíticas em Florianópolis, eu levaria muito tempo para criar as conexões necessárias. Tempo não é a palavra correta para se definir um mestrado, levando em conta que ele deve ser realizado em até dois anos. É difícil entender os anseios de um grupo e realizar as oficinas de maneira proveitosa com pouca identificação e tempo. Seria eu, então, parte de um público desterritorializado a ser cartografado por ações micropolíticas?

Enquanto refletia sobre isso, me debrucei em aulas e oficinas nas quais pude produzir mais poeticamente. Em dado momento, me conscientizei de um desejo de buscar reconhecimento, ser ouvido e visto durante essas experiências realizadas. Percebo certa semelhança entre o que senti e como produzi desejos de encontrar alternativas para me fazer presente nos espaços que ocupava e desenhava com a materialidade do “Pau Tenente” sobre o papel pardo.

Como personificação da minha saudade de casa, comecei a transferir fotos dos meus familiares, por transferência química, em meu travesseiro. Nesse momento, perdido em relação à pesquisa de mestrado, sem entender quais desdobramentos deveria seguir, qual rumo deveria tomar, foi quando mais produzi artisticamente, motivado para uma reflexão sobre a própria realidade. Esse foi um momento de fruição em que pude notar que todas as pequenas coisas dos meus anseios e as relações íntimas de saudade, quando são transferidas para uma lógica de produção artística, podem me oferecer sentidos e iluminações para uma compreensão de meu próprio trabalho e pesquisa.

O entendimento dessa percepção me aconteceu de maneira involuntária, pois, enquanto analisava



Figura 1 - *Sem título* (2024). Pau tenente sobre papel pardo, Pedro Sugeta.
Fonte: Acervo pessoal dos autores.



Figura 2 - *Saudade* (2024). Fototransferência sobre tecido de algodão, Pedro Sugeta.
Fonte: Acervo pessoal dos autores.

minha produção, percebi que estava também me analisando. Percebia que meus desejos me guiavam a um lugar de pertencimento pleno, como uma andorinha, parte de um grande grupo a voar pelos céus do norte do Paraná, em fins de tardes calorosas de primavera, que, ao se distanciar um pouco do bando que faz acrobacias e rasantes no ar, paira. Como um ponto único, uma estrela sozinha, ao lado de toda uma constelação em movimento de outras andorinhas, que, juntas, formam figuras e colorem o céu laranja de negro, aproximando-se e se distanciando, como os movimentos de ir e voltar a Londrina, percebi que, por mais que eu seja parte dali, já não pertencço a nenhum lugar (poema de Drummond, José). E assim segue meu desenho, figuras isoladas de grandes filamentos de madeiras queimadas, esfumaçadas, tentando dar corpo e materialidade por meio de manchas e riscos rápidos como um baile de andorinhas na superfície parda do papel.

A figura, a imagem final produzida, pode ser analisada pela literatura, em busca de elementos que superem as questões formais em direção às questões das sensações. Deleuze, quando escreve sobre Proust, diz que os signos sensíveis têm seu sentido interpretado pelas figuras da imaginação e pelo desejo, por uma impressão causada mesmo por um movimento ou à vista de uma paisagem. Como exemplo, cito este trecho da obra *Em busca do tempo perdido*:

Na curva de um caminho, senti de súbito, aquele prazer peculiar que não se assemelhava a nenhum outro ao avistar as duas torres de Martinville... Sem confessar-me que aquilo que estava oculto atrás das torres de Martinville devia ser algo como uma bela frase, pois que aparecera sob a forma de palavras que me causavam prazer (Proust, 1981, p. 156-157).

Segundo Deleuze (2010, p. 39), além dos signos sensíveis, apenas nos signos da arte a essência ganha liberdade e apresenta a “unidade de um signo imaterial e de um sentido inteiramente espiritual”. Os signos da arte possuem a capacidade de fomentar uma repetição da maneira de ser em si do passado. Segundo o pesquisador Artur José Renda Vitorino:

Não se trata, então, de ficar tão-somente à mercê das reminiscências, no sentido de que estas designam uma síntese passiva ou uma memória involuntária que difere por natureza de toda síntese ativa da memória voluntária. A fórmula proustiana redescoberta por Deleuze – “um pouco de tempo em estado puro” – designa, em primeiro lugar, o passado puro, o ser em si do passado, isto é, a síntese erótica do tempo, mas designa, mais profundamente, a forma pura e vazia do tempo, a última síntese, a do instinto de morte que leva à eternidade do retorno no tempo. A experimentação de *À La Recherche* trouxe à luz a criação de um novo conceito, expresso em definir que esse novo conceito é a coexistência de três (e não dois) tempos (Vitorino, 2021).

De modo geral, quero dizer que ter o contato com esses autores me fez perceber minha própria produção artística e a vida como algo que se inicia do fruto do desejo e passa pelos anseios mais profundos do meu passado, como um resgate das memórias antigas, em busca de sensações novas de produção e compreensão.

RELATOS DE EXPERIÊNCIAS - A POÉTICA DA GRAVURA

O fazer poético vem de um habitar poeticamente um “mundo” dentro do qual muitos “sujeitos” coexistem sem se subsumirem, sem nenhum desaparecimento de toda essa multiplicidade de *personas* atrás das quais vivemos. Essa vida não é de atores representando nenhum texto, mas de professor, pesquisador e criador de gravuras as quais não servem para molduras. Elas não se enquadram nesse molde de quatro ângulos retos entre o *paspartut* e um vidro.

Esse fazer é pensado dentro da linha de pesquisa em Poéticas Visuais e levado para o ensino da gravura menos como meio para se imprimir “n” vezes uma mesma imagem e mais para vivenciar coletivamente um mundo, a Sala de Gravura, dentro da Universidade Estadual de Londrina (UEL), com vínculo no Departamento de Artes Visuais (DAV). Esse mundo de “coisas” oferece um modo de ser e como ser professor muito próximo dos estudantes com os quais há uma troca de conhecimento que extrapola a técnica da gravura. Este conhecimento é dado pela minha consciência de um pensamento que, primeiramente, se dá de maneira invisível a partir do qual torno visível, audível e compreensível



Figura 3 - *Autorretrato* (2024). Gravura em metal, Cláudio Garcia.
Fonte: Acervo pessoal dos autores.



Figura 4 - *Autorretrato* (2024). Gravura em metal, Cláudio Garcia.
Fonte: Acervo pessoal dos autores.



Figura 5 - *Autorretrato* (2024). Gravura em metal, Cláudio Garcia.
Fonte: Acervo pessoal dos autores.

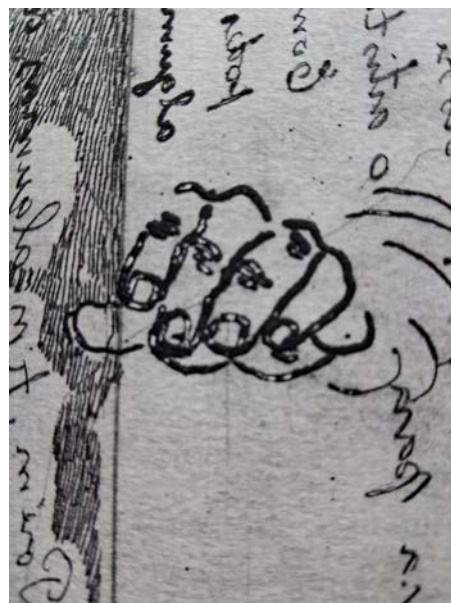


Figura 6 - *Autorretrato* (2024). Gravura em metal, Cláudio Garcia.
Fonte: Acervo pessoal dos autores.

por meio de um texto como este trecho que ainda não sei se é acadêmico, literário ou, inserido como estou na poética visual, um relato de experiência que carece de palavras para além do visível.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2. ed. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

GARDEL, Stênio. **A palavra que resta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Tradução de Fausto Castilho. São Paulo: Editora da Unicamp/Vozes, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2015.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUSSERL, Edmund. **A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental: uma introdução à filosofia fenomenológica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Penguin

Classics/Companhia das Letras, 2012.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. Porto Alegre: Editora Globo, 1958.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. 6. ed. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1981.

VITORINO, Artur. Aprender por signos proustianos numa filosofia da diferença 1 e 2. **Pro-Posições**. Campinas, v. 32, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8666796>>. Acesso em: 23 out. 2024.

Notas

¹ “Nonada” aqui é alusão ao romance Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa.

² Considerar a imagem como algo que expressa o simultâneo - está tudo ali no espaço - algo para ser visto de um só golpe de vista; a escrita aparece como sucessiva, não há outro modo de sentir o texto a não ser controlando a ansiedade e se entregando às palavras que foram escritas sucessivamente. Portanto, imagem e palavra foram encaradas como contrárias, em alguns instantes, complementares, em outros, suplementares, mas, sobretudo, como modalidades do visível e do audível até mesmo quando as palavras são lidas em silêncio.

³ “[...] 2. Estado de espírito que se tem para aquilo que se acha digno da atenção, que desperta curiosidade, que se julga importante; 3. Qualidade que se retém a atenção, que prende o espírito [...]”. Houaiss, 2001.

⁴ Esta inversão pode ser compreendida em *Ulysses*, de James Joyce (2012, p. 141).

⁵ “Desta forma, esse fenômeno é um fenômeno unitário, isto é, como futuro sendo-sido presencizante nós o denominamos temporalidade” (Heidegger, 2012, p. 889).

SOBRE OS AUTORES

Pedro Miguel Aoki Sugeta é professor, pesquisador e artista. Licenciado em Artes Visuais (UEL), com período de intercâmbio na Universidad de Vigo (UVIGO), na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (BBAA), na Espanha. É mestrando em Artes Visuais (PPGAV-UDESC) na linha de Ensino das Artes Visuais sob a orientação da Profa. Dr.^a Elaine Schmidlin. Participou do programa *Learn*

and Live como intercambista voluntário pela ONG AIESEC em Ica, Peru (2017). Atuou como mediador na Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da UEL (2020-2021) e participou dos projetos de extensão *Plataformas Digitais* e *Laboratório de Ensino para Formação em Artes Visuais na Diferença*. Tem experiência como professor bolsista CAPES no PIBID/Residência Pedagógica em escolas públicas, bem como atuação como professor de arte na rede privada. E-mail: pedro.aoki.sugeta@gmail.com

Claudio Luiz Garcia é graduado em Arquitetura pela Universidade de Mogi das Cruzes (UMC), e especialista em Planejamento Urbano pela Universidade de Brasília (UnB). Trabalhou como arquiteto voltado à Preservação do Patrimônio Histórico Cultural, em São Luís (MA) e no Rio de Janeiro (RJ). Frequentou a Oficina de Gravura do Museu do Ingá, em Niterói (RJ), durante 12 anos. Mestre e doutor em Poéticas Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor Associado da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Participou de Salões de Artes, e expôs individual e coletivamente em diversas cidades. E-mail: claudio.luiz.garcia@gmail.com

Recebido em: 29/11/2024

Aprovado em: 9/7/2025

ESTUDO INTERSEMIÓTICO ENTRE MÚSICA E LITERATURA: RELAÇÕES ESTRUTURAIS ENTRE O CONTO TRIO EM LÁ MENOR DE MACHADO DE ASSIS E A 6^A SINFONIA DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

INTERSEMIOTIC STUDY BETWEEN MUSIC AND LITERATURE: STRUCTURAL RELATIONS BETWEEN MACHADO DE ASSIS'S SHORT STORY *TRIO EM LÁ MENOR* AND LUDWIG VAN BEETHOVEN'S 6TH SYMPHONY

Salomão Alexandre Coelho

PPLSA-UFPA

Alessandra Fabrícia Conde da Silva

UFPA

Sílvia Helena Benchimol Barros

UFPA

Resumo

O objetivo deste artigo é refletir sobre a capacidade da música e da literatura em expressar sentimentos por meio de signos sonoros (música) e verbais (literatura) e da fusão entre ambos. Adotando uma metodologia analítico-interpretativa, abordamos a estrutura do conto *Trio em Lá menor*, de Machado de Assis, narrativa em quatro capítulos, intitulados com as expressões rítmicas de uma partitura musical, e a 6^a Sinfonia de Ludwig van Beethoven, denominada por ele de *Pastoral*, composta por cinco movimentos intitulados com frases sugestivas de contemplação, direcionadas ao ouvinte e à interpretação do músico executante. Por meio de abordagem comparativa, evidenciamos uma análoga relação estrutural entre as duas obras e propomos reflexão sobre as evidências referenciando, principalmente, os estudos de François Laplantine e Trindade (1996), Ernst Schurmann (1989) e Nikolaus Harnoncourt (1900).

Abstract

*This article aims to reflect on the capacity of music and literature to express feelings via sound (music) and verbal signs (literature) and the fusion between the two. Adopting an analytical-interpretative methodology, we address the structure of the short story *Trio em Lá menor* (*Trio in A minor*) by Machado de Assis, a narrative in four chapters titled with the rhythmic expressions of a musical score, and Ludwig van Beethoven's 6th Symphony, which he called *Pastoral*, composed of five movements titled with phrases suggestive of contemplation, directed to the listener and to the interpretation of the performing musician. By means of a comparative approach, we highlight an analogous structural relationship between the two works and propose reflection on the evidence, referencing mainly François Laplantine and Trindade (1996), Ernst Schurmann (1989), and Nikolaus Harnoncourt (1900).*

Palavras-chave:

Música; literatura; *Trio em Lá menor*; Beethoven; música programática.

Keywords:

Music; literature; *Trio em Lá menor*; Beethoven; programme music.

INTRODUÇÃO

Partindo de uma análise intersemiótica entre literatura e música,¹ este estudo tem como base o conto *Trio em Lá menor*, de Machado de Assis, cuja estrutura textual remete à forma sonata da música clássica. Em um movimento inverso, toma-se como objeto a *6ª Sinfonia* de Ludwig van Beethoven, intitulada por ele de Pastoral, reconhecida como exemplo de música programática/descritiva. Assim, propõe-se uma investigação das relações intersemióticas entre essas duas linguagens artísticas. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de cunho bibliográfico, cujas categorias de análise dialogam com autores das áreas da literatura e da música.

Entre música e literatura há uma certa consorciação intersemiótica, ambas são linguagens sonoras, sob certo aspecto. Embora Ernert F. Schurmann (1989 p. 10), considere que conceituar a música como linguagem está sujeito a controvérsias, posto que, para alguns autores, a linguagem precisa ser discursiva - prerrogativa que se aplica à linguagem verbal - há os que, segundo ele, acreditam que "linguagem" compreende todos os códigos que expressam ideias e sentimentos. Imagem, cor, gesto e som compartilham o estatuto de linguagem na

medida em que permitem interlocuções e traduzem sentidos suscetíveis à interpretação humana por meio do seu potencial comunicativo não-verbal. Levando em consideração esse pressuposto de Schurmann (1989), podemos afirmar que a música é uma linguagem completa e complexa. Sobre o diálogo musical, Harnoncourt (1993) nos diz que

É sempre bom lembrar que precisamente as contradições - que, muitas vezes, são só aparentes - podem nos revelar as diversas abordagens possíveis de um determinado assunto. Somente os temas e pensamentos mais simples ou superficiais se prestam a uma definição do tipo "isto ou aquilo" - sendo que mesmo estes acabam, amiúde, por exibir uma complexidade maior, quando refletimos mais profundamente sobre eles (Harnoncourt, 1993, p. 9).

Essa ambivalência presente na linguagem musical nos obriga a uma investigação mais profunda, para a qual se impõe mostrar a simbiose existente entre música e literatura - linguagem não verbal e verbal - e tecer a analogia entre elas. Schurmann (1989, p. 10) define linguagem como tudo o que possa expressar sentimentos. Abaixo apresentamos um quadro comparativo entre linguagem verbal e linguagem musical proposto pelo autor.

Linguagem verbal	Música tonal
1) Uma voz se move no universo dos <i>fonemas</i> (<i>timbres</i>) de tal forma que da articulação deste resultem os monemas.	1) Uma ou várias vozes descrevem trajetórias no espaço mélico de tal forma que da articulação das diversas alturas sonoras atingidas resultem as tríades.
2) Os monemas tornam-se portadores de <i>significado</i> , uma vez que se lhes atribui um potencial de <i>referência</i> aos elementos de um <i>universo de denotação</i> .	2) As tríades, concebidas como funções tonais, tornam-se portadores de sentido, vindo a constituir os elementos de um espaço tonal.
3) A articulação dos monemas conduz a uma articulação análoga a dos significados, resultando deste processo os <i>sintagmas</i> .	3) A articulação das tríades não é outra coisa além de uma articulação das funções tonais, resultando desta as <i>cadências</i> .
4) Os sintagmas, ou articulação de vários sintagmas, dão origem aos atos de fala, os quais como unidade do discurso verbal, de acordo com sua extensão, podem assumir a forma de <i>frases</i> e <i>períodos</i> .	4) As cadências, ou as articulações de várias cadências, dão origem aos atos de <i>musicar</i> , os quais, como unidade do discurso tonal, de acordo com sua extensão, podem assumir a forma de <i>frases</i> e <i>períodos musicais</i> .

Quadro 1 - Comparação entre linguagem verbal e música tonal.

Fonte: Schurmann, 1989, p. 158.

Esse paralelo estabelece a denotação musical com seus signos como linguagem. Segundo Bonna (1982, p. 1), “a música é a arte de manifestar os diversos afetos de nossa alma mediante o som”. Essa concepção, comumente usada no processo de musicalização para definir o conceito de música, tem possibilidade de instaurar e expressar sentimentos distintos no ser humano. “A música é uma expressão do pensamento afetivo e sua função é simbólica, posto que revela e traduz uma época, um fato, ou outro objeto qualquer, de forma que é possível afirmar que seu aspecto crucial é [...] sua capacidade em compreender ‘pelo coração’”.

Em suma, a linguagem musical (puramente sonora) tem autonomia discursiva, pois suscita sentimentos diversos através de signos audíveis, e exerce sobre o dileitante efeitos comunicativos, os de instaurar sensações diversas. A música como linguagem se contrapõe ao pensamento autotélico que restringe a estrutura ao rigor musical, ou seja, música pela música. Vejamos uma definição mais abrangente. Segundo Adorno,

A música constitui, ao mesmo tempo, a manifestação imediata do instinto humano e a instância própria para o seu apaziguamento. Ela desperta a dança das deusas, ressoa da flauta de Pã, brotando ao mesmo tempo da lira de Orfeu, em torno da qual se congregam saciadas as diversas formas do instinto humano (Adorno, 1982, p. 173).

Diante dessas definições, assentimos que a música pode manifestar-provocar múltiplos sentimentos. Sensações diversas também ocorrem quando lemos um livro ou sentimos determinadas fragrâncias que nos suscitam reminiscências. Analogamente, tais sensações podem ser provocadas pela acuidade e sensibilidade do compositor ou autor, aspectos que perpassam por um talento bastante subjetivo e técnico. Para alcançar esse propósito, ele precisará utilizar diversas formas de linguagens: a verbal, na função de escritor; a musical, na função de músico. Vejamos um exemplo dessa relação no âmbito musical, segundo a concepção de Schurmann:

Ao ouvir atentamente, por exemplo, uma obra como “Siegfried-Idyll” de Richard Wagner, notar-

se-á que esta música, concebida por Wagner como saudação para sua mulher Cosima, por ocasião do nascimento de seu filho Siegfried, sem a interferência de qualquer verbalização, constitui um imenso poema sobre uma ampla gama de sentimentos que envolvem amor, gratidão, orgulho paternal e confiança num futuro grandioso, muito mais do que poderia ser expresso por uma simples ação como beijo (Schurmann, 1989, p. 11).

Essa odisseia pelos sentimentos, expressos de uma forma não verbal, só é possível, graças à amplitude da linguagem musical, tão densa, completa e expressiva quanto pode ser a linguagem verbal, o que nos leva a questionar: o quanto a música pode nos comunicar? Qual quadro pintamos em nossa mente ao sermos penetrados pelos sons articulados de uma música? Que histórias podemos criar a partir da música? A literatura, por meio de seus signos verbais, tem o potencial de nos conduzir a um estado de contemplação. O mesmo ocorreria com a música, por meio do som, da melodia? O que a letra (signo verbal) de uma música, compatibilizada com o signo sonoro é capaz de transmitir? A música, assim como outras artes, “fala”, comunica-nos algo, podendo narrar também uma história. Em sua essência, é uma linguagem que tem a capacidade de despertar sensações diversas. Ela também argumenta e constrói significados simbólicos, atuando como discurso sonoro, revelando um caráter descritivo e representativo.

Os signos musicais (notas, intervalos consonantes e dissonantes, ritmos etc.) criam formas simbólicas sonoras que despertam sensações sinestésicas dando certo sentido para o ouvinte a partir da faculdade da audição. Segundo Adorno (1982, p. 173), a música instaura, ao mesmo tempo, a eclosão imediata do instinto humano e a competência própria para o seu apaziguamento, em torno da qual se congregam saciadas as diversas formas das ações instintivas próprias do ser humano. François Laplantine e Liana Trindade (1996) explicam sobre a distinção entre signos e símbolos:

[...] enquanto os signos estão diretamente referidos aos objetos, formas, imagens concretas ou abstratas que apontam para uma direção única e conhecida, os símbolos são polissemânticos e polivalentes, aparando-se também no referencial

significante que lhes propicia os sentidos, os quais contêm significações afetivas e são mobilizadores dos comportamentos sociais. A eficácia dos símbolos consiste nesse caráter mobilizador e promotor das experiências cotidianas: os símbolos permitem a cura de doenças psicossomáticas e fazem emergir emoções como raiva, violência, nostalgia e euforia (Laplantine; Trindade, 1996, p. 6-7).

ora liberando a consciência, ora colocando a sua sintaxe como moldura que se interpõe entre nós e o mundo real. A expressão de nossos pensamentos é circunscrita pelas limitações da linguagem. Ao povoar o mundo de signos, dá-se um sentido ao mundo, o homem educa o mundo e é educado por ele, o homem pensa com os signos e é pensado pelos signos, a natureza se faz paisagem e o mundo uma “floresta de símbolos” (Plaza, 2003, p. 19).

São exemplos do potencial mobilizador do signo sonoro as reações de extrema emoção a que podemos ser acometidos ao escutar uma sinfonia, uma obra sacra; o estado de quase torpor que alguns experimentam diante de composições que, mesmo sem o acompanhamento da linguagem verbal, têm o poder de nos relaxar terapeuticamente e nos remover de estados de ansiedade. Outras sensações inversas podem, também, ser suscitadas por combinações mais vibrantes com a faculdade de despertar, estimular. Na literatura, alguns consagrados autores se apropriaram de elementos musicais específicos dessa linguagem para compor suas obras, como Machado de Assis no conto *Trio em Lá menor*, ou Tolstoi no curto romance *Sonata a Kreutzer*, ou mesmo Mady Benoliel Benzecry no poema *Alegretto de Roçassine*. Essa similaridade metafórica é possível devido à polissemia das palavras que enriquece a obra, abrindo um leque de interpretação aos leitores e ouvintes. Ao nos referirmos às possibilidades interpretativas e as formas como palavras e sons podem resultar subjetivamente e diferentemente para cada ouvinte/leitor, adentramos no âmbito da tradução. E quando os signos mudam, penetramos no complexo âmbito da intersemiose.

Para entender o conto machadiano e suas notações musicais, procuramos compará-las às presentes na 6ª *Sinfonia* de Beethoven, ocasionando o entrelaçamento de gêneros e linguagens. De acordo com Júlio Plaza,

[...] como sistema-padrão organizado culturalmente, cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada, organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência. A mediação do mundo pelo signo não se faz sem profundas modificações na consciência, visto que cada sistema-padrão de linguagem nos impõe suas normas, cânones, ora enrijecendo,

A relação entre a linguagem, a percepção da realidade e a consciência humana é influenciada por regras convencionadas pelo “sistema-padrão” cultural. Esse sistema tem signos específicos para descrever emoções ou fenômenos nos levando a entender e interagir de diversas formas com o mundo. O simbólico converte o mundo em “floresta de símbolos” a partir de diferentes combinações de signos e da interação com significados e representações da linguagem musical, ou qualquer outra no âmbito das artes, criando um horizonte de interpretações que traduzem ideias metafísicas e permitem diálogo entre as artes – a Intersemiose. Neste sentido, “podemos considerar inicialmente a intersemiose como a articulação sinérgica entre diferentes sistemas sógnicos, incluindo as diversas modalidades de arte como a música, o teatro, a dança, o cinema, a literatura etc” (Penna, 2013, p. 3).

LITERATURA E MÚSICA, UMA RELAÇÃO SIMBIÓTICA PERFEITA

Ao longo da história das artes, a música se entrelaça com a literatura. No livro de *Salmos* aparece 71 vezes a palavra *Selá*,² cuja etimologia e significado são incertos, mas pode representar um interlúdio³ entre as declamações dos versos. A ocorrência pode ser encontrada nos *Salmos* 3, 24, 46, entre outros. Considerando essa definição histórica, é possível afirmar que a música teria o papel de evidenciar a dramaticidade do texto ou estabelecer ritmo à declamação. Machado de Assis no conto *Trio em Lá menor*, utiliza-se de elementos musicais formais característicos para composições instrumentais, mais especificamente a sonata, para dar ritmo e fazer a marcação do andamento de sua

Sonata No. 8 "Pathétique"

2nd Movement



Figura 1 - Trecho do *Adagio cantabile*. Beethoven, Sonata nº 8 "Pathétique": op. 13, 2nd Movement, 1798. Compassos 1- 4. Projeto Mutopia, 2003.⁴
Fonte: Site Cantorion.⁵

composição.

O conto *Trio em Lá menor* apresenta quatro capítulos, cujos títulos, assim como o atribuído ao conto, referenciam elementos da teoria musical. Além disso, há os capítulos intitulados: *Adagio cantabile*, *Allegro ma non troppo*, *Allegro appassionato* e *Minueto*. O conto narra o dilema de Maria Regina, personagem principal, que oscilava entre dois pretendentes, Maciel de 27 anos e Miranda de 50 anos. O coxear de sentimentos de Maria Regina enfadou seus pretendentes, que partiram sem desposá-la.

Em uma partitura, como mostra a Figura 1, há uma indicação do compositor na parte superior esquerda da peça musical que determina o andamento, o pulso em *rpm* da obra.

Podemos nos valer da observação das relações entre os elementos da linguagem musical para respaldar que é a forma, *trio sonata*⁶ que Machado de Assis utiliza para seu enredo. No entanto, percebe-se modificação na forma, acrescentando uma gama de impressões subjetivas aos fenômenos musicais. A sonata é a forma utilizada no conto *Trio em Lá menor* - apesar desta classificação parecer clara, considerando que o autor coloca a protagonista Maria Regina, a pianista, e seu pretendente Miranda, como grandes apreciadores desse gênero musical. Essa constatação nos conduz a compreender o que são "formas" e a distinção entre *sonata* e *forma-sonata*. O mesmo deve ocorrer com *minueto* e *forma minueto*. Para melhor entendermos, vejamos o quadro 2:

Sonata clássica	Sonata no conto <i>Trio em Lá menor</i>
I Movimento Rápido (forma-sonata)	I Movimento <i>Adagio cantabile</i>
II Movimento Lento	II Movimento <i>Allegro ma non troppo</i>
III Movimento Dançante (minueto)	III Movimento <i>Allegro appassionato</i>
IV Movimento <i>Presto (allegro)</i>	IV Movimento <i>Minueto</i>

Quadro 2 - Comparação entre a sonata clássica e a sonata do conto *Trio em Lá menor*.

Fonte: Grout; Palisca, 2001. Assis, 2019, p. 617.

Machado de Assis constrói seu conto *Trio em Lá menor* inspirando-se na forma concreta da sonata clássica. No entanto, observa-se uma diferença significativa em relação ao modelo tradicional: enquanto a sonata instrumental clássica é composta por quatro movimentos, sendo o minueto o terceiro, Machado rompe com essa convenção estrutural ao deslocar o minueto para o quarto e último movimento de sua narrativa. Com esse gesto, o autor não apenas adapta a estrutura musical à literatura, mas também a reinventa, promovendo uma releitura crítica com criatividade, da forma musical tradicional.

Consideramos se essa troca não teria sido intencional, uma vez que o autor demonstrou grande conhecimento musical, dos elementos musicais e suas formas, como se evidencia em *Dom Casmurro*, por exemplo, quando o escritor cita a ópera no capítulo IX: “Não seria nenhuma impropriedade afirmar que a proximidade entre a obra de Machado de Assis e a música deve-se, em grande parte, à sua carreira jornalística”, segundo afirma Soares (2008, p. 155).

Por ocasião do advento do sistema diatônico⁷ torna-se possível estruturar as criações musicais em formas. Segundo o *Novo Dicionário Aurélio* (Ferreira, 2009), as formas são os limites exteriores da matéria de que é constituído um corpo, e que conferem a este um feitio, uma configuração, um aspecto particular: na música, é a estrutura, o plano de uma composição.

Com a origem das formas nas obras musicais, as peças passaram a ter um arcabouço metódico. A forma-sonata, por exemplo, surgiu no início do Classicismo, em meados do século XVIII. Embora não se saiba quem foi seu criador, Roland de Candé (2001, p. 509) afirma que a sonata em sua origem era uma peça “soada”, ou seja, produzida para ser tocada por instrumento, diferente das peças cantadas. No Barroco, o termo “sonata” foi usado para definir qualquer gênero puramente instrumental – assim como a “cantata” era um gênero vocal. É a Haydn, Mozart e Beethoven que se deve a ampliação da forma e sua consolidação definitiva.

A partir deles, a forma-sonata tornou-se o molde habitual para os primeiros movimentos de sinfonias, concertos, quartetos e, claro, sonatas.⁸ Para melhor fazermos esta distinção, vejamos o conceito de Candé:

O conceito de forma é ambíguo, pois confunde duas noções complementares, que Riemann chamava de “forma concreta” e “forma abstrata”. A forma concreta, a *gestalt* alemã, é a configuração global da obra, a expressão de sua identidade, o que define uma suíte, uma sonata, uma cantata, uma ópera... A forma abstrata é a estrutura interna de uma composição: fuga, variação ou rondó (estrofe/refrão), por exemplo. Vê-se que uma forma concreta pode utilizar várias formas abstratas em suas diferentes partes, ou então confundir-se com uma delas (Candé, 2001, p. 505).

Podemos assim dizer que sonata é a forma concreta de uma peça musical, enquanto a “forma-sonata” é a estrutura abstrata de outras formas concretas, tais como o concerto, sinfonia e sonatas. A música que acompanha uma história, em um filme, por exemplo, torna as cenas mais emocionantes. Os diretores musicais cinematográficos se preocupam em empregar a música apropriada a cada cena para que, associadas às múltiplas linguagens, corroborem à construção dos sentidos e das emoções. Como na escrita literária não é possível determinar a música de forma objetiva, o que se ouve é subjetivo e singular, variando conforme a experiência social, os hábitos e o repertório cultural de cada indivíduo.

Machado de Assis tenta evitar as birrefringências, delimitando os movimentos da sonata da seguinte forma: primeiro movimento, *adagio cantabile* (lento e majestoso, literalmente, “à vontade”, 66-76 bpm). *Adagio* significa algo de forma comodamente. Em uma visão especulativa, podemos caminhar (ler) no primeiro movimento, ouvindo uma música suave. Vale ressaltar que a audição é subjetiva e idiossincrática, portanto, consideraremos uma perspectiva pessoal e consensual dos autores.

Quando Machado de Assis fixa o andamento, *adágio cantabile*, e a tonalidade Lá menor com o contexto do enredo, ele nos convida a musicalizar

as cenas de sua obra com uma música pesarosa que desperta compunção. Nesse primeiro movimento, os protagonistas são apresentados. A visita dos namorados é rememorada em um ambiente de solidão; ouvimos, então, uma música singularmente peculiar, de profunda introspecção, captada a partir de um fragmento da obra machadiana:

Ao pé da cama, Maria Regina reconstruía agora tudo isso, a visita, a conversação, a música, o debate, os modos de ser de um e de outro, as palavras do Miranda e os belos olhos do Maciel. Eram onze horas, a única luz do quarto era a lamparina, tudo convidava ao sonho e ao devaneio. Maria Regina, à força de recompor a noite, viu ali dous homens ao pé dela, ouviu-os, e conversou com eles durante uma porção de minutos, trinta ou quarenta, ao som da mesma sonata tocada por ela: lá, lá, lá... (Assis, 2019, p. 616).

Nesse capítulo, a música de fundo tem aspecto melancólico e sombrio. Em seu devaneio, Maria Regina divaga entre as duas imagens masculinas que lhe despertam admiração. “O imaginário, como mobilizador e evocador de imagens, utiliza o simbólico para se expressar e existir e, por sua vez, o simbólico pressupõe a capacidade imaginária” (Laplantine; Trindade, 1996, p. 7). É o que Maria Regina realiza, evocando a imagem dos dois pretendentes. Segundo Laplantine e Trindade:

O imaginário, portanto, de maneira geral, é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção. Ao contrário de Castoriadis, que afirma ser o imaginário a capacidade de “produzir” uma imagem que não é e nunca foi dada na percepção, consideramos que a imagem é formada a partir de um apoio real na percepção, mas que no imaginário o estímulo perceptual é transfigurado e deslocado, criando novas relações inexistentes no real. O imaginário faz parte da representação como tradução mental de uma realidade exterior. Percebida, mas apenas ocupa uma fração do campo da representação, à medida que ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva. A representação imaginária está carregada de afetividade e de emoções criadoras e poéticas (Laplantine; Trindade, 1996, p. 10).

O imaginário permeia todo o conto machadiano. Ele encerra o primeiro capítulo reproduzindo o som mental de Maria Regina (“lá, lá, lá”). Machado de Assis, no seu texto, revela ao leitor as imaginações da protagonista e o som mental resultante de sua *performance*. Sobre esse conceito, Paul Zumthor compreende que

[...] *performance* implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a *performance* manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. Que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a *performance* lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço, mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou aquilo com que o homem os representa). A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. É por isso que a *performance* é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença (Zumthor, 1997, p. 157).

A melodia da sonata executada para os dois homens fixou-se em sua mente como canção permanente; *earworm* (verme de ouvido), que ecoava lhe trazendo as emoções da presença das visitas amadas. A audição da sonata de Beethoven,⁹ a *Pathétique*, Op. 13 - II. *Adagio cantabile*¹⁰ nos daria plena noção dessa dinâmica, apesar de Machado de Assis não especificar a sonata executada. No entanto, com a indicação temática do capítulo - *Adagio cantabile* - a definição do ritmo e da tonalidade nos permite ouvir uma melodia lenta, de morosidade profunda. A contemplação imaginária dos amantes lhe revela beleza e defeitos fazendo-a perceber as imperfeições: “Os indivíduos produzem seus sonhos coletivos (mitos) e sonhos pessoais utilizando imagens que são registros transfigurados e sublimados de suas experiências individuais”

(Laplantine; Trindade, 1996, p. 6).

A música no subconsciente de Maria Regina parece suave. Tudo indica que era, de fato, suave, pois, quando executada, sua avó cochilou: “Maria Regina conversou alegremente com eles, e tocou ao piano uma peça clássica, uma sonata, que fez a avó cochilar um pouco” (Assis, 2019, p. 616). Reflexos dos sons do piano surgem em sua mente forçando-a a cantarolar a melodia de sua sonata.

Entre alguns músicos tonais, há noções sobre serem as músicas compostas em tonalidade menor, composições tristes e as de tonalidades maiores, alegres. Não obstante, não podemos categoricamente afirmar que a tonalidade menor é a essência da denotação sorumbática ou a profundidade do romantismo. Para melhor entendermos essa questão, consideremos, por exemplo, que peças de tonalidade menor, mas com elementos contrapontísticos e de ritmos vivos, podem nos transmitir alegria, como no caso de muitos carimbós, rock e sinfonias.

Esses elementos e ritmos fugazes, pontuados, representam vivacidade e alegria. Em contraste, há músicas de tonalidade maior que levam a profundos sentimentos melancólicos. É importante frisar

que estamos tratando de música tonal. Machado de Assis pontua a tonalidade do seu conto em Lá menor.

No segundo capítulo do conto, *Alegro ma non troppo* (andamento alegre, rápido, mas sem exagero, 90-100 bpm), a cena é mais enérgica. Maria Regina sai para passear com sua avó quando um garoto desatento atravessa na frente de sua carruagem. Emerge a figura do herói. Maciel surge como salvador, galgando maior admiração de Maria Regina, conforme discorre o narrador:

II ALLEGRO MA NON TROPPO

No dia seguinte a avó e a neta foram visitar uma amiga na Tijuca. Na volta a carruagem derribou um menino que atravessava a rua, correndo. Uma pessoa que viu isto, atirou-se aos cavalos e, com perigo de si própria, conseguiu detê-los e salvar a criança, que apenas ficou ferida e desmaiada. Gente, tumulto, a mãe do pequeno acudiu em lágrimas. Maria Regina desceu do carro e acompanhou o ferido até à casa da mãe, que era ali ao pé (Assis, 2019, p. 617).

A obra de Beethoven, *Symphony nº 4 in B-Flat Major, Op. 60 - IV. Allegro ma non troppo*,¹¹ poderia ser tomada como trilha sonora desse movimento

The image displays a musical score for the fourth movement of Beethoven's Symphony No. 4, titled 'Allegro ma non troppo'. The score is arranged for five instruments: Flauto (Flute), Oboi (Oboe), Clarineti in B (Clarinets in B), Fagotti (Bassoons), and Corni in B (Horns in B). The tempo is marked 'Allegro ma non troppo' with a metronome marking of 80. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The score shows the first seven measures of the movement, with a forte (f) dynamic marking at the beginning of the first measure for each instrument.

Figura 2 - Trecho do IV. *Allegro ma non troppo*. Beethoven, *Symphony nº 4 in B-flat Major: op. 60*. 1798. Compassos 1- 7. Projeto Mutopia, 2003.

Fonte: Site Cantorion.¹²

específico, cuja música deve ser enérgica, viva, alegre.

Tambores e tímpanos se coadunam com o trotar dos cavalos que puxam a carroça onde está Maria Regina. Entram os metais, dando densidade sonora à cena. Subitamente, irrompe o perigo. Na música, as escalas são executadas de forma curta e rápida; o herói entra em ação; há aceleração no movimento - a criança ferida, o desespero, a multidão. Toda massa orquestral, corrobora a expressão sonora destes sentimentos - cordas, madeiras, metais, percussão. Há, por Maria Regina, a contemplação do herói, encantamento e gratidão. Paixão emerge de seu olhar. “Maria Regina não via nada, via-o apenas, via principalmente a ação que acabara de praticar, e que lhe punha uma auréola. Compreendeu que sua natureza generosa saltara por cima dos hábitos pausados e elegantes do moço, para arrancar à morte uma criança que ele nem conhecia” (Assis, 2019, p. 617).

No terceiro capítulo, denominado de *Allegro appassionato*, o narrador deixa transparecer o tédio; o encantador Maciel agrada mais a avó que a própria Regina: “Maria Regina ia descambando da admiração no fastio; agarrava-se aqui e ali, contemplava a figura jovem de Maciel, recordava a bela ação daquele dia, mas ia sempre escorregando; o fastio não tardava a absorvê-la” (Assis, 2019, p. 619). Fica evidente que as virtudes heroicas, sucumbem ante os maus hábitos dos mexericos cotidianos. Maciel conhecia a vida da sociedade “e apontou mais três, comparou depois as cinco, deduziu e concluiu” (Assis, 2019, p. 619). Quando Maciel se expõe, se dando a mexericos com a avó, Maria Regina passa a comparar os dois pretendentes. O narrador revela a acidez e a tez dura, egoísta e má de Miranda, em contraposição ao seu porte fino, que Maria Regina admirava; ela gostava de ouvi-lo, não de contemplá-lo, o oposto de Maciel. A obra de Beethoven *Op. 132, V. Allegro appassionato*, em Lá menor, poderia com



Figura 3 - Trecho do V. *Allegro appassionato*. Beethoven, Quarteto para dois violinos, viola e violoncelo em Lá menor: op. 132, 1825. Compassos de 1-5.

Fonte: Site Musescore.¹³

graciosidade ser a trilha sonora desse capítulo.

Esse terceiro capítulo (movimento) do conto machadiano é de causar estranheza, assim como o *Allegro appassionato* de Beethoven, que tem desenvolvimento melancólico, com ritmos sincopados e deslocando-se em ondas expressivas e crescentes em compassos, com agressividade dissonante, revelando violência e paixão. Não podemos afirmar se há algum paralelo entre o conto *Trio em Lá menor*, de Machado de Assis e o *Allegro appassionato*, de Beethoven; mas, certamente, cabe apontar grande similitude entre as obras, entre as linguagens verbais e sonoras de ambas. O movimento *Allegro appassionato*, de Beethoven, é o quinto movimento (capítulo) do *Quarteto de Cordas em Lá menor*, op. 132. O tom em Lá menor é a primeira semelhança com o conto machadiano *Trio em Lá menor*. O quarteto foi escrito para ser executado, como o próprio nome indica, por quatro instrumentos de corda. No conto machadiano, a narrativa desenvolve-se com quatro personagens principais, tendo sido a obra escrita no compasso $\frac{3}{4}$.¹⁴ O compasso ternário possui três pulsos, sendo um forte e dois fracos, e o conto retira a quarta personagem da sala, sugerindo que a avó se preparou para cochilar, evidenciando Maria Regina como protagonista, divagando entre ficção e o real.

No terceiro movimento, surge a inventividade de Machado de Assis. Segundo as leis formais, o terceiro movimento de uma sonata seria o minueto, no entanto, o autor o adianta para o quarto movimento. O movimento *Allegro appassionato* (andamento alegre, com ardor, apaixonado) passa sem nenhum fato extraordinário. Parece-nos que isso se faz necessário para a acareação dos dois indivíduos realizada na mente de Maria Regina, que se coloca a fazer comparações cruéis entre seus pretendentes, o que a leva a inundar-se ainda mais na indecisão, conforme relata o narrador:

Miranda aproximou-se do piano. Ao pé das arandelas, a cabeça dele mostrava toda a fadiga dos anos, ao passo que a expressão da fisionomia era muito mais de pedra e fel. Maria Regina notou a graduação, e tocava sem olhar para ele; difícil coisa, porque, se ele falava, as palavras entravam-lhe tanto pela alma, que a moça insensivelmente levantava os olhos, e dava logo com um velho

ruim. Então é que se lembrava do Maciel, dos seus anos em flor, da fisionomia franca, meiga e boa, e afinal da ação daquele dia. Comparação tão cruel para o Miranda, como fora para o Maciel o cotejo dos seus espíritos. E a moça recorreu ao mesmo expediente. Completou um pelo outro; escutava a este com o pensamento naquele; e a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada. Assim Titânia, ouvindo namorada a cantiga do tecelão, admirava-lhe as belas formas, sem advertir que a cabeça era de burro (Assis, 2019, p. 621).

Maria Regina, em sua digressão, percebe que ambos são incompletos. Laplantine e Trindade (1996) explica que o declínio do herói acontece quando a ambiguidade se estabelece:

Nessa fase final do romance, instaura-se o domínio do ilusório que conduz à decadência e à morte do herói. O ilusório opõe-se ao imaginário e conduz à degradação da imaginação e do real. A ilusão caracteriza-se essencialmente pela imprecisão, ambiguidade, confusão de discursos, perda da lógica interna do imaginário, codificado através da coerência de um discurso prático e do jogo de deslocamentos e transfigurações, que tem como fundamento último o real de um passado ou de um futuro. Existe a ilusão quando o objeto do desejo é indefinido ou quando é negado qualquer objeto preciso que faça parte do domínio do real ou do imaginário contextualizado (Laplantine; Trindade, 1996, p. 9-10).

Temas próprios e distintos para cada personagem são ouvidos; então, finalmente, decorre o quarto movimento, o minueto (andamento para dança, com compassos bem marcados, compasso ternário). O termo significa “dança de passos miúdos”, do francês *menus*, contudo, existem grandes divergências quanto ao andamento do minueto, se rápido ou *moderato*. Não discutiremos essa questão, apenas pretendemos nos ater ao caráter subjetivo dessa dança. Para Nikolaus Harnoncourt,

Todas as cores da paleta expressiva poderiam potencialmente se exaurir nos três movimentos de forma sonata – allegro, adágio, allegro; o minueto, entretanto, introduziu um elemento novo: a expressão corporal. Nos três movimentos da sonata convencional, o efeito musical é atingido por meio de um diálogo estilizado, derivado de retórica; o minueto acrescenta o elemento

Minueto A ¹	Minueto B (TRIO)	Minueto A ²
Seção do minueto- termina na tonalidade da tônica.	Trio (minueto II) Contrastante, geralmente em tonalidade diferente da anterior	Seção do minueto novamente, dessa vez sem repetição.

Quadro 3 - Forma estrutural do Minueto.

Fonte: Bennett, 1986, p. 42.

pantomímico. Esta linguagem corporal, oriunda da dança, pode transmitir de forma incomparável a eterna oposição entre o sonho e a realidade, entra a mais enérgica vitalidade e a mais íntima sensibilidade... (Harnoncourt, 1993, p. 126).

As considerações de Harnoncourt são apropriadas para representar a bifurcação dos sentimentos de Maria Regina. Machado de Assis deixa por último o movimento mais carregado dos conceitos metafóricos, o minueto. Assim como a sonata tem formas concretas e abstratas, o minueto também as possui. Sabemos que a dança minueto é a forma concreta e a esquematização, a forma abstrata. Consideremos o esquema minueto acima (Quadro 3).

Visto na forma abstrata, o minueto, no tema B, é executado por um trio de instrumentos que geralmente são de cordas, sendo intercalados pela orquestra, numa espécie de diálogo com perguntas e respostas. Parece que o compositor pretende, de alguma forma, evidenciar os instrumentos. Ele os destaca na massa orquestral; quer ouvi-los separadamente. O título do conto *Trio em Lá menor* é polissemântico, visto que, na linguagem musical, trata-se de uma composição para três instrumentos e, no enredo literário, três personagens principais compõem a narrativa formando um triângulo amoroso, o que nos leva a considerar o paralelo tripartite entre o conto e a composição musical. O mesmo acontece com Regina em seu sonho. O narrador relata:

Sonhou que morria, que a alma dela, levada aos ares, voava na direção de uma bela estrela dupla.

O astro desdobrou-se, e ela voou para uma das duas porções; não achou ali a sensação primitiva e despenhou-se para outra; igual resultado, igual regresso, e ei-la a andar de uma para outra das duas estrelas separadas. Então uma voz surgiu do abismo, com palavras que ela não entendeu.

- É a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá... (Assis, 2019, p. 622).

A postergação do minueto, que migrou do terceiro capítulo para o quarto, permite-nos considerar a possibilidade do escritor Machado de Assis conhecer bem, tanto a forma concreta quanto a abstrata do minueto. É evidente no seu texto que esse minueto não é alegre.

Maria Regina está absorta em seus pensamentos, momentos de alegria e tristeza apertam-lhe o coração, o som no fundo é melancólico. Uma valsa triste a conduz à sensação de desgosto. Essas evidências sonoras são percebidas em alguns minuetos de Mozart e Beethoven. O narrador alude à ambiência musical que instou o coração e as mãos de Maria Regina durante todo o conto: "É a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá..." (Assis, 2019, p. 622).

Sabemos ser impossível uma audição orquestral¹⁵ desse trio sonata em *Lá menor*, de Machado de Assis. Resta-nos o caminho especulativo como tentativa de definir o que de fato o autor ouvia enquanto compunha e, certamente, esbarraremos na amplitude da ambiguidade sonora e textual presente na obra. Quando lemos *Trio em Lá menor*,

não captamos nada de concreto. Talvez apenas sugestões de sons internos em nosso subconsciente. Soa, em nosso interior, a orquestra dos sentimentos; só podemos de alguma forma imaginar o som, acreditando que Machado de Assis compôs música apenas escrevendo um texto verbal. É irrealizável a discussão sonora da obra machadiana de forma ordenada e definitiva. Segundo Nikolaus Harnoncourt (1993, p. 11), “o fenômeno sonoro é algo que escapa a qualquer descrição”. Arthur Schopenhauer (2005), considera a música uma arte grandiosa que atua dentro do homem, sendo uma linguagem comum intuitiva:

Trata-se da música. Esta se encontra por inteiro separada de todas as demais artes. Conhecemos nela não a cópia, a repetição no mundo de alguma ideia dos seres; no entanto é uma arte tão elevada e majestosa, faz efeito tão poderosamente sobre o mais íntimo do homem, é aí tão inteira e profundamente compreendida por ele, como se fora uma linguagem universal, cuja distinção ultrapassa até mesmo a do mundo intuitivo – que decerto temos de procurar nela mais do que um *exercitium* [...] (Schopenhauer, 2005, p. 336).

Machado de Assis soube magistralmente inserir signos simbólicos da teoria musical na literatura e revelar o metafísico numa tentativa, talvez, de projetar ou suscitar sons internos do leitor. Na música, temos as “músicas programáticas” que apresentam um programa escrito que induz o ouvinte a contemplar uma imagem, ou ações da natureza, verdadeiras prosopopeias de sons. Em um trabalho intitulado *Devaneio e Tragédia em Sinfonia Fantástica de Berlioz: O Espírito Noturno*, Alessandra Conde da Silva, Joel Cardoso e Salomão Coelho comentam sobre o gênero música programática:

Há um gênero musical chamado de música programática, isto é, música que segue uma fábula, que conta uma história. Em realidade, o autor para cada movimento atribui feixes de ações e personagens que as executam, descrevendo ainda espaços significativos. Dito de outra forma, há uma fábula não enredada, cabendo ao leitor/ouvinte a construção mental da narrativa. Trata-se do material pré-literário a ser ordenado, elaborado na construção da intriga (Conde-Silva;

Silva; Coelho, 2022, p. 327).

Para Harnoncourt, há um entrelaçamento entre gêneros e métodos, outra forma acentuada de intersemiose, o que nos leva a pensar no conceito da música programática:

Desde épocas muito antigas tentou-se utilizar a música para reproduzir ideias extramusicais; este domínio anexo à música não deve ser desprezado; os gêneros e os métodos mais diversos se entrelaçam e nem sempre são fáceis de serem separados; pode-se, contudo, distinguir quatro orientações principais: imitação acústica – representação musical de imagens – representação musical de pensamentos ou sentimentos – a linguagem dos sons. O encanto particular desta música reside no fato de que tudo isto é transmitido sem texto, por meios puramente musicais (Harnoncourt, 1988, p. 148).

Nikolaus Harnoncourt (1988), referindo-se à música instrumental com seus discursos sonoros cita os concertos barrocos do compositor Vivaldi:

A música de Vivaldi fala, pinta, expressa sentimentos, descreve acontecimentos e conflitos e tudo isto não ordenadamente, com elementos se sucedendo, mas simultaneamente interpenetrando-se, tal como o temperamento italiano da época barroca exigia de toda e qualquer teatralização da vida (Harnoncourt, 1988, p. 175).

Ludwig Van Beethoven, na 6ª Sinfonia,¹⁶ denominada por ele de *Pastoral*, dividida em cinco movimentos intitulados com frases sugestivas para a contemplação do ouvinte e inspiração ao músico executante, apresenta no programa um desenvolvimento musical com desfecho certo, representado através da retórica musical. Para Sekeff,

[...] embrenhado em emoções, expressões e em sensações com seu viés de criação de sentidos, estas últimas se sustentam na própria imanência da matéria sonora: Sinfonia n.6, Pastoral, 1808. Nos rascunhos a obra receberia o título de Sinfonia Característica: memórias da vida campestre. Por ocasião do trabalho pronto Beethoven aporia



Figura 4 - Trecho do I Movimento. *Allegro ma non troppo*. Beethoven, Sinfonia nº 6 em Fá maior, op. 68 "Pastoral". 1808. Compassos 1- 13. Domínio público.
Fonte: Site Cantorion.¹⁷

a significativa observação: "mais expressão de sensações do que pinturas" (Sekeff, 2009, p. 50).

O contexto principal dessa narrativa sinfônica é a vida campestre dos pastores que vivem em mundo bucólico.

No primeiro movimento (capítulo) da *Pastoral*,¹⁸ na forma-sonata, *Allegro ma non troppo*,¹⁹ Beethoven escreve em alemão "Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande", no cabeçalho da partitura, cuja tradução em português poderia ser "Despertar de sentimentos alegres diante da chegada ao campo". Segundo Nikolaus Harnoncourt,

É um erro bastante difundido acreditar que, para um músico, a partitura, a apresentação gráfica, seja meramente uma indicação que lhe mostra que notas devem ser tocadas, a que velocidade, com que intensidade e com que nuances expressivas. A notação, tanto das vozes separadas quanto da partitura completa, possui, além do conteúdo, puramente informativo, uma irradiação sugestiva, uma magia à qual nenhum músico sensível pode escapar, querendo ou não, tendo ou não consciência disto. (Harnoncourt, 1988, p. 219)

É o início da contemplação bucólica, fazendo audíveis os sons onomatopeicos orquestrais. Beethoven nos revela a Natureza tornando possível observarmos a similitude entre o conto machadiano e a sinfonia pastoral. No conto *Trio em Lá menor*, Machado de Assis invoca - segundo a nossa percepção digressiva -, subjetivamente, a música como fundo musical, uma trilha sonora para a dinâmica dos acontecimentos, dando ritmo e despertando sentimentos. Assim como Machado de Assis, que altera a estrutura da sonata mudando o minueto do terceiro para o quarto movimento, Beethoven acrescenta um movimento a mais na 6ª Sinfonia mudando sensivelmente a forma da sinfonia clássica, a saber: o primeiro, *Allegro ma non troppo*; o segundo, *Andante molto mosso*; o terceiro, *Scherzo* e o quarto, *Allegro* modificados respectivamente para *Allegro ma non troppo*; *Andante molto mosso*; *Scherzo*; e *Allegro*.

Beethoven sugere/desperta a alegria, induzindo o ouvinte a contemplar uma cena campestre, a alegria da chegada dos camponeses ao campo. O lirismo idílico faz-se evidente nesse primeiro movimento. A natureza é revelada - sol, campo, ar livre, pássaros cantando, ventos - e são produzidos efeitos similares permitindo a conexão do ouvinte ao imaginário mundo maravilhoso. Não há espaço

para tristeza diante da evocação da alegria.

No segundo movimento, *Andante molto mosso*,²⁰ intitulado *Szene am Bach*, cuja tradução para o português é *Cena no riacho*, ouve-se o som de águas, de modo similar ao murmúrio de um rio no início da execução do *Andante molto mosso*. Se Beethoven, ao falar de sua sinfonia, sugere que deveria ser quase como pintura, temos aqui o movimento que nos induz a uma contemplação pictórica de conversão intersemiótica. É possível, através da audição desse movimento da 6ª Sinfonia, traduzir de forma intersemiótica e metafísica, a fisionomia do lugar na percepção intuitiva do ouvinte, de acordo com a descrição realizada pelo

compositor, conforme podemos perceber na figura que revela a 6ª Sinfonia:

Os elementos bucólicos, traduzidos de forma sonora, não passam despercebidos na apreensão do ouvinte. Há uma ilustração (pintura) sonora idílica motivada a partir da audição desse movimento: "A imitação consciente da paisagem na música corresponde, historicamente, ao desenvolvimento da paisagem na pintura, que parece ter sido cultivada primeiramente pelos pintores flamengos da Renascença e evoluído para o principal gênero de pintura do século XIX" (Schafer, 1997, p. 152). Beethoven usa os instrumentos musicais para uma contrafação do canto do rouxinol, codornizes e cuco.

Scene am Bach.

Andante molto moto. ♩. 50



Figura 5 - Trecho do II Movimento. *Andante molto moto*. Beethoven, Sinfonia nº 6 em Fá maior, op. 68 "Pastoral". 1808. Compassos 1- 4.
Fonte: Site Cantorion.²¹

Lustiges Zusammensein der Landleute.

Allegro. ♩. 108.



Figura 6. Trecho do III Movimento. *Allegro*. Beethoven, Sinfonia nº 6 em Fá maior, op. 68 "Pastoral". 1808. Compassos 1- 13.
Fonte: Site Cantorion.¹⁷



Figura 7. Trecho do IV Movimento. *Allegro*. Beethoven, Sinfonia nº 6 em Fá maior, op. 68 "Pastoral". 1808. Compassos 1- 8.
Fonte: Site Cantorion.²³

O terceiro movimento,²² *Allegro*, tem como epígrafe a frase "Feliz reunião de camponeses" ("Lustiges Zusammensein der Landleute", no original).

Neste movimento, um *Scherzo*²⁴ descreve os camponeses em seu cenário peculiar a dançar e a se divertir. Aqui, o compositor insere a imagem do homem, do camponês feliz na sua vida campestre, mas não sem preocupação, pois, vez ou outra, se ouve o anúncio da tempestade. Uma dança feliz perdura todo movimento, deixando anunciar a chegada da tempestade para o último momento quando as primeiras gotas caem. O terceiro movimento termina em Fá menor.

O quarto movimento, *Allegro*,²⁵ tem como epígrafe *Gewitter. Sturm*, cuja tradução para o português seria *Trovão e tempestade*.

Segundo Hector Belioz, a 6ª Sinfonia (A Pastoral, IV Movimento) de Beethoven apresenta:

[...] tempestade, relâmpago. Desespero de tentar dar ideia desta peça prodigiosa. É preciso ouvi-la para se conceber o grau de verdade e de sublimidade que a descrição musical pode atingir nas mãos de um homem como Beethoven. Escutai, escutai estas rajadas de vento carregadas de chuva, estes bramidos surdos dos baixos, o assobio agudo os flautins, que anunciam uma terrível tempestade preste a desencadear-se. A tempestade aproxima-se, alastra; um imenso movimento cromático, começando nos instrumentos mais agudos, abala a orquestra até ao âmago, apodera-se dos baixos, arrasta-os consigo, mas volta a subir, vibrando como furacão, que arrasta tudo à sua passagem. Depois irrompem os trombones, enquanto o trovão dos

timbales redobra de violência. Já não pode se tratar apenas de vento e chuva; é um cataclismo terrível, o dilúvio final, o fim do mundo (Belioz *apud* Grout; Palisca, 2001, p. 569).

A passagem do terceiro para o quarto movimento evolui sem mudança de tonalidade. Fá menor é a tonalidade que evocará o clima tempestuoso; cada frase musical, cada nota com sua dinâmica alcança o desejável atributo reflexivo e contemplativo da tormenta. Beethoven desperta o sistema cognitivo do ouvinte, fornecendo impressões sonoras através de toda massa orquestral, induzindo esse ouvinte às impressões externas. O quarto movimento, em razão dos sons que a tempestade produz, suscita aos ouvintes a rememoração dos já conhecidos sons. Assim como Machado de Assis, Beethoven altera as formas musicais sem desprezá-las. Ele procrastina o fim, adicionando o quinto movimento. Diante de todo ímpeto cataclísmico diluviano, raios solares perpassam as densas nuvens de chuva, eis aí o quinto e último movimento.

O quinto movimento é o *Allegretto*,²⁷ *Canção dos pastores. Sentimentos de graça após a tempestade* (*Frohe und dankbare Gefühle nach sturm*, no original)

Aqui, a flauta brilha (eco) como se fosse o sol aparecendo após a tempestade e o clarinete executa espécie de convocação, anunciando que o pior já passou; toda a tensão está mitigada pela modulação para Fá maior. Lentamente, tudo volta à normalidade: o arco-íris no fim de tarde e o pôr do sol. A sinfonia termina sem os rufados peculiares

HIRTENGESANG

Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.
Allegretto. $\text{♩} = 60$.

Figura 8. Trecho do V Movimento. *Allegretto*. Beethoven, Sinfonia nº 6 em Fá maior, op. 68 "Pastoral". 1808. Compassos 1- 10.
Fonte: Site Cantorion.²⁸

dos *gran finales*, comuns em outras sinfonias de Beethoven.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enxerto literário inserido por Beethoven na 6ª *Sinfonia*, intitulado cada movimento, ressalta a intenção expressiva e programática da obra, evidenciando a fusão entre música e literatura. Essa prática confere à sinfonia um caráter quase literário, guiando o ouvinte por uma experiência descritiva marcada por imagens sonoras que remetem à natureza e à vida campestre.

Nesse sentido, o texto permeado de afetividade coaduna com a experiência do ouvinte, impulsionando-o a perceber a sonoridade da orquestra e a transformar o som em imagens subjetivas, construindo assim o sentido daquela música. Surge, desse modo, um complexo representativo, determinado pelo texto verbal, que por sua vez orienta e amplia a significação sonora da narrativa musical.

O conto *Trio em Lá menor*, estruturado como uma sonata, tendo seus capítulos dialogando

com os códigos musicais e sendo tematizado com descrições próprias da linguagem musical, revela a genialidade de Machado de Assis, que transpõe os limites da literatura tradicional, propondo uma leitura marcada pela dinâmica rítmica e simbólica, impetrando uma nova estética a fim de oferecer uma experiência subjetiva. Evidencia-se, assim, como a escrita musical pode servir como modelo organizador, carregado de elementos expressivos na literatura. Nesse sentido, conforme aponta Schurmann (1989), embora a música não seja linguagem no sentido estrito do discurso verbal, ela compartilha com a literatura uma organização semiótica que permite significações complexas.

É inegável a faculdade que tem a música de nos provocar a imaginação. Ela sempre nos diz algo. Sentimentos são irremediavelmente mobilizados pela articulação de sons. Nikolaus Harnoncourt (1993, p. 149) explica que a música, desde épocas antigas, sempre tentou reproduzir ideias extramusicais, pensamentos ou sentimentos, ruídos de animais etc. Segundo ele, "a música programática consiste em representar musicalmente pensamentos ou ideias por meio de associações assaz complicadas." A literatura,

por sua vez, com elementos prosódicos, como a melodia da fala, duração, entonação, tessituras entre outros, pode, similarmente, nos conduzir a uma dimensão subjetiva.

Conforme observamos, há um consórcio, uma relação simbiótica, uma fusão entre música e literatura. Machado de Assis em seu conto utilizou termos específicos de uma partitura musical. Elementos próprios da expressão musical que, segundo Bohumil Med (1996, p. 148), são expressões para “orientar o artista ao interpretar o pensamento do autor.”

Podemos afirmar que há similitude entre a obra de Machado de Assis e as obras de Beethoven, considerando que ambas nos conduzem a contextos subjetivos. Não há um programa extenso literário na música de Beethoven para limitar a imaginação e não há uma partitura na sonata de Machado de Assis restringindo nossa “audição”. No “texto” musical de Ludwig van Beethoven e na “música” de Machado de Assis observamos manifestação expressiva, analogia estrutural, contorno sintático, que as correlaciona.

Acreditamos que literatura (leitura) e música têm o poder de nos conduzir ao imaginário mundo que se integra, de forma inequívoca e una, ao espírito de uma pessoa, despertando-nos emoções, sentimentos distintos, particulares. A interface estabelecida, entre as duas obras apresentadas neste estudo, propõe uma reflexão abrangente sobre a inserção consciente dos elementos musicais por Machado de Assis em seu conto, possibilitando ao seu leitor uma contemplação auditiva no subconsciente e aquiescendo as transposições intersemióticas. Os signos musicais inseridos determinam ritmos e intensidade dando maior fruição à leitura. Assim como os textos sobrepostos nas partituras na obra de Ludwig van Beethoven norteiam a contemplação do ouvinte, sendo um referencial interpretativo balizando emoções, não limitando-se unicamente no referencial sonoro da orquestra, mas utilizando elementos extramusicais.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, Walter. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Todos os contos**, v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BONNA, Pasquale. **Método completo para divisão**. Tradução de Simeí G. Gonçalves. Rio de Janeiro: Editora GMC, 1982.

BEETHOVEN, Ludwig van. Sonata nº 8 in C menor, “Pathétique”: op. 13, 2nd movement, Adagio Cantabile. Piano, Viena, [s.d.], [1798]a. **Cantorion.org**. Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/musicsearch>>. Acesso em: 7 ago. 2024.

BEETHOVEN, Ludwig van. Symphony nº 4 in B-flat Major: op. 60 - IV. *Allegro ma non troppo*. Viena, [s.d.], [1798]b. **Cantorion.org**. Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/musicsearch>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

BEETHOVEN, Ludwig van. Sinfonia nº 6 em Fá maior, op. 68 “Pastoral” Orquestra. Viena, [s.d.], [1808]. **Cantorion.org**. Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/musicsearch>>. Acesso em: 7 ago. 2024.

BEETHOVEN, Ludwig van. Quarteto para dois violinos, viola e violoncelo em Lá menor: op. 132 - V. *Allegro appassionato*. Quarteto de cordas. Viena, 2024 [1825]. **Musescore**. Disponível em: <<https://musescore.com/user/1021946/scores/5082451>>. Acesso em: 7 ago. 2024.

BENNETT, Roy. **Forma e estrutura na música**. Tradução de Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BERLIOZ, Hector. **A travers chants**. Études musicales, adorations, boutades et critiques. Paris: A La Librairie Nouvelle, 1862. Disponível em: <[https://imslp.org/wiki/%C3%80_travers_chants_\(Berlioz,_Hector\)](https://imslp.org/wiki/%C3%80_travers_chants_(Berlioz,_Hector))>. Acesso em: 10 set. 2025.

BERLIOZ, Hector. **A travers chants, 6ª Sinfonia de Beethoven, 4**: Trovoada, Tempestade. Tradução de C. Palisca. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. **Livre troca**: diálogos entre ciência e arte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**, v.1. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CONDE-SILVA, Alessandra F.; SILVA, Joel Cardoso da; COELHO, Salomão Alexandre. Devaneio e Tragédia em *Sinfonia Fantástica* de Berlioz: O Espírito Noturno. In: NASCIMENTO, Afonso Welliton de Souza; AZEVEDO, Antonio Gilson Barbosa; DA ROCHA, Bruna Beatriz; REIS, Diuliane Santos; IVANICKA, Rebeca Freitas; AMARAL, Ricardo Costa. (org.). **Educação, territórios e políticas públicas**: conexões interdisciplinares. Itapiranga: Schreiben, 2022. Disponível em: <https://www.editoraschreiben.com/_files/ugd/e7cd6e_28da1c6aa57d4232a40928f2a960609e.pdf>. Acesso em: 7 ago. 2024.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. **História da música ocidental**. 2. ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical**: Monteverdi, Bach e Mozart. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KYBURZ, Rolf. Ludwig van Beethoven. String Quartet in A minor, op. 132. Media Review/Comparison. **Rolf's Music Blog. All just my personal opinion**, [s.l.], 2025. Disponível em: <<https://www.rolf-musicblog.net/beethoven-string-quartet-op-132>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SEKEFF, Maria de Lourdes. Beethoven - O significante imaginário. **OPUS**, [s.l.], v.11, p. 37-62, 2005. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/520/440>>. Acesso em: 8 jul. 2025.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 3. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MAHEIRIE, Kátia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. **Psicologia em estudo**, Maringá, v.8, n.2, p. 147-153, 2003. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pe/a/Mj7QYdVRbYk5QSF7F8sDRLf/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. CD-ROM.

PENA, Luciano Nolasco Campbell. **Música e intersemiose**: apontamentos sobre concepção e

processos de criação. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea), Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2013. Disponível em: <<https://ri.ufmt.br/handle/1/578>>. Acesso em: 27 jun. 2023.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SCHAFER, Raymond. Murray. **A afinação do mundo**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Unesp, 1997.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tomo I. Tradução, apresentação, notas e índices: Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005.

SCHÖNBERG, Arnold. **El estilo y la idea**. Madrid: Ser y Tiempo, 1963.

SCHURMANN, Ernst Friedrich. **A música como linguagem**: uma abordagem histórica. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. Literatura, Música e "Trio em Lá menor". **Matraga - Estudos Linguísticos e Literários**, Rio de Janeiro, v.15, n.23, p. 155-164, 2008. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/27892>>. Acesso em: 3 jun. 2025.

ZUMTHOR, Paul. A Performance. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997.

Notas

¹ Este artigo foi originalmente construído como trabalho de conclusão de disciplina no curso de Licenciatura Plena em Música da Universidade Federal do Pará (UFPA), em 2010, como requisito avaliativo da disciplina *Música e suas Interfaces*. Posteriormente, foi revisto, ampliado e reelaborado com o objetivo de atender aos requisitos avaliativos de uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPLSA-UFPA).

² *Sela*, em hebraico, סֵלָה, também transliterada como *selâh*.

³ Interlúdio é uma pequena peça instrumental entre duas cenas ou atos de uma cena litúrgica ou cênica.

⁴ Projeto Mutopia disponível em: <<http://www.MutopiaProject.org/>>. Partitura transcrita e disponibilizada em domínio público por Chris Sawyer.

⁵ Disponível em: <[Artigos do dossiê 217](http://pt.cantorion.org/music/67/Sonata-para-piano-n.%C2%BA-8-%28Piano-Sonata-</p></div><div data-bbox=)

No.-8-%22Path%C3%A9tique%22%29-2.-Adagio-cantabile>. Acesso em: 7 ago. 2024.

⁶ Em meados do século XVII, as sonatas eram escritas para muitas combinações de instrumentos; uma das mais comuns era a de dois violinos com contínuo. A tessitura de duas partes melódicas agudas, vocais ou instrumentais, sobre um baixo contínuo exerceu uma atração especial sobre os compositores ao longo do século XVII. As sonatas desse tipo são geralmente designadas como “trio sonata” (Grout; Palisca, 2001, p. 348).

⁷ “Do Gr. *Diatonikós*, pelo lat. Tard. *Diatonicu*. Adjetivo. Que procede conforme a sucessão natural dos tons e semitons” (Ferreira, 2009).

⁸ A sonata clássica surgiu do século XVIII como peça instrumental de ordinário em três movimentos de caráter e andamentos diversos, condicionados entre si pela tonalização modulatória. O primeiro em andamento vivo, com o mesmo esquema da sonata bitemática; o segundo, lento e de ordinário em forma da canção estrófica e variada; o terceiro, rápido e de concepção mais livre, sendo comum intercalar, entre ele e o andante que o precede, um minueto com trio ou um *scherzo*. A estrutura da sonata clássica serviu de base a várias formas musicais, como o trio, o quarteto, o quinteto, na música de câmara, a sinfonia e o concerto, na orquestra, e as peças musicais de forma livre se diz apenas *sonata* (Ferreira, 2009).

⁹ As sugestões de audição das obras de Beethoven neste trabalho, como fundo musical ao texto machadiano, são meras sugestões para que se compreenda a similitude do conto com as obras musicais. Não há comprovação de que Machado de Assis foi influenciado por elas.

¹⁰ Essa obra pode ser ouvida na interpretação da pianista Annie Fischer, no canal Pianoplayer002, do Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iCL5sHzlDOI>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

¹¹ Essa obra pode ser ouvida na interpretação da Berliner Philharmoniker com regência de Claudio Abbado, no canal oficial da orquestra no Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QZRn-VbbdhY>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

¹² Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/music/1507/Symphony-No.-4-4.-Allegro-ma-non-troppo-%28full-score%29>>. Acesso em: 7 ago. 2024.

¹³ Disponível em: <<https://musescore.com/user/1021946/scores/5082451>>. Acesso em: 7 ago. 2024.

¹⁴ Cada compasso possui três tempos, sendo semínimas a unidade de tempo.

¹⁵ Sabemos que a música no conto machadiano é apenas uma inferência sugerida pelos símbolos musicais por ele inseridos no texto. Não há uma composição musical, partitura ou gravações. Não obstante, é inseparável da obra a sua natureza musical.

¹⁶ Essa obra pode ser ouvida na interpretação da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, em apresentação no Teatro Municipal de São Paulo, em 1 de junho de 2019, sob a regência de Roberto Minczuk, disponível no canal

oficial do teatro no Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YZaLCiLjO4M>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

¹⁷ Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/music/1508/Symphony-No.-6-%22Pastoral%22-1.-Allegro-ma-non-troppo-%28full-score%29>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

¹⁸ Walt Disney, no filme *Fantasia* (1940) utiliza a 6ª *Sinfonia* como trilha sonora, fazendo um entrelaçar de som e imagem, trazendo à visão a contemplação do enredo narrado por símbolos sonoros. Essa obra pode ser ouvida no canal Disney Dynasty no Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r7gLIlv4ito>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

¹⁹ Essa obra pode ser ouvida no canal Disney Jukebox no Youtube, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YZaLCiLjO4M>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

²⁰ Essa obra pode ser ouvida no canal Disney Dynasty no Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=r7gLIlv4ito>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

²¹ Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/music/1509/Symphony-No.-6-%22Pastoral%22-2.-Andante-molto-mosso-%28full-score%29>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

²² Essa obra pode ser ouvida no canal Ambervale no YouTube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gTlnBejxFW0>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

²³ Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/music/1508/Symphony-No.-6-%22Pastoral%22-1.-Allegro-ma-non-troppo-%28full-score%29>>. Acesso em: 4 maio 2023.

²⁴ Peça instrumental em estilo ligeiro e brilhante.

²⁵ Essa obra pode ser ouvida no canal Ambervale no YouTube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gTlnBejxFW0>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

²⁶ Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/music/1508/Symphony-No.-6-%22Pastoral%22-1.-Allegro-ma-non-troppo-%28full-score%29>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

²⁷ Essa obra pode ser ouvida no canal Ambervale no Youtube, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1jhsKuJ8TFg>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

²⁸ Disponível em: <<http://pt.cantorion.org/musicsearch>>. Acesso em: 4 mai. 2023.

SOBRE OS AUTORES

Salomão Alexandre Coelho é mestre pelo Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes da Amazônia da Universidade Federal do Pará (UFPA), sob a linha de pesquisa *Língua, Cultura e Tradução na Amazônia*. Licenciado em Música (UFPA) e graduado em Pedagogia (FAVENI), também é especialista em Musicoterapia (FAVENI) e técnico em Música como mestre de bandas, pela Fundação Carlos Gomes (Belém-PA). E-mail: salomaoalexandre07@hotmail.com

Alessandra Fabrícia Conde da Silva possui doutorado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás. É professora adjunta da UFPA e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da mesma universidade. Coordena o grupo de pesquisa *NESA - Núcleo de Estudos Sefarditas da Amazônia*. E-mail: afcondesilva@gmail.com

Silvia Helena Benchimol Barros é professora associada da UFPA, docente permanente do PPG em Linguagens e Saberes na Amazônia, na mesma universidade, e do PPG em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutora em Tradução e Terminologia (Universidade de Aveiro e Universidade Nova de Lisboa - Portugal). Coordenadora do Projeto de Pesquisa *Estudos da Tradução: multifaces e multissemiótica*, líder do Grupo de Pesquisa *NET - Núcleo de Estudos da Tradução* e *ELA: Estudos em Linguística Aplicada na Amazônia*, e vice-líder do *NESA - Núcleo de Estudos Sefarditas da Amazônia*. E-mail: silbenchimol@gmail.com

Recebido em: 7/11/2024

Aprovado em: 4/7/2025

TEXTO E CONTEXTO: A PALAVRA E A PRÁTICA ARTÍSTICA

TEXT AND CONTEXT: THE WORD AND ARTISTIC PRACTICE

Augusto Leal
MASF

Resumo

Muitos artistas fazem uso do texto, da palavra, do memorial poético como parte de seus processos e práticas artísticas. Nesse contexto, o texto amplia sua função comunicativa e passa a agenciar relações estéticas, poéticas e políticas. Este ensaio apresenta essa dinâmica a partir da análise de três trabalhos artísticos: *Gangorra* (2020), *Lampejo* (2021) e *Sinalização Profética* (2021). O texto e a palavra são usados para provocar questões, ativar experiências e convidar as pessoas a se relacionarem com as obras. Para além desses usos, é feita também uma reflexão sobre a produção textual como recurso de aproximação dos artistas com as pessoas. Seja a partir da promoção de acesso aos trabalhos, mas também como dispositivo de encontro com dimensões do trabalho que escapam à exibição tradicional em exposições de arte. Adicionalmente, o texto é entendido como espaço onde o artista pode colaborar com os debates em torno de sua produção e demais debates do campo das artes.

Abstract

Many artists use text, words and poetic memoirs as part of their artistic processes and practices. In this context, the text expands its communicative function and starts to trigger aesthetic, poetic and political relations. This essay presents this dynamic based on an analysis of three artistic works: *Gangorra* (2020), *Lampejo* (2021) and *Sinalização Profética* (2021). Text and words are used to provoke questions, activate experiences and invite people to relate to the works. In addition to these uses, there is also a reflection on textual production as a means of bringing artists closer to people. Both by promoting access to the works, but also as a device for encountering dimensions of the work that escape the traditional display in art exhibitions. In addition, the text is understood as a space where the artist can collaborate with the debates surrounding their production and other debates in the field of the arts.

Palavras-chave:

Texto; contexto; palavra; processo; arte.

Keywords:

Text; context; word; process; art.

Refletir sobre o texto e a palavra me desloca para a adolescência, quando me encantei pela leitura, pelos livros, pelas palavras. Lembro com nitidez de uma crônica que li no livro *Confesso que vivi*, uma autobiografia de Pablo Neruda. No texto ele escreve sobre sua relação com as palavras.

...Sim Senhor, tudo o que queira, mas são as palavras as que cantam, as que sobem e baixam

...Prosterno-me diante delas... Amo-as, uno-me a elas, persigo-as, mordo-as, derreto-as... Amo tanto as palavras... As inesperadas... As que avidamente a gente espera, espreita até que de repente caem... Vocábulo amados ... Brilham como pedras coloridas, saltam como peixes de prata, são espuma, fio, metal, orvalho... Persigo algumas palavras... São tão belas que quero colocá-las todas em meu poema... Agarro-as no vôo, quando vão zumbindo, e capturo-as, limpo-as, aparo-as, preparo-me diante do prato, sinto-as cristalinas, vibrantes, ebúrneas, vegetais, oleosas, como frutas, como algas, como ágatas, como azeitonas... E então as revolvo, agito-as, bebo-as, sugo-as, trituro-as, adorno-as, liberto-as... Deixo-as como estalactites em meu poema; como pedacinhos de madeira polida, como carvão, como restos de naufrágio, presentes da onda... Tudo está na palavra... Uma idéia inteira muda porque uma palavra mudou de lugar ou porque outra se sentou como uma rainha dentro de uma frase que não a esperava e que a obedeceu... Têm sombra, transparência, peso, plumas, pêlos, têm tudo o que, se lhes foi agregando de tanto vagar pelo rio, de tanto transmigrar de pátria, de tanto ser raízes... São antiquíssimas e recentíssimas. Vivem no fêretro escondido e na flor apenas desabrochada... (Neruda, 1992).

Mais de 20 anos depois, esse texto ainda ressoa em mim o mesmo frescor da primeira leitura. Recordo que depois de lê-lo passei a prestar atenção na forma como o autor usava as palavras no decorrer das demais páginas do livro. E passei a fazer isso sempre, em todo texto que lia.

Depois de Neruda, encontrei Manoel de Barros, que elevou o uso da palavra para uma potência poética de encanto que ainda não tinha visto. No livro *Poesia Completa*, ele nos diz: “É preciso entrar em estado de palavra. Só quem está em estado de palavra pode enxergar as coisas sem feitiço.” (Barros, 2010, p. 363) e ainda “A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de

um monturo” (Barros, 2010, p. 386).

Abro esse texto com essas duas referências porque em minha prática artística o memorial poético, a escrita, a palavra, vai ocupar lugares distintos e complementares que se atravessam e se expandem para além do atributo comunicativo. Assumem também uma presença estética, poética e política.

Essas presenças se apresentam de formas diversas e implicadas. Podem ser notadas na relação direta com os próprios trabalhos artísticos, que muitas vezes fazem uso de textos, frases e palavras para expressar questões, ativar experiências e convidar as pessoas a se relacionarem com a obra. Mas também, nos relatos e partilhas textuais sobre o trabalho veiculadas em redes sociais, sites de notícias, catálogos, fichas, legendas, e demais espaços possíveis ao uso da palavra.

No livro *A importância do ato de ler* (1989), Paulo Freire afirma que a leitura do mundo precede à leitura da palavra, e a leitura da palavra possibilita a continuidade da leitura do mundo, onde a linguagem e realidade de relacionam dinamicamente. O educador conclui que a compreensão do texto a partir de sua leitura crítica implica a percepção das relações entre texto e contexto. Entre a palavra e o mundo.

A partir desse ponto que Freire nos provoca, apresento a seguir três trabalhos onde as relações entre texto e contexto são fundamentais para sua concepção e agência. E onde a palavra, o texto, articulam as dimensões estéticas, poéticas e políticas citadas acima.

A *Gangorra* (2020) (Figuras 1, 2 e 3) é uma proposição artística criada com o desejo de ativar espaços públicos de Simões Filho (BA), cidade onde vivo, e convidar moradores para refletirem sobre relações de poder. O sentido de funcionamento do brinquedo é alterado, ao invés de subir e descer como as gangorras tradicionais, ela gira. Essa mudança funcional, junto com a inserção da palavra poder no centro do objeto, gera um estranhamento no público. Uma quebra de expectativa e uma curiosidade em relação à presença da palavra.

De forma geral, ao ter contato com a obra, as pessoas elaboram perguntas ou reflexões sobre como as dinâmicas de poder afetam suas vidas. As discussões transitam entre diversos debates em torno da justiça social, democracia, direitos

civis, mas também manifestações de desejos em relação à cidade ou à sociedade. É comum também, a depender do perfil do público, a experiência com a obra ser a partir da brincadeira, do riso e da diversão.

É curioso observar que a partir do contexto em que a *Gangorra* está inserida, essas reflexões podem mudar. Na rua ou em espaços públicos abertos, temas relacionados à política ou direito à cidade são mais recorrentes. Já em espaços institucionais de arte, questões do campo são acrescidas às discussões. Adicionalmente, a própria relação com o espaço, sua arquitetura e sua história, se tornam pontos de reflexão a partir da ação da *Gangorra*. Como no caso de sua exibição no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, na exposição *Encruzilhadas da Arte Afro Brasileira* (2023/2024), em que a presença da obra em um espaço onde funcionou um dos principais bancos do país, provocou debates sobre o poder das instituições financeiras na sociedade. Nota-se como a leitura crítica da obra implica a percepção e o debate em relação a seus diversos contextos.

Em *Lampejo* (2021) (Figuras 4, 5 e 6) o uso da palavra exerce um protagonismo ainda mais evidente. A pergunta é o recurso estético que dá corpo ao trabalho e cria sua relação com as pessoas. É um convite para pensar junto a cidade. O trabalho surge a partir da leitura do livro *A dívida impagável* de Denise Ferreira da Silva (2019). Em certo momento a autora nos convida a des-organizar, de-formar, des-pensar o mundo. Ao acessar esse convite, entendi que eu estava (des) pensando o mundo a partir da cidade. E senti vontade de compartilhar a pergunta “Como (des) pensar a cidade?” com moradores de Simões Filho.

Com tinta e um molde vazado, comecei a pintar a pergunta nas ruas de Simões Filho. A cidade fica localizada na região metropolitana de Salvador, Bahia, tem em média 110 mil habitantes e está entre as principais economias do estado. A alta arrecadação municipal contrasta com o baixo investimento em políticas públicas e infraestrutura social e urbana. Simões Filho não tem centros culturais, universidades, hospitais de grande porte, nada.

Após a realização das primeiras pinturas em ruas, outras questões foram elaboradas e compartilhadas da mesma forma, mudando apenas as cores para

diferenciar visualmente uma da outra. São elas: “Do que (não) é feita a cidade?” e “Como a cidade é (des) ordenada?”. O uso das palavras entre parênteses sugere a possibilidade da frase ser lida de duas formas, alterando seu sentido.

São escolhidos locais públicos com alta circulação de pessoas. Avenidas movimentadas, entradas de ruas, locais de passagem, de travessias. Após alguns meses da realização do *Lampejo* na entrada do Laboré, percebi a escrita das frases: “Eterno Gordo”, “Luto pai Gordo”. Ao buscar entender do que se tratava fui informado que uma pessoa tinha sido assassinada no bairro e algum morador escreveu essas frases em sinal de protesto e de homenagem. O curioso é que ao relacionar o enunciado da pergunta com a pintura feita pelo morador, uma parece responder a outra. A relação com o contexto se torna ainda mais direta, onde pergunta e resposta se entrelaçam revelando de forma espontânea uma camada da realidade local de Simões Filho.

Em *Sinalização Profética* (2021) (Figuras 7 e 8) faço uso de placas de sinalização de trânsito para anunciar instituições que não existem em Simões Filho. Aqui utilizo códigos estéticos e textuais facilmente reconhecidos pelas pessoas para revelar as ausências do território, e ao mesmo tempo, revelar também os desejos das pessoas em relação à cidade. Ao passar pelas placas ninguém chegará nesses espaços. Contudo sua presença passa a existir nos imaginários. Bem como a reflexão em torno dos motivos dessas ausências.

Assim como no *Lampejo*, o texto é escolhido como recurso de conexão com as pessoas. Com a diferença de que aqui me aproprio de códigos textuais já utilizados pelos departamentos de trânsito de todo o país e ensinados à população desde a infância. Usar esses códigos e subvertê-los, levando em consideração o conhecimento que as pessoas têm da cidade, provoca um estranhamento imediato: “Como assim um campus da UFBA em Simões Filho?”, “Mas tem teatro aqui na cidade?”.

Em 2023 fui convidado pelos curadores Igor Simões, Lorraine Mendes e Marcelo Campos, para propor um trabalho comissionado para a exposição *Dos Brasis - Arte e pensamento negro*. Apresentei para a equipe curatorial um desdobramento da *Sinalização Profética* (Figuras 9 e 10). Só que ao invés de colocar em discussão as ausências e

desejos em relação a Simões Filho, faço isso em relação ao circuito institucional de artes visuais.

Foram produzidas onze placas, cada uma direcionando para um lugar diferente:

Artista recebendo cachê - a 100 m
Curador simpático - a 200 m
Produção cultural sensível - a 300 m
Diretoria negra - a 400 m
Diretoria indígena - a 500 m
Patrocinador imparcial - a 600 m
Educativo escutado - a 700 m
Montador reconhecido - a 800 m
Expografia acolhedora - a 900 m
Galerista generoso - a 1000 m
Colecionador interessado em arte - a 1100 m

O uso da palavra que nomeia o agente do circuito funciona como um chamado, uma evocação. Atraindo de imediato a atenção que quem se reconhece ao ler. Os gestos e adjetivos escolhidos complementam o enunciado, que junto com as distâncias arrematam a informação textual da obra. Esse conjunto ativa os sentidos e as experiências estéticas que cada pessoa tem em relação ao trabalho.

Ademais ao uso estético, poético e político do texto e da palavra, exemplificado e discutido até aqui, a produção textual pode ser um recurso de potencialização da prática artística para além do seu uso nas obras em si. A escrita, assim como o desenho, muitas vezes é o primeiro corpo de um trabalho artístico. Desde a anotação de ideias que chegam em momentos espontâneos, ao fichamento de livros, ao registro de conceitos novos acessados em palestras, cursos, vídeos, tudo isso compõe os movimentos do processo criativo.

O memorial poético tem importante agência também na promoção de maior acesso das pessoas a informações que escapam à experiência da obra nas exposições. Infelizmente, ainda é comum vermos exposições em que as obras são apresentadas sem legendas. Impedindo o acesso do público a informações básicas como título, técnicas, ano e até mesmo nome do artista. Outro fator a ser ressaltado, é que escolhas curatoriais e expográficas, especialmente em grandes exposições, com muitas obras, promovem uma aceleração da fruição. A visita rápida, que acontece muitas vezes em virtude da falta de acolhimento

e atenção à recepção do público, dificulta a experiência mais profunda com a obra. O memorial poético pode complementar essa experiência ao apresentar elementos que podem escapar à percepção do público.

Ao compartilhar imagens, textos, memoriais, nas redes sociais e demais veículos de partilha de informações, cria-se acesso à obra para públicos não habituados a ir a museus ou exposições. Mas especialmente, para o público que nem museus ou centros culturais têm em seus territórios. Como é o caso de Simões Filho. Nesse sentido, esses textos que apresentam ou acompanham as obras, e que circulam de forma mais aberta e autônoma, exercem também uma função estética, poética e política, para além da função comunicativa. Mesmo que não tenham sido pensados como obras de arte.

Adicionalmente a esses pontos, entendo que o texto, o memorial poético, é um espaço onde o artista pode se colocar para além das narrativas curatoriais ou textos críticos de terceiros. Não é comum artistas terem espaço de fala em exposições ou em sites e plataformas especializadas. Por isso, a produção textual junto com sua veiculação pode ser fundamental para tencionar, reiterar, ou trazer novas perspectivas para o debate em torno de sua própria produção e demais discussões em curso no campo das artes.

Isso se torna ainda mais relevante a partir do entendimento do texto como espaço de poder. Como um dispositivo de construção de conhecimento, pensamento e memória. Geralmente, o que fica de registro e documentação das exposições após o término de sua exibição são os catálogos, notícias, ensaios, textos críticos. De forma geral, essa produção é composta pelas imagens das obras, da expografia, dos programas públicos, mas especialmente pelos textos elaborados pela equipe curatorial e demais pesquisadores convidados. Poucas vezes artistas são convidados para colaborar com esse tipo de produção. Dessa forma, são eclipsados desse espaço de construção de pensamento, narrativas, memórias e fabulações sobre a arte.



Figura 1 - *Gangorra* ativada na Praça Ana Noemia Meireles, Simões Filho (2021).
Fonte: Acervo pessoal do autor.



Figura 2 - *Gangorra* ativada na Praça Ana Noemia Meireles, Simões Filho (2021).
Fonte: Acervo pessoal do autor.



Figura 3 - Gangorra em exibição no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo.
Fonte: Acervo pessoal do autor.



Figura 4 - *Lampejo*. Avenida Elmo Serejo de Faria, Cia 1, Simões Filho (2021).
Fonte: Acervo pessoal do autor.



Figura 5 - *Lampejo*. Avenida Elmo Serejo de Faria, Laboré, Simões Filho (2021).
Fonte: Acervo pessoal do autor.



Figura 6 - *Lampejo*. Avenida Orlando Moscoso, Centro, Simões Filho (2022).
Fonte: Acervo pessoal do autor.



Figura 7 - *Sinalização Profética*. Avenida Elmo Serejo de Farias, CIA 1, Simões Filho (2021).
Fonte: Acervo pessoal do autor.



Figura 8 - *Sinalização Profética*. Avenida Elmo Serejo de Farias, Centro, Simões Filho (2021).
Fonte: Acervo pessoal do autor.



Figura 9 - *Sinalização Profética* (2023). *Dos Brasis - Arte e Pensamento Negro*, Sesc Belenzinho. Crédito: Silvana Marcelina.

Fonte: Acervo pessoal do autor.



Figura 10 - *Sinalização Profética* (2023). *Dos Brasis - Arte e Pensamento Negro*, Sesc Belenzinho.

Fonte: Acervo pessoal do autor.

REFERÊNCIAS

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi**. 38. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. Manoel de Barros. São Paulo: Leya, 2010.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 23. ed. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

SOBRE O AUTOR

Augusto Leal é artista da cidade de Simões Filho, Bahia. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia, é criador do Museu de Arte de Simões Filho - MASF. Recentemente, participou das exposições *Dos Brasis - Arte e Pensamento Negro*, *11ª Mostra 3M de Arte*, *13ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo*, *Utopias e Distopias* no MAM-BA, *Encruzilhadas: a Arte Afro-Brasileira*, *Ocupação CCSF*, *Linha de Performance*, *Bienal de Performance da Bahia*, dentre outras. Foi indicado ao Prêmio Pipa 2024 e, em 2025, fez parte do comitê de indicação do mesmo prêmio. E-mail: augustoleall@gmail.com

Recebido em: 15/12/2024

Aprovado em: 10/5/2025

A ESCRITA DE ARTISTA: O TEXTO DECISIVO, COMO ESCREVO E COMO OS OUTROS ESCREVEM

AN ARTIST'S TEXT BOOK: THE DECISIVE TEXT, HOW I WRITE AND HOW OTHERS WRITE

Jan Svenungsson

Tradução de Fercho Marquéz-Elul

Resumo

Este conjunto de textos de Jan Svenungsson, aqui traduzido para a língua portuguesa, aborda o tema dos escritos e textos de artista para refletir sobre a escrita como prática artística contemporânea. Foi originalmente criado como um exercício em língua inglesa e não em sueco, a língua materna do autor. Em um primeiro momento, em diálogo com os escritos de Man Ray, o autor aborda a produção e prática de escrita a partir dessa influência. Em seguida, partindo de sua experiência como escritor-artista, ele destaca procedimentos e instruções em seu processo, compreendendo o texto de modo material. Finalmente, a partir da produção de artistas modernos e contemporâneos, a saber Paul Klee, Henri Matisse, Louise Bourgeois, Robert Smithson, Frances Stark e Mike Kelley, Svenungsson analisa especificidades poéticas nos textos desses autores a partir de uma classificação especulativa e dinâmica.

Abstract

These Jan Svenungsson's texts, translated to the Portuguese language, addresses the theme of artists' writings and texts to contemplate on writing as a contemporary artistic practice. It was originally composed as an exercise in English, rather than in Swedish, which is the author's native language. Firstly, in dialogue with Man Ray's writings, the author discusses the production and practice of writing based on this influence. Subsequently, based on his own experience as a writer-artist, he emphasizes procedures in his process, perceiving the text in a material way. Lastly, in the context of modern and contemporary artists such as Paul Klee, Henri Matisse, Louise Bourgeois, Robert Smithson, Frances Stark, and Mike Kelley, Svenungsson analyzes the poetic particularities of their texts through a speculative and dynamic classification.

Palavras-chave:

Escrita de artista; texto; processo de escrita; arte contemporânea.

Keywords:

Artist's writing; text; writing process; contemporary art.

NOTA DO TRADUTOR

Este conjunto de textos traduzidos compõe, originalmente, a primeira parte do livro *An Artist's Text Book*, de Jan Svenungsson, publicado pela Academia Finlandesa de Belas Artes em 2007. Optamos pela tradução dos textos *Intro*, *The decisive text*, *How I write* e *How others write*, com autorização do autor. Devido à adaptação do texto de origem às normas da ABNT, a bibliografia citada será indicada no corpo do texto, com sua respectiva referência bibliográfica ao final, seguindo as normas brasileiras, e não em nota de rodapé como no original.

Nesta tradução, para os textos citados dos artistas, aqueles que não possuem tradução ao português, teve sua tradução realizada, sempre que possível, a partir da língua em que originalmente foi publicada. Deste modo, foi vertido a partir do inglês os textos de Man Ray, de Frances Stark e de Mike Kelley; do francês, os excertos de Salvador Dalí. Já o diagrama e texto respectivo de Paul Klee, originalmente em alemão, teve sua tradução comissionada e realizada por Gina Brusamarello.

Para escritos que já foram traduzidos ao português, demos ênfase aos já efetuados pela fortuna tradutória dos escritos de artista no Brasil, servindo de indicação para interesse dos leitores, como a de Louise Bourgeois, realizada por Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves; a de Henri Matisse, feita por Denise Bottmann; a de Robert Smithson, por Antonio Ewbank; bem como o excerto citado de *Zarathustra* de Nietzsche, versado por Paulo César de Souza. Algumas dessas traduções foram consultadas no acervo da Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, na primavera após as inundações de 2024.

Notas adicionais do tradutor, com citações à tradução francesa intitulada *Écrire en tant qu'artiste*, realizada por Anne Bertrand e Jan Svenungsson, em 2012, foram disponibilizadas ao longo do texto. Essa estratégia visa a complementar e atualizar o original, já que a versão francesa, aqui consultada apenas para propósitos criativos, reafirma a ideia, segundo Svenungsson (2004, p. 174), da execução tradutória como exercício de criação, sendo um modo viável “de ‘reinventar a roda’ - e as possibilidades artísticas que vão juntas”, visto que “traduzir é realmente um ato criativo!”.

Svenungsson contextualiza seu trabalho prático de escrita e de texto, analisando a situação internacional da arte quando esta solicita aos artistas o uso da língua estrangeira, não apenas em seu fazer artístico, mas também nos diversos contextos profissionais. Prossegue, através de uma escrita fluída e clara, explicando como em seu próprio processo, suas influências e seus procedimentos de

escrita se estabelecem, não se furtando da análise cuidadosa sobre a escrita de artista a partir de um conjunto de textos selecionados - muitos deles inéditos em língua portuguesa. Essa ação promove na composição dos meandros dos objetos textuais a ampliação do ofício dos artistas contemporâneos, transitando com habilidade - e o autor é exemplar nisto - entre o fazer da escrita, a docência em arte e a reflexão não totalizante teórico-crítica.

Analisar peças textuais de artistas que escreveram em outra língua que não a sua circunscreve diferenças na abordagem da escrita entre os artistas das vanguardas históricas europeias e os artistas contemporâneos. Para os primeiros, a escrita operava nas separações dos ofícios artísticos e, para os segundos, é fruto justamente do trânsito das atuações nos diversos contextos artísticos, com uma miríade de estatutos de uso, fundantes em novos formatos ou mesmo desafiadores de gêneros já repertoriados.

Assim o autor sueco provê considerações e conselhos, porém, sem ser prescritivo, sobre como escrever e tratalhar o texto, partindo da compreensão dessa linguagem verbal como material e plástica, quando busca suscitar a implementação de novos procedimentos de produção textual ao abordar o seu próprio. Um desses procedimentos: escrever o texto original não em sueco, sua língua materna, mas diretamente em inglês, captura nosso interesse para o desafio desse fazer poético, cuja escrita se dá desde início em língua estrangeira e o campo de possibilidades em que se abre para o exercício contemporâneo de tradução.

O esforço nesta tarefa, por vezes, deixa como legado espaços mudos e lacunares ao interstício estatutário entre ambas as línguas, figurando certa impossibilidade em circunvagando o objeto de significado. Ali a *palavra-mundo* [wo[l]rd] que incorpora e alimenta o falante em uma língua, não é suficiente ou mesmo excede o significado na outra palavra que lhe visa corresponder. Com isso, tornam-se visíveis na tradução os seus âmbitos de riscos nesse exercício peculiar de escrita em língua estrangeira que, por repercutir o procedimento de Jan Svenungsson, a língua materna não mais produz certo *trabalho original*, mas, pelo contrário, ocasionalmente apenas pode sofrer o recebimento de um *trabalho de versão*.

Jan Svenungsson, ao escrever em inglês e não sueco, altera o estatuto de sua própria língua. O que antes era uma língua ativa e produtiva de linguagem é transformada nesse exercício inespecífico de escrita, mesmo ainda declinável, em uma língua receptora. A língua materna - o sueco - passa a viver no texto em inglês senão como uma *versão*, uma *replicação*.

INTRODUÇÃO

A partir do meu ponto de vista como artista plástico reflito sobre a prática da escrita.

Atualmente os artistas precisam escrever em variadas ocasiões, quer eles gostem ou não. Muitos odeiam, muitos adorariam conseguir escrever mais facilmente. Queixam-se das escolas de artes, onde o ensino da escrita como um tema é dispensado ou recebe pouca atenção – queixas essas vindas dos artistas que compartilham das mesmas preocupações dos estudantes.

Realmente sinto prazer em escrever. Em paralelo ao restante do meu trabalho, faço uso da escrita para descobrir sobre coisas que eu não conhecia ou para saber mais sobre aquilo que acho que sei. Não escrevo para acabar com um debate ou para explicar com certeza como um trabalho visual deva ser compreendido. Nenhuma forma de arte pode ser perfeitamente traduzida por outra. É aqui que temos sorte.

No começo de 2005, organizei um *workshop* para o programa de doutorado da Academia de Belas Artes de Helsinki e apresentei duas conferências sobre o tema dos escritos de artista. Fui muito ambicioso na minha preparação, dedicando-me a um período de leitura e de escrita intensa que acabou por me conduzir à primeira versão deste texto.

Minhas conferências eram escritas para serem ouvidas e não lidas. Adaptá-las ao formato de livro me obrigou a fazer algumas modificações. Quando retorno a um texto após um certo tempo, há sempre palavras e frases e pensamentos surgindo da página, pedindo para serem trabalhadas. Tentei fazer tudo isso com cuidado. Tentei também evitar a tentação de fazer uma ampla reorganização ou de reescrevê-lo. Minha intenção não era criar uma obra nova, mas permanecer fiel ao espírito original do texto, preparando-o exatamente para ser lido em silêncio e à vontade. Para o *workshop* preparei também uma antologia de texto para leitura. Ela está presente sob a forma adaptada de uma bibliografia no fim do livro publicado. Incluí também um livro de Tacita Dean que deveria estar no texto original e que não estava. Proponho, caro leitor e cara leitora, familiarizar-se com a escrita dessa artista e decidir-se por si mesmo. Vale a pena com certeza.

O objetivo aqui é, ao mesmo tempo, analisar a escrita de alguns artistas e dar conselhos práticos,

inspirar novos modos de escrever, tendo como base a minha história e as experiências que tive, não sem as contradições inerentes. Espero que consiga captar o interesse de qualquer um que escreva ou que queira escrever, seja artista ou não. Se, por vezes, eu parecer ingênuo ou autocentrado, espero que isso seja visto com bons olhos!

*

Sou um sueco que mora na Alemanha. Quando dava aulas na Finlândia, solicitaram-me que as desse em inglês. Considerando o tema do presente texto, pode parecer estranho que ele tenha sido redigido em uma língua que não a minha materna – e que agora eu seja parte interessada. Hoje levando em consideração a internacionalização do mundo da arte, artistas, ao redor do mundo, têm usado o inglês para se comunicarem verbalmente. Escrever em uma outra língua que não a sua é, com certeza, diferente e mais difícil, mas também quando se tenta fazê-lo de modo sério, possibilidades podem abrir-se inesperadamente. Na terceira parte, proponho analisar textos redigidos por quatro artistas que fazem um uso extraordinário da escrita. Dois deles escreveram em uma língua que não era a sua. Finalmente, não posso negar que esse desafio maluco me fascinou muito.

Gostaria de agradecer a Andrew Shields na Basiléia pelo trabalho sensível em garantir que a língua inglesa usada corretamente ainda fosse a mesma língua inglesa que uso. Também sou grato ao Professor Jan Kaila, em Helsinki, por, em primeiro lugar, me convidar para esse trabalho e por comprar a ideia de sua publicação.¹

O TEXTO DECISIVO

Os artistas não podem se furtar atualmente da necessidade de dar explicações, tanto como não podem se furtar da escrita. Já na escola de arte, muito se espera que você consiga descrever em palavras seu trabalho, ainda mais depois disso. Você terá sempre que estar pronto para se expressar sobre seu trabalho, seja ele existindo realmente, seja sendo senão uma sombra em sua imaginação, para que faça parte de exposições, para que consiga dinheiro para produzir uma obra – ou simplesmente para viver. Com muita frequência, essas palavras deverão se materializar no papel ou na tela.

Sem escapatória da escrita, você tem de se perguntar: como escrever e com qual objetivo? Quem está no controle? Como conquisto o controle desse processo? Qual a diferença entre um texto bom e um ruim?

Sempre me entendi como artista visual. Contudo, desde 1981, escrevi e publiquei uma boa quantidade de textos. Sempre gostei dessa forma de expressão alternativa. Muitos dos meus textos estão escritos em sueco, alguns em inglês ou em francês, muitos foram traduzidos.

Tipicamente esses textos são ensaios curtos ou artigos sobre arte, sobre música e sobre arquitetura. Eles foram publicados em catálogos de exposição minha ou de outros, em jornais e em revistas; muitos foram encomendados. Raramente recuso quando me convidavam a escrever sobre um dado tema. Sou muito curioso para ver o que sairá de mim se eu aceitar a oferta para escrever sobre um certo assunto, mesmo que eu não esteja familiarizado. Estive sempre convencido que as ideias se desenvolverão durante o ato de escrever e quero estar ali para as acolher. Preciso somente encontrar algum ponto de partida. Às vezes, é como se isso acontecesse por si mesmo, pouco importando o trabalho preliminar ao qual se deve renunciar para que surja algo surpreendente. Sou profundamente fascinado pela escrita como tal.

Há uns anos, fui convidado a dar uma conferência sobre meu projeto *Hebdomeros* em Paris, por ocasião de um colóquio sobre escritos de artista. Mais tarde, recebi uma grossa publicação com os artigos reunidos desse colóquio.² Inúmeros historiadores da arte apresentam o resultado de suas pesquisas sobre os diversos temas. Eu era o único artista presente: quer dizer, o único a falar por si mesmo. Na minha opinião, existem diferenças importantes entre o papel de um artista e aquele do historiador. Ambos papéis são interessantes, porém, eles podem estar unidos?

A investigação que fiz para esse texto teve um caráter muito mais aleatório do que jamais aquelas conduzidas pelos historiadores da arte do colóquio poderiam ter. Posso permitir-me ser inconclusivo. Tal é a prerrogativa de um artista – a pesquisa aleatória sempre foi uma de minhas técnicas favoritas. Meus objetivos são ativos e não reativos.

É graças a um texto que decidi me tornar artista. Aos

quinze anos, li *Self Portrait* [Autorretrato], história da vida do dadaísta estadunidense Man Ray (1976), publicada originalmente em 1963. Fiquei extasiado com essa história maravilhosa, pelas possibilidades com que esse texto retratava o que poderia ser – talvez – a vida. Naquela idade, não havia limite real para o que sua vida poderia se tornar. Ao ficar mais velho, as perspectivas mudam.

O que importa aqui é que a história desse artista foi escrita por ele mesmo: o modo como Man Ray tomou rédeas da imagem aparente de sua vida e de seu trabalho! De como esse texto foi capaz de desencadear toda uma série de eventos.

Li ao acaso uma passagem particular citada em uma revista. Era sobre como Man Ray foi convidado a fazer um filme para um festival dadaísta com apenas alguns dias de prazo e como ele minuciosamente o produziu em sua câmara escura ao expor suas unhas diretamente sobre a película – e o tumulto que se seguiu. Imediatamente eu soube que tinha que conseguir aquele livro.

A ambição de um artista é a de conseguir influenciar as pessoas. Deixá-las curiosas, inspirá-las, indicá-lhes caminhos a seguir, ajudá-las a ver as coisas de uma certa maneira; criticar e analisar a vida, a sociedade. Man Ray me entusiasmou porque ele tentou fazer isso tudo através das palavras das quais servia ele para comunicar sua versão – sua visão –, sua pintura em palavras do que foi sua vida. Quando ele trabalhou em seu livro, ele deve ter feito a si mesmo uma infinidade de perguntas sobre as vias diversas que poderia tomar a fim de cumprir suas visões. Foi preciso cerca de quinze anos para completá-la. Contudo, ele devia intuir qual era o ponto central de seu texto que permaneceu com ele durante todo esse tempo. Cada escritor deve ter uma espécie de senso de orientação, uma certa ideia básica, uma visão – mesmo que ele ou ela não saiba inicialmente onde encontrar o caminho que o levará até onde deseja. No caso de Man Ray, sua ideia-guia poderia resumir-se a essas palavras endereçadas a seu editor, alguns meses antes do lançamento de seu livro. “É a inspiração e não a informação, o propósito desse livro” (Ray *apud* Baldwin, 1988, p. 314).

Mais tarde, senti uma emoção muito especial quando fui convidado a escrever um ensaio para o catálogo da exposição *Man Ray* no Moderna Museet de Estocolmo, em 2004.³ O curador me disse que

era minha história pessoal com Man Ray que mais o interessava. Então tive a oportunidade de retornar ao seu *Autorretrato* para uma análise mais aprofundada, diferente daquela que fiz ao abordar esse livro pela primeira vez.

No texto que escrevi, entremeiam-se minha história sobre o modo com que a leitura dessa obra me levou a reencontrar, em Paris, pessoas que havia conhecido Man Ray, e o que veio depois, discutindo os motivos que esse artista teve para enfatizar isso em um texto. Como e por quais razões isso ocupa uma posição central em sua obra? Qual é o objetivo? Penso que ele lutou contra um problema de identidade proveniente do fato de que sua atividade como artista não correspondia a uma técnica apenas: era, ao mesmo tempo, pintor, cineasta, escultor e fotógrafo. Teve necessidade de inventar uma estrutura geral em que todas as suas atividades pudessem ser reunidas e encontrassem ali seu fundamento. Desde o início, sentira a necessidade de erigir uma espécie de andaime verbal ao redor de obras tão variadas, uma espécie de narrativa guarda-chuva, para reservar seu direito a interpretá-las. Antes de escrever sua autobiografia, ele já havia publicado uma certa quantidade de textos e de livros sobre seu trabalho – o que não era muito comum entre os artistas da época. Porém, Man Ray estava muito mais preocupado com sua imagem do que a maioria de seus contemporâneos. Em seus escritos, ele se ocupa em construir uma lógica geral para trabalho artístico, que não necessariamente tenha que estar baseada em fatos, quando, por exemplo, afirmara que ele “[...] fotografava as coisas que não queria pintar” (Svenungsson, 2004, p. 70).

De fato, é fácil perceber que quase todos os quadros e desenhos figurativos de Man Ray, a partir de 1921, foram realizados baseando-se em fotografias. Mas isso importa? Sua frase soa bem, faz sentido ao seu modo. Para Man Ray, o texto constituía mais uma ferramenta para alcançar seus objetivos específicos do que alguma forma de verdade superior.

A história que nos conta é seletiva, sua linha do tempo incoerente, mas ela atinge seu propósito ao comunicar a imagem que ele deseja dar de sua vida e de seu trabalho. O método é sutil e aparentemente discreto. Uma grande parte de seu livro é dedicada a retratos por meio das palavras de amigos e colegas, quase todos agora famosos, o que

torna tudo ainda mais atraente. Em conjunto, esses retratos formam uma espécie de rede através da qual emerge a silhueta de Man Ray colorida através de suas próprias associações.

Como fotógrafo, Man Ray, tinha um talento imenso com o estilo – ele conseguia tornar homens e mulheres mais atraentes, mais iguais a “si mesmos”. Ao escrever seu livro, lançou mão dessa técnica em sua própria vida, sob a forma de uma narrativa verbal. A história de sua vida, cuidadosamente orquestrada, se torna mesa giratória a partir da qual todas as ideias, sejam quais forem, podem ser alcançadas, explicadas. Essa história cria uma aura que lança luz sobre sua obra.

Com essa versão narrativa de si mesmo, Man Ray consegue fazer uma afirmação sobre “Man Ray” que ninguém pode ignorar a partir de então. Na minha opinião, seu objetivo último era deixar sua marca.

Na verdade, outros artistas escreveram autobiografias no curso do fim de sua vida. Porém, não muitos desses livros ocuparam um lugar central na obra, em pé de igualdade com o trabalho plástico – o mais frequente são as lembranças mais ou menos borradas do que existiu. Muitas pessoas que escrevem sobre sua vida, tentam parecer melhor do que foram. Pouquíssimas conseguem escrever sobre si mesmo de modo produtivo.

*

Ao considerarmos esse e outros exemplos de artistas visuais que sentiram a necessidade de escrever, podemos perguntar-nos se é importante que sejam artistas visuais.

– Em que um pintor que escolhera escrever um livro se distingue de um músico – ou de um encanador?

– O que é que artistas visuais poderiam ser capazes de acrescentar ao seu modo de expressão já existente?

– O que acontece com a relação entre texto e imagem, quando a mesma pessoa trabalha com ambos?

– Há características comuns aos textos feitos por artistas visuais?

– Há alguma qualidade especial na escrita a qual artistas visuais conseguiriam alcançar com mais

probabilidade?

- Há algo que artistas visuais poderiam alcançar *somente* através do texto e que viria a complementar seu trabalho visual?

Os artistas nem sempre tiveram que escrever. Escrever para um artista da geração de Man Ray seria resultado de uma escolha ativa. Com exceção das correspondências, a maioria de seus contemporâneos durante o Modernismo não precisava escrever nem durante sua passagem pelas escolas de arte (caso tivessem frequentado alguma), nem depois - pois a sociedade e a dos artistas, em particular, baseavam-se na separação dos ofícios. Havia os poetas, os jornalistas, os escultores, os pintores etc. - cada categoria definida por seu engajamento *vis-à-vis* um certo modo de produção. O modo como alguém se entendia não precisava de constante redefinição, pois as ferramentas usadas no ofício de alguém desempenhava uma parte importante nessa definição.⁴

Tal certeza começou a mudar de vez com a entrada da arte de Marcel Duchamp nos anos 1960. Entre as repercussões que se seguiram, figuram a Pop Art, o Minimalismo e a Arte Conceitual, passando pela estética relacional, até o poder que exercem hoje os curadores de exposição. Desde então, a compreensão de que o artista contemporâneo tem de seu próprio papel mudou de modo irremediável, fundando-se hoje muito mais sobre definições e sobre um certo uso da linguagem do que sobre uma competência técnica particular. Com um certo atraso, essa mudança de paradigma se estendeu ao ensino da arte. Antes, os professores das escolas de arte corrigiam os esboços de seus alunos com caneta ou pincel. Agora eles estão mais suscetíveis de se lançar em uma discussão sobre o modo com o qual o estudante formula verbalmente seu trabalho. Desde os anos 1960, as academias de arte começaram a renunciar a sua independência para fazer parte da universidade. O fato de que hoje artistas escrevem teses de doutorado sobre seu trabalho como artistas visuais é senão o sinal mais extremo de um movimento geral.

Minhas pesquisas anteriores à escrita desse texto me levaram a ler muito e como a língua usada foi a inglesa, limitei minhas leituras a essa língua, incluindo algumas traduções.⁵ É evidente que o modo com que você escreve seja influenciado pela língua que você usa - basta comparar um

jornal francês de qualidade com um inglês ou um jornal alemão com um sueco - mas esse não é meu propósito. Há alguns fatores importantes para um texto que permanece independente da língua.

COMO ESCREVO

Em um jantar recente com uma amiga historiadora da arte, perguntei quais eram as pré-condições necessárias para escrever uma tese em História da Arte. Sua resposta foi simples. Três pontos:

1. Ideia original
2. Matéria primária
3. Conhecimento do terreno.

Alguns dias depois, em uma livraria no meu bairro, encontrei o *The Penguin Writer's Manual* [*Manual para escritores da editora Penguin*], que comprei por curiosidade. Ali mesmo li, entre outras coisas, as seguintes observações:

Escrever é uma forma de comunicação e toda comunicação envolve um emissor, um receptor e um espaço intermediário que deve ser aproximado. [...] você pode controlar não somente o modo com que sua mensagem se apresenta, mas também como você se apresenta como pessoa. [...] O fato crucial é que você está no controle, capaz de definir sua própria imagem, calmamente, em seu próprio tempo, do mesmo modo como você define sua mensagem. [...] A noção geral do que constitui um bom estilo de escrita provavelmente não mudou muito no passar dos séculos - em inglês, ao menos não a partir do século XVII. As mesmas qualidades que caracterizam um bom estilo no século XXI são as mesmas de antes: clareza, simplicidade, economia, variedade, vigor e adequação. [...] Uma prosa de qualidade tem um ritmo, como poesia. Ao contrário da poesia, não possui um ritmo repetido nem regular. Deve ter uma espécie de ritmo mais sutil e menos obstrutivo; feito de uma sequência satisfatória de palavras e sílabas mais longas e mais curtas, enfáticas e menos enfáticas (Manser; Curtis, 2002, p. 181-182, 198, 228).

Então, eu me deparei com um texto curto (que não reproduzirei aqui), escrito por um artista para um catálogo de seu trabalho. Li e reli o texto, depois o li uma vez mais. A primeira frase foi fácil. Na segunda, começava a se tornar complicado; na terceira, me perdi. Não compreendia nem uma só palavra, ainda

menos o porquê de o autor empregar aquelas palavras. O que estava acontecendo?

Poderia sentar-me, é claro, e fazer um esforço deliberado para entender o sentido exato dessas linhas, como um bom aluno faria. Poderia analisar bem cuidadosamente a complexa gramática de cada frase e pesquisar as palavras desconhecidas em um dicionário, tentando muito pacientemente constituir em minha cabeça o que devia ser o objetivo pretendido. Poderia talvez reescrevê-lo de modo mais conciso – ou talvez precisaria da mesma quantidade de palavras. Não sei e pouco importa. Isso me deixaria irritado. Pois, não entendo por que alguém escolhe voluntariamente escrever de modo excessivamente obscuro e complicado? Especialmente um artista que está apresentando sua própria exposição em um museu. O que ele tem a ganhar com isso? Eu digo “escolher”, visto que sei que esse artista é um bom escritor – mas, nesse texto, vejo aparecer um cinismo, uma agressividade contra o leitor, sinto o desejo (consciente ou não) de o manter à distância, em vez de almejar ser realmente entendido. Tal atitude pode ser defendida?

É possível que o desejo de não ser compreendido possa ser inspiração para um bom texto? Não acredito nisso. Lançando mão de uma palavra perigosa, acredito que um bom escritor tentará, de um modo ou de outro, *seduzir* seus leitores e não os agredir. Pois, se os leitores não lerem o que o escritor escreveu, seu texto simplesmente não existirá.

A escrita é uma forma temporal de comunicação. Os leitores devem começar a partir de algum lugar (normalmente do início do texto) e deve ter estímulo suficiente para dar vontade de continuar até o final. Um texto realmente chato ou desagradável não será nunca lido inteiro, isso se o lerem – e por consequência, não existirá de modo algum. O único modo realmente valioso para um texto existir é ocupar o lugar no espaço que se estende entre as letras na página e a imaginação do leitor, durante o ato de leitura – e só depois, poder ser um bom texto. Uma existência limitada ao estado de tinta sobre papel (ou de *bytes* em um arquivo) que ninguém se importará de decifrar é um triste destino para as palavras. Se for um texto de um artista, isso é ainda mais triste. Portanto, esses artistas poderiam ter feito melhor uso de seu tempo.

*

Escrever é um ofício. Podemos aprender a melhorar a escrita. Contudo, é bem possível existir obstáculos importantes para serem superados. Nos anos de 1990, fui responsável pelo Mestrado em Belas Artes na Escola de Fotografia e Filme de Göteborg, um dos primeiros desse tipo na Suécia. Entre outras coisas, fiquei a cargo de lecionar aos estudantes o curso de escrita, para prepará-los para a redação de suas monografias. Ficava surpreso com frequência em ver o quanto era difícil para alguns se porem a trabalhar e começarem a escrever... nem que fosse alguma coisa... sem mencionar aqui a tese. O fato de ter que escrever pode dar muito medo. A cada ano, havia casos surpreendentes. Estudantes que sabiam ou conseguiam escrever, porque eu tinha lido seus outros textos, desenvolviam um certo respeito por esta tarefa, fato que os deixava paralisados. Um erro cometido por vários que fracassaram foi o de não conseguirem deixar a coisa fluir, experimentar, serem desprendidos com sua escrita. Eles mostravam, pelo contrário, uma atividade muito “econômica”, acreditando talvez que o texto devesse ser escrito na ordem correta e que não se podia avançar para o segundo capítulo antes de ter finalizado o primeiro.⁶ Mas, na minha experiência, o melhor modo para começar um texto é esquecer-se de qualquer ordem ou economia.

– Permita-se escrever muita coisa que você, nas edições posteriores, poderá cortar fora. No começo, ter uma ideia vaga do que tem que ser o tema do texto é o suficiente. Você ainda não sabe o que você vai dizer, já que é só dizendo – e escrevendo – que você saberá.⁷

Se a tarefa a cumprir for, por exemplo, escrever um ensaio sobre um dado tema, e você só tem apenas uma vaguíssima ideia sobre o que deveria constar ali, darei uma sugestão (a versão longa) de como fazer isso. Outros poderão propor-lhe outros métodos, isso fica a critério deles. Eis o meu:

– Comece por ler todos os textos de referência disponíveis sobre o tema, anotando o que você achar interessante. Durante esse tempo de leitura, sua mente automaticamente vai começar a se concentrar em diferentes problemas e sem que você tenha de refletir seriamente, versões preliminares de ideias (boas ou más) vão aparecer em sua mente. Anote tudo. Quando o período de leitura chegar ao fim, é o momento de você se sentar diante do seu computador (no meu caso, prefiro estar sentado

confortavelmente na minha cama com meu telefone celular e obras de referência ou outros documentos espalhados ao meu redor). Agora você precisa tentar, com o máximo de concentração possível, dizer e expressar tudo, desde que haja uma conexão, nem que seja ao menos tênue, com seu tema. Prefiro escrever diretamente em meu computador, para que seja tudo salvo no mesmo lugar desde o início. Esvazie sua mente! Pense como um surrealista e sua escrita automática! Continue até que não lhe reste a mínima ideia a ser expressa, nem mesmo a mais vaga que seja sobre o tema relacionado. Quando esse estágio estiver cumprido, você terá produzido uma boa quantidade de texto, muitas vezes do tamanho daquilo que você tem que escrever. Pode levar horas, dias ou semanas ou...

Seu texto estará cheio de repetições. Haverá um monte de coisas para serem jogadas fora. Pensamentos meia-boca, ideias estúpidas, opiniões embaraçosas. Sem problemas! Ninguém além de você lerá essa versão. Você precisa salvar em seu *hardware* e fazer uma cópia intitulada "Texto, versão dois". Faça uma pausa (uma hora, um dia, uma semana). Caminhe pelas ruas ou corra pela natureza. Atividade física pode ser útil para o escritor - do mesmo modo que o revelador, para a fotografia analógica. Retome em seguida seu texto com um novo olhar. Volte ao que você escreveu, aceitando cada passagem pelo que ela é, pois ainda não é o momento para descartá-la. Corrija antes os erros de ortografia e arrume o que estiver implícito demais. Acrescente todas as ideias complementares que surjam durante suas revisões.

Agora vem o momento decisivo. Abra espaço em uma mesa, na parede ou no chão. Imprima tudo o que você escreveu até aqui. Organize as páginas na sua frente. Passe do papel de produtor desenfreado de texto ao do redator rigoroso.

Ataque seu material, lápis em punho. Elimine todas as repetições. Risque as passagens idiotas ou pouco pertinentes. Se necessário, utilize tesoura e fita adesiva para reorganizar o texto. Transfira esse arranjo para seu computador. Faça novamente uma pausa.

Salve uma nova versão do arquivo. Revise mais uma vez e com cuidado o texto em sua totalidade, assegurando que você entende o sentido de cada frase ao verificar a transparência de cada uma. Se não compreender com perfeição o que escreveu,

ninguém compreenderá. Durante esse processo, muitos detalhezinhos vão chamar sua atenção; todos eles podem suscitar perguntas, disparar novas ideias. Desenvolva de uma forma apropriada a totalidade de temas presentes no texto.

Imprima novamente. Leia, lápis em punho. Tente localizar seus maneirismos e corrija-los. Fique atento às repetições e aos equilíbrios. Considere o sentido de tudo novamente. Corte todas as idiotices, mais uma vez. Inclua as alterações no computador.

Repita esse processo até que você sinta que não haja mais nada a fazer, mais nada a ser cortado. Você deve estar convencido de que todos os pensamentos expressados estão claros e bem-ordenados.

Você precisará de muito tempo pra fazer tudo isso. As pausas são importantes. A atividade inconsciente do cérebro pode ser notavelmente produtiva. As mudanças de perspectiva são cruciais. Ler o texto impresso e não mais o que está na tela é uma experiência completamente diferente.

Em um dado momento, você terá parado de se preocupar com o texto, seu conteúdo e profundidade, porque você já sabe que está tudo ali. Nas últimas etapas da redação, o que importa sobretudo é o valor das palavras e das sentenças. A camada mais superficial, o ritmo, a tensão. A profundidade não pode existir sem a superfície!

No fim, é como se você não pudesse fazer mais nada. O texto existe por si só. Nasceu.

Aprecie e se surpreenda com o resultado.

*

O que é a precisão em um texto? O que é a sua falta? A precisão certamente não é uma função de utilizar palavras complicadas. Contudo, pode ser! Em alguns textos científicos e filosóficos, podem-se encontrar palavras terrivelmente complexas que têm sua função ali - mas essa complexidade não deveria nunca constituir um objetivo em si.

De mesma maneira, o uso de palavras simples também não garante mais precisão - tudo depende do modo com que elas estão organizadas. É sobre o que você faz com as palavras que conta e não as palavras em si. Cada uma tem um ou diversos sentidos; isto está dado. O que torna a escrita tão fascinante é o modo com que o sentido pode

multiplicar-se ao infinito segundo a maneira com que as palavras são agenciadas. Uma palavra ao lado de outra pode soltar faíscas e pegar fogo. As possibilidades são infinitas. A mera quantidade de combinações possíveis faz de cada ato de escrita um ato criativo. Mesmo no mais simples dos textos, em um certo momento, você vai parar para ponderar pelo uso desse ou daquele sinônimo. Nesse instante, você está transformando a vaga ideia com a qual tinha começado em algo mais preciso: a simples transferência da cabeça para sua mão se transformou em ato criador. A partir desse momento, as possibilidades se multiplicam de modo exponencial. É exatamente isso que faz com que escrever seja difícil - e também é o que faz disso uma aventura tão maravilhosa.

Nas páginas anteriores, descrevi como adoro escrever - quando tenho tempo suficiente para isso. Quem quer e tenta escrever repetidas vezes, com o objetivo de publicação, acabará por desenvolver sua própria técnica e encontrará sua voz.

COMO OS OUTROS ESCRIVEM

Agora tentarei definir algumas categorias gerais para escritos de artista. Trata-se de um exercício: poderemos usá-las como quisermos. Elas não representam certamente uma verdade, nem têm o objetivo de serem exaustivas. Um texto pode fazer parte de mais de uma categoria. Poderia ainda propor outras categorias diferentes, porém não é meu objetivo aqui fazer classificações precisas. Talvez essas mesmas categorias seriam relevantes para um estudo de escritos de pedreiros ou advogados. Ou talvez não!

A primeira categoria se chama:

HISTÓRIA EXPRESSIVA CENTRADA NA PRIMEIRA PESSOA

O que achei tão atraente na autobiografia de Man Ray foi sua maneira de fazer o leitor entrar na história ao permitir com que pudesse se identificar com o autor. Ao mesmo tempo em que você se lança na aventura junto com a voz do “eu” do texto, você é introduzido a um conjunto de ideias que adquirem atração por associação. Lendo esse livro, sinto-me convidado a compartilhar algo: uma vida,

um conjunto de valores, sucessos e infortúnios. Essa última palavra é importante, pois a menos que eles compartilhem um certo número de decepções, escritores egocêntricos serão menos capazes de capturar a confiança e interesse genuínos do leitor. Decepções podem apresentar-se de inúmeros modos, não necessariamente condizendo totalmente com a realidade.

Uma outra artista-escritora nesta categoria, mesmo que não seja tão claro, é Louise Bourgeois. Li *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father* [Destruição do pai, reconstrução do pai], antologia de escritos e entrevistas de 1923 a 1997. O livro começa com excertos do diário da artista quando tinha doze anos. Através dos vários textos a seguir - cartas, ensaios, entrevistas -, um aspecto permanece constante: a importância que ela confere a sua infância como referência para seu trabalho. Nesse ponto, Louise Bourgeois é exatamente o oposto de Man Ray, que discorre seus quinze primeiros anos em algumas páginas, sem nem mesmo revelar o nome de seus pais! Na minha opinião, isso é senão uma diferença de foco e não de método. Desde o início, Louise Bourgeois se dá conta que pode retornar infinitamente a sua infância em busca de inspiração e de material - e à medida que trabalha, continua desconstruindo e reconstruindo até atingir seu objetivo. Trata-se, para ela, de uma ferramenta, um espelho, um ponto de partida para uma construção.

O texto que escolhi de Louise Bourgeois para a lista de leitura é típico a esse respeito. Ele mistura lembranças de infância, reflexões psicológicas e introspectivas com descrições de esculturas e a análise do processo, de que modo sua escultura trabalha e de que modo funciona sua escrita.

29. Eu preciso de minhas memórias. Elas são meus documentos. Eu as vigio. São minha privacidade e tenho um ciúme intenso delas. Cézanne disse: “Tenho ciúme de minhas pequenas sensações”. Lembrar-se e devanear é negativo. É preciso diferenciar entre as lembranças. Você vai na direção delas ou elas vêm em sua direção? Se vai a elas, está perdendo tempo. A saudade não é produtiva. Se elas vêm a você, são as sementes da escultura.

31. Havia um *grenier*, um sótão com vigas aparentes. Era muito grande e bonito. Meu pai tinha paixão por móveis refinados. Todas as

sièges de bois ficavam penduradas ali. Era muito puro. Nada de tapeçarias, apenas a madeira. Olhávamos para cima e víamos aquelas cadeiras penduradas em ordem precisa. Nada no chão. Era impressionante. É essa a origem das obras dependuradas.

34. Uma filha é uma decepção. Se você traz ao mundo uma filha, tem de ser perdoada, como minha mãe foi perdoada porque eu era a imagem cuspidora e escarrada de meu pai. Esse foi meu primeiro quinhão de sorte. Talvez por isso ele me tratasse como o filho que sempre quis. Eu era suficientemente inteligente para satisfazer meu pai. Esse foi meu segundo quinhão de sorte.

Todas as filhas odeiam suas mães. Em termos freudianos, a filha acusa a mãe pela perda do pênis. Culpam a mãe de castração. Sou profundamente grata por não ter passado por esse sofrimento. Eu seria totalmente incapaz de lidar com as críticas de uma filha. Os filhos são sempre parciais para com suas mães, a menos que a mãe seja injusta. Isto é, peça demais deles, fazendo-os desmoronar. Muitos pais se profissionalizam em ter filhos. Vivem por meio do filho e o destrói. É melhor ter pais que usam os filhos como trabalhadores sem remuneração (Bourgeois, 2000, p. 225).

Louise Bourgeois dá a impressão de não conseguir controlar a influência que suas lembranças têm em seu trabalho. Contudo, ao ler ao longo dessa coleção de escritos (em que muitos textos têm formato de declarações ou entrevistas, mas quando uma segunda pessoa está envolvida, o texto resultante provavelmente foi claramente trabalhado pela artista, na medida em que parecem formatados com muita precisão) - não se furtando à sensação de que essa artista-escritora está em controle total de tudo o que faz.

No último parágrafo do texto citado, Louise Bourgeois faz referência ao momento em que o Estruturalismo substituiu o Existencialismo no debate intelectual francês. Ela diz que os estruturalistas estão interessados nas palavras, na língua e na gramática, ao passo que os existencialistas, interessados na experiência. Em seguida, ela se posiciona nitidamente do lado dos existencialistas e da experiência.

Mas é em um texto que ela faz isso, lançando mão de palavras.

REVELAÇÃO METÓDICA DE VERDADES (FILOSÓFICAS)

Escolho ilustrar essa categoria com um famoso texto de Henri Matisse, *Notes d'un peintre* [Notas de um pintor], de 1908. Matisse não parece ter se interessado pela escrita em si. Em sua antologia de textos onde este se encontra, quase todos os demais são entrevistas, e não acredito que eles tenham sido editados por Matisse como acredito ser o caso de Louise Bourgeois. Matisse não deve ter sentido necessidade de escrever com frequência, mas é claro, ao ler essa obra, que ele estava sempre preparado para apresentar seu ponto de vista, para declarar o que entendia ser certo ou errado na arte, sobre o que é importante ou o que se deveria ser evitado.

O texto selecionado que ele mesmo escreveu, foi escrito em um estágio precoce de sua carreira, quando já havia conseguido certa notoriedade e fama, e era considerado por muitos como uma espécie de "pintor primitivo", para quem as noções de controle de si e de sentido da história lhe eram alheios. Publicado em uma revista de arte francesa, seu texto parece ter sido escrito para contrariar a opinião pública. Em um ano, foi traduzido e publicado na Rússia e na Alemanha. Claramente tinha o objetivo de fornecer uma plataforma teórica para compreender melhor e introduzir o novo modo de pintar elaborado por Matisse. O pintor escreve na primeira pessoa, sob uma perspectiva bem distante da história centrada no conjunto de eventos e relações sociais presentes no livro de Man Ray ou da fixação de Louise Bourgeois por sua infância. Matisse não teria nunca abordado, em nenhum texto ou entrevista, sobre sua família nem sobre seus amigos. Põe em destaque a apresentação de seu trabalho e de suas reflexões sobre arte. Sua situação pessoal fica no domínio privado. Ambiciona obviamente convencer o leitor da validade de suas ideias e não que seus assuntos pessoais atraíssem a atenção.

Nesse texto, Matisse fala de "sensações", de métodos e de procedimentos e objetivos. Porém aborda em termos gerais. Evita palavras complicadas ou demonstrações práticas de ideias, nunca com linguagem técnica. Quando adota uma atitude pedagógica, centra suas preocupações em princípios gerais, em vez de buscar transmitir informações práticas.

Cito aqui duas passagens típicas:

A escolha de minhas cores não se apoia em nenhuma teoria científica: está baseada na observação, no sentimento, na experiência de minha sensibilidade. [...] Os meios mais simples são os que melhor permitem ao pintor exprimir-se. Se ele tem receio da banalidade, não vai evitá-la expressando-se com exterioridades estranhas, entregando-se às esquisitices do desenho ou às excentricidades da cor. Seus meios devem derivar quase necessariamente de seu temperamento (Matisse, 2007, p. 46, 48-49).

Em seu modo de escrever bastante modesto e na sua própria maneira de se limitar à explicação de seus próprios métodos de trabalho, insistindo bem no caráter intuitivo de suas escolhas, Matisse não parece necessariamente querer direcionar os demais em como deveriam trabalhar. Ele não é um escritor de manifestos.

Se utilizasse uma expressão popular, diria que Matisse propõe uma espécie de “guia prático de desenvolvimento pessoal”. Ele se dirige a um público intrigado por sua obra, cuja parte importante é composta de artistas e lhes tenta explicar com palavras o que cria em suas telas. Ao ler, suas pinturas são visualizadas. O processo é simples demais.

Para mim, esse tipo de escrita vem naturalmente para diversos artistas, aos quais oferece um meio direto e aparentemente fácil de comunicar uma parte das “descobertas” de alguém... podendo assim propô-las, sem insistir nelas como única solução.

REVELAÇÃO SISTEMÁTICA DE VERDADES TÉCNICO-PEDAGÓGICAS

Aproximamo-nos aqui da categoria onde dispus Matisse, mas essa nova se distingue da anterior por diferenças importantes. Escolhi um pequeno livro de Paul Klee como exemplo, antes de abordar mais a fundo uma obra de David Hockney.⁸

O início da Modernidade está repleto de escritores de manifestos e professores. Nem sempre os verdadeiros inovadores dentre os artistas eram quem escreveram os manifestos, ou quem se tornaram os professores mais energéticos. Talvez

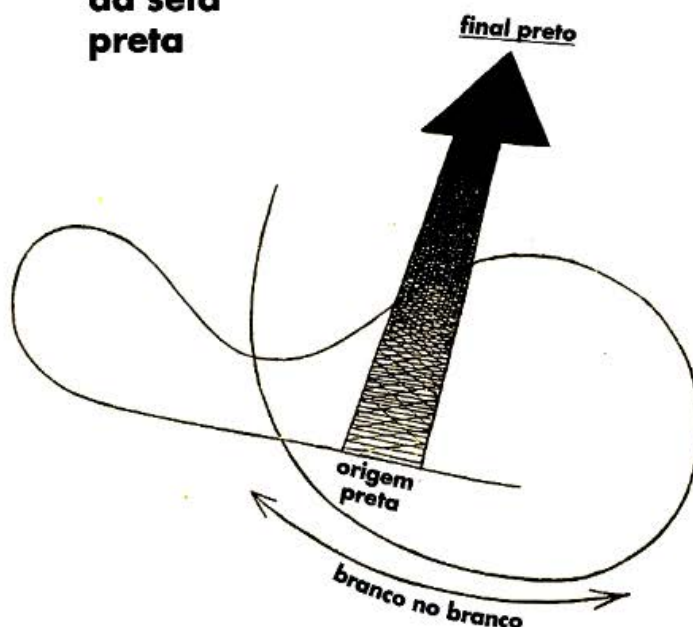
os inovadores não sentiam a necessidade da autogratificação que se consegue escrevendo um manual do Cubismo, como fizeram Albert Gleizes e Jean Metzinger, ou ensinar, ao longo dos anos, os princípios em sua própria escola, como fez André Lhote, mesmo muito tempo depois que Picasso passasse a fazer outras coisas.

Contudo, há exemplos de artistas do primeiro escalão que priorizaram a pedagogia. O que sucedeu na Alemanha, em torno da Bauhaus⁹ é um bom exemplo disso. Ali foi desenvolvido um novo conjunto de valores estéticos destinados à totalidade da sociedade, buscando inspiração, por um lado, do artesanato pré-industrial e de formas essenciais encontradas na natureza e, de outro, reservava um acolhimento entusiasmado às novas possibilidades oferecidas por métodos modernos de produção e construção. O clima que reinava nessa escola era tal que parecia uma religião. Talvez um dos professores mais importantes da Bauhaus era Paul Klee, que publica em 1925 seus *Pädagogisches Skizzenbuch* [*Esboços pedagógicos*],¹⁰ destinados aos estudantes e outros possíveis interessados.

Quando Matisse, em suas *Notas de um pintor*, se limita a indicações gerais sobre a direção que alguém poderia tomar (o que chamo de auxílio à autoajuda), Klee não hesita em ser concreto em suas descrições do funcionamento das coisas em uma imagem. Ele desconstrói a linguagem visual com a ajuda tanto de texto quanto de diagramas.

Os *Esboços pedagógicos* começam por uma análise dos elementos mais fundamentais de uma imagem: seja os diferentes tipos de linha (ativa, passiva, linhas intermediárias - com a presença de croquis completando) e seu respectivo funcionamento em relação a outras formas... Klee descreve em seguida e desconstrói os outros aspectos de uma imagem, fazendo de um modo similarmente redutivo. Parece supor que a produção de uma imagem possui uma base científica e que o artista possui em suas mãos certas verdades e que pode transmiti-las. Um leitor aplicado deveria assim estar em condições de alcançar os mesmos resultados que o escritor. Como no caso de todos os manuais comparáveis destinados aos artistas, é necessário constatar que essa promessa não é facilmente alcançada. Quando lemos os *Esboços pedagógicos* hoje,¹¹ utilizamos o conhecimento do caráter único da própria obra pictórica de Klee. É difícil separar a impressão que

Formação da seta preta



Ela consiste no aumento potencializado da energia de um determinado branco, a ser realizável ou presente, em direção ao preto que entra em ação ou futuro. Por que não o contrário? Resposta: A ênfase reside na particularidade menor em relação à generalidade maior. Essa última atua de forma responsável e familiar, a primeira, de forma incomum e ativa. E a seta desloca-se em direção à ação.

Com uma disposição bem ordenada em ambos os caracteres, a direção do movimento se manifesta tão obrigatória que o símbolo inquietante pode ser desprezado.

O branco dado, saturado e amplamente visto é percebido pelo olho como algo familiar, com pouca aprovação; mas a peculiaridade oposta da ação que ocorre, aumenta a vivacidade do olhar até o cume ou até o fim dessa ação.

Esse crescimento extraordinário de energia (no sentido da produção) ou de fornecimento de energia (no sentido da recepção) é imperativo em relação à direção do movimento.

Figura 1 - Paul Klee. *Gestaltung des schwarzen Pfeils* [Formação da seta preta]. Tradução do alemão: Gina Rosa Brusamarello. Diagramação e adaptação: Fercho Marquéz-Elul, 2024. In: Klee, Paul. *Pädagogisches Skizzenbuch*, coll. Bauhausbücher, nº 2, A. Langen, Munich, 1925.
Fonte: Acervo do autor.

produz sobre nós seu texto pedagógico da nossa consciência que ninguém realmente foi capaz de seguir seus passos. Nenhum ex-estudante da Bauhaus atingiu uma posição individual comparável àquela de seus professores mais famosos, a começar por Klee!

Esse tipo de escrita positivista (com sua afirmação de verdades categóricas), pode parecer estranha à primeira vista entre os artistas hoje - mas será mesmo? É só substituir o oferecimento de conselhos concretos para guiar uma produção visual (imagem sobre papel), cujo tema é o mesmo dos *Esboços*, pela aplicação entusiasmada das teorias mais abstratas - e toda a situação parece mudar de figura. Vamos somente esperar que quaisquer que sejam os novos exemplos que você encontrar dessa atitude, manifestarão alguma discrepância entre as ambições analíticas declaradas e a própria produção do artista que tão bem caracteriza os *Esboços pedagógicos* de Klee.

Na verdade, se você ler o que Klee escreve de perto, a atitude de análise começa a mudar de cor e a se aproximar realmente de uma espécie de poesia. Acredito que haja uma lacuna no centro desse pequeno livro entre os bons conselhos a serem encontrados na superfície e um conteúdo oculto mais profundo.

EXPERIMENTAÇÃO LITERÁRIA COM UM CONTEÚDO APARENTE E OUTRO ESCONDIDO

Aqui temos duas palavras-chave: “literário” e “escondido”. A artista-escritora atuante nessa categoria, consciente da dimensão formal de sua escrita, experimenta linguagem e estrutura em contraste às categorias mencionadas mais acima. Quando me refiro a um conteúdo “aparente” ou “escondido”, quero dizer sobre o modo com que um texto pode ser escrito para revelar seu sentido em diferentes camadas, quer sejam acessíveis ou não, em função da capacidade que tenha o leitor de seguir os vestígios deixados e de utilizar sua imaginação. Meu exemplo é um texto nomeado *A Craft Too Small* [Um barco pequeno demais], de Frances Stark, uma artista relativamente jovem de Los Angeles, que já escreveu muito e cujos textos já foram publicados em uma antologia. Esse texto é dedicado a Bas Jan Ader e foi redigido para um livro sobre sua obra, publicado em 2000. Ader era um

artista holandês da performance vivendo em Los Angeles que desapareceu em 1975, quando tentava atravessar, com um pequeno veleiro, o oceano Atlântico de volta à Holanda. Era para ter sido um ato artístico, uma performance nomeada *In Search of the Miraculous* [Em busca do miraculoso].

Em seu texto, Frances Stark não faz nenhuma referência direta a Bas Jan Ader como sendo seu tema. Só o menciona na dedicatória. Dada a destinação desse texto e de seu título, assim como a discussão por Stark, em um certo momento, de um tratado cosmológico chamado *Em busca do miraculoso* (o que pode ou não pode ter servido a Ader como um título), é deixado claro sutilmente que o texto como um todo é uma reflexão sobre a última e trágica performance de Bas Jan:

Lembro-me muito claramente, aos catorze anos, de uma amiga, que estava ficando adulta, me contar que era suicida. Eu não conseguia simplesmente entender a noção de parar de existir. Perguntei-lhe se ao invés de talvez se matar, ela pudesse simplesmente mudar drasticamente de identidade e começar uma vida diferente... apenas dizer a si mesma, eu não sou mais eu, “matarei” o meu eu e simplesmente começar de um jeito diferente. Pareceu muito plausível e lógico. Baseado em minha aproximação otimista e/ou pragmática em relação ao seu desejo suicida, nunca teria pensado em minha própria tendência à melancolia, quando, em realidade, ela já estava ali.

Então o que faço quando estou deprimida? De um certo modo, agora mesmo estou e se eu contasse que estou triste demais para lhe dizer? OK, estou exagerando, mas pergunte para todo mundo que me conhece e eles lhe dirão que tenho tendência a ficar depressiva, a me afundar, e por vezes até chorar quando um trabalho não vai bem. É quando começo a pensar sobre seguir meu próprio conselho e a considerar abandonar minha própria identidade. Isso implicaria esquecer meu passado e todas minhas anedotas cômodas que tenho na manga. O mais importante - ao abandonar minha identidade - teria que parar de ser artista, parar de fazer arte.

Teria de abandonar meu trabalho... e meu trabalho é minha vida.

Cem anos atrás, meu artista favorito, Robert Musil, escreveu nessa carta para um amigo: “‘Arte’ para mim é apenas um meio para alcançar um nível superior de “si”.

Um dia atrás, um amigo me escreveu por carta: “Acho que estou viciado... em minha identidade de artista... (que) provavelmente se choca com o meu

ideal de criação artística e creio que você entende isso.” Respondi de volta: “Quando penso em erradicar a identidade – não me refiro em matar alguém por acidente ou de propósito – o ego do artista sempre se interpõe, fazendo com que tudo se pareça a um incêndio ensaiado de pinturas, somente para desembocar em uma exibição de suas cinzas.” E assim nos falou Zaratustra: “Amo aquele que faz, de sua virtude, seu pendor e sua fatalidade: assim quer ele, por causa de sua virtude, ainda viver e não mais viver” (Stark, 2003, p. 26).

O tom utilizado por Stark é enérgico e eloquente. Escreve na primeira pessoa e não tem nenhum escrúpulo em evidenciar a persona artística da escritora. Seu propósito se nutre de um grande número de referências, ao mesmo tempo, pessoais e literárias – centrando-se em temas como melancolia, desespero e abandono. Atraído por essa atmosfera da escrita, o leitor vai começando a ligar essas referências e esses fragmentos de informação. O resultado é tocante e emocionante. O tema foi abordado de uma maneira inesperada e por isso, um vasto campo de associações se abre diante do leitor.

Escolhi ilustrar essa categoria com um outro texto, o famoso *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* [*Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jérsei*], escrito em 1967 por Robert Smithson. Sempre havia evitado ler Robert Smithson até começar a me preparar para essa conferência.¹² De uma certa maneira, não queria lê-lo justamente por causa do consenso estabelecido segundo o qual Smithson, sua arte e suas palavras são tão determinantes e inspiraram tantos artistas. Agora que me forcei a, enfim, ler um volume de seus escritos, não me sinto mais contrariado e compreendo totalmente porque deixa todo mundo tão animado: Smithson realmente era um escritor genial. Seus escritos são obras em si. Não é preciso saber nada a respeito de contexto, de arte ou de Smithson para se deixar levar pelos mundos gerados por seus escritos. Seu uso da língua é tão rico, com uma entonação e um ritmo tão belos, que a leitura do texto se justifica por si mesma.

Cada texto possui uma estrutura narrativa específica. Uma história é contada, com frequência baseada em alguma espécie de viagem. Se você conhece bem Smithson e/ou tem interesse em suas preocupações – ou apenas simples interesse

pelo que a arte possa ser – então o texto se abrirá como uma flor, relevando pouco a pouco seu sentido e suas belezas. O que caracteriza a maior parte dos escritos de Smithson é o forte destaque dedicado ao lugar [*place*] e ao tempo, estabelecida através de um grande número de referências de descrições precisas. Isso combinado com seu amor pelo debate filosófico e pela abstração, que se encontram ligados, assim, à realidade – enquanto enfatiza a importância da especificidade do lugar. Não há nessa escrita nada de uniforme: a cada instante, os acontecimentos podem tomar uma volta inesperada, tendendo em direção ao alto ou ao baixo. Veja o exemplo:

Conforme caminhava para o norte ao longo do que restava da Estrada do Rio, vi um monumento no meio do rio – era uma bomba de vareta com um longo cano acoplado. O cano era sustentado em parte por um conjunto de pontões, enquanto o resto dele se estendia por cerca de três quarteirões ao longo da beira do rio até desaparecer na terra. Podia-se ouvir os detritos tamborilando na água que passava pelo grande canto.

Perto dali, na beira do rio, havia uma cratera artificial que continha um reservatório de água clara e límpida, e ao lado da cratera protuberavam seis grandes canos que jorravam a água do reservatório no rio. Isso constituía uma fonte monumental que sugeria seis chaminés horizontais que pareciam inundar o rio com fumaça líquida. O grande cano estava infernal. Era como se o cano estivesse secretamente sodomizando algum orifício tecnológico oculto e fazendo com que um órgão sexual monstruoso (a fonte) tivesse um orgasmo. Um psicanalista poderia dizer que a paisagem exibia “tendências homossexuais”, mas não vou tirar uma conclusão antropomórfica tão crassa. Eu apenas direi: “Estava lá” (Smithson, 2023, p. 19-20).¹³

Jack Flam, editor estadunidense dos escritos de Smithson, conta como o artista escreve de um modo tal que “o permite dar um tipo especial de destaque a percepções aparentemente aleatórias, que não seriam facilmente encontradas dentro de um texto expositivo, mas que conseguem criar faíscas de luz quando estão bem-dispostas no espaço ou olhadas com atenção” (Flam, 1996, p. xv). E mostra também como “de fato, Smithson tratou os textos escritos como se fossem – de igual modo que suas obras plásticas – feitos de materiais sólidos; como se palavras não fossem apenas signos abstratos para

coisas e conceitos, mas também uma forma de matéria” (Flam, 1996, p. xv). E finalmente:

Um dos aspectos mais impressionantes do trabalho de Smithson em sua totalidade é o modo com que ele usa uma instância antirromântica e antissublime para criar, paradoxalmente, o que parece ser uma evocação romântica do sublime. No entanto, mais especificamente, em muitos de seus últimos trabalhos, tanto o sublime quando seu oposto parece, não somente coexistir, mas até mesmo energizar um ao outro (Flam, 1996, p. xxiii).

Penso que através de diversos níveis de leitura possíveis de seus textos, Smithson consegue transmitir algo da magnífica promessa da arte: tornar a experiência de vida mais rica, ver com mais clareza, sentir sensações com mais intensidade. Em uma palavra: “compreender”. Ele não consegue isso pela vida de explicações - mas na recriação, utilizando as palavras como suas ferramentas.

*

O modo com que Smithson escreve, com referências eruditas a diferentes domínios a esses da arte, dá um apanhado de uma tendência que começava a se desenvolver em sua época:¹⁴ a teorização da arte contemporânea. Ela resulta em parte pelo sucesso do Minimalismo e da Arte Conceitual. Em meados dos anos de 1970, se você fosse estudante em uma das principais escolas de arte estadunidenses, provavelmente seu professor seria tanto um artista conceitual quanto um pintor. Essa mudança conduziu para a entrada massiva de uma lógica abstrata no ensino artístico e com ela, teorias culturais, o desconstrutivismo e o pós-modernismo. Esses domínios de interesse se encontram perfeitamente adaptados ao artista de temperamento intelectual - e ao artista-escritor. Isso me leva a categoria seguinte.

ESCRITA ACADÊMICA BEM REFERENCIADA COM AMBIÇÕES FUTURAS

No contexto atual em que os artistas lidam com a escrita de teses de doutorado, essa categoria parece dotada de uma relevância especial. Meu exemplo vem de Mike Kelley: um ensaio magistral lançado em 1993, intitulado *Playing with Dead*

Things: On the Uncanny [Brincar com coisas mortas: o estranho familiar].

A formação artística seguida por Robert Smithson estava limitada a um ou dois anos passados na Art Students League de Nova Iorque, formando-se antes de ter vinte anos. Mike Kelley, ao contrário, era um produto puro do sistema universitário de educação artística: ele cursou um mestrado em Belas Artes da California Institut of Arts - e durante muitos anos, ensinou no Pasadena College of Design. Noto que essas qualificações formais parecem contradizer o que se conhece desse artista frequentemente associado ao *underground* e principalmente ao *punk rock*, aos quadrinhos, entre outras coisas. Seus textos rapidamente deixam claro que Kelley era muito culto e fluente em uma gama ampla de discursos teóricos. É importante notar que, em todos seus escritos, ele se certifica em deixar a porta apenas entreaberta, dando ao leitor a possibilidade de pular fora se o ambiente universitário se tornar sufocante demais. O texto que escolhi é um interessante exemplo que se relaciona com uma exposição de esculturas de “*site-specific*” na cidade de Arnhem nos Países Baixos. Kelley, com o objetivo contínuo de deixar as coisas de ponta-cabeça, surge com a ideia de escolher como “lugar” [“*site*”] o museu local de Belas Artes. E apresenta em seguida sua ideia radical (a palavra adquire um outro significado nesse contexto onde o caráter “radical” é esperado)... consistindo em organizar uma exposição bem “conservadora” nesse museu local. Com o tema da figura humana, ela atravessa um número de artefatos provenientes do mundo de dentro e de fora da arte. Propor essa exposição constituía uma resposta séria para o debate pós-moderno naquele momento - mas também: “[...] esse projeto era de algum modo uma piada em cima da especialidade do site com gesto de ‘resistência’” (Kelley, 2003, p. 70-71).

Para que a exposição não fosse entendida simplesmente como uma simples paródia, Kelley decide escrever um texto de catálogo ambicioso - e o que escreve se revela surpreendentemente sábio e original, ricamente inspirador.

A parte e o falta (Os órgãos sem corpos)

Na arte atual, a noção moderna de fragmento como um microcosmo deu lugar a uma disposição em deixar com que os fragmentos sejam fragmentos,

a permitir que a parcialidade exista. Como no caso do formalismo desconfortavelmente disfuncional de Nauman, a totalidade é algo que pode apenas ser brincada e a imagem do todo ser apenas um comentário patético sobre o utopismo perdido do modernismo. Isso é comparável a um tipo de atuação de normas socialmente esperadas, à apresentação de um falso “eu verdadeiro”, muito tempo depois da noção de uma mente psicológica unificada ter dado lugar ao modelo esquizofrênico como uma normativa. Agora a “farsa”, o “falso” e todos os outros termos que até então eram pejorativos foram apropriados pelas noções contemporâneas para a função da arte. O Surrealismo oferece alguns dos primeiros exemplos. Salvador Dalí escreveu em 1930 que “convém dizer, de uma vez por todas, aos críticos de arte, artistas, etc, que eles podem esperar das novas imagens surrealistas senão a decepção, a má impressão e a repulsa. Complemente à margem das investigações plásticas e outros ‘disparates’, as novas imagens do Surrealismo vão tomando cada vez mais as formas e as cores da desmoralização e da confusão.”⁽³⁸⁾ As inspirações de Dalí (“masturbação, exibicionismo, crime, amor”)⁽³⁹⁾ e o fator motivador básico do Surrealismo – o desejo – apontam todos para a falta como ponto focalizado da arte. Arte é criação em resposta à falta. Bem diferente da substituição do arquétipo, que, de algum modo, deve estar ali e o objeto artístico ser um tipo de fetiche, uma substituição por alguma coisa *real* que está faltando (Kelley, 2003, p. 84).¹⁵

Brincar com coisas mortas: o estranho familiar tem a estrutura tradicional de um texto acadêmico. Compartilha uma quantidade de notas, bem como numerosas referências eruditas a materiais de fonte externa ao texto em si. Contudo, ao lê-lo com atenção, dá-se conta que ele se diferencia sutilmente do que pode ser considerar um texto erudito “de verdade”. Kelley está mais presente nessas páginas que nenhum acadêmico poderia ter-se permitido, pelo modo com que ele se dirige ao leitor em primeira pessoa, sem pedir desculpas por isso e pela escolha de seus exemplos, pelo qual ele mal se preocupa em respeitar os sistemas de classificação estabelecidos. Seu motivo final de incluir ou excluir um objeto em uma das categorias definidas se baseia em sua sensibilidade, não em argumentos teóricos. Sua identidade de artista também se manifesta de uma maneira produtiva à medida que o leitor o segue na examinação aprofundada da escolha de objetos para sua exposição com um olhar fingido sobre o exemplo da própria prática de Kelley como artista – sem que tenha nenhuma vez feito menção a isso. Isso

lhe concede autoridade para se permitir cair em contradições óbvias: “Em todos os casos estou considerando fotografias como documentação de escultura figurativa, incluindo algumas quando não é esse exatamente o caso, como as fotografias de manequins de demonstração médica utilizadas por Cindy Sherman, formando figuras” (Kelley, 2003, p. 76).

Não tenho o intuito de analisar detalhadamente qual é o argumento de Kelley, nem como ele funciona. Uma das diferenças entre o que temos aqui e o que teríamos se um historiador da arte tivesse escrito esse texto é que Kelley (enquanto é bem preciso e acadêmico) permanece ter limites. Ele pode saltar de um ponto a outro quando tem vontade, porque dispõe, como artista, de uma liberdade ao qual nenhum historiador de arte poderia reivindicar da mesma forma. Contudo, se você comparar seu texto àquele de Smithson, todos os saltos de Kelley acontecem dentro da estrutura tradicional da linguagem. Kelley não se engaja em nenhum desses fogos de artifícios de combinações poéticas que caracterizam o texto de Smithson. Kelley consegue ser ao mesmo tempo surpreendentemente informativo sobre uma área ampla de pesquisa e autoconscientemente consegue projetar-se como um artista. Sua escrita é ao mesmo tempo acadêmica e subjetiva, divertida e questionadora. É um texto para o qual vale retornar uma vez mais com prazer redobrado.

REFERÊNCIAS

BALDWIN, Neil. **Man Ray**: American Artist. Nova York: Potter, 1988.

BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai, reconstrução do pai**: escritos e entrevistas 1923-1997. Organização de Marie-Laure Bernadac e Hans-Ulrich Obrist. Tradução de Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

DALÍ, Salvador. L'âne pourri. **La Femme visible**. Paris: Éditions Surrealistes, 1930.

FLAM, Jack. Introduction: Reading Robert Smithson. In: SMITHSON, Robert. **The Collected Writings**. Editado por Jack Flam. Berkeley.

California: University of California Press, 1996.

KELLEY, Mike. *Playing with Dead Things: On the Uncanny* (1993). **Foul Perfection** - Essays and Criticism. Editado por John C. Welchman. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003.

KLEE, Paul. **Pädagogisches Skizzenbuch**. Bauhausbücher, n. 2, Munich: A. Langen, 1925.

MANSER, Martin; CURTIS, Stephen. **The Penguin Writer's Manual**. London: Penguin Books, 2002.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RAY, Man. **Självporträtt**. Tradução para o sueco de Magnus Hedlund and Claes Hylinger. Bo Cavefors Bokförlag: Lund, 1976.

SMITHSON, Robert. Os monumentos de Paissac. **Robert Smithson**: Artforum 1966-73. Tradução e organização de Antonio Ewback. São Paulo: Ébria, 2023.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Tradução de Pedro Susekind. **Arte & Ensaios**: Arquivo, v.19, n.19, p. 162-167, PPGAV-UFRJ, 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50821>>. Acesso em: 7 nov. 2024.

STARK, Frances. *A Craft too Small* (2000). **Collected Writings**: 1993-2003. Londres: Book Works, 2003.

SVENUNGSSON, Jan. **An Artist's Text Book**. Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts, 2007.

SVENUNGSSON, Jan. **Écrire en tant qu'artiste**. Tradução para o francês de Anne Bertrand, Jan Svenungsson. Strasbourg: Haute École des Arts du Rhin, 2012.

SVENUNGSSON, Jan. La langue de l'artiste cosmopolite. In: LEVAILLANT, Françoise (ed.). *Les*

écrits d'artiste depuis 1940. Actes du colloque international Paris et Caen, 6-9 mars 2002. Caen: IMEC, 2004.

Notas

¹ Svenungsson (2012, p. 9), na versão francesa, um pouco antes dos agradecimentos, complementa: "Muitos de meus projetos foram produzidos da mesma maneira". E aqui completa: "Enfim, sou grato à Anne Bertrand, responsável pelas edições da Escola Superior de Artes Decorativas de Strasbourg - Alta Escola de Artes do Rhin e cotradutora desse livro, pela iniciativa que teve de produzir essa publicação na França e de me incluir no processo de passagem do texto do inglês para o francês. As questões e as possibilidades ligadas ao ato de traduzir inspiraram muitos dos meus projetos nos últimos anos. Estou, portanto, no direito de esperar por essa nova tradução que suscitará ainda muitas outras." [N. do T.]

² Naquela mesma versão Svenungsson (2012, p. 12) acrescenta que a publicação em questão, da qual participou, foi organizada por Françoise Levailant em *Les écrits d'artiste depuis 1940*, Actes du colloque international, Paris et Caen, 6-9 mars 2002, Éditions IMEC, Paris, 2004. [N. do T.]

³ Svenungsson, Jan. *The Making of Man Ray. Man Ray Moderna Museet 2004*. Estocolmo: Moderna Museet, 2004, p. 27-37 [catálogo de exposição].

⁴ "Um pintor não tinha de escrever", complementa Svenungsson (2012, p. 17) nesta mesma passagem. [N. do T.]

⁵ Neste ponto do texto em francês, em nota de rodapé, Svenungsson (2012, p. 17) diz: "Na presente edição, damos o texto original em francês - principalmente para os escritos de Matisse e De Chirico -, enquanto que ele se encontra traduzido na versão inglesa dessa obra". [N. do T.]

⁶ Svenungsson (2012, p. 22) comenta em nota de rodapé que "Dez anos mais tarde, olhei novamente para a trajetória de alguns estudantes antigos. Constatei, com prazer e alívio, que o fato de um dia não ter conseguido finalizar um texto, não impediria ninguém de ser bem-sucedido como artista. Felizmente a escrita não é tudo!" [N. do T.]

⁷ Ao que Svenungsson (2012, p. 23) acrescenta naquela mesma versão francesa: "Isso vale, em minha opinião, para qualquer escritor, não importa seu nível, até mesmo para os mais disciplinados como Flaubert, famoso por se limitar a escrever algumas frases por dia. Para você se aproximar da formulação de ideias que você quer expressar, você deve se permitir cair em repetições na primeira etapa da escrita de seu texto." [N. do T.]

⁸ O autor aprofunda sua análise sobre a escrita de David Hockey no capítulo *Secret Knowledge* presente em *An Artist's Text Book*, mesmo livro cuja primeira parte serviu de base para esta tradução. [N. do T.]

⁹ Em Weimar, de 1919 a 1925, depois em Dessau, de 1925 a 1932 e enfim em Berlim, de 1932 a 1933.

¹⁰ Klee, Paul. *Pädagogisches Skizzenbuch*, coll. Bauhausbücher, nº 2, A. Langen, Munich, 1925.

¹¹ Svenungsson (2012, p. 35-36) comenta em rodapé: “Quando preparava a tradução francesa de meu livro e paralelamente, avançava em sua tradução para o alemão, percebi que o texto de Klee, se o lermos sem as imagens que o acompanham, certamente, fica incompreensível em sua versão original. O que nos leva a nos perguntarmos até que ponto o tradutor deve ou pode intervir para deixar um texto acessível, sob o risco de modificar seu conteúdo.” [N. do T.]

¹² Ao que admite Svenungsson (2012, p. 39): “Mas no momento em que me preparava para a conferência, de cujo texto se origina esse livro, mudei de atitude.” [N. do T.]

¹³ Para esta citação utilizamos a última versão ao português de Antônio Ewback, presente na antologia de escritos smithsonianos traduzida para a Editora Ébria em 2023, que foi originalmente publicada na revista *Artforum*, entre 1966 e 1973 (Estados Unidos). Há também a tradução do mesmo texto realizada por Pedro Sússekind, em um primeiro momento disponibilizada no jornal de metafísica, literatura e artes *O nó górdio* (ano 1, n. 1, dezembro de 2001, p. 45-47) e uma segunda versão, com revisão técnica de Cecília Cotrim, intitulada *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*, disponível na edição de dezembro de 2009, da revista *Arte & Ensaios* (n. 19), do PPGAV da UFRJ. [N. do T.]

¹⁴ Robert Smithson morreu em um acidente de avião, em 1973, aos 35 anos.

¹⁵ Reproduzimos, a seguir, as notas [com adaptações] que correspondem [originalmente] a esse fragmento citado: (38) Cf., por exemplo, R. D. Laing, *A Política da experiência e a ave-do-paraíso* (Tradução de Aurea B. Weissenberg. Petrópolis, Vozes, 1974). A obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. (Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Ed. 34, 2011), sem dúvida é o texto mais importante da crítica recente relacionada ao modelo esquizofrênico. Traduzido por Robert Hurley, Mark Seem e Helen R. Lane, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (Viking, New York, 1977/University of Minnesota, Minneapolis, 1983). (39) Salvador Dalí, *The Stinking Ass*, traduzido para o francês por J. Bronowski, (*This Quarter*, 5, n. 1, set. 1932), e reimpresso em Lucy Lippard (ed.), *Surrealists on Art* (Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1970, p. 97). [N. do T.]: A citação de Salvador Dali foi traduzida para o português diretamente do texto *L'âne pourri*, publicado em *La Femme visible* (Paris, Éditions surrealistes, 1930, p. 15).

Jan Svenungsson é artista, escritor e pensador sueco. Professor na Universidade de Artes Aplicadas de Viena, atua no campo das artes gráficas e da impressão. Seu trabalho, a partir do surrealismo, transita por diversas mídias ao focar elementos como chaminés industriais, mapas e manchas de sangue. Desde o final dos anos de 1980, o artista tem publicado ensaios e textos relacionados à arte, arquitetura e música, lançando o livro *An Artist's Text Book*, em 2007, no qual aborda os modos e motivos pelos quais os artistas visuais também usam a escrita em seus processos poéticos. E-mail: jan@jansvenungsson.com

SOBRE O TRADUTOR

Fercho Marquéz-Elul é artista visual, pesquisador, professor, tradutor, escritor e editor. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS), e bolsista CNPq, com instância doutoral Sanduíche PRINT/CAPES na Universitat de Barcelona. Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV-UFRGS e licenciado em Artes Visuais pela UEL. Foi editor executivo da *Revista-Valise* (PPGAV-UFRGS) de 2021 a 2025 e da editora Huracay, organizando o projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras*. Investiga questões sobre instauração de processos artísticos tridimensionais, espaço, deslocamentos e escrita através de objetos, texto e palavra. E-mail: feruchomaruquesu@gmail.com

Recebido em: 30/11/2024

Aprovado em: 6/2/2025

SOBRE O AUTOR

ARTE NA ILHA: A RESISTÊNCIA DE MULHERES ARTESÃS DE MOSQUEIRO-PA

ART ON THE ISLAND: THE RESISTANCE OF FEMALE ARTISANS FROM MOSQUEIRO-PA

Renato Vieira de Souza
SEMEC-BELÉM-PA

Resumo

A Ilha de Mosqueiro em Belém, no estado do Pará, apresenta marcos importantes no espectro da cultura paraense por se tratar de reduto turístico muito frequentado nas férias e feriados. Entretanto, a produção artística nativa e as lutas pela continuidade de suas experiências são, ainda, invisíveis devido a processos de genocídio da cultura ancestral. Entender o artesanato local, enquanto símbolo de resistência de mulheres e sua luta por espaço social, constitui objetivo principal deste artigo. Consideramos a concepção de resistência por meio da arte do etnógrafo etíope Assefera Dibaba (2015) e a narração de experiências como um dos meios mais importantes na entrevista de História Oral, onde são coletados os dados de campo, conforme compreende Verena Alberti (2005). Para isso, conhecemos mulheres nativas que expressam a cultura da ilha intensamente como Leila do Socorro Araújo Cunha e Lianete Socorro do Rosário Carvalho, conhecida como "Lia". Descendente de negros e indígenas nativos, os depoimentos de Lia são ferramentas que permitem discutir categorias como artesanato e arte, bem como aspectos da produção artística marcada pela herança ancestral.

Palavras-chave:

Artesanato; resistência; arte; Ilha de Mosqueiro.

Abstract

Mosqueiro Island in Belém, in the state of Pará (Brazil), presents important landmarks in the spectrum of Pará culture, as it is a tourist stronghold that is very popular during vacations and holidays. However, native artistic production and the struggles for the continuity of their experiences are still invisible due to processes of genocide of ancestral culture. Understanding local crafts as a symbol of women's resistance and their struggle for social space is the main objective of this article. We consider the conception of resistance through the art as the Ethiopian ethnographer Assefera Dibaba (2015) states, as well as the narration of lived experiences as one of the most significant means within Oral History interviews, where field data are collected, as understood by Verena Alberti (2005). In this context, we engaged with native women who embody and express the island's culture with intensity, such as Leila do Socorro Araújo Cunha and Lianete Socorro do Rosário Carvalho, known as "Lia." A descendant of both African and Indigenous peoples, Lia's testimonies serve as valuable instruments for discussing categories such as handicraft and art, as well as aspects of artistic production shaped by ancestral heritage.

Keywords:

Crafts; resistance; art; Mosqueiro Island.

MOSQUEIRO: TRAÇOS DE ARTE-CIDADE AMAZÔNICA

Mosqueiro é uma ilha-distrito de Belém, no Pará, banhada pela baía do Marajó e situada a cerca de 60 km ao norte da capital paraense. O acesso terrestre se dá por via terrestre, pela ponte de acesso ao continente, desde 1976. Além de grandes áreas de floresta, cada vez mais ameaçadas pela urbanização, a ilha sempre foi reduto turístico por atrair visitantes às suas belas praias de rio com ondas de até 2 metros. A vida neste arquipélago é permeada por fenômenos míticos que contam sua história desde a chegada dos europeus no século XVII, passando por tentativas de extermínio da cultura originária, chegando ao momento atual onde a confluência entre religião católica e saberes nativos produziu contornos típicos de uma cidade amazônica. A condição confortável para viver está condicionada à visão de mundo contida em símbolos mítico-religiosos que formulam uma congruência básica entre um estilo de vida particular e uma metafísica específica, geralmente implícita, e, ao fazê-lo, sustentam cada uma delas com a autoridade tomada do outro.

A dinâmica de como tudo isso ocorre dá a impressão de que a tradição religiosa se retroalimenta da arte e vice-versa. De fato, as estéticas da música, das artes visuais e dos cortejos performáticos (para não citar as obras artesanais que serão discutidas a seguir) estão presentes em diferentes níveis e contextualizam elementos do passado no presente em uma experiência coletiva que é construída nas relações individuais. Tudo isso lembra fortemente a ideia de “cidade da arte” de Giulio Argan (2005) que será discutida mais adiante.

Logicamente, essa discussão não se finda levando em conta apenas a análise dos sistemas simbólicos assinalados, mas tem importância na definição de um perfil compatível com a identidade dos coletivos humanos de Mosqueiro em suas variadas nuances, o que constitui a chave para a compreensão das experiências de seus sujeitos. Os depoimentos orais nesta abordagem são reveladores de dinâmicas históricas (Alberti, 2005) protagonizadas por atores sociais que permitem vislumbrar hostilidades perpassando à ascendência, principalmente das mulheres artesãs, as protagonistas deste artigo.

OS DOMÍNIOS ARTE E ARTESANATO: ESCLARECIMENTOS NORTEANTES

O artesanato é uma manifestação fortemente presente na ilha de Mosqueiro e que tem exposto em seus elementos as formas dos costumes locais, bem como o histórico de resistência cultural das mulheres. Aqui se percebe duas vertentes de saberes caracterizadas: uma está manifesta no incentivo direto às(aos) pequenas(os) empreendedoras(es) por parte de redes de colaboração de movimentos sociais ligados à Confederação Nacional dos Bispos do Brasil - CNBB. A outra, também conta com esse incentivo, mas está muito mais conectada às heranças de seus antepassados, como é o caso das biojoias e varinhas bordadas.¹ Essa última vertente, sofre uma tensão política maior, por não ser fruto de iniciativa externa como as demais.

Mas antes de compreendermos os pormenores dessas produções, vale situar a distinção dos termos “arte” e “artesanato” que permeiam questões sobre as quais vale refletir. Segundo o etnógrafo Raymond Williams (1969), desde que a palavra “artista”, derivada do latim *esteta* (estrela) na antiguidade, se disseminou universalmente, o estereótipo de pessoas com qualificações técnicas e cognitivas diferenciadas se tornou regra no plano global. Oswald Barroso, depois de estudar arte indígena de povos indígenas do Brasil central, situa esse pensamento como parte do modelo de sociedade capitalista onde

A divisão entre arte (fine arts) e artesanato (crafts), estabelecida pelo capitalismo, a partir da Europa Ocidental, pretendeu “libertar” a arte de seu valor utilitário. Deixando a confecção de objetos úteis ao artesanato, proclamou a “arte pela arte”, ou seja, a arte sem interesse outro senão a pura contemplação. Ao final de algumas décadas, essa concepção mostrou sua impossibilidade já que a arte como expressão da subjetividade humana não pode deixar de refletir interesses sociais, até mesmo o interesse mercantil de obter dividendos (Barroso, 2019, p. 108).

Aqui o autor lança uma crítica ao conceito hermético de arte preconizado na distinção entre arte e artesanato com finalidade de extrair o caráter

utilitário dos objetos. De fato, na modernidade, essa qualificação tem sido bastante distinta para o sensorialmente sensível e o artífice ou artesão como o desprovido de notável sensibilidade. Quando se entende a formatação dessas categorias, é nítida a percepção de que nelas estão inseridas muitas experiências e saberes que têm na estética e na vida social o seu mote e que, muitas vezes, não são devidamente aprofundadas (Barroso, 2019). Não o são, pois, na verdade, não há inserção nas formas empobrecidas do capitalismo contemporâneo (Deleuze; Guatarri, 1995). Mas o que compõe o interior dessas categorias, visto que uma artesã ou artesão só se reconhece como tal devido a um discurso filosófico dominante, não concebido por eles mesmos?

Para conhecer o interior desses parâmetros, podemos recorrer às normas estabelecidas no termo de referência do Programa de Artesanato do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - SEBRAE, que distingue quem são e quem não são os/as artistas, após discussão por especialistas, e lançadas pelo Conselho Mundial de Artesanato. Este preconiza o artesanato como “atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade” (SEBRAE, 2003, p. 21). São acrescidas a esse conceito algumas particularidades da atividade artesã como a produção regular de pequenas séries semelhantes entre si, porém, diferenciadas. Também é uma atividade oriunda da necessidade econômica, premissa válida desde o artesão desconhecido até o mais afamado artista plástico.

Ainda segundo a norma, um artesão é um indivíduo detentor de conhecimento técnico sobre os materiais, ferramentas e artifícios de sua especialidade, dominando todo o processo de produção. O artista, por sua vez, além de ter as atribuições de um artesão, deve possuir “uma coerência temática e filosófica, cristalizados em uma série de compromissos consigo mesmo, dentre estes o de buscar sempre ir além do conhecido” (SEBRAE, 2003, p. 26). Assim, o/a artista teria o compromisso de expressar sua forma específica de ver o mundo que não é mais condicionada ao senso coletivo, herança do conhecimento ancestral como em linhas gerais é o caso da artesã/do artesão.

Ao se discutir essas questões, observando a referência empírica, tende-se a concluir que tratar de arte e artesanato seria complexo, pois as categorias que definem o artista, o artesão e suas atividades, parecem não ratificar a realidade, tornando o entendimento dos ofícios impreciso em alguns casos. Há situações em que o conceito de artesanato instituído por seu Conselho Mundial se aplica perfeitamente à atividade artesã, mas deixa a desejar quanto à percepção da experiência estética (um fenômeno complexo) que não se restringe à venda ou à qualidade do objeto, e que potencializa seu valor simbólico, instituído pela tradição, que, ausente dos holofotes conceituais da modernidade, o considera arte.

Essas considerações que buscam afastar artesão e artista, dando-lhes atribuições hierárquicas, não se atêm ao caráter subjetivo de ambos, que são movidos pelo processo de criação, inerentes a todo ser humano sensível, como afirma a artista e teórica da arte Fayga Ostrower (1987). Vale também lembrar de construtivistas como Jean Piaget (1974) que, ao se referir ao humano como ser epistêmico, considera a criatividade como o resultado de expressões coletivas nas quais os aparatos cosmológicos, não raramente opostos às convenções ocidentais, expressam em seus meios a possibilidade de descrevê-los estética e culturalmente.

Diante dessas imprecisões é salutar defender limites dessas categorias, porém, não construindo fronteiras rígidas entre arte e artesanato, visto que elas seriam necessárias para que não se desmanche a arte dentro de um estrato conceitual relativo, e o artesanato numa nuvem de preconceito travestido de indiferença. Além do teor distinto dos termos conceituais, há de se observar aspectos gestuais e técnicos presentes em uma produção artesanal e que devem ser considerados além da percepção estética e dos processos de criação. Júlia Brussi (2015), em sua abordagem antropológica voltada para a renda de bilros em Trairi (CE), lembra que na perspectiva maussiana a técnica é constituinte do humano e, dessa maneira, não se encontra prontamente vinculada ao uso de instrumentos, mas no próprio movimento, na ação corporal. Nesse sentido, “o corpo é considerado como o primeiro e o mais natural objeto técnico” e, ao mesmo tempo, meio técnico humano. O resultado desse processo se dará na eficácia do objeto:

A técnica é compreendida enquanto uma forma de prática, um modo de fazer não necessariamente utilitário, mas eficaz. Tal perspectiva avança ao ampliar a noção de técnica e desvinculá-la de uma relação utilitária ou instrumental com o artefato (Brussi, 2015, p. 34).

A análise acima leva em conta a relação material que o corpo tem com o objeto, produzindo, inclusive, modificações físicas no primeiro. O humano se perfaz como ser técnico e o objeto artesanal (ou utensílio, como diz a autora) só existe no movimento corporal que o torna eficaz e só pode ser compreendido no gesto, na sua relação com o humano. Desta forma, o corpo e seus gestos seriam o principal ponto de análise das técnicas.

Compreender a técnica como propriedade humana é imprescindível para não cometer o equívoco de considerar apenas um objeto artesanal e em série na análise mais constitutiva dos processos do fazer, que não são simetrias perfeitas como se pensou até pouco tempo. Há toda uma gama de implicações subjetivas, envolvendo o ser artífice e artista, que não devem ser negligenciadas, pois desconstruem a perspectiva simplória da produção técnica, seja ela um artesanato ou obra de arte.

Esse entendimento tem em vista que se repense a própria arte em seu processo equivalente nas sociedades contemporâneas, porém, não dentro de uma visão mista e diaspórica das culturas, seguindo a ideia eurocêntrica de “hibridismo”, mas, sim, como um processo de tradução cultural, conforme pensa Stuart Hall (2003), prevendo a permanente construção de realidades culturais onde a ambivalência e o antagonismo acompanham todo o percurso. Assim o conceito de tradução torna mais clara a percepção dos intercâmbios culturais que resultam em discursos coletivos.

A EXPERIÊNCIA ARTESÃ DAS MULHERES DE MOSQUEIRO

Esses preceitos têm encontrado eco na atividade artesanal em Mosqueiro. Dando continuidade ao que se percebe no âmbito local, encontra-se ali uma parceria de grupos empreendedores com a Cáritas Metropolitana de Belém, uma organização

da CNBB, atuante na valorização do trabalho das mulheres artesãs que fundaram uma associação, denominada Rede de Cooperação Mãos Solidárias - RECOMSOL. Nesses trabalhos são destacadas as produções de pequenas peças de *souvenir* e bijoias, produzidas nas oficinas de artesanato (Figura 1). São produtos que apresentam a estética da ilha para além da natureza e suas belas praias, contemplando formas de casarões antigos (representados na figura do portal de entrada da ilha), e de figuras míticas como o boto encantado e a cobra marajoara.



Figura 1 - Peças confeccionadas pelas mulheres da RECOMSOL (2019).

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nas produções acima há vários objetos com referências ao comércio e turismo local que carecem de esclarecimento. As bijoias são produções que têm suporte na floresta e são conhecidas na região há muito tempo, sempre apreciadas por turistas e visitantes da região. São feitas com sementes de variados tamanhos e espécies da flora encontradas em abundância na ilha. Quanto às peças de madeira com o desenho do portal de entrada da ilha e a figura do boto, claramente são utilizações recentes do turismo de massa, padronizando o que até pouco tempo não existia (como é o caso do portal de Mosqueiro) ou que não era disseminado no comércio local (a história do boto encantado que surge nos rios e praias).

O boto é um elemento valioso dentro da cosmologia amazônica e essas narrativas compõem o acervo de experiências míticas das mulheres e homens de Mosqueiro, o que não ocorre com o portal. As mulheres artesãs de varinhas - das quais



Figura 2 - Biojoias e varinhas bordadas (2021).
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Leila do Socorro Araújo Cunha é a principal referência² - não defendem o portal como símbolo de Mosqueiro nem destacam o que não foi perpassado geracionalmente, como as varinhas, as ervas medicinais e as biojoias. Isso porque o que é colocado de alguma forma anacrônica e em algum momento como símbolo da região não pode ser aceito internamente como uma lembrança de Mosqueiro; daí ter se instalado não uma divisão entre quem produz as peças, mas uma distinção de artesanatos. Devido a isso, a rede de cooperação se mantém forte com produções diversas que expressam os saberes locais (Figura 2).

Na figura acima, destaca-se apenas o que as mulheres artesãs consideram “produtos da floresta” e, portanto, resultado do conhecimento herdado. As varinhas têm um histórico de experiências que se estendem ao longo dos anos, atraindo, ainda hoje, muitos turistas, mas estão juntas com as cestinhas que também são confeccionadas mediante técnicas específicas ensinadas geracionalmente, assim como as pulseiras e colares de sementes. As produções têm esse caráter estético diferenciado, desenvolvido não em oficinas de artesanato promovidas por associações de fomento, mas no contato com as/os ascendentes e suas matrizes culturais.

Esse ambiente também se constitui de tensões que

ressurgem quando algum apoio da administração local é solicitado pelos grupos produtores de artesanato. Nesse ínterim é que se nota a primazia das festividades cíclicas como as festas juninas, o carnaval e o Círio de Mosqueiro, restringindo o artesanato a uma subcategoria, um coadjuvante das expressões locais. Ao não se sujeitarem a essas imposições políticas, as mulheres reúnem suas redes e procuram soluções criativas, buscando parcerias com entidades de apoio - como é o caso da Caritas Brasileira³ - distribuindo seus produtos para além das fronteiras regionais e nacionais.

Essa é precisamente a história de luta de Lianete Socorro do Rosário Carvalho, conhecida pela alcunha “Lia”, 51 anos, divorciada, pescadora, mãe, artesã, e uma das fundadoras do grupo Pordosol.⁴ A artesã sobreviveu durante muitos anos da coleta de mariscos nas praias da Baía do Sol, onde organizou o grupo e hoje participa como uma liderança da RECOMSOL, produzindo biojoias e bombons artesanais de variados sabores da Amazônia. Um dos projetos mais valiosos que sua rede desenvolve está na economia solidária, cujas parcerias têm resultado em experiências antes nunca obtidas.

Lia conta com a parceria de colegas, membros da rede como empreendedoras do grupo Toque de Arte, produzindo peças utilitárias e de decoração em diversos tecidos, desde bonecas até toalhas de mesa. As artesãs têm em comum o esforço para

confeccionar os produtos que elas consideram arte por não serem produzidos industrialmente e por consumirem etapas que levam horas. A produção em série tem saída, a depender de onde se vende. Quanto maior a exposição ao público, melhor; quando isso não é possível, elas recorrem ao auxílio da Caritas, divulgando suas mercadorias em outras localidades.

Dessa forma, Lia e suas companheiras têm conseguido viajar pela Amazônia, desde as capitais até cidades do interior, divulgando e comercializando suas produções, bem mais aceitas fora de Mosqueiro. Por esse motivo, não lhes falta ânimo em seu trabalho. Há encomendas de bombons, inclusive para localidades distantes como a Itália e o Japão devido aos eventos de degustação, onde os sabores da ilha (exóticos para eles) são muito apreciados.

A distinção do artesanato produz admiração entre as participantes da rede. Não se percebe animosidade entre elas, mas, sim, respeito. Apenas é evidente o aprimoramento das peças produzidas por quem mora e obtém recursos da floresta, mas as demais produções são interessantes pela própria percepção de se estar em um lugar da Amazônia repleto de elementos herdados da tradição nativa. Entretanto, é bastante comum para quem está dentro dos grupos, perceber o artesanato como uma modalidade de resistência ao preconceito entre as mulheres de fora, e Lia se engaja como protagonista na luta em favor de sua identidade ribeirinha, reforçando isso nas seguintes palavras:

As mulheres não se aceitam como ribeirinhas e muitas vieram da ilha e do igarapé pra Vila, mas não se consideram. Isso porque elas acham que ribeirinha é quem mora no nível do rio naqueles casebres... então como nós moramos na ilha de Mosqueiro pra mim todas são ribeirinhas! Lógico que a gente não vai continuar na mesmice, mas a gente está se atualizando pra que nos aceitem onde todo mundo tem que aceitar! Porque participamos de eventos em Belém e eles acham que por representar mulheres ribeirinhas de Mosqueiro eles vão encontrar mulheres com chapéu, calça enrolada, suja de lama e com cheiro de pitiú? Não! A gente tem que se dar valor, ganhar respeito das pessoas e que as pessoas deem valor para nós! (Carvalho, 2021-2022).

O depoimento acima constitui uma das falas de

resistência mais significativas de todo esse artigo. Ela surgiu depois de Lia ter lembrado de mulheres que desistiram de participar da sua rede diante do estigma pejorativo, contido no termo “ribeirinhas de Mosqueiro”. O estigma é resultado de todo o processo instaurado na ilha com a invasão colonial, desenvolvido com a implantação de leis e regras etnocêntricas e toda a sua cosmologia que constitui o tabu de preceitos dominantes, questionado pelas mulheres artesãs. A fala significativa indica a superação de uma condição subalterna da artesã, evidente no universo da ilha por parte de mulheres e homens. De fato, o valor que Lia dá a si mesma é o que as mulheres que temem ser taxadas de ribeirinhas não conseguem ver ainda, mas a luta por dignidade e visibilidade fará com que vejam. Em sua atividade comercial, Lia tem conseguido quebrar o preconceito e adquirido respeito por seu trabalho.

O respeito é um termo chave nesse caso, quando a interlocutora descreve o histórico de rejeição à sua condição. Lia é descendente de negros e indígenas, e as marcas dessas etnias são visíveis em seu corpo. Sua luta excede ao proveito econômico com a venda de bijoias e bombons artesanais, pois é, ao mesmo tempo, resistência ao etnocentrismo dominante e afirmação de suas origens nativas, historicamente banidas e massacradas pelo colonialismo.

Lia traz em suas falas algumas acepções do pensamento comunitário manifestos em diferentes regiões da América do Sul sobre as quais Aníbal Quijano (2005) apresenta reflexões pertinentes. Nessa temática, tomada como bandeira pelo feminismo comunitário, não se pode deixar de citar uma destacada discípula do autor, Julieta Paredes (2019), defensora do povo aimará (Bolívia) que luta pelo “Suma Qamaña”, traduzido como “viver bem”. Paredes não vê consonância com as postulações do feminismo esquerdista ocidental, pois, segundo ela, é “tomado de reduções” por ser gerado dentro do capitalismo eurocêntrico opressor com a força do neoliberalismo, invasor nocivo à vida de homens e mulheres, indígenas e latinos. Devido a isso, ao desenvolver a noção do “viver bem” sob a ótica do feminismo comunitário, ela sugere uma volta à racionalidade dos povos originários, descolonizando imposições diretas ou indiretas do colonialismo, do qual o feminismo europeu e estadunidense são crias. Nesse raciocínio, a autora sustenta que essas militâncias se fundam em realidades do hemisfério

norte e que não foram pensadas em função das dinâmicas Latino Americanas.

Com base nisso, a autora reconhece a abertura a imposições de anacronismos na própria luta feminista e, ao contrário do que se faz mundo afora, ela estabelece um foco diferente em sua proposta de mudança:

Nós falamos de comunidade e da comunidade de comunidades, nós não nos definimos antipatriarcais, nem anticapitalistas, nem anticoloniais. Por quê? Assim estaríamos reforçando o colonial, o patriarcal. Não... Nós temos que buscar nos definir com base na nossa proposta e não com base no que lutamos contra e queremos destruir. Para que vamos reedificá-los? O que precisamos é pensar melhor sobre o que é nosso. É a partir do coração que devemos falar. Por que lutamos? Pela comunidade. O que queremos? Uma comunidade de comunidades (Paredes, 2019, p. 30).

Em sua estratégia comunitária, Paredes está muito mais interessada em focar nos resultados da racionalidade de seus ancestrais do que no inimigo. O “viver bem” é o que lhe pertence e o que está no coração como ativo de resistência e continuidade e não o ataque sistemático ao patriarcado e ao capitalismo. Paredes também situa uma importante reflexão sobre etnia, distinta das questões levantadas sobre corpos humanos. Esta seria uma construção ideológica do neocolonialismo, ao culpar negros pela violência na Europa e nas Américas, silenciando a luta de uma parte dos brancos que também são excluídos nesses continentes. Nesses casos “a diferença entre pele clara e pessoa branca, ou branco, é uma decisão e posição política” e não de raça ou etnia (Paredes, 2019, p. 31).

Essa reflexão serve para analisar a realidade de Lia e suas amigas brancas, unidas em um empreendimento artesão comunitário, muito mais em função de dignidade e inclusão social (uma posição política) do que em oposição às questões raciais, ainda que estas existam de alguma forma em Mosqueiro. Para além dessas dimensões, o respeito à etnia e à floresta aparecem como categorias significativas, afloradas nas intenções cotidianas que situam o diferencial das mulheres da ilha. Por serem lutas tão expostas, nota-se o artesanato muito mais como um símbolo de engajamento do

que uma obra de arte, da qual pouco se conhece o processo que a tornou, promovendo uma forma poética de resistir. Esta acepção de poética do resistir está na obra do etíope Assefera Dibaba (2015), pois discute alguns aspectos interessantes que podem ser situados na vivência de Lia, Leila e outras mulheres artesãs em Mosqueiro.

O trabalho dessas mulheres tem valor comercial, mas o valor simbólico suplanta essa dimensão por apresentar uma posição que não se adequa à torrente uníssona dominante e contra ela se opõe em ações culturais. A força do ato está no gesto diário, nas tomadas de decisões e no fazer arte em seu aspecto robusto de resistência diante dos instrumentos de oposição, semelhante ao que ocorre no movimento da capoeira insurgente do nordeste como apresenta Antônio Bispo dos Santos (2015). Esse fato indica semelhanças com fenômenos culturais recorrentes em toda a região, mas que não são idênticos e que jamais devem ser desprezados. Isso se constitui em sua peculiaridade, como se a cultura de Mosqueiro fosse dotada de cores diversas, em performances atraentes, o que é fato do ponto de vista da produção artística.

A ILHA DA ARTE

Analisando a manifestação artística em Mosqueiro é imprescindível retomar a discussão sobre as vertentes distintas inseridas no interior das manifestações. A primeira diz respeito aos anacronismos, conectados às matrizes externas que foram incorporadas ao histórico local. Esses objetos são - de forma mais concreta, visto que há muitos outros anacronismos de menor substância - exemplificados no pórtico de entrada, inspirado no acesso à cidade de Gramado (RS) (Figura 3), que também alude aos chalés e vivendas da ilha, construídos desde o século XIX para descanso das elites econômicas que viveram na cidade. Estes constituem representações icônicas importadas e não inspiradas nas matrizes locais que são parte da história e da estética de Mosqueiro, o que não constitui um problema em si, pois os anacronismos assimilados pelos mosqueirenses deixam de ser elementos culturais alienígenas.

Essa vertente da expressão local que apresenta os de dentro, identificados com a elite dominante, apenas reforça particularidades de uma ilha cindida



Figura 3 - Portal de Mosqueiro inspirado nos chalés e portal de Gramado (RS) (2021).
Fonte: Acervo pessoal do autor.

entre duas matrizes culturais, nas quais novas ramificações surgem, tornando aparente o caráter heterogêneo das experiências culturais. O desafio a ser observado de perto está na região de fronteira entre o mundo dos de fora e dos de dentro, que constituem a segunda vertente, provavelmente a mais complexa a ser discutida aqui. Nela estão inseridas, em primeiro plano, o artesanato das varinhas bordadas, biojoias e outros saberes expressos e historicamente subalternizados.

Quando se faz uso do termo “subalterno” nos referimos à abordagem de Gayatri Spivak (2010), que cita grupos de pessoas marginalizadas e oprimidas nos quais o papel da mulher na sociedade (principalmente na Índia de onde partem suas análises) é totalmente apagado. Ela afirma que “Se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2010, p. 85). Não é por acaso que falar de artesanato em Mosqueiro torna-se uma discussão essencialmente pautada nas questões de gênero, poder e luta política. O que se pode constatar nesta

última vertente, até o momento, é a prevalência de resistência com uso da expressão artística, atualizada via rede solidária.

A luta desenvolvida no âmbito da academia, em favor da produção de teorias que contemplem sujeitos historicamente discriminados, tem sido convergente há bom tempo. Na teorização dos saberes subalternos, Walter Mignolo (2004) desenvolve a ideia de superação do termo “pós-colonial”, que, segundo ele, é carregado de tendência contra práticas adotadas por “gente de cor” e “intelectuais do terceiro mundo” na academia. Assim tanto o pós-colonialismo quanto o pós-ocidentalismo são discursos importantes para uma mudança na produção teórica e intelectual conceituada como “gnose liminar” ligada à “subalternidade” e à “razão subalterna” voltando a atenção ao que ele chama de *loci* pós-coloniais de enunciação como formação discursiva emergente e forma de articulação da racionalidade subalterna. Segundo o autor:

A reflexão crítica sobre a diversidade deve ser um projeto universal. Para isso sugiro que a razão subalterna seja entendida como um conjunto diverso de práticas teóricas emergindo dos e respondendo aos legados coloniais na interseção da história euro-americana moderna (Mignolo, 2004, p. 139).

A análise crítica deve ser feita a partir da gnose liminar, um paradigma maior que abarca o pós-colonial. A gnose liminar está para além das disciplinas, da geopolítica do conhecimento, dos legados coloniais, divisões de gênero e dos conflitos raciais. É um anseio de ultrapassar a subalternidade e um elemento para construção de formas subalternas de pensar.

Pensar nessa perspectiva é situar discussões a partir do local, entender suas epistemologias, abrindo espaço ao pluralismo a partir de experiências do cotidiano sem ignorar perdas e mazelas que também estão implícitas nos objetos culturais. O resultado dessas experiências em Mosqueiro é a disseminação da arte entre as mulheres como uma peça de sua identidade, consciente de seu potencial emancipatório e transformador. A emancipação é uma questão primeiro de consciência e depois de reivindicação, sendo a resistência a alma de tudo. Mas são ações do cotidiano que determinam esse processo histórico local a exemplo do que acontece na Etiópia central:

Os atos/palavras de resistência acabam se tornando parte da experiência histórica local e constituem parte de uma corrente de conhecimento sociocultural. Assim, quando a cultura se transforma em atos emancipatórios, o folclore usado como resistência criativa torna-se emancipatório porque a reação não é a um incidente pontual ou a uma opressão temporária, mas resistência fundamentada na crença na liberdade humana fundamental. Essa hipótese torna as abordagens etnográficas, folclóricas e históricas métodos viáveis em estudar a transformação social e a cultura de resistência a partir da perspectiva do povo (Dibaba, 2015, p. 269).⁵

A resistência criativa, portanto, se apresenta como a chave da emancipação, mantida pela fé fundamental na liberdade. Nesse exemplo, surge o elemento humano que é capaz de subverter

organismos opressores: a luta por liberdade. Sua agência na história é imponderável e deve ser uma categoria importante, pois os sistemas de opressão podem silenciar epistemologias, mas o ideal não.

Além dessas análises é possível antever algumas questões emergentes que se sustentam pela lógica dos fatos. Embora tenha contornos do que Hobsbawm (1997) intitula “tradição inventada”, os sujeitos de Mosqueiro destacam na experiência do passado e na sua história, em contínua construção no presente, a legitimação da sua cultura, o que se contrapõe à ideia de “continuidade artificial com o passado histórico” (Hobsbawm, 1997, p. 10). As experiências individuais é que retroalimentam as expressões do grupo plasmando-as no presente, tornando-as sensíveis e coletivas por mecanismos dotados de fazeres artísticos como o artesanato.

Da mesma forma, as manifestações religiosas apresentam em seus arranjos o conagração por meio da arte, perfazendo o que Giulio Argan define como elementos que tornam a cidade a própria arte (Argan, 2005, p. 7).⁶ Nessa perspectiva o termo “cidade” surge como uma metáfora da vida comum que também é concebida pela lente da arte. Esta contribui para a sensibilidade às formas sociais e fomenta a comunicação criativa entre os grupos. Para Jones Gomes (2013), que desenvolve o raciocínio de Argan, a cidade é caracterizada pelo visual de uma localidade encantada pela expressão cultural. A manifestação artística promove solidariedade social na medida em que reflete as paisagens amazônicas e suas poéticas.

Sempre há uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento é do mundo dos fatos. Assim, Mosqueiro ativa subjetivamente em seus participantes o local da experiência estética que media as relações sociais. Estas tornam-se concretas nos eventos de maior movimento, como no carnaval e nas festas de santo e, semelhantemente, em eventos dos cordões de pássaro e no artesanato, embora para muitos que vivem na ilha, essas últimas modalidades tenham sido discriminadas nos últimos anos por conta de uma lógica dominante que as subalterniza. Assim, toda expressão local que não adere às formas peculiares da indústria cultural, mantendo seus sistemas de agregação e participação em funcionamento, seriam descritos como formas de resistência.

CONCLUSÃO

As formas de participação interativa nesses sistemas operam segundo dinâmicas diversas e, muitas vezes, antagônicas ao que se desenvolve no interior dos discursos dominantes. Devido a isso, referências direcionadas aos grupos subalternos de Mosqueiro não devem ser descritas de forma genérica, nos termos da “cultura popular” ou apenas de um grupo que tem vínculos ancestrais muito nítidos, como é o caso das artesãs ribeirinhas. Esses subalternos estão pulverizados na sociedade local e se caracterizam mais por suas expressões culturais do que por suas genealogias, embora estas, em certas situações, indiquem muito sobre quem são e quais os motivos de sua luta por sobrevivência cultural. Dentre essas expressões se destacam aquelas que ostentam processos de legitimação política reconfiguradas e atualizadas historicamente. Essa descrição repercute o sentido deleuzeano,⁷ descrito por Thays Costa em seu trabalho sobre a arte contemporânea, no qual uma obra de arte, por ser fruto de criação, “também pode ser ponderada numa reflexão sobre as artes plásticas, uma vez que pode ser entendida como um ato de resistência na arte” (Costa, 2017, p. 11). Guardando as devidas divergências entre as categorias arte/artesanato, percebemos nesse aprofundamento a expressão artística, não apenas como manifestação submersa que emerge na expressão de ilha da arte, mas como ato de resistência, onde se percebe um valor simbólico no artesanato de bijoias e das varinhas bordadas pelas mulheres mosqueirenses.

A resistência, portanto, seria a palavra-chave nesse contexto simbólico, pois ela revela muito mais do que uma ilha cindida entre herdeiros de elites do passado no presente e grupos nativos excluídos dos processos sociais. A resistência pode ser fruto da experiência com o saber empírico e retorno ao nativismo, como pressupõe Edward Said (2011), mas também se conecta com a dinâmica cultural de tradições de matrizes diversas, tornando-se, assim, resiliente e insurgente. Esta é a ilha da arte que emerge em sua matriz local e em suas experiências com a liberdade, e que tem sido padronizada em históricos de luta e sobrevivência nos contextos de mudança.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. Histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARROSO, Oswald. **Antropologia da Arte**. UECE: Fortaleza, 2019.
- BELÉM. Brasil. **Pesquisa da cartografia sociocultural de Mosqueiro**. Belém: Secretaria Municipal de Educação - SEMEC, 2003.
- BRUSSI, Júlia Dias Escobar. **Batendo bilros: renderas e rendas em Canaan (Trairi - CE)**. 2015. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/22000>>. Acesso em: 30 jul. 2025.
- COSTA, Thays Alves. Tentativas de resistência na arte. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, Vitória, v.7, n.13, p. 10-19, 2017. Disponível em: <<https://portaldepublicacoes.ufes.br/colartes/article/view/18232>>. Acesso em: 30 jul. 2025.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v.1, Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DIBABA, Assefera Tafera. **Ethnology of resistance poetics: power and authority in Salele Oromo folklore and resistance culture (Ethiopia - Northeast Africa)**. Tese (Doutorado em Filosofia), Departamento de Folclore e Etnomusicologia, Universidade de Indiana, 2015. Disponível em: <<https://scholarworks.iu.edu/dspace/items/0a6512af-7077-4095-8829-3e1c2d05fda2>>. Acesso em: 30 jul. 2025.
- GOMES, Jones da Silva. **Cidade da arte: uma poética de resistência nas margens de Abaetetuba-PA**. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=0ByfO86yPbuz3WUp2YzZSMTBMNIU>>. Acesso em: 30 jul. 2025.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOBBSAWM, Eric. Ranger, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAREDES, Julieta. Mulheres indígenas, descolonização do feminismo e políticas do nomear. **Epistemologias do Sul**. v.3, n.2, p. 22-42, 2019. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2465/2130>>. Acesso em: 22 jun. 2024.

PIAGET, Jean. **O estruturalismo**. São Paulo: Difel, 1974.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina, in. **As colonialidades do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2022.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília: INCT/UNB, 2015.

SEBRAE. Serviço Brasileiro de Apoio a Empresas. **Encontro nacional do programa Sebrae artesanato**. Araxá, 2003.

SOUZA, Renato Vieira de. **Etnografia da Resistência: Memórias das Artes, Saberes e**

Encantarias de Mosqueiro-PA. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/u/0/d/1PxO6XVHZRr3ZpQ9DLxrUp5G0Y5mXvKMt/view?usp=share_link&pli=1>. Acesso em: 10 ago. 2025.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular e tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

Depoimentos orais

CUNHA, Leila do Socorro Araújo. Entrevista concedida a Renato Vieira de Souza na comunidade do Caruaru, no mercado e no espaço Solar das Artes, ambos na Vila. Mosqueiro, nov. 2009-jun. 2022.

CARVALHO, Lianete Socorro do Rosário (Lia). Entrevista concedida a Renato Vieira de Souza no espaço Solar das Artes no bairro Vila. Mosqueiro, set. 2021-mar. 2022.

Notas

¹ As varinhas bordadas ou varinhas do amor são gravuras geométricas em seções de madeira das quais é retirada a casca do vegetal e onde são gravados motivos geométricos diversos. Elas têm sua história fundada no universo encantado da região. O trabalho das artesãs encontra-se na tese *Etnografia da Resistência: memórias das artes, saberes e encantarias de Mosqueiro-PA*.

² Leila do Socorro Araújo Cunha é descendente da etnia tupi e a maior representante desse artesanato na ilha, perpassado há muitas gerações. A artesã é membra da RECOMSOL desde 2021, quando passou a comercializar seus produtos e a ser mais ativa na defesa de seus saberes.

³ A economia solidária é a ferramenta de emancipação econômica, gerenciada pela entidade onde vários grupos produzem e dividem os lucros em regime de cooperação. Os projetos são sustentáveis e congregam mulheres

ribeirinhas, quilombolas, indígenas e das periferias urbanas. Ver: Cáritas Brasileira. Disponível em: <<http://rn2.caritas.org.br/projeto>>. Acesso em: 12 nov. 2022.

⁴ A grafia traz alusão à unidade das mulheres desde a fundação do grupo em 2016.

⁵ No original: *"The resistance acts/words eventually become part of the local historical experience and constitute part of a stream of sociocultural knowledge. Thus, when culture is transformed into emancipatory acts, folklore used as creative resistance becomes emancipatory because the reaction is not to a one-time incident or a temporary oppression but resistance grounded in a belief in fundamental human freedom. This hypothesis makes the ethnographic, folkloric, and historical approaches viable methods in studying social transformation and resistance culture from the people's perspective"*. [T. do A.]

⁶ O conceito ao qual Giulio Argan se refere é uma utilização de Lewis Mumford, outro teórico que reconhece os objetos da arte nas manifestações da cidade real. Quando esta assume esse elemento coletivo em torno da estética, se aproxima da cidade ideal. Por isso, a cidade é um produto artístico ou a própria arte.

⁷ A autora sustenta que Deleuze se interessou por questões inerentes à natureza humana e, como consequência, intensificou sua teoria, ligando-a a proposições culturais e sociais intrinsecamente políticas. O "ato de criação" em Deleuze tem essa perspectiva (Costa, 2017, p. 11).

SOBRE O AUTOR

Renato Vieira de Souza possui licenciatura plena em Educação Artística, com habilitação em Música, pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Pós-graduado (*lato sensu*) em Informação Ambiental pelo Núcleo de Meio Ambiente da Universidade Federal do Pará (UFPA), com mestrado em Artes, pelo Programa de Pós-graduação em Artes, e doutorado em Antropologia Social, pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia, ambos na mesma universidade. Atualmente é membro do grupo de pesquisa *Estudos Culturais Amazônicos*, da UFPA. Professor efetivo da Rede Municipal de Ensino (SEMEC/Belém-PA). Sua área de interesse transita entre cultura e arte tradicional amazônica no que tange às memórias, narrativas, experiência estética e materialidade. E-mail: ssplo@hotmail.com

Recebido em: 29/4/2025

Aprovado em: 1/8/2025

A OBRA DE PEDRO ESCOSTEGUY E A IMAGINAÇÃO REVOLUCIONÁRIA NO PENSAMENTO MARCUSIANO¹

THE ARTWORK BY PEDRO ESCOSTEGUY AND THE REVOLUTIONARY IMAGINATION IN MARCUSIAN THOUGHT

Tamara Silva Chagas
PPGA-UFES

Resumo

Concomitante a uma conjuntura marcada pelos primeiros anos da ditadura civil-militar brasileira, a produção artística de Pedro Escosteguy esteve circunscrita na arte de vanguarda do país não apenas devido ao seu experimentalismo estético - com a chamada à participação do espectador, o uso do objeto em detrimento das categorias tradicionais e a inclusão da palavra nas artes visuais -, mas também pela forte crítica sociopolítica presente nessas obras. Assim, propõe-se analisar tal viés político nos trabalhos de Escosteguy como meio de resistência ante uma realidade opressora. Para este estudo empírico e teórico, fez-se uso, sobretudo, do pensamento marcusiano sobre o potencial libertário da arte. Conclui-se que tanto o experimentalismo no campo estético quanto a abordagem política crítica e reflexiva funcionaram como estratégias de posicionamento do artista contra a ditadura vigente na época.

Abstract

Concomitant to a marked conjuncture by the early years of the Brazilian civil-military dictatorship, the artistic production of Pedro Escosteguy was circumscribed in the avant-garde art of the country not only due to its aesthetic experimentalism - with the call to the participation of the spectator, the use of the object in detriment to traditional categories and the inclusion of the word in visual arts -, but also by the strong socio-political criticism present in such works. Thus, it is proposed to analyze such political bias in the works of Escosteguy as a means of resistance to an oppressive reality. For this empirical and theoretical study, we made use of Marcusian thinking about the libertarian potential of art. It is concluded that both the experimentalism in the field properly aesthetic as the political critical and reflexive approach worked as strategies of positioning the artist against the dictatorship prevailing at the time.

Palavras-chave:

Artes Visuais; Pedro Escosteguy; arte e política; Nova Figuração Brasileira.

Keywords:

Visual Arts; Pedro Escosteguy; art and politics; Brazilian New Figuration.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A década de 1960 foi, de fato, paradigmática para a arte e a cultura brasileiras. No âmbito político, vivia-se um período de intensa opressão com a vigência da ditadura civil-militar, instaurada com o golpe de 31 de março de 1964, levado a cabo pelas Forças Armadas do país e sustentado pelas elites econômicas conservadoras, além do imperialismo estadunidense. E no campo das artes, o momento se destacou pela pluralidade e pelo experimentalismo das vanguardas, que efetivaram aquela década como uma importante fase de ruptura com a tradição artística em função da busca de novas possibilidades estéticas, éticas e políticas.

As ações repressivas ditatoriais impostas à população em geral, como a censura e a perseguição política, com a incidência de muitos casos de prisão, tortura e assassinato de opositores, também reverberaram no campo específico das artes, com a censura a exposições e a obras, e o acossamento a artistas (Lopes, 2021). Diante daquela conjuntura opressora vinda à tona em 1964, logo após o breve período de grande protagonismo dos movimentos sociais, como as Ligas Camponesas, a UNE e os sindicatos junto ao Governo Jango, nutrindo a esperança da construção de um futuro melhor para a sociedade brasileira, os artistas se sentiram impelidos a se posicionar.

Segundo Reis (2006), se tratando das artes visuais, esse posicionamento eclodiu, em primeiro lugar, com a inauguração da mostra *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1965, cujo título foi inspirado no espetáculo musical *Opinião*, que era permeado por canções de protesto e cuja estreia se deu meses após o golpe. O objetivo da exposição era mostrar o grau de atualização da nova vanguarda brasileira em relação à produção europeia (Gullar, 1983, p. 22-23).

Os artistas brasileiros daquele momento somaram à crítica reflexiva, profundamente conectada com a realidade social e política do Brasil da década de 1960, a esse experimentalismo estético, decorrente das inovações autóctones herdadas das discussões concretistas e neoconcretistas no circuito local, na década anterior. Soma-se a isso a contribuição do mais recente debate em torno das tendências neorrealistas internacionais, com destaque especial para a Pop Art anglo-saxã e para o Neorrealismo francês.

Assim, com *Opinião 65*, conforme Canongia (2005), nasceu uma nova tendência na cena do país: a chamada Nova Figuração Brasileira, uma contribuição legitimamente local ao debate artístico internacional em torno do neorrealismo. O realismo ressurgiu aqui como uma arte produzida, sobretudo, por artistas jovens, interessados em abordar criticamente em suas obras a realidade circundante. O retorno à figuração, agora renovada com novas questões, sobretudo a alusão à sociedade industrializada voltada ao consumo e aos produtos fabricados pela indústria cultural, somou-se, no Brasil, à crítica política e aos desdobramentos oriundos das experiências construtivas da década anterior, como a relevância dada à participação do espectador na arte e a tendência rumo ao objeto, em detrimento das categorias artísticas tradicionais, como a pintura.

Considerando essas circunstâncias históricas, este breve estudo buscará discutir o aspecto experimentalista e altamente crítico existente na obra de Pedro Escosteguy. O gaúcho, nascido em Santana do Livramento, em 1916, mudou-se, naquela década, para o Rio de Janeiro. Embora fosse formado em medicina e especialista em gastroenterologia (Goya, 1994, p. 93-95), tornou-se um grande poeta e integrante do grupo literário Quixote, em Porto Alegre. Seu primeiro livro, *Entre imagens e canções*, foi publicado em 1951.

Após transferir-se para o Rio, perto de seus 50 anos, aproximou-se dos jovens artistas de vanguarda, enveredando para as artes visuais a partir de 1964 (Freitas, 2017, p. 127-143). A partir daí, elaborou uma produção experimental e profícua, trazendo à tona, sobretudo, questões sobre a arte como objeto, o uso da palavra nas artes visuais, o espectador-participante e a crítica sociopolítica como temas pertinentes à criação. Além de *Opinião 65*, integrou o elenco de mostras seminais como *Propostas 65* (1965), *Nova Objetividade Brasileira* (1967), 9ª Bienal Internacional de São Paulo (1967) e *Arte no Aterro* (1968), entre outras.

Para abordar o caráter combativo da obra de Pedro Escosteguy, tema importante da historiografia da arte brasileira, apesar de ainda não suficientemente debatido, pretendemos analisar e teorizar sobre obras selecionadas do artista, explicitando suas contribuições à arte brasileira do momento, em diálogo com a noção de arte como meio de criação

de uma humanidade nova, capaz de construir uma sociedade livre, igualitária e justa, existente no pensamento do filósofo frankfurtiano Herbert Marcuse. O presente texto é fruto de uma pesquisa qualitativa, de caráter exploratório e explicativo, simultaneamente empírica e teórica. A princípio, será abordada a poética semântico-visual nos objetos de Escosteguy. Em seguida, faremos, propriamente, o diálogo entre as propostas do artista e as ideias marcusianas.

A POÉTICA DE PEDRO ESCOSTEGUY

Quando iniciou sua trajetória como artista visual, nos anos 1960, Escosteguy deu ênfase a uma produção mais objetual que pictórica. Seguiu os preceitos herdados da vanguarda neoconcretista, para os quais o quadro lançava-se da superfície para o espaço tridimensional. No memorável *Esquema Geral da Nova Objetividade*, texto teórico de Hélio Oiticica (2006, p. 154-168) sobre a notória exposição *Nova Objetividade Brasileira*, o artista carioca diagnostica que a arte vanguardista que se fazia

naquele momento, o ano de 1967, já havia há muito abandonado a pintura de cavalete para assumir o objeto não como uma nova categoria atrelada à tradição, mas como uma nova possibilidade criativa aberta ao artista.

No *Esquema*, Oiticica cita uma série de artistas, entre eles, o próprio Escosteguy, justamente no tópico que trata da questão do objeto. Coloca-o como um criador que, logo ao se assumir artista, fez uso do objeto semântico, ao associar a essa estrutura artística a “palavra-chave” ou a “palavra-protesto”, destacando sua obra como crítica social. A isso estaria somada uma ludicidade e mesmo uma ingenuidade (Oiticica, 2006, p. 158).

De fato, as obras de Pedro Escosteguy realizadas a partir de 1964 possuem essa inclinação lúdica que chama o espectador à participação, seja ela sensorial e corporal, à maneira defendida por Hélio Oiticica, seja semântica (ou intelectual), ao modo de Waldemar Cordeiro.² O fato de serem ambos membros saídos das vanguardas dos anos 1950, ou seja, do Concretismo paulista e do Neoconcretismo carioca, expandindo suas



Figura 1 - Pedro Escosteguy. *Objeto popular*, 1966. Acrílico sobre madeira. Dimensões: 130,6 cm x 96,5 cm. Fonte: Galeria..., [s.a].³

pesquisas na década seguinte, demonstra o grau de relevância dos desdobramentos da arte dos membros da vanguarda brasileira dos anos 1950 para os artistas da década seguinte, de forma que se pode especular a referência de seus trabalhos e de suas questões para a poética de Escosteguy.

Assim, voltando-se para o objeto como alternativa renovadora das artes visuais e possibilidade de propor novas questões, Escosteguy adicionou a palavra como meio de intensificar essa mensagem visual, reforçando seu aspecto crítico e chamando o espectador à participação, seja pela manipulação direta ou pela instigação de seu pensamento crítico, levando-o a refletir sobre a realidade através do diálogo entre imagem-objeto-palavra.

Esse ponto pode ser visto em obras como *Objeto Popular* (Figura 1), de 1966, citado por Almerinda Lopes (2021, p. 655). A obra se apresenta como uma grande caixa de madeira a contar com duas metralhadoras na parte de fora e, dentro, ao ser aberta pelo espectador, uma urna e a palavra “vote”. A pesquisadora ressalta que o trabalho sofreu censura ao participar da exposição *Ponto de Vista*, na Galeria Convivium, em Salvador, no ano de 1966. As autoridades lacraram o objeto, de forma a proibir a manipulação deste e a revelação de seu interior, que demonstrava a saída democrática proibida no jogo político brasileiro pelas forças golpistas e autoritárias da ditadura. Lopes ainda destaca a ironia do ato, demonstrando que o Governo não via qualquer problema na exposição de dois fuzis, símbolos de violência – em particular, da violência estatal –, mas se amedrontava diante da imagem da urna e da palavra “vote”.

A possibilidade de manipulação desse objeto por parte do espectador, na poética de Escosteguy, revela que sua ação política pode levar à transformação social, e que essa ação deveria não ser dada pelas armas, mas pelo voto. Contudo, ao tolher o público de sua participação na obra – lacrando a caixa –, as autoridades deixavam claro a impossibilidade dessa alternativa. Restava, assim, a luta armada como meio de derrotar as forças reacionárias vigentes no Brasil, o que certamente se deu nos anos finais da década de 1960. O episódio da censura da obra de Escosteguy, nesse sentido, parece anteciper essa realidade. Concomitantemente, demonstrava a repressão contra a participação do sujeito na vida política do país, ou seja, se posicionando, e,

inconscientemente, indicava que o pegar em armas era a única alternativa restante.

UM POSSÍVEL ENTRECRUZAMENTO ENTRE A OBRA DE PEDRO ESCOSTEGUY E O PENSAMENTO MARCUSIANO

O filósofo contracultural Herbert Marcuse (2005, p. 259) entendia que os anos 1960 eram palco do nascimento de uma nova arte, que, diversamente da linguagem obsoleta da tradição, possuía forte caráter libertário, sendo levantada como bandeira pela juventude da época. Em ensaio de 1967, publicado na revista estadunidense *Art Directions*, Marcuse coloca a arte como ponte entre um presente opressor e o sonho de um futuro no qual a humanidade fosse, finalmente, livre (Marcuse, 2005, p. 260).

O caráter radical e inconformista dessa nova arte produzida pelos jovens sessentistas favorecia o rompimento total com a linguagem da tradição, absorvida pelo *establishment* e minada em seu poder contestatório. Essa linguagem trabalharia, portanto, para a manutenção do *status quo* opressivo, uma realidade oportuna às classes dominantes, que a utilizavam como estratégia para sua perpetuação no poder. Por outro lado, para Marcuse, a crise da arte naquela década equivaleria à crise social que se vivenciava (Marcuse, 2005, p. 259-260). O filósofo estava certo de que, assim como a arte havia se transformado radicalmente, a sociedade passaria por igual processo. Ironicamente, Pedro Escosteguy, cuja poética esteve afinada a tais questões, já não era tão jovem quando se envolveu com a arte de vanguarda.

Marcuse entendia a linguagem poética da nova arte como a única linguagem verdadeiramente revolucionária, elevando ao poder a imaginação (Marcuse, 2005, p. 261). Ultrapassando o papel, as ideias do filósofo alemão refletiram fortemente na juventude francesa no ano seguinte, quando, aliando-se aos trabalhadores, os jovens ergueram barricadas e protestaram contra o governo de Charles de Gaulle, no “Maio de 1968”. De fato, a década foi permeada pela dialética da repressão e dos esforços libertários, amparados na profunda crença da arte e do ser humano como elementos altamente revolucionários, visando à construção de um mundo melhor.

A arte, como linguagem da imaginação, converte-se em linguagem da revolução, abdicando de sua tautologia e assumindo caráter político. A ela caberia o papel de antever a nova realidade almejada, como um princípio de prazer contra a repressão do *status quo*. Por se tratar de um elemento capaz de libertar a percepção do indivíduo de seu automatismo, que o impede de ver a realidade como ela realmente é, ou seja, fundamentada em laços de dominação, a arte pode servir à transformação radical do humano e da sociedade (Marcuse, 2005, p. 262-264, 266-270).

Após o êxtase revolucionário dos anos 1960, no final da década seguinte, quando a vanguarda arrefecia, Marcuse vislumbrou o potencial político da arte, não como arte política, mas por conta de sua própria qualidade estética, pois transcenderia o âmbito das relações sociais (Marcuse, 2018, p. 9). Aqui, mais especificamente em *A dimensão estética*, Marcuse

afirmou que essa transcendência, via ruptura com o pacto de dominação, atuaria direto na experiência do espectador, impulsionando-o a perceber o mundo de modo diferente do habitual inculcado pelas classes dominantes, com o propósito de que permaneça imutável o estado das coisas.

A arte é revolucionária à medida que “apresenta a ausência de liberdade do existente e as forças que se rebelam contra isso”, por meio de sua “configuração estética”, pois subverte “as formas dominantes da percepção e da compreensão” (Marcuse, 2018, p. 10). Assim, sua tese é de que “o potencial político da arte se baseia apenas na sua própria dimensão estética” (Marcuse, 2018, p. 11).

Tomando essa reflexão como gancho, é possível inferir que as obras de Pedro Escosteguy associam a crítica explícita, como aqui se entende a obra de teor político manifesto, à crítica implícita, quando



Figura 2 - Pedro Escosteguy. *Corpo estranho (dizer)*, 1965. Metal e pintura sobre madeira. Dimensões: 180 cmx 110 cm. Fonte: Galeria..., [s.a].⁴

o político está latente, via a radicalidade do experimentalismo estético, contribuindo, por meio da arte, como afirmava Marcuse, para a ruptura com os esquemas perceptivos que legitimam e fundamentam pactos de dominação há muito tempo firmados e inconscientes.

Como exemplo disso, cita-se a obra *Corpo estranho (dizer)* (Figura 2), de 1965, uma placa contendo, embaixo, uma espécie de cerca com arame farpado; no centro, um grande “x” e uma seta apontando para duas direções, direita e esquerda; e acima, a palavra “dizer”. Pode-se interpretar essa obra como uma denúncia à censura vigente naquele período, um momento em que a esquerda e, mesmo, a direita não alinhada aos militares permaneciam silenciadas (haja vista a censura e vigilância sobre Carlos Lacerda, sabidamente, uma importante liderança conservadora).

A seta, apontando para ambos os lados, demonstra a busca do governo autoritário por calar opositores esquerdistas e, inclusive, direitistas (embora se saiba que esmagadora parcela da direita brasileira apoiou o golpe e a ditadura). Isso se daria tanto por meio do fim do voto direto, retrocesso vindo à tona logo após o golpe, com o Ato Institucional nº 1, de abril de 1964, a que o “x” no centro do objeto parece remeter. O documento estabelecia que as novas eleições presidenciais deveriam se dar por via indireta.

Além de remeter ao “x” da cédula de votação, o signo pode fazer referência, mais uma vez, à proibição da livre manifestação do pensamento, que provocou o silenciamento das pessoas, temerosas de que seus colegas, vizinhos e conhecidos pudessem ser delatores a serviço do Governo. A cerca com arame farpado também reforça essa ideia de aprisionamento, como se demonstrando

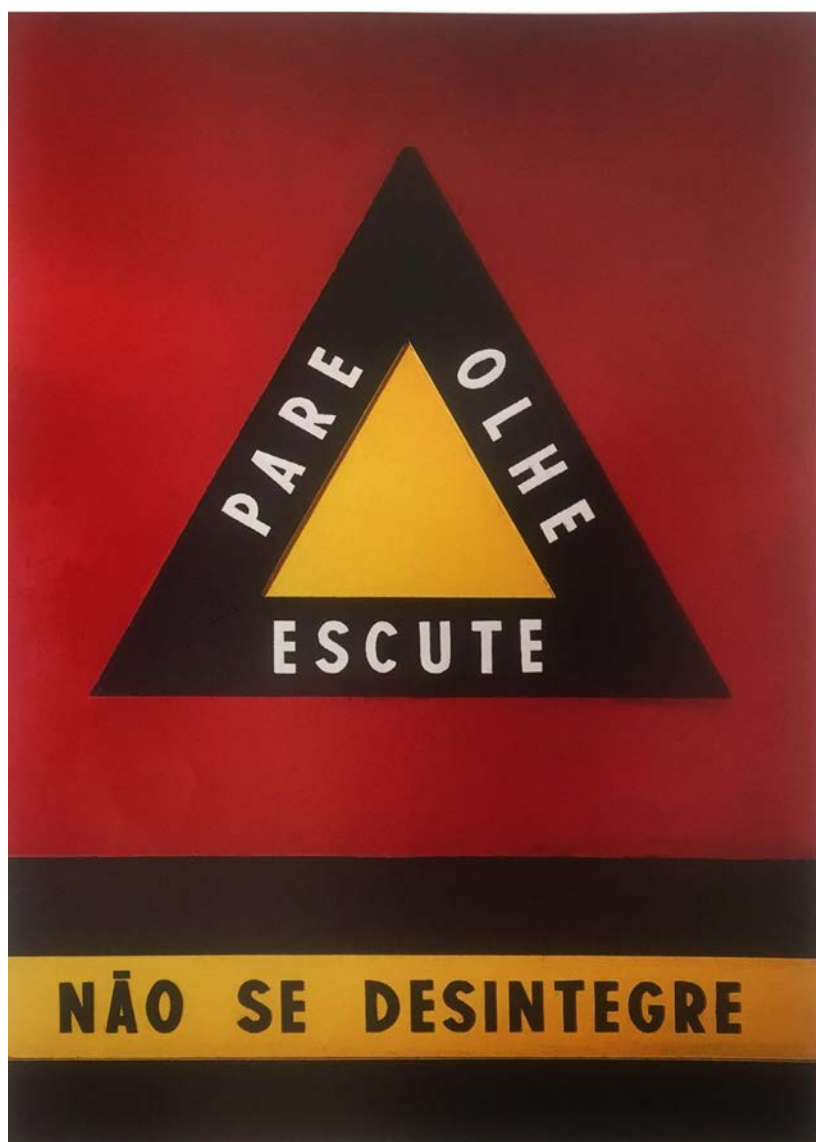


Figura 3 – Pedro Escosteguy.
Cartaz, 1966. Pintura sobre madeira.
Dimensões: 180 cm x132 cm.
Fonte: Galeria..., [s.a].⁶

que as forças reacionárias obrigavam o brasileiro a não tomar posição política, sob o risco de prisão, tortura e morte. O título também parece remeter aos desaparecidos políticos, realidade já vigente em 1964.

É interessante notar que Escosteguy, por meio da arte, aqui conseguiu escapar da censura, ao se manifestar via criação estética. Utilizou da palavra como um signo de protesto contra o *establishment* opressor, mas não via uma leitura direta. Para desvelar seu sentido, o espectador deveria se atentar não apenas para os elementos artísticos trazidos pelo gaúcho em sua obra, mas também para a palavra, como elemento semântico, tensionando-os com a realidade da época, num movimento para além das regiões limítrofes da arte tradicional. Essa movimentação, que abarca o espectador e a sociedade no âmbito da arte, torna a obra instrumento de ruptura com o pacto de alienação social a que os cidadãos se encontram submetidos, ao romper com os esquemas invisíveis de perpetuação da dominação.⁵

Outra obra que parece trazer à tona a crítica

política é *Cartaz* (Figura 3), de 1966, exposta no XIII Salão Nacional de Arte Moderna (1966), em *Opinião 66* (1966) e na IX Bienal Internacional de São Paulo (1967) (Escosteguy, 2024, p. 37). O trabalho em acrílica sobre madeira é formado por um triângulo preto e amarelo com as palavras “pare”, “olhe” e “escute” sobre um fundo vermelho. Abaixo, há a frase “não se desintegre”. O artista aqui faz referência à famosa expressão que demanda atenção àqueles que pretendem atravessar uma via férrea.

Com essa estratégia, o artista advertia ao espectador sobre aquele momento de extrema periculosidade em que se vivia na época. A realidade cor-de-rosa inculcada pelos produtos da indústria cultural – telenovelas, concursos de *miss*, música *pop* – estava completamente desafinada com o real que se vivia. O artista expressou, em 1967, a ideia que seria cantada por Gal Costa, dois anos após: “Atenção, tudo é perigoso, tudo é divino maravilhoso”. A canção foi composta em 1968 por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Já a frase “não se desintegre” parece aludir não apenas a uma advertência para que o indivíduo não se deixe capturar pelas armadilhas



Figura 4 – Pedro Escosteguy. *Psicodrama (paz)*, 1965. Pintura e metal sobre madeira. Dimensões: 140 cm x 185 cm. Fonte: Galeria..., [s.a].⁷

da repressão, mas também à chamada para que o sujeito não se perca diante da repressão, mantendo vivo seu pensamento crítico.

Psicodrama (paz) (Figura 4) é um objeto em acrílica e metal sobre madeira exposto em 1965, em *Opinião 65* e na VIII Bienal Internacional de São Paulo (Escosteguy, 2024, p. 22). O trabalho, mais uma vez, uma placa de madeira, mostra a palavra “paz” grande, com feridas e correntes, enquanto na parte debaixo dela constam cinco “xis”. Na letra “z”, aparece escrito: “Dachau 7.875.414”, ao lado de uma Estrela de Davi.

Aqui, Escosteguy, aludindo à Segunda Guerra Mundial, faz uma crítica aos confrontos armados e, sobretudo, à perseguição a grupos minoritários, como no caso dos judeus na Alemanha hitlerista. A alusão ao campo de concentração de Dachau é direta. É válido lembrar que, no início, esse campo era especificamente para presos políticos. Milhares de pessoas morreram no local. A visão perturbadora dos corpos empilhados, diz-se, provocou a reação do exército estadunidense, que assassinou centenas de soldados da SS, como uma sádica resposta ao sadismo nazista (Enciclopédia..., 2023).

Dachau, construída em 1933, foi tomada como modelo para os demais campos de concentração, tendo abrigado cerca de duzentas mil pessoas durante seus anos de funcionamento. Obrigados a trabalhar, os prisioneiros viviam em condições subumanas. Alguns deles, inclusive, foram vítimas de experimentos médicos (Enciclopédia..., 2023).

A obra de Escosteguy faz uma crítica mordaz à guerra e ao Holocausto judeu, rendendo também uma homenagem às suas vítimas. O título, *Psicodrama*, refere-se a uma técnica psicoterápica grupal que utiliza da dramatização e do improviso para provocar catarse. O psicodrama, assim, aparece como método visando à cura daqueles que passaram por experiências traumáticas.

O trabalho demonstra a vulnerabilidade psíquica de todo um grupo explorado à exaustão, que lutou para sobreviver em condições adversas, num contexto marcado por nenhum respeito aos direitos humanos. A dor, compartilhada por milhares de judeus, transparece na imagem da própria palavra “paz”, remendada, machucada e acorrentada. Também é possível vislumbrar que o pedido de paz

se estende ao Brasil do momento da obra, em que novas vítimas – desta vez, os opositores políticos do governo – foram feitas e morreram cruelmente nos porões da ditadura.

Tendo em vista as obras anteriormente abordadas, é possível vislumbrar a crítica explícita presente na poética de Escosteguy contra a opressão instaurada no Brasil e mundo afora. Levando em conta as colocações de Marcuse, pode-se perceber, ainda, uma crítica implícita, ou seja, um esforço, por meio da experimentação estética – visto que, para além da superfície bidimensional, essas obras possuem aspectos objetivos, requerem a participação intelectual do espectador e usam a palavra em meio a elementos próprios das artes visuais –, em prol de um redimensionamento perceptivo no espectador.

Assim como Marcuse pontuou, o que aqui se chama de crítica implícita abarca a ruptura com esquemas perceptivos por meio de elementos artísticos, utilizados experimentalmente, sem que haja a necessidade da abordagem política manifesta. Esse rompimento trabalharia para a quebra do pacto invisível no qual as pessoas estão submetidas e que rege a ordem das coisas, colaborando para a manutenção do poder das classes dominantes, enquanto os dominados permanecem sendo explorados e alienados de sua verdadeira situação, para tomar de empréstimo uma ideia de Bourdieu (2007).

As obras de Escosteguy fazem, portanto, crítica explícita e implícita simultaneamente, num esforço corajoso do artista por se posicionar e denunciar as formas de opressão existentes em seu tempo presente e passado. O artista utilizou-se da estratégia do uso da palavra para comunicar sua indignação e posição de resistência, produzindo obras que, para aqueles que percebessem seu experimentalismo estético e sua linguagem revolucionária conectada à vida sociopolítica brasileira do período, não passaria despercebida. Contudo, muitas dessas obras passaram ilesas pela censura (o que não foi o caso de *Objeto popular*), provavelmente, devido ao grau de experimentalismo delas.

A mensagem, de fato, veio codificada. Porém, quando há o esforço por situá-la em seu contexto de origem, a sociedade brasileira sob uma sangrenta ditadura e o pós-guerra, quando o mundo ainda permanecia chocado ante as monstruosidades praticadas pelo Nazismo, por exemplo, ela se torna

acessível e transparente feito água.

Podemos estender a discussão trazendo à tona noções abordadas por um pensador mais atual. Jacques Rancière, em *A partilha do sensível* (2009), desvenda o caráter indissociável entre arte e política. Ele antevê essa relação a partir da ideia da partilha do comum (Rancière, 2009, p. 15), mostrando aqueles a quem é permitido a participação nessa partilha “em função daquilo que faz, do tempo e do espaço que essa atividade se exerce”. Daí cita o exemplo do escravo, que não participa dessa partilha por não deter a linguagem, mesmo que possa compreendê-la (Rancière, 2009, p. 16).

A estética como fundamento da política deve ser entendida não como estetização da política, o que o filósofo compreende como uma captura perversa, mas sim como a inserção de elementos estéticos no âmbito político, “como forma de experiência”, com a democracia aparecendo como a forma estética da política (Rancière, 2009, p. 16, 18). Para Rancière, “[...] as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade” (2009, p. 18). Daí seu caráter altamente político. Assim, esse caráter não se detém às intenções do artista, às ideologias que defende, nem mesmo ao discurso político explícito na própria obra (Rancière, 2009, p. 18-19).

Na verdade, o aspecto político da arte reside na própria arte e na maneira como ela promove a partilha do sensível à comunidade. Para ilustrar, cita o exemplo do *Quadrado preto sobre fundo branco*, de Malevitch, que revolucionou trazendo à tona “novas formas de vida” (Rancière, 2009, p. 23). A obra apresenta uma nova interface política, invertendo a organização hierárquica no âmbito da arte, que possui um correlato ao qual se liga no âmbito social e político. Dessa forma, a revolução estética não se coloca somente no campo formal, mas igualmente como fundamento de uma nova partilha “política da experiência comum” (p. 24). Assim, a arte intervém diretamente nas estruturas sociais.

Tendo o acima exposto em vista, com a noção de arte como elemento que influencia diretamente na criação de uma nova sensibilidade, atuando no surgimento de outras subjetividades políticas (Rancière, 2009, p. 11), a obra de Pedro Escosteguy faz emergir, sim, uma sensibilidade transformada,

um novo esquema estético-político a revelar as estruturas políticas e sociais que engendraram a sociedade brasileira daquela época, os anos 1960, marcada pela repressão e pela censura, mas também pela resistência e pelo protesto. Ademais, busca instigar no espectador, via sua participação intelectual ou sensorial, o tomar parte tanto no âmbito estético quanto no âmbito da vida pública, uma vez que uma reverbera na outra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as quatro obras apresentadas, tencionou-se mostrar, via diálogo com as ideias de Herbert Marcuse, que a crítica política existente na produção de Pedro Escosteguy é tanto explícita quanto implícita. Ela trouxe à tona o posicionamento radical do artista contra a repressão promovida pela ditadura e por outras formas de opressão em diferentes contextos.

Sua obra é combativa à medida em que apresenta ao espectador uma realidade que é censurada, rompendo com o silenciamento relegado à arte em geral pelos militares. Assim, pode-se entender que Escosteguy esforçou-se por elevar a imaginação ao *status* de ferramenta de transformação social, numa busca por uma contribuição individual e, mesmo, pequena, embora significativa, para despertar o espectador para sua realidade.

Pode-se cogitar ainda que esses trabalhos suscitam a luta pela liberdade, num esforço em prol do fim da ditadura civil-militar, visando à construção de uma sociedade do porvir, livre e composta por indivíduos altamente críticos e politizados. A arte, nesse ínterim, serviria para a formação dessas pessoas reflexivas e desalienadas, num momento em que os esquemas perceptivos tradicionais cairiam por terra, abrindo espaço para a verdadeira experiência da realidade, que tornaria o sujeito cada vez mais ativo socialmente, ao intervir nas estruturas sociais com o objetivo de torná-las mais justas e igualitárias.

A obra de Escosteguy trata de resistência ao *status quo* e de liberdade, numa corajosa crítica explícita e implícita, no momento em que o artista brasileiro – e a população em geral – era sistematicamente silenciado.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ENCICLOPÉDIA do Holocausto. United States Holocaust Memorial Museum. **Dachau**. Washington, DC, [s.a.]. Disponível em: <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/dachau>>. Acesso em: 30 mar. 2025.

ESCOSTEGUY, Pedro. Pedro Escosteguy. Poesia, vanguarda e opinião. 3.10 - 7.12. **Catálogo de exposição**. Galeria Superfície: São Paulo, 2024. Disponível em: <https://galeriasuperficie.com.br/app/uploads/2024/10/Superficie_Pedro-Escosteguy_Poesia-vanguarda-e-opiniao_OUT2024_Preview.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2025.

FREITAS, Artur. Notas sobre o amor: Pedro Escosteguy em Curitiba. **Modos**, Campinas, v.1, n.1, p. 127-143, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662258>>. Acesso em: 30 mar. 2025.

GALERIA Superfície. **Pedro Escosteguy | Estate**. São Paulo, [s.a.]. Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/pedro-escosteguy/>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

GOYA, Martha do Couto. Pedro Escosteguy: um artista plural. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v.29, n.1, p. 93-95, 1994. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/15742>>. Acesso em: 30 mar. 2025.

GULLAR, Ferreira. Opinião 65. **Arte em Revista**, São Paulo, 2. ed., ano 1, n.2, p. 22-23, maio-ago. 1983.

LOPES, Almerinda da Silva. Ironia e resistência nas obras de Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman (1966-1968). **Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**: arte em Tempos Sombrios, São Paulo, n.41, Comitê Brasileiro de História da Arte, p. 645-657, 2021. Disponível em: <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2021/anais/pdf/054.pdf>>. Acesso em: 30 mar. 2025.

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da cultura de massa**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2018.

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

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**, 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Notas

¹ Agradeço à artista Solange Escosteguy, filha de Pedro Escosteguy, que autorizou a reprodução das obras de seu pai no presente artigo. Este trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES).

² Lembrando que a exposição *Arte Concreta Semântica*, de Waldemar Cordeiro, foi realizada na Galeria Atrium, em São Paulo, em 1964, ano em que Escosteguy passa a produzir consistentemente obras de arte visual.

³ Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/pedro-escosteguy/>>. Acesso em: 29 mar. 2025. Informamos que tivemos autorização prévia para o uso das imagens do artista Pedro Escosteguy, apresentadas neste artigo, por sua filha, a senhora Solange Escosteguy, a quem agradecemos a gentileza.

⁴ Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/pedro-escosteguy/>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

⁵ Para mais informações sobre o debate, conferir Bourdieu (2007).

⁶ Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/pedro-escosteguy/>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

⁷ Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/pedro-escosteguy/>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

SOBRE A AUTORA

Tamara Silva Chagas é historiadora da arte, poeta e artista. Atualmente, é pós-doutoranda em História da Arte pelo PPGA da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), com bolsa FAPES. Doutora em História pelo PPGHis/UFES, mestra em Artes e bacharela em Artes Plásticas pela mesma instituição, com bolsa CAPES no mestrado e no doutorado. Graduada em Gestão de Recursos Humanos pela Universidade Vila Velha. Autora do livro *Frederico Moraes: a crítica de arte e seus desdobramentos* (EdUFES, 2019). Coorganizadora dos e-books *Representações do feminino na Antiguidade e no Medievo* (Milfontes, 2022) e *Vozes femininas, lutas feministas: olhares sobre a produção de artistas mulheres latino-americanas (séculos XX e XXI)* (EdUFES, 2023). E-mail: tamara.chagas1@gmail.com

Recebido em: 30/3/2025

Aprovado em: 30/7/2025

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

A Revista Arteriais aceitará textos em língua portuguesa, inglesa e espanhola. Todos os trabalhos deverão ser submetidos na plataforma do periódico e em casos de dificuldades, entrar em contato pelo e-mail revista.arteriais@gmail.com ao: Editor-chefe da Revista Arteriais.

A Revista Arteriais não aceitará a submissão de mais de um artigo do(a) mesmo(a) autor(a) e ou coautor(a) para um mesmo número, ou em números sucessivos da revista. No caso de Artigo, o tempo entre uma publicação e outra deve ser de **18 meses**.

Os *Artigos* deverão ter uma extensão entre 12 e 24 páginas, incluindo título, título em língua estrangeira, resumo, palavras-chave, abstract, **Keywords**, texto e referências.

Todos os trabalhos deverão ser enviados na plataforma do periódico, em arquivo no programa Word.

Os textos dos Artigos, Resenhas, Entrevistas, Traduções, Partituras e Ensaio Visuais devem ser escritos em Times New Roman, fonte 12, espaço 1.5, margens inferior, superior, direita e esquerda 2,5.

ARTIGO

FORMATAÇÃO DO TEXTO

A primeira página do texto dos Artigos deve conter:

1 - TÍTULO - TÍTULO TRADUZIDO

2 - Resumo com cerca de 08 (oito) a 10 (dez) linhas, justificado, contendo campo de estudo, objetivo, método, resultados e conclusões. O Resumo deve ser colocado logo abaixo do título e acima do texto principal.

3 - Palavras-chaves: de 3 a 5, alinhamento justificado, separados por ponto e vírgula.

4 - Em separado, deverá ser enviada uma página com o título dos Artigos, Resenhas, Entrevistas, Traduções, Partituras e Ensaio Visuais, seguido da identificação do(s) autor(es) - nome completo,

instituição à qual está(ão) ligado(s), cargo, endereço para correspondência, fone e e-mail.

5 - Incluir uma Minibiografia profissional com extensão máxima de 150 palavras, contendo as principais atividades na área do(s) autor(es) e um e-mail para contato.

6 - Os textos devem ser escritos de forma clara e fluente.

7 - As notas de rodapé devem ser formatadas em espaço simples, fonte tamanho 10 e alinhamento justificado.

8 - Nos Artigos as citações com menos de três linhas devem ser inseridas no texto e colocadas entre aspas, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data (Autor, data). As citações que excederem três linhas devem ser colocadas em destaque, fonte 11, espaço simples, entrada alinhada a 4 cm da margem, à esquerda, seguidas da indicação da fonte pelo sistema autor-data. No caso de citações de obras em língua estrangeira, essas devem aparecer no texto conforme o original podendo ser apresentadas as respectivas traduções para o português, em nota de rodapé, caso a língua de origem não seja espanhol ou inglês.

9 - As indicações das fontes entre parêntesis, seguindo o sistema autor-data, devem ser estruturadas da seguinte forma, conforme normativas atualizadas ABNT 2023:

- Uma obra com um autor: (Autor, 2011, p. 30);
- Uma obra com até três autores: (Autor; Autor; Autor, 2007, p. 120);
- Uma obra com mais de três autores: (Autor et al., 2010, p. 21-22).

Mesmo no caso das citações indiretas (para frases), a fonte deverá ser indicada, informando-se também a(s) página(s) sempre que houver referência não à obra como um todo, mas sim a uma ideia específica apresentada pelo autor.

10 - Tabelas e quadros devem ser anexados ao texto, com a devida numeração (ex.

Tabela 1, etc.) e com referência da fonte das informações. No corpo do texto deve ser indicado o lugar das tabelas.

11- Não serão aceitos artigos que estiverem fora das normas editoriais. A critério dos editores, poderá ser estabelecido um prazo determinado para que o(s) autor(es) efetue(m) uma revisão do texto (correções de referências, citações, gramática e escrita). Nesse caso, o não cumprimento do prazo e/ou a inadequação da revisão poderão implicar a não aceitação do trabalho para publicação.

12 - REFERÊNCIAS:

Devem ser apresentadas em espaço simples, com alinhamento apenas à esquerda, seguindo as normas da ABNT abaixo exemplificadas.

LIVROS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es). **Título do trabalho:** subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano.

PARTES DE LIVROS (CAPÍTULOS, ARTIGOS EM COLETÂNEAS, ETC.)

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Parte da Obra. Título da parte. In: SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) da Obra. **Título do trabalho:** subtítulo [se houver]. edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano. página inicial-final da parte.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Artigo. Título do artigo. **Título do Periódico,** Local de publicação, número do volume, número do fascículo, página inicial-final do artigo, data. Disponível em: <Inserir o link onde está o texto>. Acesso em: dia mês.ano.

TRABALHOS EM ANAIS DE EVENTOS CIENTÍFICOS

SOBRENOME, Inicial do prenome(s) do(s) Autor(es) do Trabalho. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número do evento, ano de realização, local. **Título.** Local de publicação: Editora, ano de publicação. página inicial-final do trabalho. Disponível em: <Inserir o link onde está o texto>. Acesso em: dia mês.ano.

IMAGENS

As imagens devem ser apresentadas numeradas, em arquivo (aproximado) de 21 x 26 cm e 300 dpi, enviadas no formato JPG. As miniaturas das imagens com: autor, título, técnica, dimensões, fonte e autoria, devem vir no corpo do texto, bem como informar a fonte.

RESENHA

Esta seção se constitui em resenha de obras publicadas no Brasil ou no exterior. As resenhas devem vir acompanhadas de imagem da capa do livro e sua referência bibliográfica de acordo com as normas da ABNT. A resenha deve possuir um título diferente do título do livro resenhado.

ENTREVISTA

Esta seção é composta de entrevistas com pesquisadoras(es)/artistas vinculados às artes. Sendo que a autoria se reparte entre a/o entrevistada(o) e a/o entrevistador(a). A entrevista deve ser precedida de um texto curto de apresentação da entrevistada, contextualizando sua temática e a situação em que foi realizada. Podem ser utilizadas fontes visuais, audiovisuais etc., dentro das regras para o seu uso, de acordo com as orientações do periódico.

TRADUÇÃO

Serão aceitas traduções de textos de língua estrangeira para a língua portuguesa, devidamente acompanhadas de autorização do detentor dos direitos do texto original.

PARTITURA

A composição deve ser enviada em arquivo WORD e PDF com tamanho máximo de 5 MB. A partitura deve conter os seguintes elementos, de acordo com sua utilização: título da obra, instrumentação, autor, local e data de composição, letrista (se houver), indicações de andamento, compasso, dinâmica e articulação, e numeração dos compassos e páginas. Para composições que

utilizam recursos especiais ou técnicas estendidas, recomenda-se o envio da bula. No caso de obras que utilizam suportes audiovisuais, os mesmos devem ser disponibilizados na forma de arquivos: MP3 para áudio, WMA para vídeo e JPG para figura. Estes arquivos devem ter tamanho máximo de 2 MB. Pode ser disponibilizada, também, uma gravação da composição em arquivo MP3 com tamanho máximo de 3 MB. Pede-se uma minibiografia profissional e um texto crítico (uma lauda) apresentando o trabalho.

ENSAIO VISUAL

Compreende um ensaio composto por no mínimo 7 e no máximo 15 imagens, acompanhadas por links para plataformas audiovisuais quando pertinentes à proposta submetida. O formato do ensaio visual deve seguir os seguintes parâmetros:

- 1) Orientação da página: retrato.
- 2) Incluir título original e traduzido, em no mínimo 5 linhas e no máximo 10 linhas; resumo (abstract), palavras-chave (Keywords) de 3 a 5 palavras.
- 3) Caso seja pertinente, incluir um texto reflexivo, de no máximo 5 páginas, a respeito do ensaio submetido.

4) Abaixo de cada imagem deve ser inserida uma legenda correspondente, conforme modelo abaixo:

Figura 1. Título, autor, ano, técnica, dimensões. Indicar as fontes das imagens. Links de repositórios devem ser indicados em notas de rodapé.

5) As imagens devem ter resolução mínima de 200 dpi, com no mínimo 800 pixels e no máximo 1600 pixels.

6) Os textos opcionais incluídos nos ensaios visuais devem ser escritos em Times New Roman, Fonte 12, espaço 1,5, margens 2,5.

7) Os autores devem possuir os direitos legais de uso das imagens submetidas, respeitando as legislações de direitos autorais (Lei 9.610 de 19/02/1998 - http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm - e Convenção de Berna da Organização Mundial da Propriedade intelectual - <https://www.gov.br/turismo/pt-br/secretaria-especial-da-cultura/assuntos/direitos-autorais/legislacao-de-direitos-autorais/pdfs/internacional/berna.pdf>).

CONTATO

CONTACT

Universidade Federal do Pará

Instituto de Ciências da Arte

Programa de Pós-Graduação em Artes

Homepage: www.ppgartes.ufpa.br/site

Revista ARTERIAIS

Avenida Governador Magalhães Barata, n.º 611,

CEP 60060-281, Belém-Pará-Brasil

E-mail: revista.arteriais@gmail.com

Homepage: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/index>

Telefone: +55 - 91 - 3249-2905

