



v.24 n.2, 2025

Georgina Gabriela Gluzman

Renata Homem de Carvalho

João Víctor Kurohiji Bonani & Michiko Okano

Elinaldo S. Meira

Tamara Silva Chagas

Gabriela Azevedo Moretti & Julia Azevedo Moretti

Marcelo Mari

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

Yasmin Pol da Rosa & Niura A. Legramante Ribeiro

Simone Neiva & Angela Grando

Aline Mendes & Wanderley Anchieta

Ricardo Oliveira de Lima & Andréia Machado Oliveira

Antonio Gonzaga Amador, Giovane Bido Arduino, Jandir Jr., João Miguel G. Santana
& Sarah Marques Duarte

Pedro Ernesto Freitas Lima

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

ADMINISTRAÇÃO PRO TEMPORE

Rozana Reigota Naves

Reitora

Marcio Muniz de Farias

Vice-reitor

Fátima Aparecida dos Santos

Instituto de Artes / Direção

Teresa Santa Cruz

Departamento de Artes Visuais / Chefia

Karina Dias

Coordenação do PPG em Artes Visuais

REVISTA VIS

EDITOR-CHEFE

Marcelo Mari

EDITORA ADJUNTA

Simone Santos de Oliveira das Mercês

EDITOR ADJUNTO

Mario Caillaux

ASSISTENTE EDITORIAL

Adriana Teixeira Machado

CONSELHO EDITORIAL

Marcelo Mari

Mario Caillaux

Simone Santos de Oliveira das Mercês

CONSELHO CONSULTIVO

Anita Sinner, *Concórdia University*

Graça dos Santos, *Université Paris Ouest Nanterre La Défense*

Jorge Anthonio e Silva, *Universidade de Sorocaba*

Jorge Coli, *Universidade Estadual de Campinas*

Luis Sérgio Oliveira, *Universidade Federal Fluminense*

Luiz Cláudio da Costa, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*

Philippe Brunet, *Université de Rouen*

Raimundo Martins, *Universidade Federal de Goiás*

Ricard Huerta, *Universidad de Valencia Ritalrwin / University of British Columbia*

Suzete Venturelli, *Universidade Anhembi-Morumbi / Universidade de Brasília*

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

André Maya Monteiro

REVISÃO DE TEXTO

Sthefany Barboza de Sousa

IMAGEM DA CAPA

Fotografia de um grupo de estudantes da Bauhaus, 1928

MAIS INFORMAÇÕES

ENDEREÇO

C. Darcy Ribeiro SG1, Asa Norte, Brasília – DF, Brasil CEP 70910-900

CONTATO

revistavis@unb.br

4 – 6 EDITORIAL

ARTIGOS

- 8 – 24 AS MENINAS QUEREM APRENDER ALGUMA COISA: MULHERES, BAUHAUS E ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO**
georgina gabriela gluzman
- 25 – 41 UTOPIA CONCRETA: O LEGADO DA VANGUARDA RUSSA NA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA SOB UM OLHAR DECOLONIAL**
renata homem de carvalho
- 42 – 53 MEDIANDO ZONAS DE COEXISTÊNCIA: YOHAKU COMO ESPACIALIDADE MA NA OBRA DE LEE UFAN**
joão victor kurohiji bonani & michiko okano
- 54 – 66 NO MEIO DA TRAVESSIA: ROMPTOGRAFIA COMO GESTO DE CRIAÇÃO NARRATIVO-POÉTICO-VISUAL**
elinaldo s. meira
- 67 – 77 QUANDO O POETA CONVERTE-SE EM ARTISTA: A ATUALIDADE EM CONSTELAÇÃO I, DE MÁRCIO SAMPAIO (1967)**
tamara silva chagas
- 78 – 92 ESTUDO DA ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS: RELATO DA CRIAÇÃO DE NARRATIVA FICCIONAL INFANTO JUVENIL NA OCUPAÇÃO PENHA PIETRA'S**
gabriela azevedo moretti & julia azevedo moretti
- 93 – 107 CRISE AMBIENTAL, MASSACRE INDÍGENA E AMEAÇA NEOLIBERAL NO BRASIL**
marcelo mari
- 108 – 123 A ARTE POSTAL E AS SUAS QUALIDADES PARA ALÉM DAS ARTES**
muriel emídio pessoa do amaral
- 124 – 136 CORPOS ESTRANHOS EM TERRAS DISTANTES: O MONSTRUOSO NOS RELATOS DE VIAGENS**
yasmin pol da rosa & niura a. legramante ribeiro
- 137 – 145 ARTE, DESCOLONIZAÇÃO E OUTROS MUNDOS POSSÍVEIS: A ESCUTA INDÍGENA EM PASSARINHOS – DE INHOTIM A DEMINI, DE ADRIANA VAREJÃO**
simone neiva & angela grando
- 146 – 161 O SOM DO SUCESSO E DA SAUDADE: O CITY POP NO SÉCULO XXI E SEUS EFEITOS CULTURAIS TRANSNACIONAIS**
aline mendes & wanderley anchieta
- 162 – 174 ARTE E TECNOLOGIA COMO ESPAÇO DE (R)EXISTÊNCIA PARA UM CORPO QUEER**
ricardo oliveira de lima & andréia machado oliveira

175 – 185 ENTREVISTAS

ENTRE TURNOS: DIÁLOGO COM AMADOR E JR. SEGURANÇA PATRIMONIAL LTDA. ENTREVISTA A ANTONIO GONZAGA AMADOR E JANDIR JR.

antonio gonzaga amador, giovane bido arduino, jandir jr., joão miguel g. santana & sarah marques duarte

186 – 192 RESENHA

PODEMOS FALAR SOBRE TUPINICÓPOLIS AQUI?

pedro ernesto freitas lima

Esse novo número da revista traz contribuições muito interessantes sobre temas que tem sido visitados nos últimos meses com muita frequência, tais como arte e gênero, arte e identidade, arte e violência, o impacto dos novos meios na arte contemporânea, entre outros. Destaque especial para o artigo de Georgina Gluzman que trata das políticas de gênero na Bauhaus, quais foram os limites e as lições deixadas pela experiência de vanguarda alemã no início do século XX. Também nessa via temos o artigo de Renata Homem que pensa a produção construtivista mais especificamente a construção de Brasília sob olhar da perspectiva teórica da decolonialidade. A perspectiva teórica e filosófica sobre a arte tem ganhado muita importância nos últimos números da revista VIS, principalmente na adoção de métodos ou vias que posicionam abordagens sobre a arte mas também visões filosóficas que investigam a realidade por meio da arte. Como exemplo disso, temos nesse número artigo de João Víctor Kurohiji Bonani e de Michiko Okano que trata da filosofia de Lee Ufan e sua concepção de arte do Yohaku. Trata-se de uma forma de concepção do espaço vazio e o seu entorno em sua posição na relação transformadora entre o gênero humano e mundo. Dentro também das investigações do campo estético-metodológico, temos o artigo de Elinaldo Meira sobre a promptografia como gesto narrativo-poético-visual, tomando como estudo de caso o projeto Cartas Sertanias.

A revista VIS apresenta também, como de costume, artigos sobre estudos históricos sobre a produção artística brasileira. Destaque para Tamara Silva Chagas que analisa obra realizada pelo poeta, artista e crítico Márcio Sampaio em 1967 e também para Muriel Emídio Pessoa do Amaral que tenta abordar a prática da arte postal sob a ótica decolonial. Um dos aspectos interessantes que devem ser ressaltados na produção acadêmica é justamente o estudo de obras específicas, tentando encontrar no universo da obra realizada as conexões com sua época e também a possibilidade de sugerir novos olhares sobre a dimensão da vida, sobre o cotidiano em uma implosão de seus sentidos meramente denotativos. O artigo de Simone Neiva e de Angela Grando é uma análise da obra Passarinhos de Adriana Varejão em diálogo com os pensamentos do ativista Ailton Krenak e do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro.

Sobre olhares e novos olhares, foi grata surpresa para o número atual um estudo de Yasmin Pol da Rosa e de Niura Legramante Ribeiro sobre como a ideia de monstro é apresentada em relatos de viagem de Pero Vaz de Caminha e de Hans Staden, mas também com referência ao universo medieval de gravuras. Nesse número da revista, dois artigos se destacam pelo viés do sentido social da arte. O primeiro a ser destacado é o de Gabriela Azevedo Moretti que debate a arte de contar histórias e apresenta o relato de oficinas realizadas em um prédio ocupado por movimento de moradia, na região da Avenida Paulista em São Paulo. O segundo artigo situa-se na análise crítica das condições impostas ao campo da arte pelo necrocapitalismo e pela destruição da natureza. Este artigo trata de três produções artísticas sobre o tema da crise ambiental: a exposição Antropoceno, realizada no MAST de Bolonha, a exposição fotográfica de Claudia Andujar e as performances culturais da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB).

Sobre o impacto da cultura tecnológica e do capitalismo, temos nesse número da VIS ainda três artigos em sequência: o primeiro, escrito por Aline Mendes e Wanderley Anchieta sobre o City Pop responde a uma experiência que os autores definem como padrões de esvaziamento do futuro e de estetização nostálgica do passado; o segundo artigo, escrito por Ricardo Oliveira de Lima e Andréia Machado Oliveira tra-

ta da condição do corpo-queer com o desenvolvimento das tecnologias da imagem; por último e não mais importante o artigo de Sarah Marques Duarte e equipe trata de tema recorrente nas artes visuais hoje que é a questão da segurança dos espaços museais, galerias, exposições etc. O conjunto perfaz um belo panorama da arte e da produção acadêmica atual.

Boa leitura!

Mario Caillaux

Simone Santos de Oliveira das Mercês

Adriana Teixeira Machado (assistente editorial)

AS MENINAS QUEREM APRENDER ALGUMA COISA: MULHERES, BAUHAUS E ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO

BAUHAUS
MULHERES ARTISTAS
NOVA MULHER

LAS CHICAS QUIEREN APRENDER ALGO: MUJERES, BAUHAUS Y ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

BAUHAUS
MUJERES ARTISTAS
NUEVA MUJER

Georgina Gabriela Gluzman

Este artigo examina as políticas de gênero da Bauhaus e as experiências das mulheres dentro da instituição a partir de uma perspectiva feminista da história da arte. Destaca a reputação única da Bauhaus como força pioneira no design moderno e na pedagogia, fundada por Walter Gropius em 1919 com um espírito utópico após a Primeira Guerra Mundial. O ensaio sublinha o papel crucial das mulheres nas mudanças sociais e econômicas do pós-guerra e a importância do conceito de "nova mulher" para compreender a cultura do período. Baseia-se em fontes primárias como a revista Bauhaus e pesquisas acadêmicas que reavaliam as contribuições femininas na escola.

BAUHAUS
WOMEN ARTISTS
NEW WOMAN

Este artículo examina las políticas de género de la Bauhaus y las experiencias de las mujeres dentro de la institución desde una perspectiva feminista de la historia del arte. Destaca la reputación única de la Bauhaus como fuerza pionera en el diseño moderno y la pedagogía, fundada por Walter Gropius en 1919 con un espíritu utópico tras la Primera Guerra Mundial. El ensayo subraya el papel crucial de las mujeres en los cambios sociales y económicos de la posguerra y la importancia del concepto de "nueva mujer" para comprender la cultura del período. Se basa en fuentes primarias como la revista Bauhaus e investigaciones académicas que reevalúan las contribuciones femeninas en la escuela.

This article examines the Bauhaus's gender policies and the experiences of women within the institution from a feminist art history perspective. It highlights the Bauhaus's unique reputation as a pioneering force in modern design and pedagogy, founded by Walter Gropius in 1919 with a utopian spirit in the aftermath of World War I. The essay underscores the crucial role of women in the post-war social and economic changes and the significance of the "new woman" concept for understanding the period's culture. It draws on primary sources like the Bauhaus magazine and scholarly research that re-evaluates female contributions at the school.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

INTRODUCCIÓN

La historia del arte, del diseño y de la arquitectura registra el año 1919 como un par-teaguas en el desarrollo de formas y discursos modernos. Fundada a instancias del arquitecto Walter Gropius, la Bauhaus gozó en su época y en la historiografía posterior una fama única. Fundada en la primera posguerra imbuida de un espíritu utópico, la Bauhaus pasó a la historia como un espacio de experimentación vanguardista y como el sitio de una nueva pedagogía.

Tras la Primera Guerra Mundial, los artistas se encontraron en una situación social absolutamente trastocada. La idea de imaginar creativamente todos los ámbitos se convirtió en una manera de paliar los efectos de la guerra. Al mismo tiempo, los cambios sociales y económicos profundos que la contienda había traído consigo no desaparecieron. En tal sentido, las mujeres jugaron un papel central. Este texto se centra en las políticas de género de la Bauhaus y en el análisis de una selección de trayectorias femeninas, desde el prisma del proyecto feminista en la historia del arte. Asimismo, desarrollaré el tema de la *neue Fraue*, crucial para entender la historia cultural del período. Para ello, utilizaré tanto fuentes primarias (por ejemplo, la revista editada por la institución entre 1926 y 1931) y los aportes de diversas investigadoras que han emprendido la justipreciación de las mujeres de la Bauhaus.

El desarrollo de este trabajo está ligado al pensamiento feminista y a su crítica a la historia del arte, en particular a la necesidad de tener acceso al pasado de las mujeres desde una perspectiva crítica. En Europa y Estados Unidos, las historiadoras feministas del arte de la década de 1970 revelaron que esta disciplina, lejos de ser una construcción objetiva basada en criterios de verdad objetivos, era un cuerpo de conocimientos excluyente y fundado sobre premisas sexuadas, desde la categoría de “genio” –auténtico pilar disciplinar– hasta la de “bellas artes” en detrimento de otras actividades creativas, señaladas como “menores”. Como señalan Broude y Garrard, el proyecto feminista en la historia del arte se propone corregir las cosas (BROUDE y GARRARD, 1992, p. 10), recuperando las historias de mujeres invisibilizadas por los relatos e intentando visibilizar las premisas sexuadas de la disciplina.

En 1919, Gropius escribía, reflexionando sobre las agrupaciones de artistas que debían moldear la nueva humanidad tras la guerra:

Somos artistas plásticos, creadores al servicio de la mirada, luchamos en pos de la manifestación tangible de nuestras ideas. Intentaremos volver a erigir alegorías de nuestra vida productiva, pero no con esqueletos, calaveras o crucifijos –ese eterno sufrimiento de la Iglesia Católica–, sino con signos resplandecientes, dorados y multicolores de una jovial alegría de vivir. El hombre alcanza su máxima humanidad en el juego, donde se encuentra con los demás. Hagamos que nuestro objetivo consista en revelar el carácter lúdico de una actividad seria. Cada uno de nosotros debe contribuir con profunda intensidad y confianza a la tarea emprendida. Debemos tener fe en esta obra, de modo que nuestra voluntad común añada un bloque extrañamente labrado al edificio de la nueva época. (GROPIUS, 2018 [1919], p. 62).

Este texto de 1919 da cuenta del espíritu renovador que Gropius tenía apenas terminada la guerra. En la descripción de qué constituye el trabajo de los artistas visuales, asimilados a los trabajadores de las catedrales medievales, se unen la confianza y la fe, lejos de un mero juego de formas.



Figura 1. Hannah Höch, *La novia (Pandora)*, 1924-1927, óleo sobre tela, 114 x 66 cm, Berlinische Galerie, Berlín. En dominio público.

NUEVAS MUJERES EN LA ALEMANIA DE ENTREGUERRAS

Ha sido señalado con frecuencia que la Primera Guerra Mundial brindó a las mujeres alemanas nuevas maneras de participar en la sociedad. Las mujeres habían ingresado de lleno al mercado laboral y a los ámbitos profesionales antes reservados a los varones durante los años de la guerra. La instauración de la República de Weimar sancionó con fuerza de ley estos cambios, al garantizar los derechos políticos de las mujeres. Pero, los cambios no se agotaron en esta posibilidad de participar en la política. Se hizo culturalmente factible para muchas mujeres la posibilidad de liberarse de sus roles tradicionales como esposas y madres (BRIDENTHAL, GROSSMANN y KAPLAN, 1984). Las mujeres comenzaron a buscar empleos fuera del hogar y a aprovechar la educación superior cada vez más abierta.

Muchas mujeres del período de posguerra se vieron a sí mismas como un nuevo tipo de mujer, que adquirió el nombre de *neue Frau* (nueva mujer). Este cambio en la conciencia de las mujeres encontró expresión en las artes visuales, en obras tanto de varones como de mujeres artistas. Un ejemplo interesante lo da Hannah Höch en su obra *La novia (Pandora)*, realizada entre 1924 y 1927 [Figura 1]. En ella, un elegante varón vestido lleva de la mano a su futura esposa, una figura vestida de blanco. En lugar de una cabeza proporcionada al tamaño del cuerpo, la figura femenina ostenta una enorme cabeza de bebé, con sus formas redondeadas y su expresión ingenua. Alrededor de esta pareja absurda, en la que la esposa aparece como una figura infantil en clara desigualdad con el atildado novio, se arremolinan diversos símbolos. Entre ellos se destaca la imagen de un bebé prendido a un pecho. Ese seno materno, nutricio, no se halla unido a un ser humano, sino que vuela en el espacio. De este modo, Höch sugiere que a las mujeres se les arrebatan sus cuerpos tras el momento del matrimonio, en que pasan a ser esposas y madres.

La intelectual feminista Elsa Herrmann expresó estas ideas de forma clara en su texto “Esta es la nueva mujer”, publicado en 1929:

1. Todas las traducciones son mías.

La mujer moderna se niega a llevar la vida de una dama y una ama de casa, prefiriendo apartarse del camino trazado y seguir su propio rumbo. De hecho, la actitud de la nueva mujer hacia las costumbres tradicionales es la expresión de una visión del mundo que influye decisivamente en la dirección de toda su vida. La diferencia entre la forma en que las mujeres conciben sus vidas hoy en día, en contraste con ayer, se aprecia más claramente en los objetivos de esta vida (...) La nueva mujer se ha fijado el objetivo de demostrar con su trabajo y sus actos que las representantes del sexo femenino no son personas de segunda clase que existen solo en dependencia y obediencia, sino que son plenamente capaces de satisfacer las exigencias de sus posiciones en la vida. La prueba de su valor personal y la prueba del valor de su sexo son, por lo tanto, las máximas que rigen la vida de cada mujer de nuestros tiempos, por su propio bien y por el bien de todas. (HERRMANN, 1994 [1929], pp. 206 y 207).¹

Fue esta “mujer nueva” la que se convertiría en un símbolo de degeneración moderna para la propaganda nazi. En este terreno todavía fértil antes de 1933, muchas mujeres eligieron profundizar sus intereses y su formación artística en la Bauhaus. La mayor visibilidad de los movimientos en defensa de los derechos de las mujeres contribuyó a reforzar la presencia femenina en ámbitos antes excluyentes. La base de datos de

2. La base de datos puede consultarse en <https://bauhaus.community/> (acceso el 1 de mayo de 2025).

estudiantes de la Bauhaus arroja números significativos: de 1467 estudiantes registrados en las tres sedes consecutivas de la Bauhaus (Weimar, Dessau y Berlín), 508 fueron mujeres. La mujeres representaron el 34% del total del estudiantado.²

LA BAUHAUS Y LOS LÍMITES DE LA INTEGRACIÓN DE LAS MUJERES

La constitución de la flamante República de Weimar consagraba la igualdad de las mujeres ante la ley. En efecto, el programa de la Bauhaus anunciaba que cualquier persona no inhabilitada cuya educación previa fuera considerada adecuada por los maestros podía ingresar a la Escuela, sin hacer distinción de género. Sin embargo, la escuela fue algo excepcional en el grado en que todos los Bauhäusler se relacionaban en la cafetería, las viviendas-estudio y los talleres [Figura 2]. Fotografías como esta muestran una camaradería y una cercanía entre varones y mujeres inédita. En efecto, la coeducación estaba lejos de ser la norma en las instituciones de formación artística. La *Verein der Berliner Künstlerinnen* (Asociación de Mujeres Artistas de Berlín) fue fundada en 1867 y ofrecía, desde el año siguiente, cursos exclusivamente destinados a mujeres. Esta práctica seguía los lineamientos de la mayor parte de las academias a nivel global, que postulaban la inconveniencia de que personas de diferente género compartieran las aulas.

La fotografía acompañaba una entrevista a una de las llamadas *Bauhausmädel*s (muchachas de la Bauhaus), Otti Berger (1898-1944), quien sería asesinada en los campos de concentración de Auschwitz. Integrante del taller de textil, destino que como veremos compartió con muchas estudiantes, Berger respondía a las preguntas de modo irónico y hasta provocador. Cuando se le preguntó su edad y el taller en qué trabajaba, Berger respondió “Por favor, pregunte a la secretaria”, restándole importancia a esos datos y jugando con las formas corteses esperables de una joven educada. Cuando se le preguntaba por qué había elegido ir a la Bauhaus, Berger afirmaba: “Para superarme y encontrar el yo”, indicando con claridad su decisión irrevocable de buscar su camino en el terreno del arte.

De manera significativa, la entrevista concluía con una pregunta sobre qué pensaba hacer luego de abandonar la Bauhaus y Berger respondió: “Casarse (¡no como si fuera una obligación)! Pero no dudo que aun cometeré estupideces, es decir, haré compromisos que no le convienen a un Bauhäusler, pero entonces uno ya no es un ‘verdadero’ Bauhäusler” (BERGER, 1928, pp. 24 y 25). La respuesta traducía el orgullo de ser parte de los *Bauhäusler*. Sin embargo, Berger expresaba la ambivalencia del paréntesis en su vida que suponía estar en la escuela: tras abandonarla, el riesgo de caer en las estructuras tradicionales estaba siempre presente. Berger no abandonaría la escuela sino hasta 1932. Tras haber sido designada directora del taller textil en 1931, Berger fue reemplazada en este rol por Lilly Reich, la esposa del entonces nuevo director de la Bauhaus, Mies van der Rohe (OTTO y RÖSSLER, 2019, pp. 96-101).

Aunque las mujeres estaban presentes en la Bauhaus de modo evidente, los problemas despertados por su visibilidad emergieron rápidamente y las autoridades buscaron soluciones para limitar su número. Como explicó Anja Baumhoff, Walter Gropius hizo de la igualdad absoluta uno de los objetivos centrales de su proyecto para la Bauhaus. A lo largo de la historia de la Bauhaus, la igualdad de género se mantuvo como una parte importante de su ideología. Sin embargo, aunque Gropius promovía cuidadosamente la igualdad de oportunidades para las mujeres, sus declaraciones



Figura 2. Fotografía de un grupo de estudiantes durante una pausa en uno de los talleres. Reproducida en *Bauhaus*, 2/3, 1928, p. 24. En dominio público.

sobre este tema estaban dirigidas principalmente a demostrar el carácter progresista de la Bauhaus y no representaban fielmente lo que realmente ocurría en la escuela. Las políticas de género de la Bauhaus estaban dominadas por una “agenda oculta” de Gropius y el Consejo de Maestros destinada a reducir el alto número de alumnas (BAUMHOFF, 2001, pp. 53-58). En este sentido, es necesario resituarnos en los debates en torno a la *neue Frau* y al carácter fuertemente rupturista de estas construcciones culturales. Hubiera sido imposible para Gropius y los otros varones en posición de autoridad el declararse abiertamente contra la emancipación de las mujeres o, al menos, en contra de la igualdad de capacidades. Sin embargo, hallaron caminos alternativos que jamás se hicieron presentes en la documentación pública.

En algunas instancias privadas, como analizó de manera clara Anja Baumhoff, Gropius explicó con claridad la postura de la escuela, señalando que las mujeres simplemente no estaban capacitadas para trabajar en áreas tradicionalmente definidas como masculinas. Por ejemplo, en marzo de 1921, Gropius explicitaba en una intervención en el Consejo de maestros que solo en casos muy raros las mujeres podían realizar el trabajo duro de la escultura en piedra, carpintería, pintura mural, escultura en madera e incluso impresión artística. El resto de los maestros también sostenía esta política informal. En mayo de 1922, nuevamente en el Consejo de maestros, Otto Dorfner, responsable del taller de impresión, no estaba satisfecho con la política de género de la escuela (BAUMHOFF, 2001, pp. 59 y 60). Dorfner hizo la siguiente propuesta:

La cuestión de las mujeres en la Bauhaus sigue sin resolverse. Las secciones de textiles y femeninas deben ampliarse definitivamente para que las mujeres de la Bauhaus tengan un ámbito de trabajo acorde con sus constituciones naturales en el que puedan ser productivas. Las mujeres no pertenecen a los talleres de construcción. Debemos permitir que las mujeres tejan alfombras y telas, las tiñan, estampen y pinten, que puedan tejer y confeccionar ropa; de modo que constituyan una fuerza productiva en la Bauhaus cuyos productos puedan utilizarse para amueblar el edificio de forma comfortable. (cit. en BAUMHOFF, 2001, p. 60).

En respuesta a lo que los maestros percibían como una desproporcionada cantidad de mujeres, en 1920 se creó una “clase especial para mujeres” que pronto se fusionó con el taller de tejido, lo que Baumhoff denominó un área “blanda” para mantener a las mujeres alejadas del trabajo “duro” en los medios tradicionalmente masculinos (BAUMHOFF, 2001, p. 58). En la práctica, casi todas las estudiantes eran conducidas hacia el taller de tejido, sirviendo como un instrumento sutil, aunque jamás explicitado en documentos públicos, para la política de género de la Bauhaus. Así, la Bauhaus mantenía una tradición férreamente sostenida a lo largo del siglo XIX y ya cristalizada para el siglo XX que separaba “labores femeninas” de “creatividad masculina”.

A pesar de estos condicionamientos, muchas mujeres elegían la Bauhaus por su carácter decididamente innovador. La retórica de la Bauhaus era atractiva, como se demuestra en este texto con carácter de manifiesto publicado en la revista:

El sentido de la Bauhaus y de su revista es: ser joven, atreverse con frescura y, a pesar de todos los mojigatos, trabajar por una obra más alegre de tiempos futuros y despreocupados. Ahí están la construcción y la imagen, la forma utilitaria y la forma artística, mezclas de forma variopinta en una fila; la práctica y la teoría, la

creación y la crítica, lo propio y lo relacionado o lo opuesto, dejando jugar a fuerzas vivas. (ANÓNIMO, 1928, p. 17).

En este fragmento, provocadoramente titulado “No queremos ser una revista de arte”, se expresaba con claridad el espíritu de la propuesta de la Bauhaus: la unión de términos supuestamente contradictorios y el carácter netamente experimental de todas las actividades que allí sucedían. Algunos años más tarde, Ernst Kállai expresaría con claridad el objetivo de cambio social que movilizaba a sus miembros:

Si la Bauhaus debe poner su trabajo al servicio de un nuevo humanismo práctico-social (y ¿cuál podría ser de otro modo el sentido de esta escuela superior de diseño, que la distingue de las habituales escuelas de artes aplicadas y academias de arte?), si la Bauhaus debe, en definitiva, servir a una humanidad nueva y mejor, entonces su mentalidad de trabajo práctica y moderna debe tomar una clara distancia de la también moderna y práctica mentalidad mercantilista del capitalismo. (KÁLLAI, 1929, p. 11).

En este sentido, no es raro que jóvenes mujeres artistas se hayan acercado a la Bauhaus para explorar nuevos caminos de arte y vida. Wera Meyer-Waldeck (1906-1964), quien estuvo en el taller de carpintería, declaraba: “Yo estaba mental y psicológicamente tan “calcificada” por la educación, la escuela y el ambiente académico que necesitaba un organismo muy vivo para liberarme de esa rigidez. Por eso vine a la Bauhaus. Aquí encontré gente viva y sana, y mucha actividad y vitalidad” (MEYER-WALDECK, 1928, p. 18).

En enero de 1930, el semanario ilustrado *Die Woche*, una publicación de tono moderno, dedicó un extenso artículo ilustrado con un rico corpus de fotografía al tema de la *neue Frau*. La nota se titulaba de modo provocador “Mädchen wollen etwas lernen” que puede traducirse como “Las jóvenes quieren aprender algo”. El texto se refería al cambio enorme que se había producido entre las mujeres de otrora y las jóvenes de entonces:

A veces hay que entender que este cambio se produjo en una sola generación — una distancia así existe entre la mujer de hoy y la de ayer, entre la joven de entonces y la de ahora. Nuestras madres asistían —¡todo lo que es justo!— a la “escuela superior para señoritas”. Y luego iban a una “pensión” de nombre más o menos sonoro, para aprender algo. ¡Oh, se aprendía mucho, desde el buen tono hasta la gestión “perfecta” del hogar, desde la conversación hasta el piano a cuatro manos! (...) [Las mujeres] Salen al mundo, a las universidades y academias de arte, a los centros de formación para profesiones sociales y prácticas. Sin inhibiciones y con seguridad, se mezclan entre los estudiantes masculinos, así como más tarde en la vida también tendrán que trabajar codo a codo con ellos, e incluso en las instituciones puramente femeninas se comportan con seria castidad, no con delicadeza y presunción. Mientras que hace unas décadas se veía a la mujer estudiante o culta de forma negativa como una “bluestocking”, hoy en día se encuentra un tipo de chica casta que no descuida toda la espiritualidad y ternura de lo femenino. Al contrario, cultiva con una nota especial su estilo. La fama de la “chica Bauhaus” ha ganado una importancia casi proverbial en el buen sentido. Quizás es un tipo muy

especial de chicas, cuyo talento busca la actividad artística y artesanal. (ANÓNIMO, 1930, pp. 31 y 32).

Aunque el anónimo texto apenas hacía referencia explícita a las *Bauhausmädels*, las imágenes que lo acompañaban instaban a pensar como prototipo de la *neue Frau* a las emancipadas mujeres de las Bauhaus [Figura 3]. Su aparición en una revista de gran tirada habla a las claras de la importancia de los debates en torno a la modernización de los roles femeninos durante el período de la República de Weimar. El autor, o tal vez autora, se alineaba con la renovación cultural y contraponía el trabajo dedicado de las *Bauhausmädels* a las actividades que antes realizaban las mujeres. En resumen, se trataba de una condena a la educación en base a “adornos”, típicamente decimonónica, y una defensa de las nuevas conquistas femeninas. La *Bauhausmädels*, como modelo femenino moderno, era presentado como referente de actitudes emancipadoras y, en su momento, fue un término utilizado en un sentido positivo (RÖSSLER, 2019, pp. 10 y 11).

Una serie de fotografías de T. Lux Feininger, estudiante de la Bauhaus e hijo de uno de sus maestros, mostraba a sus compañeras de escuela dibujando, vistiéndose con un complejo vestuario para una pieza teatral, jugando a la pelota o tocando un instrumento de viento (RÖSSLER, 2019, pp. 10 y 11). En la parte superior de la página, junto al título, una joven de pelo corto a *la garçonne* sonreía con algo de picardía mientras se llevaba, en un gesto ligeramente seductor, la mano al mentón.

3. Otto Büttner se encargaba de los varones en esta misma área.

Esa joven era la bailarina y docente Karla Grosch (1904-1933). Grosch llegó a la Bauhaus no como estudiante sino como profesora de educación física para el estudiantado femenino de la Bauhaus.³ Grosch se había formado con la célebre bailarina moderna Gret Palucca, quien en 1928 llevó a cabo una demostración de ejercicios



Figura 3. “Mädchen wollen etwas lernen”, Die Woche, 1930, pp. 30 y 31, con fotografías de T. Lux Feininger. En dominio público.

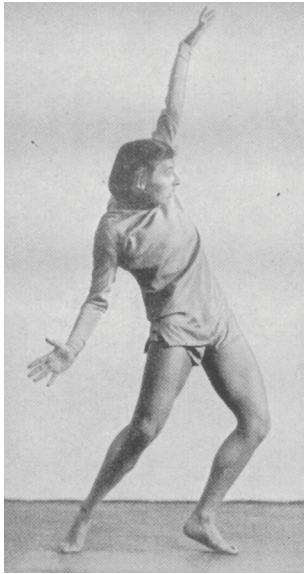


Figura 4. La bailarina alemana Gret Palucca en la Bauhaus. Reproducida en *Bauhaus*, 3, 1928, p. 32. En dominio público.

técnicos e improvisaciones en la propia Bauhaus [Figura 4]. Esta forma de danza se distanciaba nítidamente de los ideales de gracia y feminidad propios del ballet clásico decimonónico, particularmente extremos en el caso de las zapatillas de punta y de la danza *en pointe*.

Grosch llegó a la Bauhaus para concretar uno de los pilares de la educación de la “nueva mujer” y uno de los objetivos de la escuela: la superación de la dicotomía cuerpo y mente. Por ejemplo, Ernst Kállai se refería a “la purificación y pacificación cuerpo-alma del ser humano, que una nueva doctrina de vida debería proponerse como objetivo” (KÁLLAI, 1928, p. 12). En este sentido, la práctica de diferentes ejercicios corporales era vista como necesaria para una integración del ser humano. Pero, además, significaba replantearse los supuestos en torno a la delicadeza o la gracia de las mujeres en favor de un cuerpo fuerte. Las imágenes de las mujeres de las Bauhaus haciendo actividad física al aire libre transmiten como pocos testimonios la ruptura con el pasado [Figura 5]. Como explicó Katie Sutton, tras la Primera Guerra, los programas deportivos fueron considerados centrales para revitalizar la nación. Aunque hubo algunos sectores asustados por la “masculinización” de la mujer que entrañaría la práctica deportiva, en general este nuevo tipo femenino fue aceptado (SUTTON, 2009).

En 1929, Grosch se unió a Oskar Schlemmer, encargado por entonces del departamento de escenografía (antes había estado en el departamento de escultura), dentro de la Bauhaus, para crear *Metalltanz (Danza del metal)*. Como otras piezas de vanguardia de la época, la performance de Grosch consistía en poses dramáticas a las que llegaba con movimientos que daban cuenta de su destreza [Figuras 6]. La escenografía consistía en pilares y chapas de metal, que remitían a la estética de la máquina en boga. Las superficies metálicas reflejaban e interactuaban con el cuerpo atlético de Grosch, quien sostenía dos esferas metálicas.



Figura 5. T. Lux Feininger, Clase de gimnasia femenina en el techo de la Bauhaus, 1930. En dominio público.

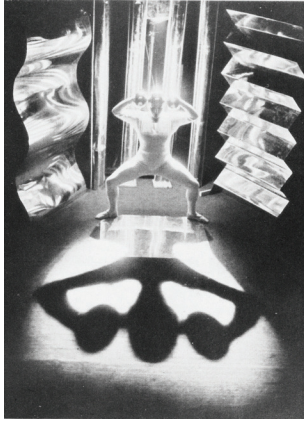


Figura 6. Karla Grosch y Oskar Schlemmer, *Metalltanz*, 1929. Reproducida en *Bauhaus*, 4, 1929, p. 3. En dominio público.

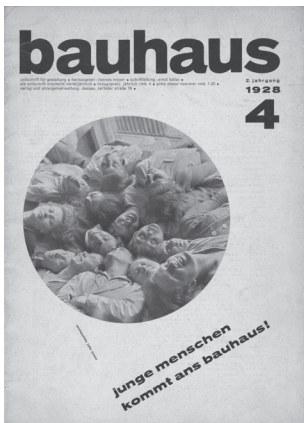


Figura 7. Tapa de la revista de la Bauhaus con una fotografía de Lotte Beese de un grupo de estudiantes del taller textil acompañada por el texto “¡Jóvenes, vengan a la Bauhaus!”, *Bauhaus*, 4, 1928. En dominio público.

Los espectáculos de danza de la Bauhaus en general, más allá de esta colaboración con Grosch, fueron a menudo presentados como un ejemplo particularmente notable del trabajo de la escuela. El célebre historiador del arte Sigfried Giedion escribió:

Vimos en el Teatro de Weimar el ballet triádico de Schlemmer, que crea posibilidades completamente nuevas. También el cuerpo humano quiere ser aquí encorsetado en una forma estricta; incluso en la danza se busca la línea estricta. De todos los esfuerzos de la Bauhaus, aquí se ha alcanzado por primera vez plenitud creativa. Desprecia a la bailarina que se persigue por el escenario como una luz errante con jirones de vestido ondeantes, hasta que la creciente falta de aliento impone un alto a la ménade desatada. (GIEDION, 1923, p. 233).

Fuentes como esta revelan el profundo cambio en las concepciones del cuerpo femenino que suponía para sus contemporáneos la experimentación con la danza. Ya no se trataba de una concepción tradicional de la danza, con una vestimenta estereotipada, sino una nueva representación del cuerpo, un cuerpo fuerte.

Oskar Schlemmer se refería a la interacción entre persona, intérprete y ropa: “La transformación del cuerpo humano, su metamorfosis, se hace posible a través del vestuario, el disfraz. El vestuario y la máscara apoyan la aparición o la modifican, expresan la esencia o engañan sobre ella, refuerzan su regularidad orgánica o mecánica o la anulan” (SCHLEMMER, 1929, p. 4). El tema del vestido, también fuera de la escena, era central en la vida y en los objetivos de la Bauhaus. Las innumerables fotos de la vida cotidiana en la escuela nos muestran jóvenes vestidas de una manera claramente moderna.

LA BAUHAUS Y LOS MATERIALES “APROPIADOS” PARA LAS MUJERES

Anja Baumhoff detalló que algunas estudiantes recordaban cómo el curso preliminar había influido en su elección de taller. El curso actuaba como una manera de guiar a las estudiantes. Allí, se les indicaba en qué áreas se destacaban y qué terrenos estaban fuera de su alcance. En ese contexto, a las mujeres se les decía individualmente que no pensaban de forma constructiva sino decorativa (Baumhoff, 2001, pp. 64 y 65). Estas distinciones partían de una profunda discriminación basada en el género, atravesada por el binarismo jerárquico. Se suponía que varones y mujeres eran no solamente intrínsecamente diferentes, sino que las mujeres no alcanzaban una profundidad intelectual comparable a la de los varones y que solamente podían trabajar en la bidimensionalidad.

La adjudicación de lo constructivo a los varones y de lo decorativo a las mujeres, que también se une a una antigua distinción entre dibujo y color, no fue inventada por la Bauhaus. Sin embargo, a pesar de su modernidad, esta separación fue reforzada en múltiples instancias en la Bauhaus. El taller textil se convertiría en la expresión máxima de estas ideas [Figura 7]. Con un estudiantado casi enteramente femenino, este taller concentró a casi todas las mujeres de la Bauhaus.

Se suponía que talleres donde se trabajaban materiales duros (madera, metal o piedra) eran poco adecuados para las mujeres por su doble condición de “sexo débil” y por sus características innatas ligadas a la bidimensionalidad. Otras áreas, como la pintura mural, estaban restringidas porque su carácter público y porque su escala las tornaría difíciles en su planificación y ejecución. La arquitectura, particularmente, estaba tácitamente reservada a los varones por su tridimensionalidad intrínseca y

su carácter de modeladora de la vida. La crítica, por su parte, había acompañado los esfuerzos del taller desde la primera presentación pública de la Bauhaus, en la exposición de 1923: “En las alfombras y tapices vive la alegría por el color puro y la forma pura, por la composición de diferentes materiales. En todo ello se percibe la sólida formación artesanal. Simplemente por el logro laboral, estas cosas merecen reconocimiento” (PASSARGE, 1923, p. 312).

Si bien varias mujeres ingresaron a los talleres dominados por varones, enfrentándose al mandato encubierto que las conducía al taller textil, es necesario señalar que otras estudiantes se sintieron muy cómodas en el área casi exclusivamente femenina de la escuela. Este espacio les permitía evitar la competencia con los estudiantes varones en un contexto atravesado por la desigualdad de género. Continuando con el separatismo surgido ya de la mano del primer feminismo, estas artistas hallaron en este ámbito no mixto un espacio seguro de trabajo marcado por la experimentación. También debemos mencionar que la normas de género imperantes fueron aceptadas por las propias estudiantes, aunque con ciertos límites. Annie Albers (1899-1994) recordaría:

Me sumé a la Bauhaus como estudiante en 1922. Era obligatorio unirse a un taller, de los cuales había varios disponibles. Me sentí tentada por el taller de vidrio, no solo por el material en sí, sino por el compañero que vi desde la distancia manejando ese taller: Josef Albers. Desafortunadamente, se decidió que una persona era suficiente en ese taller y que no se podían admitir más estudiantes para trabajar allí. Lo que me quedaba era elegir entre los talleres de carpintería, metal, pintura mural y tejido. Sentí que el metal era un material demasiado afilado para mí; la madera requería mucha fuerza para manejarla; la pintura mural significaba subir escaleras... ¿Tejido? Pensé que el tejido era demasiado afeminado. Buscaba un trabajo de verdad; me metí en el tejido sin entusiasmo, como la opción menos objetable. Más tarde, el tejido en la Bauhaus desarrolló un carácter más serio y profesional. Poco a poco, los hilos capturaron mi imaginación. Durante dieciséis años en la Bauhaus, trabajé con la preocupación de una tejedora por los hilos como un vehículo artístico, y me interesó mucho la técnica y la disciplina del oficio. Disfruté la oportunidad de hacer trabajos experimentales con textiles para la industria. (BARO, 1977, pp. 6 y 7).

Gropius a menudo sugería a las mujeres dirigirse al taller textil, porque el tejido era “un oficio fácil de aprender” (cit. en BAUMHOFF, 2001, p. 68). Esta idea era falsa. El tejido, lejos de ser simple, requiere habilidad matemática y un profundo conocimiento técnico, además del desarrollo de habilidades plásticas, cromáticas y utilitarias. En realidad, la reputación del taller de tejido en la Bauhaus reflejaba directamente el bajo estatus de las mujeres. Al equiparar el producto, el material y las técnicas del tejido con las tareas domésticas femeninas, se devaluaba el oficio y a quienes lo ejercían.

Gunta Stölzl pasaría a la historia como la única mujer que fue maestra en la Bauhaus. La portada de la revista de la escuela la mostraba entre el resto de los maestros, todos ellos varones [Figura 8]. Bajo su dirección, el taller textil crecería enormemente. El taller textil no era numérica ni financieramente menor. Debe ser mencionado que el taller textil significó una importante fuente de ingresos para la escuela, en un contexto económico marcado por la falta de presupuesto. La revista Bauhaus nos da interesantes detalles al respecto. Por ejemplo, el antiguo Museo de Artes Aplicadas de Chemnitz adquirió

en 1929 dos piezas directamente de la Bauhaus, una alfombra para un cuarto infantil de Otti Berger y una pieza no identificada de Rosa Berger. Ese mismo año, el Museo de Artes Aplicadas de Leipzig adquirió otros textiles del taller. Algunos meses más tarde, el Museo de Arte de Leipzig sumó a su colección un tapiz de la propia Gunta Stölzl.

Su talento como colorista está claro desde sus primeras obras conocidas, que abarcan diversas técnicas. Stölzl era una artista formada cuando llegó a la Bauhaus, pero con escasa experiencia en el área textil. Su experimentación y sentido formal la llevaron a destacarse, hasta convertirse en maestra de ese área. Stölzl realizó colaboraciones con otros talleres de la Bauhaus, sin descuidar jamás el eje de su práctica. Se interesó particularmente por la resistencia y las cualidades absorbentes del sonido de los textiles, logrando obras profundamente innovadoras.

A raíz de una mayor colaboración entre distintos talleres, Stölzl y Marcel Breuer, antes de sus sillas metálicas, crearon sillas donde la madera y el textil se integraban. La célebre *Silla africana* de 1921 presentaba una estructura única, pues la madera y el textil eran elementos portantes.⁴ El armazón de esta especie de “trono”, un guiño a la fascinación por las formas africanas en boga en Europa desde fines del siglo XIX, estaba perforado y por allí se extendían los hilos de la urdimbre. Los hilos de urdimbre visibles y las evidentes huellas de trabajo en los elementos de madera remiten a un universo no industrializado, donde la marca humana es central.

En 1931, la artista dejó la Bauhaus. En la revista de la institución se la despedía en estos términos: “A partir del 1 de octubre de este año, Gunta Stölzl dejará la Bauhaus. Con ella, nuestro taller de tejido pierde a su directora de muchos años, a quien se debe su fundación, su desarrollo crucial y su éxito. El hecho de que se hable de ‘telas Bauhaus’ es mérito suyo” (ANÓNIMO, 1931, p. 2). La artista aprovechó la ocasión para trazar una historia del taller textil, explicando las razones que, a su entender, habían llevado a las estudiantes a ese espacio:

Las chicas de la Bauhaus de los primeros tiempos probaban suerte en todos los talleres: carpintería, pintura mural, taller de metal, alfarería, encuadernación. Pronto se hizo evidente que el pesado cepillo, el metal duro, la pintura de paredes no eran para algunas la actividad que correspondía a sus fuerzas psíquicas y físicas. ¡El alma se quedaba hambrienta! ¡Tenía que ser la artesanía! Casi todas veníamos de academias y escuelas de artes y oficios, y queríamos liberarnos de la vida seca de la pintura y el dibujo. Queríamos crear cosas vivas para nuestra existencia actual, para una nueva forma de vida. Fundamos una clase de mujeres. Nuestras primeras acciones fueron juguetes para niños; con trapos de colores, madera, alambre, cuentas de vidrio y botones, paja, esponjas de goma y restos de piel, creamos con entusiasmo ardiente “animales y humanos primitivos”. ¡Nos cautivó el fanatismo, la fuerte expresividad de la materia con el máximo contraste! Vendimos nuestras obras llenas de fantasía, junto con otras primeras curiosidades de la Bauhaus, en un puesto dadá en el mercado navideño de Weimar a una multitud de niños jubilosos por un céntimo. (STÖLZL, 1931, p. 2)

Según Stölzl, la creación de la clase de mujeres había respondido a una vocación intrínseca de las mujeres. Es posible pensar que la artista quisiera enfatizar los aspectos positivos de esta decisión (el trabajo en equipo, la sensación de estar creando objetos para una nueva forma de vida y el ingenio a la hora de trabajar con materiales simples) en lugar de enfocarse en las problemáticas políticas de género de la institu-

4. Marcel Breuer y Gunta Stölz, Silla africana, 1921, madera y tapicería, Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, Berlín.



Figura 8. Gunta Stölzl en la portada de la revista de la escuela, Bauhaus, 2/3, 1928. En dominio público.

ción. Pronto, el tono de Stölzl cambiaba y enfatizaba el laboratorio de experimentación que se había creado:

El juego con la materia se hizo más serio – intentamos componer de forma pictórica con elementos recién conquistados, crear superficies que animaran las paredes, murales. Los diferentes materiales debían ser ordenados según sus valores: estructura, color, plasticidad, claroscuro, y valores táctiles como suave –duro, áspero–liso. Debían ser liberados de la esfera de lo inconsciente para ser elementos útiles de una nueva creación. Para esta labor, esta revalorización de las experiencias no existía ninguna plantilla del pasado, ninguna receta técnica ni espiritual. Junto con la nueva generación de pintores de la Bauhaus, buscábamos en el torbellino caótico de los valores artísticos, llenas de entusiasmo por nuestras acciones y de esperanza por nuestro camino independiente. (STÖLZL, 1931, p. 2)

La descripción del taller se tiñe del lenguaje propio de la Bauhaus, alejándose de las asociaciones con la feminidad tradicional visibles en el fragmento anterior. El taller textil se vuelve, en la vibrante imagen de Stölzl, un espacio de trabajo consciente, moderno y atento al cambio social. La artista se preocupaba también por dejar en claro el aporte económico que había supuesto el taller textil: “Rápidamente [los textiles] encontraron aceptación, incluso fuera de los muros de la Bauhaus, en un público bastante amplio; eran los productos más fáciles de entender y, debido a su materialidad, los más atractivos de esta salvaje y revolucionaria producción de la Bauhaus” (STÖLZL, 1931, p. 2). Pero, además, Stölzl señalaba el rol de los textiles en la vida cotidiana, que eran más que meros objetos subordinados a la arquitectura:

Las telas en el espacio son elementos tan esenciales de la gran unidad de la arquitectura como la pintura de pared, los muebles y los aparatos. Deben servir a su “función”, deben integrarse y deben satisfacer nuestras demandas de color, materia y estructura con la máxima precisión. Las posibilidades son ilimitadas. El conocimiento y la empatía con los problemas espirituales de la construcción nos mostrarán el camino a seguir. (STÖLZL, 1931, p. 3).

Así, la artista marcaba distancia con respecto a la noción de subordinación del textil a la arquitectura. En su lugar, se refería a la integración con el espacio, junto a la pintura mural, el mobiliario y todos los objetos que acompañan la vida cotidiana de las personas. En ese acompañar la vida se situaba el carácter “femenino” del textil. En 1926, Stölzl había escrito: “El tejido es, sobre todo, el campo de trabajo de la mujer. El juego con la forma y el color, una sensibilidad material aumentada, una fuerte capacidad de empatía y adaptación, un pensamiento más rítmico que lógico, son características generales del carácter femenino, que está especialmente capacitado para lograr creaciones en el campo textil” (STÖLZL, 1926, p. 406).

Que no todas las mujeres creían que “el metal duro”, en las palabras de Stölzl, estaba fuera de sus capacidades está demostrado por el caso de Marianne Brandt (1893-1983). Figuras como ella, pionera en la racionalización de los diseños de objetos cotidianos, también dan cuenta de la multiplicidad de experiencias femeninas existentes al interior de la Bauhaus, pues su práctica se basa precisamente en el pensamiento lógico que, otra vez según Stölzl, era dominio masculino.

Además, Brandt fue una animadora de los debates al interior de la Bauhaus. En una carta dirigida a la revista de la escuela en respuesta a un texto de Naum Gabo y al ya mencionado comentario sobre la moda, expresó:

¿Cómo toleran las palabras “estilo Bauhaus” en el ensayo de Naum Gabo?

Vuelve a aparecer en el ensayo de la lencería femenina decorada con cuadrados. El autor nos conoce poco si cree que queremos crear un estilo, y que, por ejemplo, la lámpara de bola surgió puramente por el placer de las formas de esfera y cilindro. Estoy dispuesta a ofrecer una explicación más detallada sobre el proceso de su creación de forma; la curva de luz está disponible para su consulta. En general, hoy en día nos conformamos con una suma de consideraciones surgidas de la experiencia, con los experimentos y dibujos posteriores, y con el control de estos mediante la verificación y el cálculo. Una buena parte de procedimiento basado en el sentimiento y el propio equilibrio sigue siendo, por tanto, indispensable. Se cometen errores, pero también en este aspecto mejoramos cada día más y más.

Aunque no inventamos la bombilla eléctrica, nos hemos esforzado por encontrar una aplicación adecuada y conforme a su esencia, y, por ejemplo, liberarla de las formas del candelabro de vela y de las lámparas de petróleo y gas, que fueron adoptadas sin consideración a su funcionalidad. (BRANDT, 1929, p. 21)

Autora de algunos de los diseños más célebres y duraderos de la Bauhaus, como la lámpara de escritorio o los ceniceros, Brandt se inspiró en las formas geométricas básicas para producir objetos adaptados a su función y sin elementos decorativos considerados superfluos. Para Brandt, la distinción entre ramas de la actividad creativa era fundamentalmente inútil, pues un fotomontaje (área en la que se destacó) era tan central para la vida como una lámpara. De este modo, Brandt cumplía con los preceptos centrales de Gropius. En efecto, Gropius había señalado:

La Bauhaus quiere servir al desarrollo contemporáneo de la vivienda, desde el utensilio doméstico simple hasta la casa terminada. Pero no en el sentido de las “artes

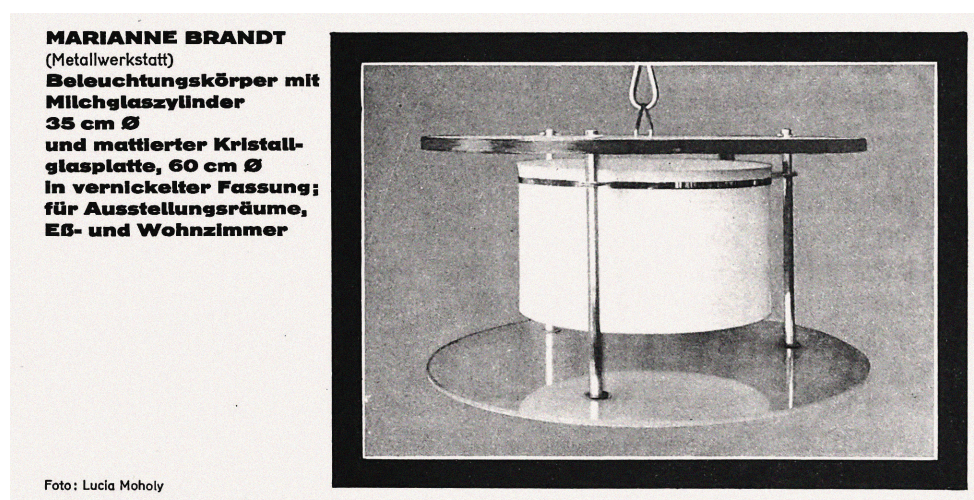


Figura 9. Un diseño de un aparato de iluminación de Marianne Brandt, fotografiado por Lucia Moholy. Reproducido en *Offset-Buch- und Werbekunst Das Blatt für Drucker, Werbefachleute und Verleger*, 7, p. 361. En dominio público.

y oficios”, que embellecían las cosas con adiciones formales o las “armonizaban” mediante la repetición de los mismos elementos formales y las mismas partes materiales, sino determinando la forma de cada objeto a partir de sus funciones y condiciones naturales. (GROPIUS, 1926, p. 358).

La labor de Brandt se puede apreciar en sus innovadores diseños para lámparas [Figura 9]. Sumamente diferentes de los modelos establecidos, con sus decoraciones y sus referencias a los candelabros anteriores a la invención de la luz eléctrica, los objetos de Brandt reducían el objeto a sus componentes mínimos.

Brandt fue una excepción en varios sentidos: no solamente trabajó en el taller de metal, sino que fue reconocida de manera unánime al interior de la escuela y también luego de su partida de la institución. De hecho, en 1927, Brandt se había convertido en *Mitarbeiter* del taller, una posición remunerada como colaboradora directa de Moholy-Nagy, con responsabilidades en la gestión del taller (OTTO y RÖSSLER, 2019, p. 82). A diferencia del caso de Lucia Moholy (1894-1989), quien como veremos debió aguardar años para ver su labor justipreciada, Brandt siempre ocupó un lugar destacado en la historia del arte y del diseño.

La historia de las mujeres en la Bauhaus implica también el silenciamiento historiográfico. En ningún caso es más evidente que en el de Lucia Moholy. Nacida en una judía familia de clase alta, la artista comenzó a tomar fotos en su juventud. En 1920, se enamoró de un joven artista pobre, László Moholy-Nagy. En el otoño de 1922, desarrollaron juntos la técnica del fotograma, y estas obras más tarde se hicieron famosas únicamente como creaciones de su esposo, al igual que el libro que escribieron juntos, *Malerei, Fotografie, Film (Pintura, Fotografía, Cine)*, publicado únicamente bajo el nombre de su esposo (OTTO y RÖSSLER, 2019, p. 64).

Durante todos los años en los que Lucia Moholy convivió con su esposo en la Bauhaus, fue una colaboradora no oficial de la escuela, tomando fotografías de los objetos producidos en los talleres y documentando también la obra magna de Gropius, el nuevo complejo de la Bauhaus en Dessau. Su visión detallada de las piezas, ligada a los preceptos de la Nueva Objetividad, así como sus vistas de los edificios en Dessau constituyen una parte central de nuestro imaginario de la Bauhaus. Sus fotografías fueron sistemáticamente utilizadas en la vasta red de publicaciones que difundieron el trabajo de la Bauhaus [Figuras 9 y 10].

A pesar de su visibilidad, manifiesta en la aparición de su nombre junto a las reproducciones fotográficas, Moholy no fue recordada como miembro pleno de la Bauhaus, pues no tenía un puesto definido allí, y porque siempre fue vista como una colaboradora de su esposo. Este rol de “esposa del maestro” ocultó su importancia y oscureció la valoración de su obra. La segunda importante razón de su escaso reconocimiento reside en la historia material de sus negativos fotográficos, que se quedaron en manos de Gropius durante la tumultuosa salida de Alemania de los maestros de la Bauhaus (OTTO y RÖSSLER, 2019, p. 63). Este hecho fue central para que perdiera el control de la circulación de sus imágenes y para que su autoría fuera desplazada.



Figura 10. El complejo de la Bauhaus en Dessau fotografiado por Lucia Moholy. Reproducido en Documents internationaux de l'Esprit nouveau, 1, 1927, sin paginar. En dominio público.

A MODO DE CIERRE

A pesar de las declaraciones y de la documentación pública en apariencia inclusiva, la política de género real de la Bauhaus redujo el número de mujeres y las envió al taller

textil, que paradójicamente se convirtió en un espacio rico para la experimentación. Al mismo tiempo, las imágenes femeninas propiciadas por la Bauhaus ofrecieron un claro ejemplo de ruptura con el canon clásico. La fortuna crítica de cada una de estas mujeres es única, condicionada por el medio en que se desarrollaron, por su trayectoria posterior a la Bauhaus y por su cercanía con algún “maestro” de la institución, que pudo actuar como un modo efectivo de reducir su visibilidad

El volver sobre las fuentes que propuse en este texto, guiado por los conceptos desarrollados dentro del paradigma feminista de la historia del arte, buscó hacer visible el rol de estas mujeres en la escuela, mapear las percepciones sobre su trabajo y hallar pistas en torno a la nueva mujer que se estaba perfilando en la Alemania de entreguerras. La llegada de Hitler al poder alteraría para siempre la historia alemana en general y el desarrollo de estas artistas en particular, cuya memoria e innovaciones merecen ser recordadas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO. Wir wollen keine Kunstzeitschrift. Bauhaus, 4, 1928.
- ANÓNIMO. Mädchen wollen etwas lernen. Die Woche, 1930.
- ANÓNIMO. Am 1. Oktober d. J. verlässt Frau Gunta Stözl... Bauhaus, 2, 1931.
- BARO, Gene. Anni Albers. New York: The Brooklyn Museum, 1977.
- BAUMHOFF, Anja. The Gendered World of the Bauhaus: the Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932. London: Peter Lang, 2001.
- BERGER, Otti. Interview mit Bauhäuslern. Bauhaus, 2/3, 1928.
- BRANDT, Marianne. Bauhausstil. Bauhaus, 4, 1929.
- BRIDENTHAL, Renate, GROSSMANN, Atina y KAPLAN, Marion. When Biology Became Destiny Women in Weimar and Nazi Germany. New York: Monthly Review Press, 1984.
- BROUDE, Norma y GARRARD, Mary. Preface. The Expanding Discourse. Feminist and Art History. New York: HarperCollins, 1992.
- GROPIUS, Walter. El objetivo de la Logia de Constructores. En Joaquín Medina Warmburg (ed.) ¿Qué es arquitectura? Antología de escritos. Madrid: Reverté, (2018 [1919]).
- GROPIUS, Walter. Das Bauhaus. Offset-Buch- und Werbekunst Das Blatt für Drucker, Werbefachleute und Verleger, 7, 1926.
- KÁLLAI, Ernst. Bauen und Leben. Bauhaus, 2/3, 1928.
- KÁLLAI, Ernst. Sie wundern sich. Bauhaus, 3, 1929.
- GIEDION, Sigfried. Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar. Das Werk, 9, 1923.
- HERRMANN, Elsa. This is the New Woman. En E. DIMENBERG, M. JAY y A. KAES (ed). The Weimar Republic Sourcebook. Los Angeles: The University of California Press, (1994 [1929]).
- MEYER-WALDECK, Wera. Interview mit Bauhäuslern. Bauhaus, 4, 1928
- OTTO, Elizabeth y RÖSSLER, Patrick. Bauhaus Women. A Global Perspective. New York: Herbert Press, 2019.
- PASSARGE, W. Die Ausstellung des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Das Kunstblatt, 10, 1923.
- RÖSSLER, Patrick. Bauhausmädels. A Tribute to Pioneering Women Artists. Köln: Taschen, 2019.

- SCHLEMMER, Oskar. Die Bühne. Bauhaus, 4, 1929.
- STÖLZ, Gunta. Weberei am Bauhaus. Offset-Buch- und Werbekunst Das Blatt für Drucker, Werbefachleute und Verleger, 7, 1926.
- STÖLZL, Gunta. Die Entwicklung der Bauhausweberei. Bauhaus, 2, 1931.
- SUTTON, Katie. The Masculinized Female Athlete in Weimar Germany. German politics and society, 27 (3), 2009.

GEORGINA G. GLUZMAN

Georgina G. Gluzman (Buenos Aires, 1984) é investigadora no Conselho Nacional de Investigação Científica e Técnica (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) na Argentina. É também professora assistente de História da Arte e Estudos de Género na Universidade de San Andrés, em Buenos Aires.

UTOPIA CONCRETA: O LEGADO DA VANGUARDA RUSSA NA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA SOB UM OLHAR DECOLONIAL

CONCRETE UTOPIA: THE LEGACY OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE IN THE CONSTRUCTION OF BRASÍLIA FROM A DECOLONIAL PERSPECTIVE

Renata Homem de Carvalho

BRASÍLIA
VANGUARDA RUSSA
PERSPECTIVAS DECOLONIAIS

O artigo parte de uma vivência pessoal — crescer em Brasília, cidade concebida como utopia modernista — para investigar as conexões entre o legado espiritual e ideológico da vanguarda russa e a construção simbólica da capital brasileira. Por meio de reflexões que unem memória, filosofia, arte e epistemologia, propõe uma leitura crítica e decolonial da cidade como espaço de tensões entre espiritualidade e racionalidade, idealismo e concretude. Questiona como a espiritualidade presente em Kandinsky e outros teóricos russos dialoga com a materialidade dos arquitetos influenciados pelo marxismo que moldaram Brasília. Ao revisitar suas experiências em um ambiente iluminista e ateu, a autora revela o paradoxo de uma cidade nascida da razão, mas impregnada de alma, e defende a necessidade de repensar a arte e o conhecimento sob perspectivas decoloniais que incluam cosmovisões afro-brasileiras, indígenas e espirituais.

BRASÍLIA
RUSSIAN AVANT-GARDE
DECOLONIAL PERSPECTIVES

The article draws on personal experience—growing up in Brasília, a city conceived as a modernist utopia—to investigate the connections between the spiritual and ideological legacy of the Russian avant-garde and the symbolic construction of the Brazilian capital. Through reflections that unite memory, philosophy, art, and epistemology, it proposes a critical and decolonial reading of the city as a space of tensions between spirituality and rationality, idealism and concreteness. It questions how the spirituality present in Kandinsky and other Russian theorists dialogues with the materiality of the architects influenced by Marxism who shaped Brasília. By revisiting her experiences in an enlightened and atheistic environment, the author reveals the paradox of a city born of reason but imbued with soul, and argues for the need to rethink art and knowledge from decolonial perspectives that include Afro-Brazilian, indigenous, and spiritual worldviews.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

Crescer em Brasília foi, para mim, crescer dentro de uma utopia. Desde cedo aprendi a caminhar por ruas que não eram apenas caminhos, mas traços de um sonho coletivo, onde a modernidade se confundia com a promessa de uma sociedade mais humanista e livre. As formas geométricas, os vazios monumentais, os eixos desenhados no horizonte, tudo parecia testemunhar uma cidade feita para ser diferente. Assim, quando minha professora, Grace Maria de Freitas, lançou em uma de suas aulas o desafio de investigar a influência da vanguarda russa na construção de Brasília, percebi que minha própria trajetória, inevitavelmente, entraria para o debate.

Logo me lembrei de um dos meus artistas-teóricos russos preferidos, Kandinsky, e me perguntei: como a espiritualidade elaborada por ele, se relacionaria com a materialidade concreta dos artistas, arquitetos e urbanistas que criaram Brasília, por sua vez, também influenciados pela vanguarda russa? Não residiria aí uma antítese irreconciliável? Afinal, o Concretismo brasileiro sempre me pareceu herdeiro de uma tradição racionalista, atea, marcada por um materialismo intransigente e, portanto, oposta a qualquer impulso espiritualista.

Brasília é, em última instância, o retrato perfeito de uma utopia iluminista. Não há como ignorar processos históricos, políticos e culturais materialistas por trás dessa concretude artística, tão marcante na estética da nossa capital. Foi nesse entrelaçamento de ideias aparentemente contraditórias que se desconstruíram em mim paradigmas que eu julgava imutáveis. Como disse, cresci imersa na atmosfera de uma cidade que simbolizava a realização de um sonho moderno e socialista. Professores, cientistas, artistas e pesquisadores quase todos marxistas e ateus, compunham o círculo de amizade de meus pais, desde a minha infância, e com eles aprendi a identificar religião e espiritualidade como resquícios de um passado obscurantista.

O pensamento iluminista, filtrado pela lente da Revolução Francesa, parecia ensinar-nos que o progresso só seria possível pela razão, pela ciência e pela técnica. Ouvia críticas a pessoas místicas e religiosas, frequentemente retratadas como ingênuas ou manipuladoras. Por isso, em meu imaginário, quase toda forma de espiritualidade e religiosidade significava uma subordinação ao pensamento hegemônico europeu antigo, formado pelo Estado e pela Igreja, o oposto de uma liberdade política, cultural e científica tão almejada. Cresci ouvindo que Deus não existia — uma convicção alinhada ao pensamento marxista, que entendia a religião como uma forma de alienação social. Essa visão, formulada por Marx (1978), influenciou profundamente o pensamento libertário de toda uma geração de artistas, arquitetos e professores com quem convivi, tive aulas, estudei e trabalhei ao longo da vida.

Os artistas que criaram a identidade visual de Brasília têm fortes raízes comunistas marxistas. E essa influência ideológica, por sua vez, está nas entrelinhas da cidade, sutilmente modelada nas ruas, na arquitetura, na arte concreta, presente em todos os espaços. Enquanto eu revivia na memória minhas andanças e experiências na capital, muitas perguntas emergiam: quais seriam as verdadeiras origens estéticas do ideal concreto? O que estaria por trás de uma arte tida como revolucionária? Como o materialismo marxista influenciou o concretismo na arte? Por que, afinal, depois de tudo que aprendi e absorvi, ainda tenho a sensação de que há uma forte espiritualidade em Brasília? Será que espiritualidade e política podem se relacionar na cidade, através da arte?

Ao tentar responder a essas questões me esbarrei em um paradoxo epistemológico, semelhante a uma areia movediça. Quanto mais eu pesquisava e escrevia, mais

me aprofundava. Veja bem, praticamente toda a base teórica a que temos acesso dentro da filosofia, da estética, da crítica e da história da arte, é ocidentalizada, ou seja, nascida em um contexto ocidental-europeu. Porém, essa base epistemológica não dá conta de abarcar a cosmovisão de um país colonizado, como o Brasil. Mora em mim, no meu intelecto, na minha percepção das experiências, uma predisposição multifacetada, com bases culturais indígenas e afro-brasileiras, onde o corpo, a natureza e o místico aparecem interligados e indissociáveis da arte, à arquitetura, à natureza e aos espaços urbanos. É por isso que nós pesquisadores brasileiros já não conseguimos mais escrever ou nos expressar sem lançar mão de autores decoloniais, pois, se usarmos apenas a base teórica daqueles que nos transmitiram o conhecimento formal durante centenas de anos, poderemos cair nas mesmas armadilhas epistemológicas do passado.

Assim, mais do que um exercício comparativo, este artigo propõe um trajeto crítico-reflexivo, onde memória pessoal e investigação filosófica, estética, artística e epistemológica se entrelaçam para responder à pergunta: como pode uma utopia modernista, em forma de cidade, construída sob o concreto (literal e estético), proporcionar espaços e experiências tão carregadas de uma espiritualidade mística, intuitiva, anímica?

Ao longo deste artigo, percorrerei um caminho que parte da compreensão do espírito livre e da mente livre, fundamentos que orientam a criação artística como gesto de emancipação interior, para então adentrar no espírito da arte engajada, em que a estética se torna também política. Em seguida, examinarei a utopia concretista e suas raízes nas vanguardas europeias, desdobrando-se em uma arte revolucionária e, ao mesmo tempo, espiritual, que buscava transformar o mundo por meio da razão e da forma.

ESPÍRITO LIVRE, MENTE LIVRE

No contexto brasileiro, tendemos a associar a palavra espírito a uma esfera religiosa ou mística, até mesmo com uma leve conotação negativa. Como se espírito fosse algo não crível ou não verdadeiro. A esfera do irreal, a princípio, não deve ser levada a sério. Em uma tendência inconsciente, anulamos nosso próprio referencial cultural e religioso tão rico e miscigenado, negando e silenciando diversas experiências espirituais e anímicas. Já no contexto europeu, que forma a literatura e a história da arte moderna tal como a conhecemos, a palavra espírito aparece de maneira diferente. Espírito designaria aí, na maioria das vezes, a própria mente, o pensamento humano. E, para além disso, uma mente autônoma, independente e livre das principais instâncias antigas de poder: a Igreja e o Estado.

Se para o contexto europeu a palavra espírito, enquanto mente e razão, simboliza uma tendência libertária, revolucionária e até anarquista, para a cosmovisão de um país multicultural como o nosso, ela representa quase o oposto: algo ligado ao sagrado, ao invisível e à dimensão afetiva da existência, fortemente enraizado nos legados afro-indígenas que moldaram nossa sensibilidade. Mas aí reside uma irônica contradição: foram eles, os mesmos que nos ensinaram a associar a espiritualidade mística à submissão, que nos subjugaram, intelectual e culturalmente, em nome da razão libertária.

Na filosofia hegeliana, *geist* (termo alemão) é geralmente traduzido como espírito. Mas é fundamental ressaltar aqui: *geist* ou espírito, para Friedrich Hegel, não indica

um sentido religioso-místico, mas sim a intelectualidade designada como uma "realidade histórica, social e cultural". Em *Fenomenologia do Espírito* (2008), Hegel atribui ao termo espírito o movimento entre razão e liberdade, aprimorado pelo ser humano ao longo do tempo. É bem curioso perceber que o espírito aí funciona quase como sinônimo de filosofia, ou seja, da capacidade humana de raciocinar, assimilar e desenvolver ideias. Durante todo o livro, ele argumenta que a filosofia, assim como o "espírito" deveria ter o mesmo status da ciência (respeitada por sua característica empírica, comprovável), já que o espírito, a necessidade interior ou pensamento, trabalha para o mundo, para as demandas exteriores e, portanto, para a própria ciência, contribuindo ativamente para o entendimento de questões universais, fundamentais ao progresso da sociedade.

O espírito, para ele, não é, portanto, apenas um estado íntimo ou subjetivo, mas um lugar onde interioridade e exterioridade se encontram, possibilitando o progresso racional e histórico da humanidade. Vemos aí que, para a filosofia eurocentrada, "pensar por si" significa, portanto, questionar e relativizar ideias, principalmente aquelas que foram outrora impostas pelo Estado e pela Religião. Assim, o termo "espírito" passa a simbolizar a busca por uma mente emancipada, livre de qualquer imposição institucional. No final da obra *Phänomenologie des Geistes* (1807), Hegel mostra o espírito como resultado do percurso da consciência: da experiência imediata, passando pelo conhecimento, até chegar à autoconsciência da liberdade.

O ESPÍRITO DA ARTE ENGAJADA

O historiador Marcos Napolitano (2011), ao refletir sobre uma arte engajada ou ideológica, aproxima o conceito de espírito ao de intelectualidade, indicando como o termo se desdobrou ao longo dos anos. Segundo ele, há uma tendência no pensamento europeu de vincular a ideia de "intelectual" ao engajamento político, justamente porque a atividade intelectual esteve historicamente associada a causas humanistas, republicanas e progressistas, em oposição à tradição clássica do "intelectual clérigo", cuja função era servir à ordem sacralizada institucionalmente.

Nesse sentido, o "espírito" no contexto da arte brasileira também seria compreendido como "intelecto" e representaria uma busca interior que não se esgota em si mesma, mas que se projeta no mundo, intervindo na realidade. De fato, percebe-se na história da arte do Brasil, em textos críticos e curatoriais, uma tendência de uso da palavra espírito com a mesma conotação hegeliana de liberdade. Ou seja, nos textos sobre arte engajada e política, a palavra espírito representaria, muitas vezes, o cerne da arte dita revolucionária. Nesse contexto, portanto, a palavra espírito distancia-se completamente da conotação mística, ascética, sagrada.

Friedrich Schiller, em *Cartas sobre a Educação Estética do Homem* (1990), fala da arte como meio de reconciliação entre o individual e o universal, entre sensibilidade e razão. O artista aparece como figura que transcende limitações políticas ou religiosas no sentido de não ser instrumento dessas instâncias, para acessar uma liberdade estética que envolve tanto a dimensão sensível quanto a racional. A partir de Schiller, o artista, à semelhança do filósofo, tende a pensar por si mesmo, e vai além: é também espelho e mediador das aspirações, inquietações e transformações da sociedade de seu tempo.

Seria nesse duplo movimento, de autonomia criativa e reflexão do coletivo, que o espírito artístico engajado escaparia às formas tradicionais do pensamento religioso

ou governamental. Essa liberdade, contudo, abre, simultaneamente, espaço para uma experiência interna profunda, para uma vivência estética que, embora não considerada mística ou religiosa, permite uma espécie de interioridade transcendente, indicando uma abertura ao espiritual oculto. Ou seja, na arte, assim como na filosofia, o espírito (no sentido de liberdade, interioridade e elevação estética) encontra a possibilidade de ser ao mesmo tempo individual e universal, íntimo e coletivo. Nesse ponto, duas ideias opostas que ora apresentavam significados contrastantes, se cruzam.

Pode-se dizer que o espírito na arte engajada gera algumas dúvidas, aparentemente indissolúveis. Até que ponto o espírito, entendido aqui como liberdade, consciência crítica e impulso transformador, pode realmente se manifestar de forma autônoma em um território cuja própria identidade foi construída sob a dominação externa? Vimos que, na arte engajada, o uso da palavra espírito frequentemente carrega a simbologia poética de liberdade, revolução e até anarquia, como um gesto de resistência contra sistemas opressores. No entanto, quando esse gesto ocorre em um país colonizado, como o Brasil, a própria rebeldia torna-se paradoxal a partir do momento em que ela se expressa por meio de códigos, estéticas e estruturas de pensamento herdadas do colonizador.

A partir disso, o espírito que se pretende ser livre pode, na verdade, estar ainda operando dentro dos limites impostos pela colonialidade, tanto no plano simbólico quanto epistemológico. A arte engajada, então, mesmo quando se propõe ser crítica e contestadora, pode, inadvertidamente, reproduzir as lógicas do poder que busca subverter. Esse é o impasse que o significado de "espírito" enfrenta na arte ideológica de um país colonizado: ele se quer emancipado, mas carrega em sua formação as marcas da dominação. A liberdade torna-se, portanto, uma tensão contínua entre criação e condicionamento, entre ruptura e herança.

A UTOPIA CONCRETISTA

Se o espírito, na arte engajada do país colonizado, revela a antinomia entre liberdade e condicionamento, entre criação e herança cultural, a noção de utopia surge como prolongamento natural dessa tensão. Afinal, o desejo de liberdade plena, de superação das estruturas impostas e de reinvenção do mundo, exige não apenas crítica ao presente, mas também imaginação de um futuro outro. É provavelmente neste ponto que o espírito se projeta em direção ao horizonte: onde se encontra a utopia, não como realização material e imediata, mas como força propulsora que anima o gesto criativo e político. A utopia torna-se a imagem simbólica daquilo que o espírito almeja, mas ainda não pode ser. Daí nasce a ideia de uma utopia da arte concretista, onde o ideal e o real se entrelaçam, e onde a arte, mesmo moldada por contradições históricas, continua a operar como ferramenta de transformação, sonhando com um novo mundo enquanto constrói formas no presente.

O termo utopia, muitas vezes associado ao marxismo, designa, de modo simplificado, um estado ou lugar ideal de harmonia e felicidade entre os indivíduos. O conceito foi cunhado pelo humanista inglês Thomas Morus, que imaginou uma ilha com sistema sociopolítico perfeito em sua obra *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* (1516). Desde a origem, no entanto, a ideia carrega uma contradição: se o lugar é ideal, ele não existe. A própria palavra deriva do grego *ou* (não) e *topos* (lugar), significando, portanto, "nenhum lugar".

1. (GALEANO, 2011, 29'30" –31'04").
Tradução e transcrição livres da autora, a partir da entrevista original em espanhol, em vídeo.

Talvez a potência criativa e poética da utopia resida, justamente, nessa dualidade. Eduardo Galeano, parafraseando seu amigo e cineasta Fernando Birri, conta, em uma entrevista: "A utopia está lá no horizonte. Eu sei muito bem que nunca a alcançarei. Se eu caminho dez passos, ela se distanciará dez passos. Quanto mais a procure, menos a encontrarei, porque ela vai se distanciando quanto mais me aproximo. Pois a utopia serve para isso, para caminhar." Assim, mais do que um destino a ser alcançado, a utopia seria um movimento, um impulso que orienta nossos passos. Mas mesmo sendo horizonte, ela não é estática, ela é fluida e intangível.

A busca pela utopia na arte, é um convite permanente ao movimento e à transformação. O espírito utópico da arte concreta pode ser sentido nas ruas, jardins, edifícios e espaços públicos de Brasília. O principal texto da poesia concreta, intitulado *Plano Piloto para Poesia Concreta* (1958), assinado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, evidencia de forma direta a relação entre o projeto de construção de Brasília e as bases do Construtivismo internacional.

Para Philadelpho Menezes (1988), a poesia concreta dialogou intensamente com o movimento desenvolvimentista vivido no Brasil dos anos 1950, no qual se insere a idealização da nova capital, situada de maneira matemática no centro geográfico do país. Segundo o autor, *Plano Piloto para Poesia Concreta* constitui uma referência explícita ao Plano Piloto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, arquitetos que sonharam em erguer do nada, no meio do cerrado árido do Planalto Central, uma cidade desenhada "segundo os ideais mais racionais do urbanismo europeu".

A pesquisadora Grace Maria de Freitas, que inspirou este artigo ao propor a investigação da influência da vanguarda russa na construção de Brasília, é também autora do livro *Brasília e o projeto construtivo brasileiro* (2007). Em seu livro, ela diz que "a capital do Brasil é a realização do gesto primário que se tornou o gesto da modernidade" (FREITAS, 2007, p. 41-42) Para ela, Brasília foi nutrida pela ideologia utópica do movimento construtivista internacional e, por ter sido concebida pelo viés da arte, ofereceria à sociedade ambientes especiais e primorosos, ideais para a vida coletiva.

Sobre esse sonho, o artista e professor da Universidade de Brasília, Geraldo Orthof, traz para o debate uma observação interessante, que por sua vez também corrobora com a ideia do espírito livre e contestador presente na arte concreta. Em entrevista para o Correio Brasiliense (2014) ele diz:

[A utopia da arte em Brasília] caminhava junto, era um desejo de romper com a herança religiosa do barroco, que era a única matriz, e arejar as ideias. Isso está inscrito no desenho da cidade. Por exemplo: no fato de a Catedral de Brasília não estar em uma praça maior, como em qualquer cidade católica. Ela fica ao lado e é mais baixa. O Congresso fica no centro e expressa a soberania civil. Somos todos herdeiros da península ibérica, em que a catedral e Deus mandam. Isso traz aspectos provocadores para todas as artes, vamos sair do barco e construir algo que a gente não sabe o que é. Claro que já haviam experiências importantes como a do modernismo de 1922, mas a experiência de Brasília abriu novas possibilidades.

A fala de Orthof evidencia a ruptura que Brasília simbolizou não apenas um gesto arquitetônico, mas um deslocamento simbólico da centralidade do sagrado institucionalizado para a soberania civil. A utopia modernista brasileira, ao mesmo tempo em

que rompia com a tradição barroca ibérica, abria-se para novos horizontes de experimentação artística e social.

Sobre a idealização de Brasília, o famoso crítico de arte Mário Pedrosa afirmava que o futuro do país em muito se beneficiaria da construção de uma capital inspirada pela arte concretista. Segundo o pesquisador Marcelo Mari (2006), Pedrosa via na tendência construtiva da arte uma íntima relação entre o moderno projeto artístico e os ideais políticos e sociais de seu tempo. Para Pedrosa, a arte construtiva não era apenas uma questão estética, mas possuía uma função social e política clara, alinhada a valores democráticos e socialistas.

Um ano antes da inauguração oficial da capital, em 1959, Pedrosa criou o Congresso Internacional de Críticos de Arte (AICA), sob o tema: *A Cidade Nova: Síntese das artes*. Durante a abertura, ele declarava:

Vejo, em nosso encontro, um símbolo. Nele reluz uma significação extraordinária. Sugere, ou antes, afirma, e veementemente, que o futuro tecnológico, econômico e social deste país não mais se construirá à revelia do coração e da inteligência, como tantas vezes ocorreu no passado e ainda sucede no presente, mas erguer-se-á sob o signo da arte, signo sob que Brasília nasceu. (MORAIS, 1975, p. 80 apud MARI, 2006, p. 270)

Dentro do contexto da produção em arte, arquitetura e urbanismo que deram origem à Brasília, a professora Grace Maria de Freitas ainda considera: "(...) será motivada pela consciência de que uma revolução se produzia nas artes visuais e no pensamento plástico, pois a racionalização do sistema de formas resultaria em uma renovação da visão, remetendo-se às mudanças econômicas, sociais e psicológicas do pós-guerra". (FREITAS, 2007, p. 28)

Creio que o que a professora queria dizer com isso era que a racionalidade geométrica da capital não é apenas reflexo de um pensamento funcionalista, mas também a expressão simbólica de um sonho utópico coletivo: o de reinventar um modo de habitar, ver e sentir o mundo. Para ela, esse processo artístico e revolucionário se desdobrou e ganhou novas dimensões no contexto da construção de Brasília, cidade que traduziu em concreto o ideal modernista unindo arte, técnica e vida cotidiana.

Lúcio Costa (1902–1998) foi um dos principais arquitetos e urbanistas brasileiros, amplamente reconhecido por seu papel na concepção de Brasília, a nova capital do país. Como urbanista-chefe do projeto, Costa desenvolveu o Plano Piloto, inspirado em ideias modernas de planejamento urbano, que organizava a cidade de forma funcional, com setores específicos para habitação, comércio, administração e lazer. Seu trabalho buscava unir racionalidade, estética e a visão de uma cidade moderna que refletisse o espírito progressista do Brasil da década de 1950. A colaboração com Oscar Niemeyer na criação de edifícios emblemáticos consolidou Brasília como um marco do modernismo e do urbanismo brasileiro.

Oscar Niemeyer (1907–2012) foi um dos arquitetos mais célebres do Brasil e do modernismo mundial. Ele é conhecido por suas linhas curvas, formas ousadas e uso inovador do concreto armado, que transformaram o cenário arquitetônico brasileiro. Em Brasília, Niemeyer projetou os principais edifícios públicos, como o Palácio da Alvorada, o Congresso Nacional e a Catedral, traduzindo em arquitetura a visão moderna e futurista do Plano Piloto de Lúcio Costa. Seu trabalho combina funcionalidade, estética e um forte caráter simbólico, tornando-o referência global em design e urbanismo.

Freitas (2007) também nos lembra que Le Corbusier, em contato com Walter Gropius, fundador da Bauhaus, trouxe a racionalidade dessa escola para o projeto construtivo da capital, colaborando estreitamente com Lúcio Costa em diversos planos urbanísticos. Assim, a arte concebida para ser revolucionária encontrou solo fértil no Brasil, no Planalto Central. Vemos que desde o início do século XX, o pensamento construtivo russo dialogava com experiências europeias e influenciava artistas e arquitetos interessados em unir racionalidade, função social e inovação estética. Por isso, a análise deste artigo não se limita apenas à influência da vanguarda russa como sugere o título, mas também com outras escolas e correntes de pensamento europeias, que se desdobraram e fundamentaram a criação de Brasília.

Além de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, diversos arquitetos e artistas colaboraram na concepção de Brasília, como Roberto Burle Marx, Athos Bulcão, Joaquim Cardozo, Clóvis Graciano, Marianne Peretti, Alfredo Ceschiatti e Djanira, entre outros. Todos herdaram os valores da vanguarda da época, incorporando ao projeto princípios do modernismo, como inovação, abstração, integração entre forma e função e a busca por uma identidade estética contemporânea, transformando a cidade em um laboratório de arte, arquitetura e urbanismo.

Dessa forma, a utopia concretista pode ser compreendida como a síntese simbólica entre sonho e razão, entre ideal e estrutura. Em Brasília, ela se materializa no gesto criativo que transforma o vazio em forma e o desejo em espaço habitável. Mais do que uma cidade, Brasília representa a esperança modernista de fundir arte e vida, estética e política, forma e liberdade. Nessa perspectiva, a utopia concretista não é apenas uma herança do passado, mas um chamado permanente à imaginação crítica e à reinvenção do presente — um horizonte que continua a mover o espírito criador brasileiro.

ARTE CONCRETA REVOLUCIONÁRIA

O concretismo, nascido nos anos 1930 na Europa como reação às correntes subjetivas, como o surrealismo e o expressionismo, desemboca no Brasil em 1956 com a *Exposição Nacional de Arte Concreta* em São Paulo. O termo "arte concreta", usado por Theo van Doesburg em 1930, herda ideias do neoplasticismo de Mondrian, que buscava pureza formal, ordem harmônica e geometria. O construtivismo russo (Tatlin, Malevich, Pevsner, Gabo) soma-se a esse corpo de ideias: arte não como ornamento, mas como instrumento social, ligado à tecnologia, à função e à massificação estética.

A arte produzida durante e após a Revolução Russa de 1917 amplificou esse ideal: arte funcional, prática, acessível, comprometida com a transformação política e social. Como observa Napolitano (2011), a vanguarda russa inspirou diversos movimentos artísticos a politizar não só o conteúdo, mas também a forma. Para ele, a máxima de Maiakovski, "sem forma revolucionária não há arte revolucionária", sintetiza essa articulação entre estética e política.

Giulio Carlo Argan (1992, p. 324) destaca que entre as correntes de vanguarda europeias transformadas pela Revolução, somente a Russa colocou de fato a função social da arte como compromisso político explícito. Essa influência chega então ao Brasil através dos movimentos concretistas do *Grupo Ruptura* em São Paulo e *Frente* no Rio de Janeiro, que procuravam adaptar os ideais modernistas e construtivos europeus à realidade brasileira.

Apesar de todo esse ideário revolucionário e da adoção formal da arte concreta no Brasil com entusiasmo crítico-pedagógico, existe uma disjunção inevitável quando essas ideias atravessam o Atlântico e chegam em um contexto colonial: o ideal modernista-construtivista encontra condicionantes materiais, históricos e simbólicos, desigualdade social, ausência de infraestrutura, dependência cultural e tecnológica, expectativas distintas da população, tensões políticas locais. Pedrosa separa então, revolução política de revolução artística:

A revolução política está a caminho; a revolução social vai se processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender as tremendas transformações e intuição para superá-las. Esta será a grande revolução, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la. Confundir revolução política e revolução artística é, pois, um primarismo bem típico da mentalidade totalitária dominante. (PEDROSA, 1986, p. 247)

A visão de Pedrosa dialoga com a do surrealista francês André Breton, que também questionava a tensão entre liberdade, subversão e revolução na arte. Em contato próximo com os comunistas russos, Breton, ao lado de León Trotsky, elaborou o manifesto *Por uma arte revolucionária independente*, onde afirmava:

[...] A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam e permitir a toda a humanidade elevar-se a alturas que só os gênios isolados atingiram no passado. (BRETON, 1938, p. 5-6)

Dessa forma, a reflexão de Pedrosa sobre a revolução da sensibilidade e a autonomia da criação artística evidencia que a arte concreta não se limita a um compromisso social ou político imediato. Ela aponta para uma dimensão mais profunda, que envolve transformação interior, percepção e experiência humanas — uma esfera que, à primeira vista, pode parecer incompatível com a lógica da revolução política.

No entanto, ao longo da pesquisa, percebe-se que essa tensão entre engajamento social e busca espiritual não é apenas coexistente, mas dialética: é justamente nesse espaço intermediário que a arte se torna capaz de transcender o concreto e alcançar uma linguagem do absoluto e do invisível. Essa transição, sutil e progressiva, prepara o terreno para compreender como a vanguarda russa e suas correntes construtivas introduziram uma dimensão espiritual na arte, cuja presença e influência se desdobram em diversas frentes, inclusive no movimento concretista brasileiro.

DESDOBRAMENTOS ESPIRITUAIS DA VANGUARDA RUSSA

O início do século XX foi marcado por uma profunda transformação estética e espiritual. No contexto das vanguardas europeias e russa, artistas como Malevich, Kandinsky e,

em paralelo, Mondrian, buscaram romper com a arte figurativa e com os valores materiais da sociedade moderna, propondo uma nova forma de expressão voltada ao absoluto, ao invisível e ao espírito. Essa busca pela essência não representável, comum às correntes abstratas e construtivas, expressava o desejo de superar o dualismo entre matéria e espírito que permeia a cultura ocidental desde Descartes. (BORGES, 2010)

Após 1915, com a difusão das ideias de Malevich (suprematismo) e Tatlin (construtivismo), o pensamento construtivo russo teve grande repercussão na Europa, influenciando artistas e movimentos contemporâneos. Quando Kandinsky ingressou na Bauhaus a partir de 1922, passou a conviver com colegas que admiravam e estudavam as teorias construtivistas russas. De forma semelhante, Mondrian mantinha diálogo com Theo van Doesburg, demonstrando profundo interesse pelas experiências russas e pelo suprematismo, estabelecendo uma ponte entre o pensamento construtivo russo e as vanguardas europeias.

Kasimir Malevich (1879–1935), fundador do suprematismo, via na arte um meio de libertação do mundo objetivo e material. Em seu manifesto de 1915, afirmou: “Não mais retratos da realidade! Não mais concepções ideais! Nada além de um deserto!” — frase que traduz sua ruptura com a representação e a crença na arte como experiência espiritual autônoma. No célebre *Quadrado preto sobre fundo branco*, o artista substitui a figura pelo sentimento puro: o quadrado é a materialização da emoção, enquanto o branco simboliza o “nada”, o “espaço do espiritual” (MALEVICH, 1996). Para ele, a arte não deveria mais servir à religião nem ao Estado, mas despertar “para uma vida nova e construir um mundo novo: o mundo do sentimento” (MALEVICH, 1996, p. 346). O filósofo e crítico de arte Christian Delacampagne (1997, p. 13) interpreta outra obra icônica, o *Quadrado negro*, como a expressão de “um absoluto espiritual”, afirmando que, mesmo não representando nada visível, a obra remete a uma dimensão interior do ser.

Enquanto Malevich propunha uma espiritualidade do sentimento, Piet Mondrian (1872–1944) formulava uma espiritualidade da razão. Em *Realidade natural e realidade abstrata* (1919), defende que o “homem moderno” deve buscar uma consciência interior capaz de integrar corpo, mente e alma. Para ele, a arte abstrata é o caminho para a purificação estética e espiritual, pois, ao reduzir a forma às linhas verticais e horizontais e à cor pura, revela a harmonia universal que rege a mente e o cosmos. Mondrian acreditava que a arte deveria conciliar espírito e vida, superando o dualismo corpo–alma e refletindo a unidade essencial do ser. (ARGAN, 1992) Sua geometria rigorosa não era apenas formal, mas um exercício de consciência: a tentativa de traduzir, em estrutura visível, a ordem invisível do espírito.

Wassily Kandinsky (1866–1944), em *Do espiritual na arte* (1996), descreve a vida espiritual como um triângulo em movimento, onde as camadas inferiores — imersas no materialismo — ascendem gradualmente rumo ao ideal superior. Para ele, a crise espiritual da modernidade era resultado do domínio da ciência positivista e do afastamento do homem de sua dimensão interior. Ao afirmar que “o que ainda não existe materialmente não se pode cristalizar materialmente”, Kandinsky reconhece na intuição o instrumento de acesso ao invisível, contrapondo-se ao método racionalista. Influenciado pela Teosofia, ele via a arte como meio de reconciliação entre Oriente e Ocidente, matéria e espírito, razão e intuição.

Kandinsky, Mondrian e Malevich, cada um a seu modo, propuseram que a arte poderia ser o veículo de uma transformação espiritual da humanidade. Para Malevich,

o sentimento puro substitui o objeto; para Mondrian, a razão geométrica reflete a ordem cósmica; para Kandinsky, a intuição conduz ao invisível. A convergência entre esses artistas revela uma dimensão espiritual compartilhada pela vanguarda europeia e russa: a arte como expressão da essência interior e instrumento de elevação da consciência.

No diálogo entre abstração e concretude, essa espiritualidade adquire um sentido paradoxal: quanto mais a arte se afasta do mundo material, mais concreta ela se torna em si mesma. A "arte concreta", como propôs van Doesburg (1930), seria aquela que não representa nada além de seus próprios elementos — linha, cor e plano —, tornando-se autossuficiente e plena. Kojève (1936) explicaria depois que, por isso mesmo, ela é concreta: porque existe por si, não como símbolo, mas como presença. Assim, a concretude artística assume um caráter espiritual: é a manifestação da mente livre, da interioridade que se materializa em forma pura.

Em última instância, a vanguarda russa e seus desdobramentos europeus propuseram uma arte que transcende o utilitarismo e o materialismo modernos, restituindo à criação sua função espiritual. Ao dissolver a figura e a narrativa, a arte abstrata não eliminou o sentido — ao contrário, abriu espaço para o invisível, para aquilo que só o espírito pode perceber.

A ESPIRITUALIDADE DECOLONIAL

Enquanto a tradição moderna europeia entende o espírito como emancipação racional e histórica, os pontos de vista decoloniais — provenientes de cosmologias afro-indígenas e de diversos povos originários pelo mundo — apresentam outra visão, em que espírito, corpo, espaço e natureza estão profundamente interligados. Sim, a palavra espírito ainda possui um entendimento ambíguo no Brasil, justamente por estar no meio da tensão epistemológica provocada pela subordinação colonial, que força o encontro de ideias opostas. Portanto, ainda hoje a palavra espírito indica "oposição ao material ou corporal", porém apresenta diferentes conotações: "ora racional e cultural, ora mística e religiosa". (FERRATER MORA, 2000)

A palavra "espiritualidade", no entanto, já possui um entendimento mais compartilhado, com maior inteligibilidade e consenso tanto no contexto brasileiro quanto em outros contextos decoloniais pelo mundo. A espiritualidade, para a maioria dos autores provenientes de territórios em processo decolonial, indica "qualidade ou modo de viver o espiritual", compreendido aí como "experiência existencial", muito comum tanto no olhar cotidiano, quanto nas práticas e rituais ancestrais dos povos originários. (PÉREZ, 2019)

Espiritualidade, do latim *spiritualis*, vem de *spiritus*, que significa, "sopro", "ânimo", "alma", que por sua vez deriva verbo *spirare*, que significa "soprar", "respirar". No Novo Testamento cristão, tanto o termo grego *pneuma* quanto o termo hebraico *ruach*, são usados para indicar o sentido anímico de espírito. Tanto *pneuma* quanto *ruach* indicam "o sopro da vida": vento; respiração; princípio vital; vida que anima. Com o tempo, especialmente nos séculos XIX e XX, a palavra "espiritualidade" ampliou-se para além das instituições religiosas, passando a denotar experiências subjetivas de transcendência e interioridade, incluindo valores morais e existenciais (KROLL, 2010).

Em uma perspectiva ampliada, torna-se possível compreender como diferentes tradições reinterpretem a espiritualidade fora dos moldes ocidentais. É nesse horizonte

que a autora Sylvia Marcos (2017) investiga como mulheres indígenas mesoamericanas vêm resgatando espiritualidades ancestrais — muitas vezes proibidas ou ocultadas sob imagens do cristianismo —, ressignificando cosmovisões de dualidade, gênero, relação com a natureza e ancestralidade, como um modo de vivenciar a espiritualidade de forma efetiva e comunitária.

Uma pesquisa sobre espiritualidade sob o ponto de vista dos povos originários do Canadá, por exemplo, mostra como práticas espirituais indígenas na América do Norte são recuperadas como parte de uma reconciliação cultural, lidando com traumas intergeracionais, sendo a espiritualidade uma via de cura, de pertencimento e de conexão com ancestrais e com a terra. (ROGERS, 2021) De modo semelhante, no contexto decolonial australiano, a espiritualidade está profundamente entrelaçada às epistemologias da vida. Nessa perspectiva, ela expressa uma forma de conhecimento relacional que envolve o vínculo com a terra, as plantas, os animais, a linguagem e os valores comunitários. Esses elementos constituem dimensões espirituais inseparáveis da vida prática e social, refletindo uma visão integrada do existir presente entre os povos indígenas australianos (MICHELL, 2005).

Nas tradições afro-indígenas do Brasil, a espiritualidade também não costuma se apresentar como uma abstração racional ou como uma instância separada da vida material, mas como parte constitutiva do cotidiano. Para Leda Maria Martins (1997), a noção de "performance do tempo espiralar" nas culturas afro-brasileiras evidencia uma concepção em que corpo, memória e ancestralidade estão intrinsecamente ligados. O espiritual, nesse sentido, não é uma fuga do mundo, mas uma presença que se manifesta em gestos, cantos, danças e rituais. Em contraponto à tradição eurocêntrica moderna, que tende a conceber o espírito como uma dimensão autônoma da razão, aqui ele é inseparável da experiência encarnada, marcada pela coletividade e pela transmissão de saberes ancestrais.

De forma convergente, Ailton Krenak (2019) afirma que os povos indígenas não separam o ato de existir do ato de sonhar. Para ele, o sonho não é uma dimensão privada ou ilusória, mas um campo partilhado de conhecimento e de conexão com os seres não humanos — rios, florestas, montanhas. Assim, a espiritualidade indígena não se restringe a uma categoria puramente metafísica, mas constitui uma prática de relação com a terra e com a vida em todas as suas formas.

No contexto indígena, a espiritualidade manifesta-se nos sonhos tanto por sua conotação mística, ligada ao sagrado e ao invisível, quanto pelo contato com espíritos — entendidos como almas de pessoas que já viveram neste plano material, mas que agora habitam outra dimensão, acessível por meio da intuição, da natureza e dos próprios sonhos. Como explica Sidarta Ribeiro (2019, p. 353), entre diversos povos originários há "sonhos xamânicos estimulados por ritos de iniciação, cura ou orientação espiritual". Ele observa ainda que, para os indígenas equatorianos, uma das três categorias de sonho é "o sonho verdadeiro, com ancestrais e espíritos, caracterizado pela ocorrência de mensagens verbais. Nestes sonhos é possível invocar espíritos específicos para realizar tarefas adequadas às suas características" (RIBEIRO, 2019, p. 354).

Na mesma direção, Eduardo Viveiros de Castro (2002) traz a potente noção de "perspectivismo ameríndio", segundo a qual diferentes seres (humanos, animais, espíritos) compartilham uma mesma condição de sujeito, embora percebam o mundo a partir de corpos e pontos de vista distintos. Essa forma de compreender a existência rompe com a velha dicotomia entre natureza e cultura, que estruturou o pensamen-

to moderno europeu, e propõe outra maneira de ver o espiritual: não como um “outro mundo” separado do material, mas como o próprio tecido de relações que entrelaçam e sustentam a vida.

Boaventura de Sousa Santos (2019) nos lembra que reconhecer essas epistemologias exige uma “ecologia dos saberes”, capaz de abrir um diálogo entre os modos de conhecer e viver do Ocidente e as cosmologias indígenas e afrodescendentes. Por isso, no Brasil, a palavra espiritualidade não se deixa reduzir ao olhar do colonizador: ela se transforma e se revela no encontro com práticas, sensibilidades e temporalidades que vêm de fora da tradição europeia.

É justamente essa a espiritualidade decolonial que nos interessa aqui, pois é nesse entrelaçar de experiências ancestrais, conectadas tanto com a natureza material quanto com o sagrado invisível, que percebemos que não existe uma única definição possível. A espiritualidade decolonial se manifesta na vivência de Brasília, cidade ao mesmo tempo racional, ideológica, poética, sagrada e ancestral — entre o cerrado seco e suas árvores retorcidas, o céu aberto que se estende sem limites, a vastidão das planícies, a secura da terra, a integração constante com a natureza e o voo das aves de rapina que dominam o horizonte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora fique claro que os ideais concretistas, tidos como revolucionários, inspiraram artistas no Brasil e em outros países, compreender plenamente essa influência não é tarefa simples. Conceitos como arte engajada, arte revolucionária, arte abstrata, arte espiritual e arte concreta formam uma rede complexa de significados, que só pode ser apreendida considerando o contexto geográfico, político, social e cultural de cada artista. E a transposição de temas e ideias para novos contextos, inevitavelmente provoca mudanças e adaptações conceituais.

Vimos, por exemplo, que o entendimento de “arte revolucionária” pode ser contraditório fora de um contexto político específico. O mesmo ocorre com o termo “espírito”, cuja historicidade na Europa difere, muitas vezes, do sentido que se atribui ao conceito no Brasil. Além disso, os artistas atravessam diferentes fases em suas vidas, reafirmando ou negando posições anteriormente assumidas. Por isso, um mesmo termo pode assumir significados distintos, até opostos, ao longo do tempo.

Explorar os processos e as consequências da influência da vanguarda russa e europeia no desenvolvimento do Concretismo brasileiro e na construção de Brasília revelou-se uma jornada fascinante. A análise histórica, filosófica e artística mostra que o espírito, sempre atento à liberdade, e a utopia, sempre aberta ao sonho, caminham lado a lado. Ambos proporcionam ao artista a força para avançar, criar e reinventar. O espírito guia o caminho; a utopia aponta o horizonte. Juntos, oferecem ao criador a possibilidade de caminhar adiante, entre o concreto da realidade e a liberdade do sonho.

Embora a arte concreta traga promessas de liberdade e igualdade, ela não é capaz de dissolver completamente as marcas da colonialidade, como, por exemplo, vícios de linguagem, reprodução de conceitos ou repetição de falas que ao serem mudadas de contexto perdem seu sentido. A nossa tentativa (desde o tropicalismo) em digerir as ideias eurocêntricas para depois regurgitá-las como algo próprio, até hoje, não é uma tarefa fácil.

Em Brasília, essas ideias paradoxais se manifestam, ao mesmo tempo, na concretude urbanística e no espaço etéreo entre edificações. Formas, linhas e geometria em concreto armado, de um jeito misterioso e intuitivo convidam à experiência do espírito. O concreto, mesmo que rígido e funcional, torna-se veículo de percepção, intuição e contemplação, revelando que a espiritualidade pode, sim, residir naquilo que é concreto, racional e organizado. É a síntese entre forma e sentimento, entre estrutura e transcendência, onde o espírito encontra expressão na própria materialidade da obra.

Dessa forma, compreender Brasília, o concretismo e suas heranças modernistas exige ultrapassar as fronteiras epistemológicas eurocêntricas que moldaram a história da arte. Pensar a arte a partir de uma espiritualidade decolonial significa reconhecer que a criação estética no Brasil nasce de um território onde corpo, natureza, ancestralidade e técnica não se separam.

O espírito que habita o concreto é também o espírito das matas, do cerrado, das águas e dos povos originários; é um modo de sentir e pensar o mundo que escapa às classificações racionais impostas pelo Ocidente. Ao reencontrar esse elo entre razão e encantamento, a arte brasileira — e Brasília como sua síntese poética — revelam que a verdadeira libertação estética não está em negar o legado europeu, mas em recriá-lo a partir de nossas próprias raízes, dando forma sensível a um pensamento verdadeiramente plural, livre e vivo.

Há, enfim, uma diferença essencial entre a espiritualidade religiosa — institucionalizada, dogmática, imposta — e a espiritualidade decolonial que emerge como experiência íntima, livre e silenciosa. Esta última não pertence a templos nem a credos, mas habita o gesto criador, o pensamento que se abre, o corpo que percebe. É essa espiritualidade não religiosa, pessoal e subjetiva, que encontra ressonância tanto na estética e filosofia europeia quanto nas cosmovisões dos povos originários: ambas reconhecem a presença do sagrado no cotidiano, na matéria, na natureza e no tempo de cada ser. Quando retiramos a poeira das capas dos livros e deixamos que essas vozes dialoguem, percebemos que Brasília encarna justamente essa dimensão espiritual — uma cidade que media o encontro de cada um consigo mesmo e, ao mesmo tempo, com o todo. Porque, no fim das contas, há sim uma espiritualidade transcendental e mística que pulsa sob a racionalidade do concretismo.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- BORGES, David Gonçalves. A crítica contemporânea ao dualismo metafísico alma-corpo de René Descartes. Dissertação de mestrado. Pós-Graduação em Filosofia. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2010.
- BRETON, André. Por uma arte revolucionária independente. Breton, Trotsky. Trad. Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra; CEMAP, 1985. Disponível em: <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/poruma.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2025.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano Piloto para Poesia Concreta. Noigandres, nº 4, 1958. Disponível em: <https://www.antoniomiran->

- da.com.br/manifestos_de_poesia/PLANO%20PILOTO%20PARA%20POESIA%20CONCRETA.html. Acesso em: 1 out. 2025.
- DELACAMPAGNE, Christian. História da Filosofia no século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- FREITAS, Grace de. Brasília e o projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- GABO, Naum, La Russie et le constructivisme. In READ, Herbert e MARTIN, Leslie (introd.), Naum Gabo – Constructions, Sculptures, Peinture, Dessins, Gravure, Suíça: Éditions du Griffon, 1961, p. 162.
- GALEANO, Eduardo. In BARBERÀ, Jaume. Entrevista gravada para o programa Singulares da TV3, de Barcelona. 23 de maio de 2011. Disponível em: <<http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/nom-programa/Eduardo-Galeano/video/3541530/>> Acesso em: 4 de novembro de 2025.
- GROPIUS, Walter. Manifesto da Bauhaus. 1919. Disponível em: <https://bauhausmanifesto.com/>. Acesso em: 1 out. 2025.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Fenomenologia do espírito. Tradução de Paulo Meneses. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- KANDINSKY, Wassily. A arte concreta (1938) In CHIPPI, Herschel Browning. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. Do espiritual na arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KROLL, Paul. Soul and Spirit in Scripture. GCI Archive, 2010. Disponível em: <https://archive.gci.org/articles/soul-and-spirit-in-scripture/>. Acesso em: 1 out. 2025.
- LUNATCHARSKI, Anatoli. As artes plásticas e a política na URSS, Lisboa: Editorial Estampa, 1975.
- MALEVICH, Kasimir. Suprematismo. In CHIPPI, Herschel Browning. Teorias da arte moderna. Trad. Waltensir Dutra. 2a Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARI, Marcelo. Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950). 2006. Tese (Doutorado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-10012008-115706/publico/TESE_MARCELO_MARI.pdf. Acesso em: 1 out. 2025.
- MARTINS, Leda Maria. A cena em sombras: ensaios sobre o teatro negro e o teatro das minas. Belo Horizonte: Perspectiva, 1997.
- MARX, Karl. Crítica da filosofia do direito de Hegel: introdução. In: MARX, Karl. Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos. 4. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).
- MICHELL, H. Nēhithawāk of Reindeer Lake, Canada: Worldview, Epistemology and Relationships with the Natural World. The Australian Journal of Indigenous Education, v. 34, n. 1, p. 33-43, 2005.
- MORUS, Thomas. Utopia: De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia. Tradução de Cláudio Daniel. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). Revista de História da Arte e da Arqueologia, São Paulo, v. 1, p. 95-110, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2141>. Acesso em: 1 out. 2025.
- _____. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-

- metodológica. *Temáticas*, Campinas, v. 19, n. 37-38, p. 25-56, jan./dez. 2011. DOI:10.20396/tematicas.v19i37.13670. Acesso em: 1 out. 2025.
- ORTHOF, Geraldo. In FRANCISCO, Severino. Entrevista: Artista plástico Gê Orthof fala sobre a utopia de Brasília. Publicação: 23 de novembro de 2014. Disponível em: <<http://www.correiobraziliense.com.br>> Acesso em: 4 de nov 2025.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- _____. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- PÉREZ, Laura E. *Eros Ideologies: Writings on Art, Spirituality, and the Decolonial*. Durham; London: Duke University Press, 2019.
- REIMER-KIRKHAM, Sheryl; LAMARCHE, Kimberley; ROUSSEL, Josette. Global Case Study in Spirituality: Stories of Hope from Canada. In: ROGERS, Melanie (ed.). *Spiritual Dimensions of Advanced Practice Nursing: Stories of Hope*. Cham: Springer, 2021. DOI: 10.1007/978-3-030-71464-2_10. Acesso em: 1 out. 2025.
- RIBEIRO, Sidarta. *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- VAN DOESBURG, Theo. Comments on the Basics of Concrete Painting. Paris, janeiro de 1930. In: *Art Concret*, abril de 1930.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

RENATA HOMEM DE CARVALHO

Renata Homem de Carvalho é pós-doutoranda em Neurociência na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e na Swansea University, no Reino Unido; doutora em História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB) e pelo King's College London; mestre em Arte e Tecnologia pela UnB; e licenciada em Artes Visuais também pela UnB. *renatahomem@gmail.com*

MEDIANDO ZONAS DE COEXISTÊNCIA: YOHAKU COMO ESPACIALIDADE MA NA OBRA DE LEE UFAN

MEDIATING ZONES OF COEXISTENCE: YOHAKU AS MA SPACIALITY IN THE WORK OF LEE UFAN

João Víctor Kurohiji Bonani

Michiko Okano

LEE UFAN
YOHAKU
ESPACIALIDADE MA
RELATUM
CORRESPONDENCE

O presente artigo examina o quadro poético e discursivo do artista e filósofo Lee Ufan. Analisou-se uma pintura da série Correspondence (2003) e a escultura Relatum – dialogue (2010) em vista da perspectiva de Lee acerca da “arte do yohaku” (aquela que abraça o espaço vazio e o seu entorno) como uma forma de se relacionar e se transformar com o mundo mais que humano na prática e na experiência artística. Assim, argumenta-se que o yohaku pode ser percebido nas obras de Lee como uma espacialidade Ma, caracterizada pela mediação de zonas de coexistência com o mundo que nos convidam ao afeto e à participação.

LEE UFAN
YOHAKU
MA SPACIALITY
RELATUM
CORRESPONDENCE

This article examines the poetic and discursive framework of artist and philosopher Lee Ufan. We analyzed a painting from the series Correspondence (2003) and the sculpture Relatum – dialogue (2010) in light of Lee’s perspective on the “art of yohaku” (the art that embraces empty space and its surroundings) as a mode of relating to and transforming oneself with the more-than-human world in artistic practice and experience. Therefore, it is argued that yohaku can be perceived in Lee’s works as a Ma spatiality, characterized by the mediation of zones of coexistence with the world that invite us to affection and to participation.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. Para nomes próprios de artistas e autores do Leste Asiático, empregamos a ordem de grafia convencional desta localidade – na qual o sobrenome é precedente. No caso de Lee Ufan, Lee é o sobrenome do artista. 2. Apesar da ausência de maiores detalhes acerca da obra em análise, como os materiais utilizados por Lee e as dimensões da tela, reconhecemos a possibilidade de que as duas marcas presentes na pintura sejam realizadas mediante mais de uma camada de pincelada sobreposta. Tal processo é destacado na página de outra pintura da série no site da casa de leilões Christie's (disponível em: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6182708>. Acesso em: 18 set. 2025). Similarmente, essa sobreposição de camadas de cinza também foi comentada em relação às suas pinturas nos anos 2000 (KOBAYASHI, 2022, p. 133). De todo modo, nossa intenção neste artigo é discutir o que emerge potencialmente a partir das correspondências entre o marcado e o não marcado na tela.

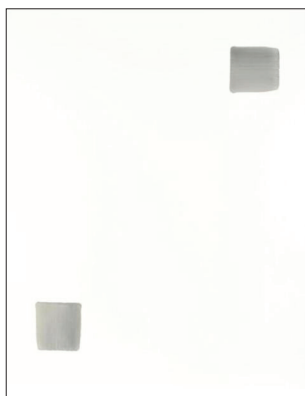


Imagem 1. Lee Ufan, *Correspondence*, 2003. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/lee-ufan/correspondance-2003>. Acesso em 16 de out. 2024

MARCAR E NÃO MARCAR: ATIVAR A TELA ATRAVÉS DO YOHAKU

Diante de *Correspondence* (no francês, *Correspondance*) (2003) (Imagem 1), pintura realizada pelo artista e filósofo Lee Ufan¹ (1936-) pertencente à série de mesmo nome, não necessitamos de uma longa inspeção para notarmos sua economia de meios, efetuada de tal modo que o branco da tela passa a exigir nossa consideração conjunta: partilha o protagonismo na constituição da obra. Seu título, neste sentido, aponta à correspondência com algo que está além do que foi marcado pela mão do artista.

As breves pinceladas de Lee são realizadas mediante um alto nível de concentração e controle corporal, bem como através do encontro entre, principalmente, a sua vitalidade, as cerdas do pincel, as propriedades do pigmento ou tinta utilizados e a superfície da tela. Notamos, ainda, que essas duas marcas estão de acordo com a forma de traçar tradicional da caligrafia – a vertical inferior indica o movimento de cima para baixo, e a horizontal superior, da esquerda para a direita.² A combinação das marcas em paralelo aos limites do chassi e do espaço em branco amplifica a impressão que o quadro nos causa, através da sugestão de um movimento expansivo do vazio gerado por essa interferência.

A ideia de *yohaku* coloca em perspectiva a correspondência que percebemos neste e em outros trabalhos de Lee. Literalmente “o branco que sobra” – palavra composta pelos ideogramas “sobrar” (余 *yo*) e “branco” (白 *haku*) – este é um termo técnico que integra o vocabulário das artes japonesas e do Leste Asiático. Embora não necessariamente branco, devido ao eventual suporte utilizado e a coloração trabalhada de sua superfície, o *yohaku* é utilizado para designar o vazio que permanece no suporte em contraste com as áreas preenchidas. Um exemplo recorrente é o da pintura à tinta monocromática (*suibokuga*), caracterizada por trabalhos compostos do espaço branco e de linhas e manchas através do uso do pincel e da tinta *sumi* à base de carvão vegetal ou mineral, diluída em água para a obtenção de diversas gradações cromáticas entre o preto e o cinza.

Ancorado principalmente em preceitos budistas e taoístas, como ocorre no caso da pintura à tinta, o *yohaku* abrange a realização de uma espécie de microcosmo de como as coisas realmente são e se manifestam ao longo do universo – um espaço que busca evocar uma profundidade cosmológica subjacente a cada existente no mundo e que, portanto, nos compreende e nos ultrapassa. Em outras palavras, o vazio do suporte (por exemplo, do papel ou da seda na pintura à tinta) é considerado como matriz cosmológica da qual os fenômenos do mundo emergem e à qual um dia retornarão em constante devir, indissociável da qualidade ontológica de todas as coisas existentes (não humanas e humanas).

Cabe ressaltar que esta emergência dos fenômenos, a qual tal tipo de pintura busca sugerir mediante o vazio, não é de ordem temporal – como se dão na superfície do mundo aparente –, uma vez que a transcende, mas sim metafísica, ocorrendo em um espaço espiritual que nos move internamente (IZUTSU, 1977, p. 182-3). Para captar tal qualidade metafísica no recôndito das coisas da natureza, é necessário certo estado mental concentrado – condizente com a introspecção (IZUTSU, 1977, p. 188). Esse pode ser um momento de realização de tal profundidade cosmológica in-visível, ao qual se chega por intermédio do mergulho interno naquilo que nos é externo – como é demandado do pintor que realiza este tipo de pintura.

Por meio da economia expressiva do *yohaku*, a pintura nos instiga e conduz nossa apreciação e meditação a algo que transcende o que se apresenta fisicamente diante

de nós, mas que é, fundamentalmente, a origem de seu ser tal como se apresenta no mundo. Em correspondência, o que se materializa como traço e mancha pelo pincel necessita ser um índice vital do discernimento aguçado (e intuitivo) de tal propriedade ontológica do que se quer dar a ver através do vazio. Trata-se, assim, de uma pintura destituída de pretensões estritamente “realistas” (no sentido comum de captura fiel das aparências) e individuais (próprias do ego criador artístico) de quem a realiza.

O filósofo Izutsu Toshihiko (1977) considera que o caráter metafísico da pintura à tinta manifesta-se no que há de positivo e expressivo em uma atitude decididamente negativa em relação às cores: no sentido próprio da negação do uso de maior gama de colorações na pintura. Em outras palavras, na consciência estética que engendra o yohaku na pintura à tinta, a preferência pelo monocromático é, paradoxalmente, o apreço estético positivo de todas as cores, contidas potencialmente no vazio como uma matriz da qual nascem as gradações de preto e cinza conduzidas pela presença vital do corpo do pintor.

Ainda segundo Izutsu (1977, p. 186), como é o exemplo dos motivos de paisagem que podem consistir da pintura de uma única e simples flor, o que se tenciona acionar através do diálogo com o espaço vazio é uma atmosfera espiritual através da qual somos sensibilizados a perceber a “Natureza”³ que é parte integral do que se figura, mas que, ao mesmo tempo, transcende de forma expansiva sua forma física. O monocromo é um recurso estético que não fixa as coisas nas aparências de como se mostram para nós no mundo fenomênico – e, assim, não desvirtua a atenção desta infinidade que as envolve e as transcende (IZUTSU, 1977, p. 193). É, a nosso ver, um meio de simultaneamente internalizar e externalizar, com o exercício pictórico, um “universo imensurável”.

Esse “universo imensurável” foi destacado por Lee (2012b, p. 295-6) no final da década de 1960 mediante as ideias taoístas de Chuang-Tzu (também conhecido como Zhuangzi). Essa perspectiva é articulada pelo artista como uma propriedade das coisas e do mundo, cuja externalidade e incerteza constituem elementos que devemos, na contemporaneidade industrial, soterrada pela vontade de representação humana de si e seus produtos, reavivar com o intuito de revitalizar nossa interioridade – nossa consciência e, conseqüentemente, o modo como nos engajamos com o mundo. Ou seja, no projeto poético de Lee (2013, 2012a, 2012b, 2000), em poucas palavras, necessitamos de mediar lugares sensíveis de encontro com a exterioridade do mundo e das coisas como um meio de não prontamente os encerrarmos nas (os entendermos como idênticos às) concepções e imagens previamente interiorizadas pela consciência humana e sua representação.⁴

Tal visão converge com o devir incessante da externalidade – incognoscível pela racionalidade humana – que a natureza pode nomear, e ao qual Lee recorre em sua produção artística (2012b, 2000). É a partir dessa e de outras propriedades que animam a natureza dentro do que podemos chamar, de forma muito ampla e pouco satisfatória, de “metafísica oriental” – mas não somente a “oriental” (LEE, 2000, p. 300) –, que Lee busca (re)contagiar as ruínas do que foi feito da natureza pelos humanos no mundo moderno.

Para Lee, o moderno denomina um amplo empreendimento imperialista nas dimensões ontológicas e epistemológicas sobre um mundo que, já no final da década de 1960, é um predicado do Japão e de sua capital Tóquio. Se sintetizarmos o pensamento de Lee (2012a, 2012b), a natureza, ao longo do processo de modernização,

3. A grafia da palavra com a primeira letra em caixa alta, utilizada ao longo de seu texto, de modo a dotá-la de maior propriedade e significância, é de Izutsu (1977).

4. Essas e outras discussões que são desenvolvidas por Lee em seus textos a partir do final da década de 1960 (como a sua ideia de “encontro”), e que consideramos no decorrer do presente artigo à luz do yohaku e da espacialidade Ma, foram por nós anteriormente debatidas em outros contextos. Leia, por exemplo, Bonani (2025).

passa a ser destituída dos vínculos significativos com o humano, o qual adquire um posicionamento especial de agência, sendo ela cooptada como material e palco de suas ideias, representações e produtos.

Consonantemente, não é por acaso que Lee (2000) tenha se voltado ao *yohaku* como uma “arte do vazio” na criação artística e em seus escritos. Em um ensaio do final da década de 1990, Lee (2000, p. 3) posiciona a interação entre o feito e o não feito como uma chave de acesso ao *yohaku*. Para o artista, mais do que um espaço vazio qualquer, o *yohaku* é o vazio feito vibrar como “espaço ressonante”.

O *yohaku* é caracterizado, portanto, pelos variados tipos de correspondência entre o que é intencional e meticulosamente feito pelo artista (por mínimo que tal ação ou gesto seja) e o espaço vazio (e, assim, externo aos intentos internos do humano), de dada maneira que este vazio é ativado e a obra resultante gera ecos no espaço. O que o situa como um evento que, de nosso ponto de vista, ao mesmo tempo, amplifica a ação poética e atende a capacidade de “todo o resto” (o “mundo externo” para Lee) que é o espaço vazio de ser um ator estético, um produtor de sentidos participante com mais paridade na obra de arte. Em suma, na perspectiva de Lee, o *yohaku* se refere a um encontro entre o espaço vazio que reverbera e vibra indefinidamente conjugado à ação artística e os movimentos interiores do artista que o ativam. Aponta, assim, para a possibilidade do que emerge, ressonantemente, dessa interação dialógica.

Nesta “arte do *yohaku*” de Lee (2000, p. 4), a ausência de moldura na pintura tem o seu papel estratégico de não confinar tal “vazio ressonante” dentro da visualidade da superfície pictórica bidimensional, mas sim de posicionar a pintura como aquela dotada de corporalidade própria e que irradia suas vibrações para a parede e o espaço expositivo de forma contagiante. Dessa forma, podemos pensar o *yohaku* como um *modus operandi* de articulação do mundo mais que humano⁵, na prática e experiência artística, ao qual Lee se volta para poder ativar a tela – no lugar de encerrá-la como mero plano receptor da representação humana –, e assim situá-la como um locus sensível de afeto em relação à externalidade do mundo.

Assim como a marca do pincel é imprescindível, na pintura à tinta, para tornar o vazio do suporte um espaço cosmologicamente “ilimitável” e profundo (IZUTSU, 1977, p. 182), o *yohaku* como considerado por Lee garante que a obra evoque um “senso de infinidade” (*mugenkan*)⁶ (2000, p. 5) que se repercute no espaço. O “ativar” que nos conduz à infinidade demonstra ser uma operação que necessita da energia e vitalidade da marca intencional do artista para disparar a correspondência. Contudo, simetricamente, a pincelada feita depende intimamente do poder vibracional do espaço vazio (LEE, 2000, p. 10).

Dentro da elaboração poética de Lee, a infinidade é uma noção intervalar e mediadora (2000, p. 232) que assegura a vivacidade da obra e sua eficácia como tal. Em outras palavras, a infinidade caracteriza o que emerge da interação (tanto na prática artística quanto na fruição da obra) entre os movimentos internos do eu e a alteridade do mundo que se manifesta concreta (na realidade direta) e cosmologicamente além da nossa existência. Constitui a tessitura própria, podemos assim afirmar, dos meandros do encontro entre o interno e o externo, basilar à poética de Lee.

Presente na experiência sensível mediante uma percepção aguçada – de natureza espiritual e que demanda desafios a quem a experiencia –, a infinidade é capaz de promover uma percepção existencial e um engajamento com o mundo sob outros termos e circunstâncias. Trata-se de um outro tipo de afeto e envolvimento que ultra-

5. Empregado por diversas autoras como Marisol de La Cadena e Isabelle Stengers, o “mais que humano” (*more-than-human*) diz respeito aos mais variados tipos e intensidades de envolvimento coconstitutivos entre o que separaríamos como o “humano” e o “não humano”. Para um maior desenvolvimento da aproximação entre as ideias de Lee e o “mais que humano”, leia Bonani (2025).

6. Principalmente no ensaio em citação (LEE, 2000, p. 5), Lee utiliza-se de duas palavras correlatas no japonês: *mugen* e *mugensei*, sendo a primeira mais frequente que a segunda. Contudo, no português, optamos por utilizar somente “infinidade”, em concordância com a tradução ao inglês de Stanley N. Anderson que apresenta o uso de somente um vocábulo: *infinity* (LEE, 2019).

passa certo modo de existência engessado do mundo e certa forma de sua captura/representação dentro dos espaços controlados e consonantes com a autoconsciência humana no cotidiano.

Apesar dos estudos correntes que situam o *yohaku* como um vocábulo próprio da forma e da metafísica da pintura japonesa e do Leste Asiático, Lee expande tal *modus operandi* e o conseqüente “senso de infinidade” que evoca para além do pictórico. Do mesmo modo que a pintura de Lee não é destinada para ser somente um plano a ser lido, estes corpos expansivos e ressonantes que configuram suas obras também podem manifestar-se através da mediação com as coisas concretas no espaço e, de outras e similares maneiras, pela participação do mundo neste local de encontro.

O YOHAKU COMO ESPACIALIDADE MA

Também em *Relatum - dialogue* (2010) (Imagem 2) a presença do artista como o sujeito que cria o trabalho de arte é extrema e conscientemente limitada. Dispostas cada uma diante da outra, duas pedras de formas distintas e duas placas de aço interagem entre si e com o espaço que ocupam, ao mesmo tempo em que mantêm distâncias variáveis umas das outras. Assim como as pedras apresentam corpos contrastantes, mais rotundos ou mais delgados, as placas de aço de tom terroso estão inclinadas, de modo que uma tensão surge entre seus corpos que não se aderem completamente.

Mantidas sem intervenção escultórica, as placas industriais (neutras e impessoais) e as pedras (de pouca qualidade expressiva e ornamental) encontram-se em diálogo a partir das próprias diferenças que elas geram e trazem consigo. Por meio das escolhas intencionais do artista, tais elementos retêm certa indeterminação, e não são



Imagem 2. Lee Ufan, *Relatum - dialogue*, 2010. Instalação: placas de aço e pedras. Entrada para o Museu Lee Ufan na ilha de Naoshima, Japão. Foto: Michiko Okano.

7. Sublinhamos esse sentido mais aberto e relacional para nos referirmos às coisas e sua materialidade tendo em vista o movimento no qual Lee foi uma das principais figuras artísticas e discursivas: o Mono-ha (literalmente “Escola das Coisas”, usualmente grafado como モノ派 ou もの派), atuante no Japão entre o final dos anos de 1960 e meados da década de 1970 (BONANI, 2025).

8. Esse é outro motivo para nos referirmos a “coisas” e não “objetos”, embora o termo japonês *mono* (em ideograma 物 ou fonemas もの e モノ) possa compreender ambas, ser polissêmico e de tradução contingencial. A necessidade de diferenciação semântica e lexical em nossa tradução é também evidente a seguir: se, na referida citação, Lee trata da natureza como objeto (*taishō* 対象) do conhecimento, diferentemente, em outro contexto, Lee escreve sobre as “coisas da natureza” (*shizenbutsu* 自然物) (2000, p. 8).

9. Nossa colocação ecoa, de certo modo, as palavras do antropólogo Tim Ingold (2014, p. 215).

facilmente identificados como objetos cujas características e qualidades são demasiadamente fixas nas ideias e nos usos humanos. Isso é parte do motivo pelo qual as coisas nos trabalhos de Lee adquirem uma qualidade distinta e individual dentro da relação estabelecida entre elas e o espaço. Tal condição contribui, argumentamos, para que estas possam aderir melhor ao termo “coisas” do que à concepção de “objetos” (mais prontamente restrita às determinações humanas).

As pedras são elementos recorrentes nas obras de Lee, selecionadas como parceiras artísticas, principalmente, por sua capacidade particular de trazer a externalidade para a relação na qual é inserida (BONANI, 2025). Conforme discutido previamente, tal externalidade e sua importância para o trabalho do artista conectam-se sensivelmente à profundidade cosmológica visada mediante o *yohaku*, bem como ao “universo imensurável” que reside em e se desdobra além de, por exemplo, uma rocha, como outrora destacado por Lee (2012b, p. 295-6). Ao seguirmos a linha de discussão de Lee sobre o pensamento de Chuang-Tzu, esta incomensurabilidade é logo cerceada quando usualmente se busca apreender uma rocha como “simplesmente uma rocha” – ou quando é enquadrada como objeto (*taishō* no vocabulário filosófico japonês) do conhecimento humano (LEE, 2000, p. 300).⁸

Dessa forma, a expressão artística passa a ser a da mediação com o espaço vazio entre, ato condizente à vontade de abraçar a externalidade das coisas e do mundo de Lee. Isto é o que desejamos destacar: a persistência deste espaço entre as coisas que Lee cuidadosamente mantém, por mínimo que seja, como uma maneira de convidar o mundo a mediar a composição da obra. Ou, nas palavras do artista, tais brechas permitem a “ventilação do mundo”, uma abertura a ele (*sekai no kazetooshi*) (LEE, 2000, p. 160). Embora Lee se refira em diversos momentos a estas obras como esculturas, é evidente a ausência do caráter de objeto autocentrado e autocontido, alheio ao espaço que as cerca e as atravessa.

Em última análise, trata-se de uma indeterminação dos limites espaço-temporais entre onde a obra termina e o mundo começa,⁹ dada a sua qualidade espacial e contingencial. Ou melhor, é difícil ficarmos estritamente diante dela, com os corpos imóveis e desinteressados, dada a natureza da relação estabelecida entre as pedras, as placas e o espaço, o que possibilita ao observador envolver-se no trabalho. Precisamente, não apenas circundar o local de sua instalação, mas nos sentirmos livres para percorrer por entre as coisas e compelidos a explorar com as variações de posições corporais (por que não se agachar, por exemplo?) as diferentes maneiras de se relacionar com suas dimensões, formas e localizações.

Com efeito, o *yohaku* novamente emerge como um modo poético de operar entre o feito e o não feito na escultura, que desestabiliza uma condição de objeto ensimesmado e conduz nossa percepção aos modos como as coisas e nós nos encontramos em dada situação-no-mundo. Na perspectiva de Lee (2000, p. 4), tal “espaço ressoante” é ainda mais perceptível em trabalhos tridimensionais, onde “o que sobra” a ser ativado é o espaço específico onde as coisas se conjugam, e não o branco da tela. De tal maneira que, para o artista, a obra configura-se essencialmente como um lugar, ou como um “mundo aberto” – o “ar em torno da obra” adquire certa densidade através da mediação.

Neste sentido intervalar e dialógico, consideramos o *yohaku* como um tipo de espacialidade *Ma* na obra de Lee. O *Ma* é antes um senso comum amplamente enraizado na tessitura da vida do que um “conceito estético japonês”, e, para uma pessoa

versada nesse contexto eco-socio-cultural, uma leve sugestão dele é capaz de ser intuitivamente apreendida. De modo geral, embora contenha diversas acepções a depender de quem o traduz, o *Ma* 間 aponta, em sua dimensão semântica, para sentidos que gravitam em torno de noções como as de intervalo e pausa, fronteira ambivalente que agrega ao desagregar, entre espaço-tempo, vazio pleno de possibilidades – um espaço “radicalmente disponível” (OKANO, 2012, p. 29).

Contudo, tratamos de uma espacialidade *Ma*. Isto porque o *Ma*, por si só, constitui o território da pura possibilidade do contínuo devir potencial, como vimos com o vazio cosmológico imensurável presente no *yohaku*, ou mesmo na qualidade mutável e movediça da natureza que inspira Lee. E, portanto, não é suscetível de ser capturado através de conceitualizações do discurso, ou de ser apreendido dentro de um quadro epistêmico racional e lógico, uma vez que pode ainda não se instaurar como uma forma de existência no mundo fenomênico (OKANO, 2012).

A espacialidade *Ma* é, assim, um meio possível de nomearmos um modo outro de sentir e pensar o mundo que se dá a ver (é perceptível) quando voltamos nossa atenção às brechas no espaço-tempo que se mostram significativas em variados acontecimentos e manifestações estéticas. Expressivamente, este tipo de espacialidade é visível não somente através da visão ocular, mas também mediante uma experiência que se desdobra espaço-temporalmente e exige a totalidade somática de nossos sentidos. A espacialidade *Ma* nos envolve em tal contexto constitutivo, cuja potência própria reside na abertura relacional à possibilidade.

Dessa forma, na mesma medida em que Lee assume o *yohaku* como um procedimento poético e não como um conceito explicativo (aplicável posteriormente à sua obra), a espacialidade *Ma* é uma outra maneira de conceber e experienciar o espaço que pressupõe uma mediação entre os determinados corpos que integram certo contexto – em nosso caso, os corpos das coisas, o nosso ou de qualquer outro ser que possa vir a transitar temporariamente por *Relatum - dialogue* (2010) (Imagem 2).

Trata-se de um espaço-tempo-entre cuja qualidade não reside na dualidade absoluta e inegociável entre dois ou mais elementos, mas sim na intermediação que os coloca em movimento interativo: deve tecer conexões, construir pontes. Assim sendo, pensar o *yohaku* como uma espacialidade *Ma* manifestada nos trabalhos de Lee (como os aqui analisados), desestabiliza o entendimento de que a obra de arte se faz e se frui nos moldes muito limitados da unilateralidade, por exemplo, entre sujeito e objeto – perspectiva cada vez mais contestada. A obra não se encerra com a última ação do artista e permanece estática no espaço, mas está continuamente em um estado de vir a ser, ativada pelo envolvimento situacional no/do mundo, nas/das coisas e no/do corpo do observador, portanto, na aposta da possibilidade do devir. O espaço entre configura-se como um importante propiciador de tal encontro a ser instaurado.

Em outras palavras, a espacialidade *Ma* afirma maior reciprocidade entre as partes envolvidas como princípio criativo, ao invés de admitir a primazia de agência ao humano como sujeito que converte o mundo em objeto de suas ações e ideias. Essa objetificação que encerra as coisas em uma identidade fixa constitui, para Lee, duplamente, a condição moderna da obra de arte, que se torna alheia ao mundo externo, e a exploração moderna exercida sobre o mundo.

A partir das conexões estabelecidas, “todo o resto”, que corresponde ao mundo e a sua externalidade, emerge potencialmente como produtor de significações e afetos

em meio à interação. Como uma catalisadora de encontros, a escultura torna-se um lugar mediado pelas relações espaço-temporais que a constroem.

Consequentemente – tal como na pintura discutida anteriormente –, o trabalho de arte é a expressão de uma mediação que, apesar de necessitar de uma ação e de uma intenção do artista, também depende de uma ação conjunta de outros fatores que lhe são externos e, assim, abrem a obra de arte para outras possibilidades constitutivas (outros encontros com o mundo). Assim como o “espaço em branco” na pintura, o *yohaku* como espacialidade *Ma* nas esculturas de Lee manifesta-se nos diálogos possíveis através do espaço deixado por entre as coisas, ativado mediante a presença específica de seus corpos e pela passagem do corpo de quem as experiencia.

Instalada na entrada do Museu Lee Ufan, na ilha de Naoshima (localizada no Mar Interior de Seto, prefeitura de Kagawa), *Relatum - dialogue* (2010) (Imagem 2), foi particularmente concebida em conformidade com as características de seu entorno e com a vontade do artista de acentuar o local onde ela se encontra. Estas questões alinham-se aos esforços de Andō Tadao (1941-), arquiteto que projetou o Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, bem como outros projetos da localidade, como o próprio Museu Lee Ufan – fruto da colaboração entre o artista e o arquiteto.

Conforme Andō (1999), o potencial da arte contemporânea manifesta-se quando ela se estabelece como um campo cheio de possibilidades, como uma obra aberta que convoca a participação da criatividade e da imaginação do espectador. Correspondentemente, a arquitetura deve ser um dispositivo capaz de estimular tal envolvimento de quem a ocupa e por ela transita, principalmente no que concerne aos museus e espaços de arte (ANDŌ, 1999, p. 90-1).

Em defesa de uma forma de espacialidade do afeto, Andō (1999) incentiva diálogos – que podem ser conflitantes, mas não deixam de ser estimulantes e ressonantes – entre a arquitetura, a arte, a natureza (paisagem) e a sociedade para além de quaisquer confinamentos dentro dos limites de suas respectivas áreas. Na conjunção entre estes quatro campos, o museu e sua arquitetura, a natureza local, e as obras de arte, por exemplo, deixam de ser indiferentes um ao outro: tornam-se terreno fértil único para a participação significativa, uma espacialidade do afeto que rompe com a experiência cotidiana e suas limitações. O que Andō (1999) pretende é ultrapassar barreiras consideradas imóveis, de modo que os conflitos que possam surgir, juntos ao papel da imaginação e criatividade humanas, possam influir na constituição e na fruição de um lugar.

Assim, é significativo (e não deixa de ser intencional) que um lugar cujo direcionamento seja a confluência entre arte, natureza e arquitetura, como a ilha de Naoshima, receba um museu dedicado inteiramente ao trabalho de Lee, bem como a obra em análise. Neste ponto, a aspiração de Andō pela arquitetura como um lugar de diálogos estimulantes cuja feitura necessita da própria possibilidade criativa humana nos conduz novamente à espacialidade *Ma*.

O potencial interativo do entre em determinada interação no espaço-tempo que configura a espacialidade *Ma* é, justamente, aquele que instiga a participação da imaginação criativa: requer o exercício fértil dos sentidos do corpo e as associações diversas que podem vir a ser estimuladas por estes. Posto de outra forma, as fricções que perfazem tal espacialidade não somente são feitas do que há de físico e de sensível na percepção somática com o espaço externo, como também ativam vínculos que (re)agitam os movimentos internos humanos.

Entendemos que a “arte do *yohaku*” reverencia o poder do espaço, as possibilidades que se propagam por entre suas brechas, e do que é mais que humano em nossa existência no mundo – que envolve e convoca movimentos, ideias, vontades, sentimentos e etc., mas também os ultrapassa. Essa abertura à externalidade, como discutido previamente, faz com que a obra emane um “senso de infinidade” para Lee, cuja invisibilidade é sensivelmente perceptível mediante os espaços entre as coisas, transformando o caráter de seu entorno.

Conforme Lee (2000, p. 232), é essa infinidade que anima a imaginação. Isso, conseqüentemente, acena para a obra de arte como possibilidade de salto entre uma condição à outra que tem a imaginação estimulada pela exterioridade como um de seus propulsores (LEE, 2000). Tal atividade imaginativa constitui uma forma de transposição de fronteiras, disparada pelos afetos e pelas associações que podem emergir quando adentramos o espaço da obra – uma abertura próxima às infindáveis oportunidades de fabulação, especulação, (re)feitura, (re)invenção de mundos, de formas de existir e modos de conhecer junto àquilo que nos é diferente.

MEDIANDO ZONAS DE COEXISTÊNCIA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Argumentamos que o *yohaku* como *modus operandi* na poética de Lee pode ser experienciado e compreendido como uma espacialidade *Ma* (OKANO, 2012), caracterizada por intervalos espaço-temporais entre as “coisas” que, justamente por serem “vazios”, possibilitam uma ampla gama de novas conexões, traduções, afetações e associações que tornam este espaço intensivamente disponível. No lugar da rigidez – que, como um obstáculo intransponível, inibe a profusão de acessos –, os estímulos criativos da intermediação são valorizados.

Nessa perspectiva, a espacialidade *Ma* constitui um espaço instaurado, por meio da mediação, como uma zona de coexistência (OKANO, 2012). Ao configurar-se como uma outra possibilidade de ser com as coisas (que não necessariamente exclui conflitos ou contrastes), a obra de Lee se mostra, em cada caso, como um convite ao engajamento sensível com o mundo: sermos afetados, mas também afetar a relação entre as coisas as quais adentramos. Assim, a obra passa a ser a materialização da busca pela mediação destas e de outras zonas de coexistência no/com o mundo.

Tal “salto” criativo vai na contramão do mundo concebido como um espaço “vazio” a ser “descoberto” e apropriado, cujas formas de vida são consideradas disponíveis à cooptação e à colonização dentro de um empreendimento imperialista (que causou e ainda causa tantas catástrofes, epistemicídios, e “fins de mundo”) – conforme Lee bem denunciou em seus ensaios da segunda metade do séc. XX (2012a). Nestas zonas de coexistência, junto das coisas, o mundo reaparece como um (f)ator imprescindível ao processo de constituição da obra e da experiência através do espaço vazio e ressonante.

Mediante o *yohaku*, Lee concebe o trabalho artístico como uma ativação do espaço, através de um entre espaço-tempo – obra nunca completa e fechada, mas corpo mais colaborativo e receptivo às possibilidades da alteridade. E isso, como vimos, vale tanto para a pintura quanto para a escultura, que agem com o mundo de modo contagiante e convocam nossa participação. Nas palavras de Lee (2000, p. 9), são nesses momentos e lugares de vivacidade que a obra se instaura como “algo vivo” (*ikimono*) ou uma “forma de vida” (*seimeitai*) com o mundo.

Tal perspectiva do trabalho artístico de Lee encontra particular ressonância na trajetória pessoal do próprio artista. Ele nasceu na atual Coreia do Sul e consolidou internacionalmente sua carreira artística a partir do Japão, país para onde emigrou na década de 1950 – mas sem deixar de manter diálogos com a arte coreana (KEE, 2013). E, ao associar-se às brechas do *yohaku* em uma dimensão pessoal e cheia de potências, o artista localiza-se na posição do entre-lugar (um *chūkansha* 中間者), cuja dinâmica intervalar e da diferença (*kyori no rikigaku*), entre Coreia, Japão e Europa, por exemplo, perfazem a sua identidade (2020, p. 11-2).

Com seu trabalho, Lee abraça a mediação de zonas de coexistência como forma de confirmar e transformar sua própria existência em meio a outras relacionalidades para além do eu humano, envolvimento coconstitutivo por ele almejado (LEE, 2000, p. 6-8). De certo modo, essa vontade assegura a inspiração na prática cosmológica que caracteriza o *yohaku* na pintura à tinta, um tipo de autocultivo que, tal como o artista afirmou ser a aspiração de muitos poetas e pensadores do Leste, compreende a natureza como o lugar de possibilidade da transformação do “eu” em “outro” (LEE, 2000, p. 300).

O *yohaku*, exercido por Lee como um modo descentralizado de operar artisticamente, germina uma espacialidade *Ma* que proporciona igualmente uma experiência descentralizada de seu trabalho artístico com o mundo. Como “arte do *yohaku*”, sua obra nos direciona ao envolvimento renovador com a infinidade em um mundo mais do que humano.

REFERÊNCIAS

- ANDŌ, Tadao 安藤忠雄. Daiarōgu: kenchiku, āto, shakai ダイアローグ : 建築・アート・社会 (Diálogo: arquitetura, arte, sociedade). Tōkyō: Bijutsu Techō, n. 773, p. 86-98, jul. 1999.
- BONANI, J. V. K. Encontros animados com a pedra entre 1960-1970: Lee Ufan e Nagare Masayuki. 2025. Dissertação (Mestre em Letras: Língua, Literatura e Cultura Japonesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-27052025-104437/pt-br.php>. Acesso em: 25 de jul. 2025.
- KEE, Joan. Contemporary Korean art: Tansaekhwa and the urgency of method. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- KOBAYASHI, Tadashi. 2000-2009 – The art of margins. In: The National Art Center, Tokyo; The Hyogo Prefectural Museum of Art (ed.). Lee Ufan. Tokyo: Heibonsha, 2022, p. 132-133.
- LEE, Ufan. The art of encounter. Translated by Stanley N. Anderson. London: Lisson Gallery and the Serpentine Galleries, 2019.
- LEE, Ufan. Beyond being and nothingness: on Sekine Nobuo. Translated by Tomii Reiko. Review of Japanese Culture and Society, Honolulu: University of Hawaii Press, v. 25, n. 25, p. 238-261. Dec. 2013.
- LEE, Ufan. World and structure – collapse of the object (thoughts on contemporary art). Translated by Stanley Anderson. In: YOSHITAKE, Mika. Lee Ufan and the art of Mono-ha in Postwar Japan (1968-1972). Dissertation (Doctor of Philosophy in Art History). Los Angeles: University of California. 2012a. p. 249-272. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt>. Acesso em: 25 de jul. 2025.
- LEE, Ufan. In search of encounter: the sources of contemporary art. Translated by Stan-

- ley Anderson. In: YOSHITAKE, Mika. Lee Ufan and the art of Mono-ha in Postwar Japan (1968-1972). Dissertation (Doctor of Philosophy in Art History). Los Angeles: University of California. 2012b. p. 289-307. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/55h0p4rt>. Acesso em: 25 de jul. 2025.
- LEE, Ufan 李禹煥. Yohaku no geijutsu 余白の芸術 (A arte do yohaku). Tōkyō: Misuzu Shobō, 2000.
- OKANO, Michiko. Ma: entre-espço da arte e comunicação no Japão. São Paulo: Anablume, 2012.
- INGOLD, Tim. Being alive to a world without objects. In: HARVEY, Graham (ed.). The handbook of contemporary animism. New York: Routledge, 2014. p. 213-225.
- IZUTSU, Toshihiko. The elimination of colour in far Eastern art and philosophy. In: OTTMANN, Klaus (ed.). Color symbolism: six excerpts from the Eranos yearbook 1972. Dallas: Spring Publications, 1977. p. 167-195.

JOÃO VÍCTOR KUROHIJI BONANI

João Víctor Kurohiji Bonani é mestre em Letras: língua, literatura e cultura japonesa (USP – FFLCH) e pesquisador membro do GEAA: Grupo de Estudos Arte Ásia (UNIFESP/USP).

joao.kurohiji@gmail.com

MICHIKO OKANO

Michiko Okano (michiko.okano@unifesp.br; michikokano@uol.com.br) é professora associada de História da Arte da Ásia da UNIFESP, professora colaboradora no Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (USP – FFLCH), e coordenadora do GEAA: Grupo de Estudos Arte Ásia (UNIFESP/USP). Este artigo deriva de pesquisas acadêmicas que contaram com o financiamento da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

NO MEIO DA TRAVESSIA: PROMPTOGRAFIA COMO GESTO DE CRIAÇÃO NARRATIVO-POÉTICO- VISUAL

IN THE MIDST OF THE CROSSING: PROMPTOGRAPHY AS FORM OF NARRATIVE, POETIC AND VISUAL CREATION

Elinaldo S. Meira

PROMPTOGRAFIA
ARTES VISUAIS
INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL
SÍMBOLO E ARQUÉTIPO
SERTÃO TRANSBIOMÁTICO

Este artigo examina a promptografia como gesto narrativo-poético-visual, tomando como estudo de caso o projeto Cartas Sertanias. Analisa como a escrita de *prompts* estrutura uma cosmologia visual situada, o sertão transbiomático, e suas implicações estéticas, críticas e pedagógicas. A metodologia baseia-se em uma revisão teórica sobre corpo-lugar, símbolo/arquétipo e mediações técnico-algorítmicas, bem como em uma análise *poiética* do processo de criação de 56 cartas (organizadas nos eixos Rastros e Rumos), considerando critérios de validação e limites operacionais. Os resultados prévios indicam que o *prompt* atua como rito enunciativo, e não como *script*; erro e ruído tornam-se operadores de leituras situadas. Conclui-se que a promptografia se afirma como campo estético-metodológico, ao reinscrever subjetividade e desejo nos interstícios algorítmicos e ao sustentar usos artísticos, pedagógicos e curatoriais.

This article examines promptography as a narrative-poetic-visual gesture, taking the Cartas Sertanias project as a case study. It explores how prompt writing shapes a situated visual cosmology, the transbiomatic backlands, and its aesthetic, critical, and pedagogical implications. The methodology combines a theoretical review on body-place relations, symbol/archetype, and techno-algorithmic mediations with a poietic analysis of 56 cards (axes Traces and Routes), addressing validation criteria and operational limits. Results indicate that the prompt functions as an enunciative rite, not as a script; error and noise open situated readings. The study concludes that promptography establishes itself as an aesthetic-methodological field, reinscribing subjectivity and desire within algorithmic interstices, and supporting artistic, pedagogical, and curatorial practices.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. INTRODUÇÃO

O avanço das tecnologias de inteligência artificial (IA) no campo das artes visuais tem provocado um repensar sobre as práticas de criação, colocando em questão noções de autoria, linguagem e imagem. Neste cenário, emergem formas de expressão que desafiam fronteiras disciplinares e metodológicas, exigindo não apenas adaptação técnica, quando esse caminho é eleito como proposta de pesquisa e criação, mas, sobretudo, reposicionamentos sensíveis diante do ato criativo. A imagem produzida por IA passou a ser debatida sob diferentes perspectivas, ora com entusiasmo, ora com ceticismo, revelando tensões entre inovação tecnológica e memória sensível.

No contexto goianiense, por exemplo, obras recentes como *Sob nossos cascos*, de Rafael de Almeida, articulam arquivos reais e imaginados por meio de imagens híbridas, cianotípias e manipulações com IA para fabular criticamente sobre memória, colonização e os rastros da figura do boi. Já em *Arquiteturas da infância*, Kassius Brunno explora, com arte neural e escrita poética, os atravessamentos entre corpo, espaço e reminiscência, reimaginando os territórios infantis por meio de fabulações visuais e sonoras. A chamada arte neural, nesse caso, diz respeito ao uso de redes neurais artificiais, como aquelas presentes em plataformas de geração de imagens a partir de texto, a exemplo do MidJourney, que operam como tecnologias criativas capazes de sintetizar visualidades complexas a partir de comandos verbais, cruzando memória, imaginação e algoritmo. Esses trabalhos revelam como a IA, longe de operar como um mero instrumento técnico, tem se entrelaçado a poéticas da memória, abrindo margens para práticas interdisciplinares, autorais e subjetivas de criação. Entre os conceitos que ganharam destaque nesse campo, a promptografia emergiu com força poética, deslocando o foco técnico para o território simbólico: no âmbito das Cartas Sertanias, não se tratou apenas da geração de imagens a partir de comandos textuais, mas do reconhecimento de que o *prompt* é, em si, um gesto narrativo. Ele antecedia a imagem, mas também a excedia: organizava, convocava, invocava. Nesse sentido, a promptografia, tal como se configurou ao longo da feitura das cartas, foi compreendida como um rito simbólico, capaz de mobilizar memórias, afetos e imaginários.

Este artigo propõe, então, discutir o processo de criação das Cartas Sertanias como um exercício de promptografia sensível, investigando os atravessamentos conceituais e poéticos que informaram sua constituição. Busca-se compreender como os dispositivos simbólicos empregados nas cartas contribuíram para a formação de uma cosmologia visual enraizada em territórios afetivos, em tensão com os limites técnicos da IA. Este conjunto de cartas nasceu decorrente da disciplina Sertanias, ofertada por este autor no segundo semestre letivo de 2024 junto ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, da Universidade Federal de Goiás, e, também, das discussões derivadas do grupo de pesquisa homônimo, cadastrado no DGP/CNPq. Soma-se a isto narrativas pessoais migrantes nordestinas, e o contato com o bioma cerrado no contexto do estado de Goiás.

As cartas emergiram como uma proposta artístico-poética situada na interseção entre arte, processos criativos, tecnologia e experimentação simbólica. O projeto consistiu na criação de lâminas à semelhança das cartas de tarô, geradas por IA a partir de *prompts* textuais baseados em narrativas autorais, afetivas e territoriais. A imagem que emergia do *prompt* não se vertia tão-somente em um produto técnico, mas também em forma simbólica situada: trazia em si as marcas da subjetividade de quem as propôs e da memória coletiva que treinou o modelo.

Apesar da vitalidade desse campo emergente, o uso da IA nas artes visuais ainda carece de investigações que abordem seus aspectos simbólicos, narrativos e poéticos. O que se observa a respeito da literatura produzida é a tendência a se concentrar na dimensão operacional da IA negligenciando sua capacidade de mediação estética e subjetiva. Esta condição lacunar revela a relevância em se pensar a promptografia para além da lógica de eficiência ou inovação tecnológica, inserindo-a em debates mais amplos sobre memória, sensibilidade e criação artística.

1.1. Entre-diálogos

Inspirado nas reflexões de Edward S. Casey (2009), para quem espaço e lugar não são categorias fixas, mas experiências vividas entrelaçadas ao corpo, à memória e à narrativa, propõe-se aqui pensar a imagem como aquilo que vamos denominar epifania algorítmica: uma irrupção sensível que resulta do encontro entre o espaço íntimo e o espaço computacional. Em sua crítica à separação moderna entre sujeito e lugar, Casey argumenta que o lugar não é um mero cenário onde o corpo se desloca, mas parte constituinte da identidade do sujeito, uma instância que se sedimenta na carne, que se torna memória encarnada. Nesse sentido, a imagem gerada por inteligência artificial, longe de se restringir à esfera da simulação, pode ser entendida como um ponto de condensação entre paisagens interiores e dados algorítmicos, um evento sensível onde memória, técnica e imaginação se entrelaçam.

É nesse atravessamento que se inscreve o processo de criação das Cartas Sertanias, articulando afetos, rastros e narrativas pessoais. A imagem, neste contexto, é vestígio poético de uma travessia, “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”, como disse Riobaldo de Guimarães Rosa (1988, p.52), em uma de suas intuições. Como Casey propõe, o corpo é o veículo que acolhe e transforma o lugar, e é também por meio dele que os lugares se tornam persistentes, intensamente inscritos em nossa experiência. Assim, ao criar imagens com base em *prompts*, mais do que gerar visualidades, o gesto artístico passa a convocar territórios emocionais, atualizando memórias em uma paisagem simbólica que excede a lógica instrumental da tecnologia.

Nesse mesmo horizonte poético do espaço vivido, Gilles Tiberghien (2013) nos ajuda a pensar a prática de criar cartas como a de “sonhar o mapa”, um fazer cartográfico em que o mapa jamais coincide com o território, pois carrega a falha como condição produtiva. Assim como artistas contemporâneos que manipulam mapas não para informar, mas para revelar interstícios e desejos, as Cartas Sertanias propuseram um mapeamento do sensível: figuras que operaram como topônimos afetivos de uma geografia existencial, onde “nomear” é mais do que designar, é ativar uma memória ou um encantamento.

É nesse gesto de nomeação simbólica, carregado de memória e mito, que a articulação entre promptografia e símbolos arquetípicos se torna central. C.G. Jung (2016, §§ 3–5, 88–90) define os arquétipos como conteúdo do inconsciente coletivo — estruturas psíquicas universais, primordiais e inatas, que não derivam da experiência individual, mas que se manifestam através dela. Tais conteúdos não são diretamente acessíveis à consciência; sua presença se revela indiretamente, por meio de símbolos, imagens, narrativas e figuras que atuam como mediadores entre o inconsciente e o mundo vivido. São essas formas simbólicas que permitem um vislumbre do arquétipo, ainda que nunca o representem plenamente. Como lembra Joseph Campbell (1949/2016, p. 18),

os mitos e narrativas arquetípicas expressam energias simbólicas que orientam as transformações interiores dos sujeitos, estruturando passagens fundamentais da vida.

No contexto das Cartas Sertanias, cada unidade condensou um gesto simbólico, situado entre experiência pessoal, fabulação coletiva e paisagens vivenciadas. Não se trata de representar diretamente um arquétipo, o que seria impossível, mas de compor imagens que operam como suportes sensíveis, capazes de evocar camadas subjetivas. O gesto de escrever o *prompt*, nesse sentido, aproxima-se do ato de acessar um reservatório arcaico, um distante e íntimo território de memórias, onde símbolos arquetípicos ressoam como ecos de estruturas ancestrais. A imagem não é neutra. Como nos lembra a poesia de Drummond: “Chega mais perto e contempla as palavras. / Cada uma/ tem mil faces secretas sob a face neutra/ e te pergunta, sem interesse pela resposta, / pobre ou terrível que lhe deres:/Trouxeste a chave?” (Drummond, 2000, p. 12) Essa ideia das “mil faces” revela a densidade da imagem: fala do corpo, da terra, da ancestralidade. Trata-se, assim, de uma criação situada entre técnica e mito, entre subjetividade e inconsciente simbólico, entre palavra e imagem, onde o que nos move encontra forma poética, ainda que fragmentária.

Dentre os 56 símbolos reunidos nas Cartas Sertanias, situemos os exemplos de duas das cartas que evocam experiências abrangentes por meio de narrativas situadas. A carta *O Ônibus*, pertencente ao grupo Rastros, exemplifica essa operação simbólica ao convocar a memória coletiva das migrações nordestinas rumo aos grandes centros urbanos, como São Paulo. Não se trata apenas da representação de um meio de transporte, mas da materialização simbólica de um arquétipo mais profundo: o da travessia, da jornada de deslocamento, do rito de passagem. Nesse caso, *O Ônibus* torna-se símbolo arquetípico ao condensar, numa imagem cultural específica, o gesto de deixar para trás uma paisagem afetiva, geográfica, familiar, em direção a outra que é ao mesmo tempo promessa e incerteza. A carta carrega, assim, o eco de uma vivência ancestral e atual, singular e coletiva.

Na carta *Plataforma*, do grupo Rumos, opera-se com o símbolo do limiar, do entre-lugar onde algo está prestes a acontecer. Enquanto *O Ônibus* remete àquilo que carregamos da memória e da terra, do sertão deixado, *Plataforma* aponta para o momento de suspensão anterior ao movimento, quando ainda se está à espera, entre o que já foi e o que está por vir. Essa imagem ativa arquétipos ligados à transição, à escolha, à abertura ao novo; estruturas que não se impõem como padrões fixos, mas que se manifestam simbolicamente conforme são tocadas por contextos históricos e afetivos. Nesse sentido, a carta *Plataforma* figura como forma simbólica que materializa a tensão da espera e da possibilidade, funcionando como dispositivo que liga a subjetividade do presente a forças psíquicas mais amplas, que escapam ao controle consciente. Ambas unidades, portanto, ilustram como a linguagem visual das Cartas Sertanias dá forma a experiências arquetípicas por meio de símbolos culturalmente situados.

As trilhas de ação simbólica das Cartas Sertanias é o sertão. Mas um sertão com características particulares, é transbiomático.¹ O sertão aqui não se reduz a um bioma reconhecível, mas se reinscreve como espaço simbólico plural, permeado por deslocamentos, fabulações e forças culturais que operam nos interstícios entre palavra e imagem. O conjunto de cartas que se delineia não busca representar um lugar-sertão próprio, antes, mobiliza figuras-lugar como dispositivos possíveis de ativar experiências afetivas e camadas de memórias compartilhadas.

1. Para verificação ampliada do conceito: MEIRA, E. Do rastro ao rumo: migração, fluxos e sertão transbiomático. Revista Contemporânea, [S. l.], v. 5, n. 4, p. e7998, 2025. Disponível em: <https://ojs.revistacontemporanea.com/ojs/index.php/home/article/view/7998>. Acesso em: 2 out. 2025.

O projeto Cartas Sertanias, entendemos, opera como uma prática de atravessamento: entre técnica e mito, entre subjetividade e linguagem algorítmica, entre corpo e território. Ao acionar símbolos arquetípicos situados, o processo de criação inscreve o sertão como espaço fértil de imaginação poética; um sertão plural, migrante, transbiomático, que se recusa à fixidez. As cartas, assim, não são visualizações concretas, elas lançam-se como invenção simbólica sobre possíveis e múltiplas percepções sobre sertão, instaurando sentidos e ativando geografias afetivas que não se deixam localizar em um mapa em particular. Nessa medida, a promptografia deixa de ser uma operação técnica para afirmar-se como gesto criador; gesto que convoca afetos, escuta rastros e abre caminho para o surgimento de uma viabilizável cosmologia visual poética.

2. SEMÂNTICAS EM DISPUTA: ENTRE O SIGNIFICADO ESTÚPIDO E O GESTO POÉTICO

Neste bloco, discutiremos algumas abordagens contemporâneas sobre as relações entre inteligência artificial e práticas de criação artística, com o objetivo de aprofundar criticamente o horizonte no qual situamos a promptografia como gesto narrativo-poético-visual. Longe de reduzir a geração de imagens com IA a um mero desdobramento técnico, propomos que tais processos sejam lidos como formas simbólicas: carregadas de tensões, ambivalências e potências. A promptografia, como se manifesta no projeto Cartas Sertanias, exige um deslocamento de foco: ela não nasce da busca por eficácia, mas da escuta de rastros, da convocação de mundos possíveis, do entrelaçamento entre linguagem e imagem como matéria encarnada de memória.

O artigo *Dumme Bedeutung: Künstliche Intelligenz und artifizielle Semantik*, de Hannes Bajohr (2022), traz uma importante contribuição ao discutir a noção de "significado estúpido": uma semântica artificial baseada em estatística, desprovida de intenção. Em tradução livre do título para o português, o artigo "Significado estúpido: inteligência artificial e semântica artificial", propõe que abandonemos a ilusão de que a IA compreende, sugerindo que os sentidos por ela gerados sejam tratados como formas não-humanas de significação. Essa leitura desloca o debate da inteligibilidade racional para o plano da operação simbólica. No entanto, ainda se inscreve em um vocabulário técnico-filosófico que pouco se ocupa dos atravessamentos sensíveis que emergem na criação artística.

É precisamente aí que a promptografia, tal como a compreendemos, propõe outro tipo de deslocamento: não se trata apenas de reconhecer a ausência de intenção na máquina, mas de perguntar o que se pode fazer poeticamente com essa ausência. Como se inscrevem nela rastros de desejo, memória e invenção? O prompt, nesse contexto, deixa de ser um script técnico para tornar-se rito: enunciação simbólica, torção significante, gesto ético-estético que convoca contracódigos.

Nos artigos de Juan Martín Prada (2024; 2025), identificamos tanto aproximações quanto diferenças. O primeiro texto adota uma postura mais normativa, concentrando-se nos riscos éticos e jurídicos da criação com IA, especialmente no tocante à autoria. Já o segundo se abre a uma abordagem mais sensível, próxima à nossa, ao discutir práticas artísticas que mobilizam ruído, erro e ficção para fabular passados silenciados, como nos arquivos *queer* ou em imagens de memórias não documentadas, aludidos pelo autor. Nesse contexto, a IA não apenas produz, mas evoca: é veí-

culo de uma rememoração especulativa. Essa evocação ressoa com nossa noção de promptografia enquanto operação simbólica.

Ainda assim, mesmo em suas inflexões mais abertas, a linguagem crítica permanece ancorada em vocabulários como “arquivo”, “simulação” e “substituição do olhar fotográfico”. Em nossa abordagem, a promptografia não substitui nem simula: ela fabrica vestígios, convoca atmosferas. Mais do que reconstituir lacunas, ela propõe narrativas sensíveis situadas. Cada unidade gerada no projeto Cartas Sertanias não é uma resposta técnica, mas um gesto encarnado. O *prompt* não é comando neutro, é desejo de imagem que se ritualiza. Nesse sentido, não buscamos avaliar a imagem em termos de falha ou realismo, mas escutá-la como parte de um processo contínuo de reinscrição poética do sensível.

É nesse campo que propomos o conceito de sertão transbiomático, anteriormente situado. Inspirados por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009), que afirma o sertão como travessia, multiplicidade e encruzilhada, tratamos o “transbiomático” não como categoria científica, mas como afirmação poética. Um sertão que atravessa biomas, histórias, corpos e tecnologias; que não se encerra na caatinga, mas se deixa afetar pelo cerrado, pela memória migrante e pela criação algorítmica. As Cartas Sertanias foram fabulações produzidas nesse território em trânsito: imagens que nomearam afetos, cartografaram desejos e, mesmo geradas por IA, nasceram de uma escuta encarnada.

Essa escuta, contudo, não é ingênua. Reconhecemos a importância da crítica formulada por Vilém Flusser (1985), sobretudo ao tratar o aparelho fotográfico como uma caixa-preta, metáfora que se atualiza com ainda mais pertinência diante das redes neurais contemporâneas. Flusser antecipa, com notável acuidade, os modos como os aparelhos técnicos transformam seus operadores em funções subordinadas, ao automatizarem a permutação de símbolos e ocultarem os processos de codificação. Nessa lógica, os sujeitos já não operam como autores plenos, mas como “funcionários” de sistemas programados, participando de jogos cujos lances se dão ao acaso e cujas imagens não refletem o mundo, mas a realização de virtualidades inscritas nos próprios dispositivos.

Como ele aponta, essas imagens, aparentemente claras e distintas, são produtos de jogos programáticos sem estratégia deliberada, e, ao circularem, instauram um círculo mágico que reorienta a percepção, neutraliza a crítica e apaga a memória histórica. Trata-se de um diagnóstico grave, por vezes alarmista, mas radicalmente engajado: para Flusser, desmascarar a estupidez do funcionamento automático é gesto emancipador. Como nos lembra Maria Lilia Leão em posfácio ao ensaio de Flusser (1985, p. 42), [ele] “nos faz pensar, e pensar dói”, pois exige encarar os dispositivos simbólicos que nos condicionam como sujeitos. Sua filosofia nos provoca porque exige encarar os dispositivos simbólicos que nos moldam, desnaturalizar os meios técnicos e resistir às suas promessas de neutralidade.

Nossa promptografia se posiciona, portanto, nesse território crítico e, tanto o reconhecemos como fértil, quanto como bom *de afundar os pés em lamaçais de veredas*. Longe de operar com deslumbramento frente à aparente criatividade algorítmica, ela se constrói como gesto de recusa à naturalização dessas novas caixas-pretas. Reconhecemos que lidamos com sistemas que escapam não apenas ao controle do usuário, mas também, frequentemente, ao do próprio programador, ambos absorvidos por camadas de metaprogramas cada vez mais abstratos e autorreferentes. A resposta

que propomos é a de uma ação simbólica encarnada: operar com e contra o sistema, abrindo fendas em sua opacidade, reinscrevendo subjetividade, desejo e fabulação nos interstícios do automatismo.

Ao entrelaçar práticas simbólicas e tecnologias generativas, a promptografia transbiomática não se pretende um novo campo, mas uma provocação crítica. Se há fabulação, ela não é ingênua. Se há rastro, ele não é livre. Se há escuta, ela se dá em meio ao ruído. A IA, nesse percurso, não é parceira dócil, mas interlocutora estranha, ora empática ao que desejamos, ora evidente fluxo de um sistema binário. O suposto erro nos interessa não como falha técnica, mas como abertura simbólica. É nesse campo de forças que o gesto narrativo-poético-visual se desenha: como travessia, como enfrentamento, como modo de inscrever mundos verossímeis.

3. PROCESSO DE CRIAÇÃO E MECÂNICA DE LEITURA

3.1. Criação

Não há processo criativo fácil, se assim for compreendido como tal. Perceber, gestar, transformar, validar, ainda que entre impasses, é ocupar-se de um trabalho que não pode ser abreviado ou apressado. Durante a criação das cartas, ocorreram situações em que os signos suscitaram uma referencialidade cultural com a qual o ChatGPT não dispunha de repertório imediato. Isso produzia cenários de adaptação e a geração de imagens marcadas por conceitos generalistas, adaptações ou clichês visuais. Foi o caso, por exemplo, da tentativa de produção da carta Rabo de Arraia, referência ao golpe de capoeira, para a qual a imagem gerada recorria a representações de lutas marciais como o judô ou o caratê. Ainda que fossem disponibilizadas ao Chat imagens específicas do golpe de capoeira, encontrar uma solução visual que correspondesse ao objetivo da criação das cartas mostrou-se inviável.

Para a concepção das cartas o critério de aceitação esteve centrado naquilo que a imagem evocava como narrativa interna, como se algo se insinuasse por entre pixels e intuições. Diferentes signos compuseram as noções sobre sertão; boa parte delas tratadas durante o semestre letivo da oferta da primeira edição da disciplina Sertanias no PPGACV/UFG pelo autor deste artigo; depois, novas camadas foram se sobrepondo, e as imagens do sertão passaram a se entrelaçar também com as paisagens do cerrado goiano, do interior caipira paulista, paisagens do norte de Minas Gerais, Piauí, Ceará, Bahia. Ao invés de um único bioma ou de um repertório fixo de signos, o que se consolidava era uma cartografia simbólica atravessada por múltiplas territorialidades vivenciadas na disciplina, tanto quanto na retomada de narrativas das memórias pessoais migrante e periférica, arquivos de fotografias, desenhos, canções, a literatura de Guimarães Rosa, a de Farid ud-Din Attar, bibliografia sobre sertão, sobre cerrado.

Nesse contexto, tornou-se necessário pensar um sertão que escapasse à lógica da fixidez; seria um sertão transbiomático. O termo, que foi nascendo, assim, ao longo de um percurso, tornou-se uma forma de nomear essa experiência movente, na qual as noções de sertão se pluralizam, entrecruzam e transbordam os limites geográficos e simbólicos previamente instituídos; símbolos estes que funcionam como mediadores entre uma experiência arquetípica e as paisagens da cultura.

Nomear cada carta foi, então, ativar um símbolo, uma tendência de configuração, uma forma supostamente primordial que se atualiza em figuras, visões, mitos. Ao nomear cartas como *A Cabaça*, *A Ponte* ou *A Pacatária*, não se buscava cristalizar um

signo estático, mas ativar uma rede simbólica em que ressoam ancestralidades, geografias e fabulações coletivas, formas de acesso.

É também nesse registro que a promptografia deixa de ser apenas um recurso técnico e passa a ser compreendida como uma estética do encontro. A promptografia é o nome de um gesto; um estar com a linguagem, com o erro, com a máquina e com os rastros. O prompt, nesse sentido, é menos um comando do que um rastreamento verbal. E a imagem gerada, longe de ser produto, é proposição que reverbera mais do que explica. Como um oráculo pictórico, a carta promptografada se posicionava entre o que se pede e o que se recebe e o que se espanta. E isto, por vezes, e mais vezes, requer ir e vir, revisitando todo gesto criativo desde o início na busca de elementos textuais, presentes nesta narrativa generativa, que fugiram e gerou o que não se desejava.

Pensar as Cartas Sertanias foi reconhecer que elas operam como palavras em estado de invenção. À maneira de um logos, entendido não apenas como linguagem racional, mas como gesto criador e estruturante. Em Heráclito de Éfeso (c. século V a.C) o logos é o fundamento invisível que rege todas as coisas, manifestando-se na constante transformação do mundo. Sua célebre formulação, “Este mundo, o mesmo de todos os (seres), nenhum deus, nenhum homem o fez, mas era, é e será um fogo sempre vivo, acendendo-se em medidas e apagando-se em medidas” (Heráclito, 1989, fragmento 30), expressa essa concepção: nada permanece, tudo está em devir, como o fogo que queima e se consome, ao mesmo tempo em que ilumina e transforma. Assim, o logos não fixa o real, mas o organiza na própria mudança, fazendo da tensão e do movimento a essência da ordem cósmica. Tal perspectiva amplia a compreensão do nome e da imagem no contexto das Cartas Sertanias: a nomeação não é um ato de fixação, mas de ativação; cada nome, ao emergir, faz vir à tona um aspecto potencial da experiência, revelando-o como figura simbólica e poética.

Esse gesto criador é também atravessado por um páthos, pois nomear carrega afetos e perguntas: há temor, desejo, memória, rotas migratórias, paisagens atravessando cada nome. “O páthos seria compreendido como uma disposição (*Stimmung*) originária do sujeito que está na base do que é próprio do humano. Assim, o páthos atravessa toda e qualquer dimensão humana, permeando todo o universo do ser.” (Martins, 1999, p. 66). Essa operação simbólica está em consonância com o que Fayga Ostrower (2001, p. 51-53) compreende como “formar”: o gesto criativo que estrutura a percepção consciente. Segundo ela, toda forma é uma ordenação e, nesse sentido, também comunicação. Quando os elementos de espaço, tempo e experiência se articulam em uma carta, temos o que Ostrower chama de forma simbólica: condensação sensível de sentido que pode ser compartilhada, evocada e interpretada. Criar uma carta, nomeá-la e inscrevê-la no baralho foi, portanto, um processo de atribuição simbólica — não de arquétipos em si, mas de imagens simbólicas que operam como canais de acesso à experiência arquetípica — moldado por contextos culturais, afetos pessoais e fabulações coletivas. Nesse caminho, o conjunto de 56 cartas se organiza em dois grandes grupos: Rastros e Rumos. As cartas de Rastros, nomeadas com artigos definidos, evocam imagens de memória, ancestralidade e presença, como *A Mamangava*, *O Rio Abaixo* ou *A Cabaça*. Já as cartas de Rumos, nomeadas sem artigo, anunciam deslocamentos, gestos e modos de agir, como *Apropriar-se*, *Tesão* ou *Esperar*. Essa estrutura favorece leituras poéticas que transitam entre o que nos constitui e o que nos move; entre aquilo que carregamos e o que ainda buscamos.



Imagem 1. Verso e frente de três das imagens que compõem as Cartas Sertanias, 2025. Fonte: promptografia do autor.

Temos, estão, em Rastros: *A Baixa da Areia, A Cabaça, A Canguçu, A Carta, A Cerca, A Folia, A Mamangava, A Menina, A Memória, A Pactária, A Poeira, A Ponte, A Temperança, A Universidade, A Viola, O Altar, O Calango, O Cantador, O Coração, O Enterro, O Espelho, O Estradar, O Fantoche, O Fazer da Terra, O Jegue, O Ônibus, O Pai, O Pequi, O Retratista, O Retrato, O Rio Abaixo, O Sono, O Vaqueiro, O Véu e Os Guardiões*. Já as cartas do grupo Rumos, nomeadas sem artigo definido e associadas a deslocamentos, atitudes e aberturas para o porvir, são: *A Ω (alfa ômega), Ancestralidade, Apropriar-se, Aprender, Casamento, De mãos dadas contigo, Diadorim, Diga!, Encanto, Escolha, Esperar, Florada, Lamparina, Nada torna estável o que não é, Ô cirandê - ô cirandá, Plataforma, Ruah, Saciar-se, Sauva, Tesão e Veredas*.

3.2. A mecânica: README de Cartas Sertanias

Embora possa dialogar com referências ao universo tarológico, a proposta não se ancora em interpretações fixas nem em modelos intencionalmente esotéricos, mas sim na abertura a leituras múltiplas e situadas poeticamente. O objetivo será o de proporcionar uma vivência sensível e experimental que estimule a criação de vínculos entre subjetividade, território e fabulação. Opcionalmente, o consulente poderá ativar uma trilha sonora de ambientação, disponível na própria página inicial do jogo, acessada por meio do botão “play”. Esse recurso constitui-se como elemento complementar à experiência sensível, contribuindo para a criação de um ambiente propício a esta vivência e à fabulação.

Na versão digital em desenvolvimento, a qual contempla a primeira fase de criação digital, o acesso à plataforma das Cartas Sertanias dá início a uma experiência poética-interativa estruturada em fases. Na primeira fase, o consulente se deparará com as 56 cartas a serem embaralhadas, e que serão apresentadas pelo verso. De forma intuitiva, escolhe-se três cartas, clicando sobre os versos ocultos. Uma trilha sonora opcional pode ser ativada previamente, acessada por meio do botão “play”, contribuindo para a criação de uma ambiência sensível e acolhedora.

Após a escolha, as três cartas são reveladas com suas respectivas imagens. Cada carta ocupa uma posição simbólica: a primeira evoca um vestígio ou rastro (geralmente associado ao grupo Rastros); a segunda sugere uma sensibilidade ou gesto a ser mobilizado; e a terceira indica uma direção ou deslocamento possível (a qual pode ser do grupo Rumos ou Rastro). Um botão adicional permitirá acessar uma leitura poética entrelaçada das três cartas.

Na segunda fase do projeto digital, prevemos a possibilidade de realizar um novo lance de três cartas, um aprofundamento interpretativo opcional, que não visa subs-

tituir significados anteriores, mas intensificar a imersão no jogo simbólico, criando outras relações entre as cartas. Está também prevista a criação de um fórum de partilhas, no qual consulentes poderão registrar impressões, fabulações e experiências vividas a partir das leituras, tecendo uma cartografia sensível da recepção coletiva.

Tabela 1: Estrutura básica de uso das Cartas Sertanias no ambiente digital a ser desenvolvido. Fonte: Elaborada pelo autor

ETAPA	DESCRIÇÃO
PRIMEIRA FASE DO PROJETO NO AMBIENTE DIGITAL	
1. Acesso	O consulente entra na plataforma digital das Cartas Sertanias.
1.1 Trilha Sonora (opcional o acesso pelo usuário)	Acessada pelo “play”
2. Apresentação das cartas	As 56 cartas são exibidas embaralhadas, mostrando apenas o verso.
3. Escolha das cartas	O consulente escolherá três cartas de forma intuitiva, clicando sobre os versos.
4. Revelação	As cartas escolhidas são reveladas
5. Estrutura simbólica	- Primeira carta: um vestígio ou rastro que chega (grupo Rastros) - Segunda carta: uma sensibilidade ou gesto a ser mobilizado. Conexão. - Terceira carta: uma direção ou deslocamento possível (grupo Rumos)
6. Leitura poética das cartas	Um botão permitirá acessar uma leitura entrelaçada das três cartas selecionadas
SEGUNDA FASE DO PROJETO NO AMBIENTE DIGITAL	
6.1 Aprofundamento II (opcional o acesso pelo usuário)	Novo lance de cartas conjugado à primeira tiragem para maior imersão no jogo poético.
7. Fórum (previsto) (opcional o acesso pelo usuário)	Espaço para partilha de impressões e experiências vividas com a leitura.

3.3 Possibilidades em expansão

A proposta das Cartas Sertanias, tal como está delineada neste estágio inicial, não se esgota na experiência do jogo digital. Trata-se de um projeto em desenvolvimento, que pode desdobrar-se em diversas frentes artísticas, pedagógicas e poéticas. As cartas podem ser ativadas em outros contextos, como oficinas de criação, performances, encontros formativos, publicações ou experiências expositivas. Também se cogita a possibilidade de ampliar a plataforma com novas funcionalidades, como modos de consulta personalizados, variações de leitura, inserção de som ambiente ou trilhas sonoras específicas, sempre com a opção de ativação ou não por parte do consulente, bem como a criação de um pequeno fórum para compartilhamento de impressões e narrativas emergentes.

Essas possibilidades não apontam para uma funcionalização do jogo, mas para sua abertura como ferramenta de escuta, invenção e partilha. As cartas, em sua natureza

fragmentária e simbólica, sustentam um campo de reflexão que pode ser ativado por diferentes práticas. Nesse sentido, a elaboração das Cartas Sertanias não visa a um produto finalizado, mas à constituição de um território simbólico em expansão; um espaço que convoca leituras, afetos e ações, e que permanece aberto a novas derivações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo apresentou a promptografia como uma prática que desloca o uso da inteligência artificial no campo das artes visuais, superando uma perspectiva exclusivamente técnica para afirmar-se como um gesto criativo e simbólico. A experiência com o projeto Cartas Sertanias evidenciou que o *prompt* não deve ser reduzido a um comando funcional, mas entendido como uma ação estruturante que articula linguagem, memória e subjetividade, resultando na produção de imagens que operam como dispositivos narrativos, culturais e afetivos. Nesse sentido, defendemos que a promptografia constitui-se como um campo de ação estética, onde a criação de imagens com IA é orientada por referenciais simbólicos situados. As Cartas Sertanias exemplificam essa abordagem ao integrar processos algorítmicos à construção de uma cartografia plural.

Por fim, ressaltamos que o projeto não se encerra na sua vertente digital ou na simples geração de imagens. Ele se projeta como um campo de expansão, com potencial para ser ativado em contextos pedagógicos, artísticos e culturais diversos. A promptografia, nesse percurso, afirma-se como proposta crítica e metodológica relevante para o campo das artes visuais contemporâneas ao problematizar os limites entre técnica e subjetividade e ao propor modos alternativos de interação e criação com sistemas algorítmicos.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Quando a gente não espera, o sertão vem: Grande Sertão: Veredas, uma interpretação da história do Brasil e de outros espaços. ArtCultura, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 195-205, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/7313>. Acesso em: 25 jan. 2025.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A rosa do povo. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BAJOHR, Hannes. Dumme Bedeutung: Künstliche Intelligenz und artifizielle Semantik. Berlim, 2022. Disponível em: <https://hannesbajohr.de/blog/2022/11/04/neuer-beitrag-dumme-bedeutung-kuenstliche-intelligenz-uns-artifizielle-semantik/>. Acesso em: 28 abr. 2025.
- CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces [recurso eletrônico]. Tradução de Adail Ubi-rajara Sobral. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2016. Disponível em: <https://dlivros.com/livro/heroi-mil-faces-joseph-campbell>. Acesso em: 1 maio 2025.
- CASEY, Edward S. Getting back into place: toward a renewed understanding of the place-world. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia [recurso eletrônico]. São Paulo: Hucitec, 1985. Disponível em: <https://cultureinjection.files.wordpress.com/2018/12/FLUSSER-Vil%C3%A9m-Filosofia-da-caixa-preta.pdf>. Acesso em: 12 maio 2025.

- GUIMARÃES ROSA, João. Grande sertão: veredas. 36ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- HERÁCLITO. Fragmentos. In: Os pré-socráticos. Tradução de José Cavalcanti de Souza et al. São Paulo: Abril, 1989. (Coleção Os Pensadores).
- JUNG, Carl Gustav. Os arquétipos e o inconsciente coletivo [recurso eletrônico]. Tradução de Maria Luiza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2016. (Obras Completas, v. 9/1). Disponível em: https://www.ijusc.com.br/wp-content/uploads/2021/06/91_jung_os_arquetipos_e_o_inconsciente_coletivo.pdf. Acesso em: 10 mar. 2025.
- MARTINS, Francisco. O que é phatos? Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 62-80, 1999.
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 15. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- PRADA, Juan Martín. La creación artística visual frente a los retos de la inteligencia artificial. [S. l.: s. n.], 2024. Preprint (documento em linha).
- PRADA, Juan Martín. AI-based generative image production systems in the artistic problematisation of the past. [S. l.: s. n.], 2025. Preprint (documento em linha).
- ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. São Paulo: Vozes, 2006.
- TIBERGHIEEN, Gilles. O imaginário cartográfico na arte contemporânea. Tradução de Inês de Araújo. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 57, p. 233-252, 2013.

ELINALDO S. MEIRA

Docente na Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG).
meira_meira@ufg.br

QUANDO O POETA CONVERTE-SE EM ARTISTA: A ATUALIDADE EM CONSTELAÇÃO I, DE MÁRCIO SAMPAIO (1967)

WHEN THE POET BECOMES AN ARTIST: THE PRESENT IN CONSTELAÇÃO I, BY MÁRCIO SAMPAIO (1967)

Tamara Silva Chagas

MÁRCIO SAMPAIO
CONSTELAÇÃO I
ARTE CONCEITUAL
ARTE BRASILEIRA

Este breve ensaio possui como objeto de estudo a obra Constelação I (1967), realizada pelo poeta, artista e crítico Márcio Sampaio. Busca-se trazer à tona a relação estabelecida entre objeto e palavra no âmago das artes visuais, em uma estratégia afinada tanto às pesquisas embrionárias no Brasil em arte conceitual quanto à própria trajetória de Sampaio, à época um jovem poeta incursionando no campo da visualidade. A presente pesquisa empírica possui caráter qualitativo e explicativo. Como resultado, salienta-se que a obra em questão apresenta um esforço em prol da participação do espectador, que passa a atribuir sentidos à obra, tornando-a sempre nova e atual. Conclui-se que o trabalho pode ser visto como uma importante contribuição à incipiente arte conceitual do país, então nascente no circuito artístico brasileiro.

MÁRCIO SAMPAIO
CONSTELAÇÃO I
CONCEPTUAL ART
BRAZILIAN ART

This brief essay studies the work Constelação I (1967), by the poet, artist and critic Márcio Sampaio. It seeks to bring to light the relationship established between object and words at the heart of the Visual Arts, in a strategy aligned with both the embryonic research in Brazil on Conceptual Art and with Sampaio's own trajectory, at the time a young poet venturing into the field of visuality. This empirical research has a qualitative and explanatory character. As a result, it is emphasized that the artwork in question presents an effort towards the participation of the spectator, who begins to attribute meanings to the work, making it always new and current. It is concluded that the work can be seen as an important contribution to the incipient Conceptual Art in the country, then emerging in the Brazilian artistic circuit.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

*“Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
e debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.”
(Sentimental, de Mário Drummond de Andrade)*

*“Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.”
(Procura da poesia, de Mário Drummond de Andrade)*

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As artes visuais no Brasil dos anos 1960 foram demarcadas por um período de ruptura, acompanhando as transformações pelas quais o circuito artístico internacional passava, mas, concomitantemente, resguardando importantes especificidades. No âmbito social e político, o país passava pelos anos iniciais da Ditadura Civil-Militar, deflagrada em 1964. Desde então, as Forças Armadas subiram ao poder suportadas pelas elites econômicas conservadoras brasileiras, pelas classes médias e pelo interesse imperialista estadunidense. Instaurou-se um momento de intensa repressão, com censura às artes e à imprensa, e perseguição a opositores políticos, entre os quais figuravam alguns artistas.

Segundo Paulo Reis (2006, p. 31), a primeira movimentação nas artes plásticas em termos de uma reação contundente ao Golpe e à Ditadura foi a mostra Opinião 65, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1965. A exposição reuniu diversos artistas de vanguarda brasileiros – mas também estrangeiros – cujas pesquisas giravam em torno do neorrealismo, com o retorno à figuração permeada pela alusão à imagética pertencente à sociedade de consumo e à indústria cultural. As obras expostas falavam de seu momento presente, muitas vezes, estabelecendo uma crítica irônica à conjuntura sociopolítica brasileira do momento. Não à toa, a mostra tomou de empréstimo o título do espetáculo musical *Opinião*, cuja estreia se deu no ano anterior, 1964, contando com a apresentação de músicas de protesto.

A produção de tais artistas articulou-se em torno da arte de vanguarda, conjugando, sobretudo, experimentalismo estético à crítica social e política explícita. A vanguarda brasileira dos anos 1960, herdeira de questões deixadas por tendências aqui nascidas, como o concretismo e o neoconcretismo dos anos 1950 – como a emergência do espectador-participante, tanto sensorial quanto semanticamente – trouxe ao seu âmago discussões provenientes do exterior assimiladas antropofagicamente. O ano de 1969 seria crucial para tal vanguarda brasileira, com a realização do Salão da Bússola, palco para o surgimento e legitimação da primeira geração de artistas conceitualistas do país.

Contudo, em anos anteriores, alguns artistas já produziam obras que adiantavam, no contexto brasileiro, questões trazidas à tona pela arte conceitual. Entre esses, surge a figura relevante de Márcio Sampaio, mineiro, nascido em Santa Maria de Itabira, no ano de 1941. Sampaio mudou-se para a capital mineira em 1959 e frequentou o curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A partir de então, envolveu-se intensamente com a vanguarda artística local, trabalhando, simultaneamente, como poeta, artista e crítico de arte.

Como alguém que opera com palavras, fez uso de tais elementos semânticos em sua obra como artista visual, antecipando questões importantes que seriam levantadas pela arte conceitual, como a integração da linguagem ao trabalho de artes visuais. Mas, diferentemente do aspecto árido do conceitualismo anglo-saxão, as obras conceituais de Sampaio traziam em si uma qualidade poética e lúdica. Assim, como recorte para este breve ensaio, escolheu-se a obra *Constelação I*, de 1967, que consiste em uma instalação contendo pequenas letras de macarrão sobre uma mesa pintada de azul, sobre as quais o espectador poderia interagir.

Márcio Sampaio é mais conhecido como poeta que como artista visual, apesar de ter atuado como um relevante artista vanguardista na década de 1960. O presente estudo surge, assim, como um esforço em razão de retirar tal figura do tradicional esquecimento a que muitos criadores brasileiros dos anos 1960 e 1970 foram relegados pela historiografia oficial da arte. O intuito do ensaio é refletir sobre a referida obra, enfatizando seu caráter de manifestação de atualidade e sua relevância para a construção de uma arte híbrida por meio da inserção de letras e palavras nas artes visuais, antecipando no Brasil questões conceitualistas posteriores.

Assim, objetiva-se desvelar algumas questões trazidas à tona por *Constelação I*, discutindo, primeiramente, a trajetória do artista, suas múltiplas facetas e sua poética visual, para, a partir daí, elaborar uma proposta de análise sobre a obra, pautando-se na metodologia qualitativa e explicativa, embora não se pretenda explicar a obra, mas explicitá-la, conforme defendeu o crítico Frederico Morais (1975, p. 49), também representante da arte de vanguarda dos anos 1960 e 1970, amigo pessoal de Sampaio e idealizador da Nova Crítica, uma proposta de crítica aberta (MORAIS, 1975, p. 48), envolvente (MORAIS, 6 out. 2010) e apaixonada (MORAIS, 1975, p. 48). Desse modo, o ensaio se organiza da seguinte maneira: primeiro, aborda-se a trajetória de Márcio Sampaio como poeta, crítico e artista; depois, faz-se uma discussão sobre sua poética visual em geral; para que, enfim, realize-se a análise de *Constelação I*. Vale destacar que o artista permanece atuante na contemporaneidade.

2. DADOS BIOGRÁFICOS E TRAJETÓRIA

Como acima afirmado, Márcio Sampaio nasceu em 1941, em Santa Maria de Itabira, município do interior de Minas Gerais, distante 130 km da capital. Suas primeiras atividades com pintura começaram aos 12 anos de idade, quando realizou cópias de imagens de revistas e de cartões-postais. Após mudar-se para Itabira, em 1953, começou a ter aulas de pintura com a professora Emília de Cause (ENCICLOPÉDIA..., acesso em 14 abr. 2025).

Em 1959, radicou-se em Belo Horizonte e, a partir daí, juntou-se a um grupo de artistas e escritores mineiros de vanguarda (LAVRA..., p. 117), e estudou na Faculdade de Artes Visuais da UFMG. É importante mencionar que o criador fundou o grupo Ptyx ao lado de amigos, voltado para inovações na área das artes visuais e da literatura no início dos anos 1960, lançando revista homônima. Sua participação na 1ª Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada na Reitoria da UFMG, em agosto de 1963, se deu por meio de seus *Poemas-Cartazes*. O evento contou com nomes de peso da literatura nacional, como Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari, além de críticos como Frederico Morais e Roberto Pontual (ÁVILA, 2023, sem indicação de página).

Em 1964, realizou importantes incursões como artista e poeta, lançando sua primeira exposição individual e o livro de poesias *Rubro Apocalíptico*. No ano seguinte, 1965, tornou-se crítico de arte do jornal *Diário de Minas* e publicou o livro *Ciclo de Barro*, o segundo de uma prolífica carreira como escritor. A partir de 1966, participou da equipe do Suplemento Literário de Minas Gerais, atuando como crítico de artes plásticas e ilustrador do periódico (LAVRA..., p. 117).

Em 1967, integrou o elenco da *IX Bienal Internacional de São Paulo*, conhecida como a *Bienal Pop*, por ter contado com a participação de artistas da *Pop Art* estadunidense, como as estrelas Andy Warhol, Claes Oldenburg e Roy Lichtenstein. Na ocasião, expôs as obras *Círculo monstrual* (1966), *Do dia D do Deusdemônio* (1966) e *Com Bat-man* (1967) (IX BIENAL..., sem indicação de página).

Nos anos seguintes, intensificou sua faceta de artista ao participar de uma série de exposições e salões de arte (catálogo..., p. 117). Naquele momento, integrou também o grupo vanguardista *Poema/Processo*, importante iniciativa no campo da poesia visual, levada a cabo por Wladimir Dias-Pino, entre outros, no Rio de Janeiro, a partir de 1967.

Nas décadas de 1960 e 1970, trabalhou como coordenador, primeiro, do Museu de Arte da Pampulha; depois, do Palácio das Artes, em Belo Horizonte; e ainda, na direção da Fundação Carlos Drummond de Andrade, em Itabira, cidade natal do famoso poeta mineiro. Também atuou como professor da UFMG, lecionando disciplinas ligadas ao campo da Arte (ENCICLOPÉDIA..., acesso em 14 abr. 2025). Segundo o *website* do Itaú Cultural, a série de pinturas *Galeria Antropofágica*, começada em 1971, é digna de nota. Com tal iniciativa, o artista buscou recriar “com humor e ironia, obras de diferentes artistas nacionais, como Tarsila do Amaral (...), Milton Dacosta (...) e Amílcar de Castro (...)”, ao lado de expoentes internacionais do modernismo, como Malevitch e Mondrian.

Para finalizar, é relevante mencionar a mostra *Declaração de bens*, ocorrida no Palácio das Artes de Belo Horizonte, em 2005, como uma exposição retrospectiva dos seus 50 anos de carreira (ENCICLOPÉDIA..., acesso em 14 abr. 2025). Em 2025, foi realizada outra mostra retrospectiva de extrema importância, a Lavra Márcio Sampaio: do todo, uma parte, com curadoria de Marconi Drummond, na Galeria do Centro Cultural Unimed-BH.

Diante do acima explicitado, é possível perceber que Márcio Sampaio teve uma carreira multifacetada, como diz Marconi Drummond (LAVRA..., p. 6). Atuou em diversas frentes, seja como poeta, artista, crítico de arte, professor, curador e diretor de espaços culturais, sempre alinhado à produção artística e literária de vanguarda. Sampaio é, assim, indubitavelmente, um grande nome da arte de vanguarda brasileira que necessita ter sua obra estudada e devidamente inserida na história da arte, como contribuição original e relevante para a produção artística e intelectual dos anos 1960 e 1970.

3. A POÉTICA VISUAL DE MÁRCIO SAMPAIO NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

Márcio Sampaio, acerca de suas obras de artes visuais, possui uma poética diversificada, passando por trabalhos em desenho, pintura, na linguagem do objeto, além de propostas desmaterializadas. Nos anos 1960, realizou uma série de desenhos a nanquim sobre papel, unindo figuras orgânicas a outras geométricas, numa espécie de fusão sintética entre as poéticas informal e construtiva, absorvendo a discussão entre as duas linhas de pesquisa em voga no cenário artístico brasileiro do início da-

quela década. Alinhado a esta série está o trabalho *Círculo menstrual*, exposto na *IX Bienal*, como dito anteriormente. Trata-se de uma grande elipse, no formato de um “o”, formada por estranhas figuras, dentro da qual consta o cogumelo de uma explosão nuclear. Pode-se pensar este trabalho como uma crítica à guerra, que reaparece de forma cíclica na História da humanidade, espalhando catástrofes e monstruosidades – lembrando que aquele momento, o ano de 1967, esteve permeado por críticas ferrenhas da juventude progressista contra a Guerra do Vietnã, iniciada na década anterior e palco da intervenção imperialista estadunidense.

Nesse mesmo embalo, criou outras obras, também aliando formas orgânicas a geométricas, mas, desta vez, com tinta plástica, resultando em pinturas com uma profusão de cores psicodélicas, como pode ser visto em *Gólgota I, II e III*, de 1969. Nessas obras, também afinadas a seu momento presente, as cores nos remetem às visões provocadas pelas experiências lisérgicas vivenciadas por parte da juventude, que ansiava por uma profunda liberação nos costumes, adotando como lema de vida a expressão “sexo, drogas e rock n’ roll”. No caso das drogas, além da maconha, era difundido o uso do LSD, substância ilícita alucinógena capaz de provocar experiências psicodélicas marcadas pela visão de cores vibrantes. Seu uso, apesar de hoje reconhecidamente nefasto, foi na época defendido pelo psicólogo e professor de Harvard, Timothy Leary.

A respeito de pintura figurativa, realizou muitas obras com a técnica da acrílica sobre cartão ou sobre tela, como na série *As quatro estações*, em que brincou ludicamente com a coloração da imagem de uma vaca no pasto, numa espécie de estudo cromático. Tais obras mantêm relação com neorrealismo em voga na época, expresso no contexto brasileiro pela Nova Figuração, cujas obras remetiam à imagética da indústria cultural, o que nos leva a indagar se a série não faz referência também ao universo das imagens publicitárias, contrastando a figura campestre do animal a uma dinâmica própria do ambiente urbano-industrial.

Sampaio também realizou outra série de pinturas acrílicas de teor figurativo, desde o período em estudo até os dias atuais. Em algumas dessas, elaborou releituras irônicas e críticas a obras-primas da História da Arte, tais como: *Le déjeuner sur l’herbe* (1863), de Manet; *O abapuru* (1928), de Tarsila do Amaral; *Vênus de Urbino* (1538), de Ticiano – e, por consequência, *Olímpia* (1863), de Manet; entre outras. Com tais trabalhos, o artista adotou a estratégia da intertextualidade, comum na literatura, mas também nas artes visuais, que faz uso da citação como meio de estabelecimento de um diálogo entre arte do presente e do passado, conectando permanência e transformação.

No início dos anos 1960, Sampaio engajou-se na construção de poesias formadas a partir de colagens de letras impressas sobre diferentes tipos de cartazes, realizando trabalhos no campo da poesia visual, de forma a unir palavra e imagem, para tensionar o pensamento reflexivo do leitor-espectador. Uma obra emblemática de Sampaio é *Festa/fresta*, de 1970, uma caixa-objeto azul contendo a palavra “festa”. Quando aberta pelo espectador, revela, primeiramente, a palavra “fresta”, para depois mostrar “floresta”, com uma imagem fazendo clara citação à obra *O sonho* (1910), do primitivista Henri Rousseau. Tal obra de Sampaio parece remeter a uma possibilidade de vivenciar ludicamente a realidade por meio da ação concreta sobre a arte, uma vez que, para revelar este “sonho”, o espectador deve agir diretamente sobre a caixa, abrindo-a. A fresta é o estreito caminho que se pode pegar para vivenciar o sonho da festa na floresta, ou seja, a esperança de se viver livremente a alegria da experiência

humana no mundo como no princípio, sem o peso do pecado original. Essa obra é um exemplo icônico de como Sampaio uniu palavra e visualidade em sua obra, criando um campo híbrido entre as duas linguagens.

Sampaio elaborou o poema-objeto *Materiais de vida*, para exposição homônima no ano de 1967. Trata-se de uma caixa contendo um material metálico a solicitar sua manipulação por parte do espectador, num processo de convite à cocriação, em termos semelhantes aos preconizados por Hélio Oiticica em sua produção artística e teórica. De fato, muitos artistas da vanguarda, incluindo Sampaio, realizaram obras dentro deste esforço em prol da chamada do espectador à participação, de forma que a obra só ganharia vida a partir de sua interação com o público.

Outro exemplo de obra que requer uma participação do espectador está em *Cartas à Mary Vieira*, de 1967, que consiste em uma série de envelopes depositados dentro de uma caixa transparente. A escultora Mary Vieira é um importante nome da arte cinética no Brasil. Nesse sentido, a obra de Sampaio, que chama o espectador à intervenção, muda de forma, adquirindo movimento e diferentes formatos, numa alusão ao cinetismo. Ademais, as cores dos envelopes, verde e amarelo, fazem referência à bandeira brasileira e, por consequência, à conjuntura política da época, marcada pela repressão ditatorial. Num momento em que a liberdade de expressão era tolhida no país, a palavra escrita numa simples carta pode se tornar um instrumento de rebeldia e contestação, sobretudo, informando aos brasileiros no exterior sobre a situação aqui vivenciada.

Esses são apenas alguns exemplos de obras em artes visuais produzidas por Márcio Sampaio no período do recorte, os anos 1960/70. Vale lembrar que o artista continua produzindo nos dias atuais. Assim, no período estudado, Sampaio realizou obras em diversas linguagens e tendências, reunindo um corpus múltiplo em torno de desenhos abstratos, pinturas figurativas contendo citações de obras-primas da História da Arte, objetos, propostas conceituais, intervenções, poesia-visual, entre outras incursões. Dessa pluralidade criativa, escolheu-se o trabalho *Constelação I* para a realização de uma análise mais aprofundada. A esta tarefa o presente estudo se empenhará no tópico a seguir.

4. DISCUSSÃO SOBRE CONSTELAÇÃO I, DE MÁRCIO SAMPAIO

Constelação I (imagens 1, 2 e 3) é uma obra cuja primeira versão foi exposta em 1967 (LAVRA..., 2025, p. 84-85). Trata-se de uma instalação composta de uma mesa de madeira pintada de azul sobre a qual foram depositadas letrinhas de macarrão. O trabalho claramente demanda a participação corporal dos espectadores, que podem tocá-lo e manipulá-lo de forma a compor palavras, tal como o defendido por Hélio Oiticica em textos teóricos seminais, e que é o caso de *Esquema Geral da Nova Objetividade*, escrito para a famosa exposição *Nova Objetividade Brasileira*, também de 1967.

A obra de Sampaio dialoga com a proposta de Oiticica – embora ele não tenha participado da mostra –, primeiramente, por convocar o espectador à ação na obra de arte, de modo a que este abandone o papel ao qual esteve atrelado ao longo da História da Arte tradicional, a de uma figura passiva, reduzida ao olhar contemplativo e à função de reles coadjuvante no sistema da arte. Nesta obra o público é chamado à manipulação, interagindo diretamente com a proposição, o que Oiticica denominou de “participação sensorial corporal” (OITICICA, 2006, p. 162-163).

Mas a obra de Sampaio vai mais além, abrangendo também a participação semântica, igualmente pensada por Oiticica (2006, p. 163) em seu ensaio. Contudo, este conceito é oriundo da poética e das teorias de Waldemar Cordeiro nos anos 1960, e pode ser entendido como uma participação intelectual, que leva o espectador à reflexão.

Porém, essa mesma chamada à participação é, também, uma forma de “sacudir” as estruturas comportamentais e – consequentemente – sociais vigentes. Isso porque, para o indivíduo que participa do jogo da arte oficial, permeado pela tradição como eixo sustentador do sistema artístico, existe um determinado papel que deve assumir,



Imagem 1. Márcio Sampaio. Constelação I, 1967. Letras de macarrão sobre mesa. Coleção do artista. Fonte: LAVRA Márcio Sampaio: do todo, uma parte. Belo Horizonte: Minas tênis Club. Galeria do Centro Cultural Unimed-BH Minas, 2025. Catálogo de exposição.



Imagem 2. Márcio Sampaio. Constelação I, 1967. Letras de macarrão sobre mesa. Coleção do artista. Fonte: LAVRA Márcio Sampaio: do todo, uma parte. Belo Horizonte: Minas tênis Club. Galeria do Centro Cultural Unimed-BH Minas, 2025. Catálogo de exposição.



Imagem 3. Márcio Sampaio. Constelação I, 1967. Letras de macarrão sobre mesa. Coleção do artista. Fonte: LAVRA Márcio Sampaio: do todo, uma parte. Belo Horizonte: Minas tênis Club. Galeria do Centro Cultural Unimed-BH Minas, 2025. Catálogo de exposição.

permeado por rituais, exigências e limites rigorosamente traçados. A ele não é permitido ultrapassar a região limítrofe a que seu papel está delimitado.

A chamada à participação, sensorio-corporal ou intelectual, rompe com esse pacto implícito há muito fixado. O espectador é então instigado a sair de sua zona de conforto no âmbito da arte ao travar contato com as proposições abertas da arte de vanguarda dos anos 1960. Isso pode ser entendido também como um primeiro passo para a contestação não só das rígidas estruturas do sistema artístico, mas, igualmente, da sociedade afluyente como um todo, fundamentada em relações entre dominantes e dominados, papéis quase inflexíveis há muito atribuídos aos seus personagens, similares ao esquema maior predominante na sociedade capitalista, tal como explicita Bourdieu (2007), ao falar especificamente sobre a economia das trocas simbólicas. Ou seja, a desalienação dentro do ato criador impulsiona a desalienação das estruturas da sociedade afluyente e opressora, segundo as ideias discutidas pelo crítico Frederico Moraes (1975, p. 55). Nesse sentido, a atuação direta sobre a obra de arte por parte do espectador é também uma forma de “exercício da liberdade” (Moraes, 1975, p. 55), a partir do qual ele se desvencilha das amarras sociais imperceptíveis sobre ele inculcadas.

Em *Constelação I*, a participação não se dá apenas sobre a visualidade, mas igualmente sobre a semântica. Ao ser chamado para interagir com a pilha de letrinhas, o público pode formar palavras, alterando o espaço inicialmente arranjado pelo artista e criando novas configurações. Obviamente, cada palavra formada possui sentido próprio, o que permite a ocorrência de um fenômeno interessante: a cada instante, a cada nova interação, formam-se novas palavras a partir das letras. Isso significa que a obra passa a ser permeada por uma história particular, seu dever é composto a partir de uma série de configurações e sentidos que se transformam ao longo do tempo.

Sobre isso, é importante ressaltar que a interação do espectador com as letras de *Constelação I* atualiza, sempre, a obra de Sampaio: seu sentido nunca pode ser fixado; torna-se sempre móvel. Frágil, como as miúdas letrinhas de macarrão – que em si já é um material transitório, efêmero e precário, por se tratar de um alimento perecível –, mas igualmente rico e plural em significados. Desse modo, é impossível definir um sentido fechado e definitivo à obra, pois que este é sempre incompleto. *Constelação I* é, de fato, uma obra contemporânea, pois vive no momento presente, sem deixar também de ser composta pelos sentidos atrelados ao seu tempo passado e ao seu futuro.

Somado a isso, há outro aspecto que se deve abordar: o uso da palavra na obra de arte. Esse é um procedimento recorrente aos artistas conceitualistas, protagonistas do circuito artístico internacional em meados dos anos 1960. No Brasil, a tendência chega com força a partir de 1969, quando uma série de jovens artistas expõem obras altamente desmaterializadas no Salão da Bússola (MAM-RJ). No entanto, *Constelações I* parece anteceder esse evento, trazendo já em seu cerne questões posteriormente tratadas pelos conceitualistas da primeira geração brasileira. O trabalho de Sampaio é, sem dúvida, desmaterializado. É precário e sempre em mutação, tanto física quanto semanticamente.

É interessante notar que aqui, mais uma vez, o artista fez uso da citação como meio de intertextualidade. A obra nos remete imediatamente ao poema *Sentimental*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro *Alguma Poesia*, de 1930. A poesia aborda o sonho impossível com a amada, cujo nome o eu-poético pretende escrever lúdica e romanticamente com letrinhas de macarrão, num país em que o sonho é proibido. Sampaio, simultaneamente, convidou ao espectador a ser, assim como ele, artista e poeta, recriando o sentido da obra original, e suscitou, naquele espectador/leitor que conhecia o poema de Drummond, a percepção de que no Brasil daquele momento, dominado pela repressão, também era impossível sonhar, restando à arte e à poesia o papel de última instância em que o lúdico era permitido.

Em resumo, a obra em questão produz um campo híbrido entre palavra e visualidade, numa incursão que só poderia ser efetivada por um poeta-artista ou um artista-poeta. Sampaio delega ao espectador o papel de cocriador da obra, mas também o de poeta. As letras estão disponíveis para o jogo lúdico que permitirá a estes sujeitos a criação de suas próprias palavras, agregando seu próprio sentido ao trabalho, sem que este esteja submetido ao inicialmente pensado pelo artista. O público, como corpo coletivo formado por individualidades, compõe, assim, uma verdadeira constelação de significados atrelados à obra, tornando-a sempre atual e incompleta.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A referida obra apresenta uma síntese entre duas linguagens, a escrita e a visual, ocupando um terreno híbrido entre a palavra e a visualidade. Sampaio contribuiu, com *Constelação I*, para a incipiente discussão conceitualista no Brasil, antecedendo o *Salão da Bússola*, ao hibridizar sua pesquisa como poeta com sua produção como artista visual.

A obra tem o relevante mérito de fazer-se sempre atual, pois requer dos espectadores-participantes novas configurações e novos significados a cada momento de interação com um novo sujeito. Seu devir, assim, afrouxa-se em relação às determinações inicialmente pensadas pelo seu criador, angariando sentidos novos via ação corporal

e semântica do público com quem interage, radicalizando a noção de espectador-participante no âmbito da própria arte. Via assimilação de sentidos, a obra converte-se em manifestação no instante presente, embora também acoplada à memória de seu tempo passado e às possibilidades de seu futuro vindouro.

REFERÊNCIAS

- IX BIENAL Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1967. Catálogo de exposição. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namee68384>>. Acesso em 14 abr. 2025.
- ÁVILA, Carlos. Há 60 anos, Semana Nacional de Poesia de Vanguarda abria diálogo criativo de BH com o resto do país. Estado de Minas, Belo Horizonte, 23 dez. 2023. Disponível em: <<https://www.em.com.br/pensar/2023/12/6774312-ha-60-anos-semana-nacional-de-poesia-de-vanguarda-abria-dialogo-criativo-de-bh-com-o-resto-do-pais.html>>. Acesso em 14 abr. 2025.
- DEBATE "Crítica e Criação", com Frederico Moraes, Fernando Cocchiarale e José Carlos Avelar, realizado no contexto da série "Encontros Contemporâneos com a Arte", no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, em 16 out. 2010.
- DRUMMOND de Andrade, Mário. Procura da poesia. In:_____. A rosa do povo. 21a. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/3919-marcio-sampaio>>. Acesso em: 14 de abril de 2025. Verbetes da Enciclopédia.
- LAVRA Márcio Sampaio: do todo, uma parte. Belo Horizonte: Minas tênis Club. Galeria do Centro Cultural Unimed-BH Minas, 2025. Catálogo de exposição.
- MORAIS, Frederico. Artes plásticas: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 154-168.
- REIS, Paulo. Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

TAMARA SILVA CHAGAS

Pós-doutoranda em História da Arte pelo PPGA da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), com bolsa FAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES).

E-mail: tamara.chagas1@gmail.com

ESTUDO DA ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS: RELATO DA CRIAÇÃO DE NARRATIVA FICCIONAL INFANTO JUVENIL NA OCUPAÇÃO PENHA PIETRA'S

STUDY OF THE ART OF STORYTELLING: REPORT ON THE CREATION OF A JUVENILE FICTIONAL NARRATIVE IN THE PENHA PIETRA'S OCCUPATION

Gabriela Azevedo Moretti

Julia Azevedo Moretti

EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA
ARTE E NARRATIVAS
ARTE DA PALAVRA
ARTE URBANA
ARTE E OCUPAÇÕES

O artigo debate a arte de contar histórias e apresenta o relato de oficinas realizadas em um prédio ocupado por movimento de moradia, na região da Avenida Paulista em São Paulo. Apresenta-se uma pesquisa-ação na qual houve leitura de livros infanto-juvenis e foi criada uma narrativa ficcional que conta a história desse prédio utilizando uma metáfora que relaciona o nome, Pietra, com o nome de um dos personagens do livro Macunaíma de Mário de Andrade. Ampara-se na tradição socioconstrutivista de Paulo Freire e nos seus desdobramentos no ensino de artes visuais de Ana Mae Barbosa e Dewey, assim como no uso da arte das palavras, tanto orais, como escritas, de Regina Machado.

ARTISTIC EXPERIENCE
ART AND NARRATIVES
ART OF THE WORD
URBAN ART
ART AND OCCUPATIONS

The article discusses the art of storytelling and presents an account of workshops held in a building occupied by a housing movement in the Avenida Paulista region of São Paulo. It describes an action-research project involving the reading of young adult literature and the creation of a fictional narrative that tells the story of the building through a metaphor linking its name, Pietra, to one of the characters in Mário de Andrade's Macunaíma. The study is grounded in the socio-constructivist tradition of Paulo Freire and its developments in visual arts education by Ana Mae Barbosa and Dewey, as well as in the art of words-both oral and written-as explored by Regina Machado.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

SOBRE A ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS: ABORDAGENS TEÓRICAS

“Explorar as palavras e seus significados era penetrar na alma das coisas”. (Itamar Vieira Júnior em “Salvar o fogo”)

A arte de contar histórias pode ser uma forma de atravessar um jardim interno em que nunca é somente atravessar. Nos permite, parar, observar, ouvir, ver, sentir e vivenciar em todos os sentidos. E nesse atravessar, as pessoas reparam em coisas diferentes. Em muitas das criações artísticas, assim como poéticas, vemos e não enxergamos, ou seja, vemos como um ato mecânico da nossa visão, não paramos para desfrutar daquilo que nossos olhos estão vendo e acabamos não enxergando. Como diz Rubem Alves (2005):

Ver é muito complicado...há muitas pessoas de visão perfeita que nada vêem...se os olhos estão na caixa de ferramentas, eles são apenas ferramentas que usamos por sua função prática. Com eles vemos objetos, sinais luminosos, nomes de ruas e ajustamos a nossa ação. O ver se subordina ao fazer. Isso é necessário. Mas é muito pobre. Os olhos não gozam...mas, quando os olhos estão na caixa dos brinquedos, eles se transformam em órgãos de prazer: brincam com o que vêem, olham pelo prazer de olhar, querem fazer amor com o mundo. (Alves, 2005, p. 22-24)

Quando se escuta uma história o portal está sempre aberto para cruzar esse jardim interno, cabe a nós cruzá-lo, brincar com a caixa de brinquedos, olhar com prazer e fazer amor com o mundo. Ao vivenciar diversas experiências que ressoam dentro de nós, abrem-se possibilidades, guardam-se memórias. No processo criativo, entra-se em contato com a pulsação da vida. John Dewey (2010) defende a ideia de que as experiências ocorrem quando há uma interação das pessoas com as condições que as rodeiam. O filósofo e pedagogo norte americano defende a relação da vida com a sociedade, da teoria com a prática. Para que o conhecimento aconteça de forma completa o ser humano precisa experimentar uma qualidade estética “que unifica a experiência enquanto reflexão e emoção” (Barbosa, 1998, p. 22). A qualidade estética de uma experiência é a culminação de um processo.

Nota-se que a arte da palavra, seja ela oral ou escrita, permite a transformação de pensamentos. Os contos, de acordo com Regina Machado (2015), são instrumentos para a compreensão do multiculturalismo e a arte da palavra é carregada de sentidos, assim como traz significado à experiência de vida de uma pessoa. Há uma precisão da palavra, tanto de quem narra, quanto de quem escuta. Mas como se dá a percepção, imaginação e interferência de uma narrativa em cada um? Não há o propósito de obter respostas, apenas de entender que o conhecimento precisa ser vivo, recheado de suas próprias paisagens internas e de que precisamos de alimento imaginativo.

A leitura não precisa ser somente uma fonte de prazer, para além disso, deve ser vista como uma perspectiva de crescimento. Relacionar a literatura com o contexto sociocultural, com a sua própria história e realidade tem sua importância desde os livros infantis:

A formação do leitor não é natural e requer diálogo constante com a cultura e com a história (...) as leituras que agradam às crianças não são necessariamente as in-

fantis, mas as que podem ser contextualizadas, e que, de algum modo, passam a ter significado para elas. (Cabral,1998, p.162).

A leitura envolve a compreensão das palavras e das imagens, em que cada pessoa cria seus próprios significados. De acordo com Petit, o significado que se cria na leitura é “alguma coisa para a qual nos inclinamos, um movimento, uma disposição, uma capacidade de acolher. Uma forma de estar atento” (Petit, 2008, p.41). Para a antropóloga francesa (2008), os jovens que se dedicam à leitura de obras literárias tendem a demonstrar maior interesse pelo mundo real, pela atualidade e também pelas questões sociais.

A leitura é defendida pelo educador Paulo Freire a partir da abordagem do entendimento crítico do ato de ler, em que a “compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e contexto” (Freire, 2006, p.11). O educador defende que a leitura da palavra implica a leitura do contexto, da realidade, sendo possível desta forma desvelar a sociedade, afinal, são sujeitos investigativos construindo um pensamento crítico.

Dentro deste conceito de leitura a professora pesquisadora Rejane Coutinho segue a linha de que a leitura pode se relacionar com outros códigos, como as produções artísticas, ou seja, não somente verbais.

Partindo do princípio freiriano de que a leitura é um ato de apropriação do conhecimento na interação do sujeito com o mundo, com seu meio social e cultural, por conseguinte a leitura e a interpretação de uma produção do campo da arte é também um processo de construção de sentidos para os sujeitos que a leem (Barbosa; Coutinho, 2009, p. 175).

Com isso nota-se que a leitura interage com o leitor. A leitura dá oportunidade às pessoas de viverem, de decifram e de se transformarem. Uma das características do ser humano é criar, modificar (e ser modificado) permanentemente pelo meio cultural.

O ensino da literatura pode acontecer na e pela diversidade, havendo assim, a formação de leitores críticos, pois “a literatura é relevante para a vida” (Santos, 2022, p.14). Não existe uma fórmula perfeita para ensinar literatura, mas sim alguns princípios a serem considerados, em que, qualquer escolha no ato de ensinar implica em um ato político, assim como, saber ouvir e permitir que os estudantes sejam agentes ativos da sua própria história e percurso. Depois da Lei de Diretrizes e Bases (LDB, 1996), o ensino de literatura foi inserido dentro da Língua Portuguesa no aspecto relativo a Eixo Leitura que compreende:

[...]Leitura no contexto da BNCC é tomada em um sentido mais amplo, dizendo respeito não somente ao texto escrito, mas também a imagens estáticas (foto, pintura, desenho, esquema, gráfico, diagrama) ou em movimento (filmes, vídeos etc.) e ao som (música), que acompanha e cossignifica em muitos gêneros digitais. (Brasil, 2021, s/p)

De acordo com Antonio Candido (2004), pode-se chamar de literatura, de forma abrangente, todas as expressões poéticas, ficcionais ou dramáticas encontradas em diversas sociedades e culturas, incluindo folclore, lendas, piadas e formas mais elabora-

das da escrita das grandes civilizações. Considerando o ensino da literatura plural, Regina Machado (2015) defende que no estudo criador de um conto, há uma pesquisa da sequência narrativa, como se fosse o trem com sua locomotiva e seu vagão. Uma história é uma ideia narrativa em desenvolvimento, assim como a metáfora do trem em que há uma locomotiva que puxa todos os outros vagões até o desfecho, o trem é uma metáfora que permite pensar a história como unidade, uma forma que é um todo, e mesmo com partes distintas, com suas peculiaridades, há uma sequência narrativa.

Para aproximar-se de um conto indaga-se como se constitui a sequência narrativa e depois como seria o trem dessa história, qual sua locomotiva e seus vagões: esse é um exercício de síntese e de articulações. Cada parte se liga e percorre-se o trajeto que conduz a história, os espaços e lugares em que os personagens agem, delimitando as zonas de ação, contextos de significação.

A história tem um fio narrativo e o contador faz um exercício de articulação das partes da história. A metáfora do trem auxilia na compreensão da unidade do conto como forma de narrativa e “possibilita o exercício de imagens internas: a visão particular que cada pessoa tem de seu trem...” (Machado, 2015, p.77 e 78).

Há de ser coerente para se contar uma narrativa, com começo, meio e fim em um fio condutor, mas o pensar configura-se em criação poética do repertório particular de imagens de cada um. Como habitamos em cada personagem? O que eles nos remetem? Que paisagem interna a história nos remete?

De acordo com Regina Machado (2015), ao narrar histórias é possível trazer objetos, tais como colheres, instrumentos, barbantes, lenços e, até mesmo, com espanadores, em que, ao trocar de função do objeto há um jogo imaginativo que leva a uma percepção flexível e a experimentar vários pontos de vista, uma investigação de possibilidades. Não se pode prender a uma visão preconcebida, mas a uma disposição interna de flexibilidade imaginativa e exercer assim o exercício de virar o olho, que considera as qualidades dos objetos “a partir de suas características estruturais, que revestimos com nossas ressonâncias pessoais”. Envolve ainda uma disposição interna para brincar (Machado, 2015, p.128).

Uma mesma experiência pode trazer significados diferentes para cada pessoa, afinal cada ser humano está em um momento de vida distinto do outro, o que faz com que a experiência ressoe internamente de maneira singular. A história permite que cada um, do seu jeito, trace um diálogo imaginativo e revire os seus olhos!

E é dentro desse diálogo imaginativo que no próximo tópico é descrito o processo de criação de uma narrativa ficcional infantojuvenil sobre a ocupação “Penha Pietra’s”, portanto, o que vem a seguir, é um convite para revirar os próprios olhos!

CRIAÇÃO DE UMA NARRATIVA FICCIONAL INFANTOJUVENIL SOBRE A OCUPAÇÃO “PENHA PIETRA’S”

“Na teia do esquecimento, a memória se faz de doses iguais de verdade e de imaginação” (Itamar Vieira Junior em “Salvar o fogo”)

O movimento por moradia em São Paulo já há algumas décadas vem iluminando a importância e a necessidade do cumprimento da função social da propriedade, princípio previsto na constituição brasileira. Uma das ações desse movimento tem sido a ocu-

pação de prédios vazios e abandonados, principalmente nas áreas centrais da cidade, locais bem servidos de infraestrutura e serviços públicos. A existência desses prédios sem uso nessas áreas é entendida como não atendimento de sua função social, em um contexto em que existe um número significativo de famílias sem ter onde morar ou morando em locais com sérias carências das facilidades e serviços urbanos. Este é o caso do prédio Penha Pietra's, localizado na Rua da Consolação, nº2563 - quase esquina com a Avenida Paulista, região central da cidade de São Paulo/SP, que foi onde ocorreram as oficinas da pesquisa-ação.

Antes da ocupação, o edifício havia sido locado para um hotel chamado Paulista Center Hotel. O prédio, ao ficar abandonado, foi ocupado pelo MMIS (Movimento por Moradia e Inclusão Social) e FLM (Frente de Luta por Moradia) em 2021. Os moradores da ocupação, na sua defesa mostram fotos do abandono e vários registros fotográficos reforçam o estado de má conservação e o empenho dos moradores para colocar o imóvel em uso.

Desde o início a ocupação se propôs a ser uma alternativa de abrigo e moradia para mulheres, que constituem a maioria de seus moradores. Os grupos familiares ocuparam os quartos do antigo hotel abandonado, sendo esta a forma de divisão estabelecida. As famílias que têm idosos e crianças pequenas ocupam os andares inferiores, afinal o acesso aos apartamentos se dá pelas escadas (o elevador ainda irá passar por manutenção e a utilização da escada é uma forma de segurança pelo fato de a manutenção do elevador ainda não ter sido efetuada). Os apartamentos, por serem antigos quartos de hotel, não possuem cozinha e há uma orientação para os moradores não montarem cozinhas nos seus apartamentos, como forma de contenção de riscos de incêndio e também porque o acesso a água e esgoto da ocupação ainda é limitado, o que faz com que a cozinha coletiva seja muito utilizada.

Pode-se notar que a ocupação Penha Pietra's carrega um movimento de luta por moradia e constrói um espaço de arte e cultura de forma popular e nele há ateliê coletivo, sala de cinema, ou seja, o movimento de ocupação territorializa suas lutas pelo direito à cidade, o direito à moradia.

A ideia da realização de oficinas com um grupo de crianças aconteceu pelo fato de a leitura ser um processo de fomentar a imaginação, de possibilitar criações artísticas no espaço de moradia. A palavra, tanto lida, quanto ouvida, conta histórias, abre a imaginação para criar artisticamente e, assim, as crianças moradoras também lutam e se apropriam do espaço onde moram.

As oficinas foram realizadas em duas etapas: 1) foram levados alguns livros infantojuvenis que foram pré-selecionados. Foram escolhidos, para cada oficina, pares de livros em que as narrativas tinham uma similaridade no tema. Então, entre os dois livros sugeridos, as crianças podiam eleger um para a leitura coletiva, o que visava desenvolver a capacidade de participação e de posicionamento no processo de deliberação coletiva; 2) foi feita a leitura da narrativa ficcional Pietro Pietra e houve o desenvolvimento de atividades artísticas.

A ideia de criar uma narrativa infantojuvenil surgiu a partir da metáfora que poderia ser criada relacionando uma parte do nome da ocupação, Pietra, com o nome de um dos personagens do livro *Macunaíma* - Venceslau Pietro Pietra - escrito por Mário de Andrade em 1928.

Penha Pietra's foi uma bailarina que atuava como professora de dança de diversos estilos. Ela fundou o grupo de teatro da 13 de Maio chamado *Os 16 meninos*. Seu tra-

balho formou atrizes e atores com foco na cultura popular, oferecendo o direito à arte e à cultura. Já Venceslau Pietro Pietra é um personagem do livro *Macunaíma* escrito por Mário de Andrade (1928) e é um gigante Paimã comedor de gente. Pietro possui o muiraquitã de *Macunaíma* e mora em um “tejuar maravilhoso rodeado de mato no fim da rua Maranhão olhando para noruega do Pacaembu” (Andrade, 1928, p.33). No percurso da narrativa de Mário de Andrade é possível notar que Pietro ostenta sua riqueza e carrega hábitos europeus, chega até a colecionar pedras.

A metáfora Pietro x Pietra surge da harmonia do contrário, do antagonismo de Penha Pietra’s x Venceslau Pietro Pietra. Pietra é símbolo da cultura popular, da dança e da expressividade; já Pietro é o símbolo do capitalismo e da dominação.

Flores (2020) defende que uma abordagem decolonial ocorre quando há uma transformação estrutural sócio-histórica, portanto, é possível notar que Pietra traz uma perspectiva de uma narrativa decolonial, afinal a personagem rompe com os pensamentos, as práticas colonialistas e racistas que são possíveis de serem vistos no personagem Pietro. A seguir, apresenta-se a criação da narrativa ficcional infantojuvenil sobre a ocupação “Penha Pietra’s”:

Pietro Pietra

Alguém aqui sabe como é viver dentro de uma caixa preta? Pois eu, Pietro, vivo com uma em volta da cabeça e ali no escuro convivo com as imagens que capturo por aí.

Macunaíma está buscando seu muiraquitã, que está comigo, então ando pela cidade de São Paulo, fugindo de Macunaíma. Seu muiraquitã é uma pedra preciosa, e eu gosto de possuir coisas! Mas soube que ele fez uma macumba contra mim, e das “brabas”! Acabou que eu estou preso dentro de uma caixa preta e capturo imagens das criações artísticas que vou encontrando no meu caminho. Ultimamente tenho me deliciado com a captura que faço das criações artísticas que encontro nos prédios ocupados da cidade.

E é dentro dessa caixa preta, dessa maldição do Macunaíma, que as imagens que eu fotografo ficam presas. Não as liberto, não compartilho com ninguém. Ao fotografar eu me aproprio das imagens, como se as roubasse...

Consigo enfraquecer a luta dos movimentos de moradia. Minha vingança. Tenho minha maldição e também amaldiçoo. Também, como pode ter pessoas que invadem prédios, espaços que tem dono?

Ao andar pela cidade, um movimento me despertou a atenção. Era um ensaio de dança e parei para ver do que se tratava. Fiquei na dúvida se aprisionaria aquela imagem na minha caixa preta. Mas me distraí com o movimento, que confesso que tinha uma beleza que me fascinava. Era de um grupo de teatro chamado “Os 16 Meninos”. A professora, uma mulher preta chamada Pietra, era uma bailarina que era muito admirada por todos que estavam por ali. Mais tarde soube que ela já havia formado muitas atrizes e atores, uma guerreira pela cultura na cidade, em especial com crianças moradoras do bairro do Bixiga, em São Paulo.

Era deslumbrante ver a dança daquelas crianças, o movimento leve dos corpos, a expressão que parecia farejar o vento como se flutuasse em nuvens e o olhar repleto de desejos. Pietra as ensinava de maneira leve.

Acho que Pietra reparou como eu admirava a cena e o movimento das crianças e me chamou para que eu me aproximasse. Quando o ensaio terminou, eu também me sentia um pouco nas nuvens e gostei quando ela me convidou para caminhar pela ci-

dade. Lado a lado, fomos conversando ao longo do caminho e ela me fez reparar na magia dos lugares. Nessa andança não havia espaço para que eu seguisse aprisionando na caixa preta aquilo que via e me encantava. O que ela me mostrava tinha um caráter grande de trocas e de aprendizados. Era um olhar que eu ainda não tinha.

No encontro da harmonia do contrário, eu, um colecionador de imagens e de pedras preciosas, encontrei alguém que carregava a leveza da arte em cada olhar, em cada interação com aquilo com o que interagia, de forma livre! Comecei a achar estáticas e tristes as imagens que tinha aprisionadas na minha caixa preta. Será que precisava mesmo que fossem minhas as imagens que aprisionava? Não estariam elas mais soltas, belas e mutantes na minha memória?

Segui me encontrando com Pietra e a cada encontro era um novo aprendizado, um novo desfrute, novas imagens vivas que já não ficavam aprisionadas na caixa preta e povoavam minha cabeça colorindo meus pensamentos. Foram anos desse caminhar com a companhia de Pietra.

Os passeios tiveram que ser interrompidos em 2020 com a chegada da pandemia de Covid que aprisionou as pessoas em seus lugares privados barrando o desfrutar da vivência coletiva em espaços públicos.

De certa forma, dentro de casa, me sentia um pouco como as imagens que estavam aprisionadas dentro da caixa preta.

E tudo ficou ainda muito pior quando Pietra foi mais uma das centenas de milhares de vítimas da pandemia de Covid em 2021. Não era só mais um número naquela lista sem fim, era a Pietra com que eu já não mais poderia seguir aprendendo a ser livre. Fiquei muito triste. Me peguei em muitos momentos lembrando da sua serenidade, pensando nas lições e na magia das várias caminhadas. Já não fazia qualquer sentido para mim aprisionar aquilo que via e a caixa preta se tornou apenas um estorvo pesado no entorno da minha cabeça.

Brotou uma vontade muito grande de me livrar daquele peso, de libertar as imagens que povoavam a caixa preta. Mesmo ainda apegado às que havia aprisionado, já não capturava novas imagens.

Chegou uma época em que, mesmo com a pandemia, já era possível fazer caminhadas ao ar livre. Era um domingo, dia 28 de novembro de 2021, quando cruzei centenas de pessoas que estavam entrando em um prédio vazio numa das esquinas mais importantes da cidade de São Paulo: a Av Paulista com a Rua da Consolação.

Por curiosidade me aproximei daquela multidão. Conversei com um grupo de pessoas e descobri que era o prédio de um antigo hotel, que deixou de funcionar e ficou ali, estático e sem uso, o prédio abandonado, sem qualquer função.

As pessoas me contaram que iriam ocupar aquele prédio para terem onde morar. Eles tinham que optar entre comer ou pagar aluguel, e a fome não é uma alternativa boa para ninguém. Pude reparar como o prédio estava mal conservado, mas tive um grande choque e surpresa quando soube por eles que iam dar o nome de “Penha Pietra’s”, ao prédio que seria a moradia dos integrantes do grupo. Coincidência mais que feliz, que fez brotar as lembranças da bailarina que conheci e por quem me encantei.

Nas minhas caminhadas de agora, inspiradas naquelas que fazia com Pietra, me pegava sempre no entorno da Avenida Paulista e atraído como um ímã por aquele prédio, que tanta magia me lembrava. Numa das vezes que por ali gravitava vi que fizeram um grafite em sua entrada. Tinha o desenho de uma flor, de uma mulher que plantava uma muda dentro de um bloco de construção. O nome Penha Pietras’s apa-

recia ao lado de uma frase escrita “Nenhuma mulher sem casa”. Voltei e voltei várias vezes para aquele lugar, que não cansava de admirar. Cada vez brotavam diferentes boas lembranças.

Uma das moradoras reparou que sempre estava por ali e me contou das coisas que aconteciam por lá. Da roda de brincar, que faziam com as crianças, das visitas em centro culturais, das rodas de arteterapia e das oficinas de leitura. Descreveu o trabalho de formação com imigrantes, saraus, música, brechós. Falava com entusiasmo de cada atividade e seu relato me fez sentir a força daquele espaço de arte e cultura feito pelo e para o povo. Comecei a perceber que ocupar não era invadir e essa luta me contagiou.

Tudo isso foi fazendo aflorar minha vontade de libertar minhas imagens que pareciam presas dentro da caixa preta para fortalecer a luta das pessoas que ocupam espaços de moradia.

Ocupar não é apenas uma necessidade, o espaço da casa pode ser visto como extensão da nossa vida, do nosso corpo, da nossa pele. Ocupar como forma de cuidar com o mesmo carinho que cuidamos do nosso corpo, dando personalidade para os espaços e fazendo com que os moradores sintam-se parte do espaço e o espaço seja parte deles, ou seja, que se torne realmente um lar.

Precisava fazer arte, talvez nas redes sociais? Assim, muita gente teria como visualizar a luta desta ocupação. Quando comecei a libertar as imagens presas na caixa preta e colocá-las nas redes sociais, Macunaíma conseguiu achar minha pista, me encontrou e resgatou seu muiiraquitã. Eu, que era um colecionador de pedras preciosas, não me importei, depois de toda essa trajetória de aprendizados, em devolvê-lo.

E o que fiz com o restante das pedras preciosas? Usei o dinheiro para que eu também pudesse participar da produção artística junto com moradores das ocupações. Agora luto para que não se tolere mais a destruição desse território e do povo que nele habita. A cidade é das pessoas! Moradia é direito, não mercadoria. Não quero ver mais nenhuma família vivendo nas ruas! Sem moradia, não há justiça e quem não luta, está morto!

Ao abrir a caixa preta, abri também meu portal, que me possibilitou transformá-la em uma caixa de brinquedos! FIM

ANÁLISE DA NARRATIVA FICCIONAL INFANTOJUVENIL SOBRE A OCUPAÇÃO “PENHA PIETRA”

Nas discussões das teorias decoloniais há a busca da reescrita da história dos silenciados. Cabrera (2017) afirma que a imagem no ensino da arte abarca paradigmas, traz novas maneiras de ler o mundo. Na criação da narrativa, Pietro tem sua cabeça presa dentro de uma caixa preta e captura as imagens das criações artísticas de algumas ocupações, prendendo-as dentro desta caixa e enfraquecendo a luta dos movimentos de moradia. Pietro encontrará Pietra e ela o ajudará a libertar as imagens.

A caixa preta, que é defendida por Flusser, representa a filosofia dos aparelhos e quanto a vida está em função destes. Quando Pietro captura as imagens também é capturada a representação de uma cultura, com isso Pietro transforma a superfície das coisas e é isso que fica armazenado na caixa preta.

Em suma: os aparelhos são caixas pretas que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbo-

los contidos na sua “memória”, em seu programa. Caixas pretas que brincam de pensar (Flusser, 2002, p.28).

Ao retomar a citação de Rubem Alves (2005), que coloca os olhos na caixa de brinquedos, é possível fazer o paralelo com Flusser (2002) que também chama aparelho de brinquedo. Enquanto Rubem Alves (2005) expande o olhar para um que vemos e enxergamos, não somente como o ato mecânico da visão, mas que desfruta, Flusser (2002) defende que a imaginação é potencializada ao brincar com os aparelhos, que eles nos permitem construir imagens e imaginar coisas de uma determinada maneira nunca imaginada anteriormente. A caixa preta é o programa embutido que está ali, mas também existe o usuário daquela caixa preta que faz uso de maneira programada. Pietro, então seria funcionário desta caixa preta, ele é a expressão dessa vida programada.

As fotografias são superfícies imóveis que esperam serem distribuídas pelo processo de multiplicação. Os seres humanos são capazes de produzir informações, transmiti-las e guardá-la, mas Pietro apenas as capta e as guarda. Com isso, Pietro acaba tendo uma visão reduzida e se torna um funcionário que trabalha em razão do programa já estabelecido.

Ao longo da narrativa, Pietro vai percebendo que sua convivência com Pietra desperta sua vontade de libertar as imagens. Pietro desejava fazer uma criação digital com engajamento social. As imagens pareciam que precisavam ir para a rede, para os meios de comunicação, para ganharem outra superficialidade em que perderiam suas molduras, e estariam presentes como resistência nas redes sociais. Pietro começa a se questionar se, ao se reproduzir e atingir a grande massa, a obra perderia sua originalidade. De acordo com Benjamin (1994) as obras de arte sempre foram reproduzíveis, algumas visando mais o lucro. O autor questiona também sobre a aura da obra, afirmando que aura “é uma figura singular, composta por elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1994, p.70). Libertar aquelas imagens permitiria que a grande massa tivesse acesso a um pensamento crítico e com isso fortaleceria a luta, seria um ato político.

Quando Pietro tira as imagens da caixa preta, estas seriam trazidas para a superfície. Pietro, quando capturava imagens, carregava consigo ações, carregava verbos. Os verbos carregam uma possibilidade infinita e não têm borda, vão para a superficialidade. As imagens vão para a superfície e carregam consigo uma possibilidade de extensão e de uma liberdade de se expressar. Trazer as imagens para a superfície, nos tempos atuais, abriria como possibilidade postá-las nas redes sociais e seria uma forma de fortalecer a luta daqueles que disputam a realização do seu direito à moradia. O Instagram (Manovich, 2017) seria como uma janela para as identidades de uma geração global de jovens, ligada por plataformas de redes sociais, culturais e de estética visual. Pietro liberta imagens casuais, profissionais, estilizadas, com certo ‘Instagramismo’ e de forma sensível, colocando-as nas redes, possibilitando que a grande massa de pessoas tenha acesso e que haja a convergência dos vários meios, tais como fotografia, vídeo, áudio em uma plataforma que gera uma gama de informações e dados visuais, computacionais rastreáveis e notificáveis como nunca antes na história da humanidade.

Pietro fica em dúvida de como abrir a caixa preta, de como libertar as imagens de maneira respeitosa. O personagem fica com receio de que a intimidade fosse exposta

publicamente, tornando o privado em público. Han (2018) cita que respeito significa olhar de volta com certo distanciamento e o respeito é um alicerce da esfera pública. Com tanta exposição que há hoje, é possível saber todos os dados das imagens no momento em que são publicadas na rede, nos tornamos rastreáveis.

Criar uma narrativa ficcional permitiu abrir o portal para cruzar um jardim interno. Ao entender que a arte da palavra ao contar histórias carrega sentidos, como é reforçado por Regina Machado (2015), foi possível perceber que a narrativa ficcional não é uma forma de avaliar ou medir como se dá a percepção, imaginação e interferência da narrativa em cada um, mas é uma forma de criar alimentos imaginativos e está alinhada ao seu contexto sociocultural, assim como a realidade das crianças que vivem na ocupação “Penha Pietra’s”. Após contextualizar a criação da narrativa ficcional, houve oficinas de leitura e criação artística com as crianças moradoras da ocupação “Penha Pietra’s”. Este artigo não propõe descrever cada oficina que foi realizada no projeto de mediação cultural, mas de iluminar a importância de narrativas orais e escritas como forma de trabalho com a arte.

As oficinas realizadas com a leitura da narrativa ficcional criada foram a consolidação dos elementos artísticos e nelas, participaram em torno de seis crianças na faixa etária de 3 a 13 anos. A pesquisa-ação foi uma forma de desenvolver o senso crítico, a capacidade de argumentação e comunicação com o outro e remete à reivindicação de Ana Maria Machado em que:

[...] ler é uma forma de resistência.(...). Alguns livros acabam nos ajudando a entender melhor o sentido de nossas próprias experiências(...)Também podemos descobrir, com a leitura de bons livros de literatura, que um personagem possui algumas características parecidas conosco (Machado, apud Carvalho, p.8 e 9, 2015).

As ocupações são espaços de muita vulnerabilidade e as oficinas de leitura coletiva e criação artística constituíram uma forma de aproximação com a realidade vivenciada pelas crianças e com a sua própria história. A narrativa ficcional criada denominada *Pietro Pietra* tinha inicialmente a proposta de uma escrita coletiva, em que as crianças poderiam sugerir modificações e alterar o rumo da escrita. Essa proposta de escrita coletiva não teve adesão das crianças que participaram das oficinas. As oficinas artísticas estavam abertas a diversas possibilidades, entre elas, a das crianças ilustrarem a história para elaborar um livro coletivamente, ou um painel ilustrativo, ou pinturas, ou outras possibilidades de linguagem artística. Na prática as crianças optaram pela realização de esculturas modeladas em argila dos personagens da narrativa ficcional.

Ao observar as falas das crianças e as representações das características dos personagens da narrativa ficcional, pode-se reconhecer que elas se demonstram impactadas pelas peculiaridades de cada personagens, assim como traçam um paralelo com a própria realidade. Conforme defendido por Machado (2015), a atividade de leitura da narrativa ficcional possibilitou a transformação da palavra oral, para a criação de imagens no imaginário de cada um. Registrou-se na memória dos participantes aquilo que lhes pareceu mágico. Mesmo tendo se passado alguns meses entre uma oficina e outra, as crianças criaram em seus imaginários o fio da história.

Oliveira afirma: “A memória é, enquanto produto social, um conjunto de elementos necessários para a formação, manutenção e modificação das identidades individual,

coletiva e nacional” (Oliveira, 2009, p.15) e o resgate dela é fundamental. Durante o processo criativo e ao desenvolver uma produção artística, as crianças se depararam com um resultado diferente do que esperavam. Isso ocorreu quando as cores da anilina se modificaram ao entrar em contato com a argila e quando tentaram descobrir a quantidade de argila que podiam colocar na escultura para a mesma ficar na vertical e não desmoronar. Isto evidencia o que é defendido, na teoria, por Dewey (2010), em que durante o processo criativo se entra em contato com uma experiência. É possível notar que o ensino de arte por meio das oficinas foi uma forma de propiciar a experiência defendida por Dewey (2010) e também por Barbosa (2009):

Por meio da arte, é possível desenvolver a percepção e a imaginação para apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada (Barbosa, 2009, p.21).

De acordo com Dondis (1997) o criar artístico leva a uma obra que é composta a partir de uma lista básica de elementos visuais. Os materiais com que se cria, tais como a madeira, argila tinta ou filme são diferentes do que se entende pelos elementos visuais, que constituem a substância básica daquilo que vemos, tais como: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. Nota-se que o material de criação foi a argila. Já a cor, o tom, o contraste, a textura, a escala, a dimensão, o equilíbrio tornaram-se elementos visuais importantes para o aprendizado em termos de arte.

Dondis (1997) defende que, na linguagem das artes visuais, a linha desempenha um papel fundamental na definição e organização das formas. As direções visuais (vertical, horizontal e quadrado) criam significados associativos como uma forma de instrumento para a mensagem visual. A necessidade de equilíbrio é inerente ao homem, e é possível de ser notada em todas as coisas construídas e desenhadas. Quando as crianças estavam modelando suas argilas, foi possível notar que as direções escultóricas que compuseram seus personagens estavam presentes em suas criações. Dependendo da direção visual na qual modelavam poderiam causar instabilidade na obra, como foi o caso da escultura de uma das crianças, fazendo com que ela perdesse o equilíbrio e desmontasse.

Quando as crianças vão dando uma forma escultórica aos personagens, vão desenvolvendo a técnica da tridimensionalidade e é demonstrado um aprendizado artístico que envolve a perspectiva, volumetria e a profundidade. A mistura de cores de anilina na argila demonstra como a cor tem afinidades com as emoções, de como a cor “é impregnada de informação, e é uma das mais penetrantes experiências visuais[...]” (Dondis, 1997, p.64). Ao ver a frustração de uma das crianças ao misturar as cores e não sair exatamente da cor que ela desejava, ficou evidente um aprendizado da arte por meio da experiência, que ocorreu na prática da vivência artística.

A Pietra criada de argila por uma das crianças precisava de sapatilhas para representar que ela era uma bailarina, mas estas não poderiam ser maiores que sua cabeça, por exemplo. O entendimento do tamanho escultórico dos personagens que as crianças estavam produzindo foi acontecendo no desenvolver da criação. As crianças foram percebendo a ideia de escala, ao notarem a necessidade da proporcionalidade de cada parte do corpo para criarem suas esculturas.

Na infância “aprendemos a interpretar os estímulos visuais por meio de tentativas de ensaio e erro, criando padrões perceptivos” (Losada, 2011, p.45), para tanto, a percepção visual não é apenas um registro dos estímulos visuais, exige a formulação conceitual de padrões perceptivos. O conceito de desafio perceptivo de Arnheim (1964) se manifesta quando uma das crianças, ao esculpir a argila e dar forma ao Pietro, verbaliza que sua escultura está ganhando vida. Ao ler a narrativa ficcional é possível notar que as crianças traçaram paralelos entre a personagem Pietra’s e a realidade na qual estão inseridos, há uma apropriação e conhecimento dos motivos que dão nome à ocupação “Penha Pietra’s”. Ao vivenciar as oficinas, retoma-se também a linha de pensamento de Barbosa (1998) que sustenta que no conhecimento das artes é necessário experimentar, decodificar e informar, contextualizando a experiência artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ninguém nasce feito, é experimentando-nos no mundo que nós nos fazemos. (Paulo Freire, 1990)

A experiência das oficinas iluminou como é crucial pedir licença para adentrar com a devida cautela nos espaços marcados por conflitos políticos, econômicos e afetados pela desigualdade social. As oficinas na ocupação “Penha Pietra’s” mostraram a importância do diálogo com os moradores da comunidade - houve a necessidade de compreender previamente o território, de reconhecer sua realidade antes de simplesmente propor oficinas que lidassem com ensino e aprendizagem. Se há falta desse diálogo a prática educativa pode implicar em uma reprodução da desigualdade sob o olhar colonial, efeito contrário do que se propõe.

A abertura de portas da ocupação “Penha Pietra’s”, as conversas e as trocas foram formas de potencializar a reflexão sobre o papel social do processo de ensino e aprendizagem da arte, sobre a percepção das singularidades de cada lugar e tempo no contexto de contato com um público privado de muitos de seus direitos.

Existem processos mentais básicos implícitos na arte e na educação, de acordo com Read (2001), que abarcam a percepção e a imaginação, e as oficinas propiciaram pensar no ensino e aprendizagem da arte como uma prática libertadora. Para que a prática de ensino e aprendizagem da arte pudesse acontecer, foi necessário retomar o que defende Paulo Freire (1987) a respeito da não neutralidade da educação, que é sempre engajada e política.

A aprendizagem de arte das crianças, que aconteceu na prática, em que não houve aulas teóricas, permite retomar as ideias de uma educação não bancária abordada por Paulo Freire (1987), como um processo de busca, em que o arte educador não é o detentor de conhecimento que deposita e transfere seus saberes com uma postura invariável, mas há um comprometimento com um papel social.

Essa linha de pensamento é reforçada quando Lanier (in Barbosa, 1997) defende que a arte-educação amplia o âmbito e a qualidade da experiência estética visual. De acordo com o autor, as artes, nas suas diversas linguagens, provocam a experiência estética e esta já é desfrutada pelos indivíduos, portanto, o arte-educador não ensina, mas incrementa a partir de algo que já está lá.

As oficinas, no geral, mostraram como as expressões artísticas dos moradores da ocupação materializam suas identidades imersas em uma luta por moradia, adentrando em uma subjetividade que, apesar de atravessada por essa luta, não os define. A criação das oficinas aconteceu nessa construção coletiva de conhecimentos e foi uma das múltiplas frentes, iniciativas e parcerias dessa luta.

É possível concluir que para ser educador em arte é necessário perceber a singularidade de cada território, assim como respeitá-lo. Há de se focar na delicadeza de uma escuta atenta, de se criar vínculos para que a troca aconteça. Refletir sobre teoria, ensino e aprendizagem da arte é trazer uma pequena peça a ser utilizada na construção de um mosaico maior, que é da busca de uma educação artística emancipatória, que esteja aberta para novas descobertas e caminhos.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. Educação dos sentidos e mais. Campinas. SP: Verus Editora, 2005.
- ANDRADE, Mário de. Macunaíma: O herói sem nenhum caráter. Rapsódia. São Paulo, SP: Editora Cupolo, 1928.
- BARBOSA, Ana Mae & CUNHA, Fernanda. Abordagem Triangular no ensino de artes e culturas visuais. São Paulo, Ed. Cortez, 2010.
- BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (Orgs.). Arte-educação como mediação cultural e social. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- BARBOSA, Ana Mae. Tópicos Utópicos. Belo Horizonte, C/ Arte, 1998.
- BARBOSA, Ana Mae. (org.). Arte-educação: Leituras de subsolo. São Paulo, Ed. Cortez, 1997.
- BRASIL. Base Nacional Curricular Comum (BNCC). Brasília: Ministério da Educação, 2021. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/conselho-nacional-de-educacao/base-nacional-comum-curricular-bncc>>. Acesso em: 25 mar 2024.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: __. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196.
- CABRAL, Márcia. A criança e o livro: memória em fragmentos, in KRAMER, Sonia e LEITE, Maria Isabel (orgs). Infância e produção cultural. Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antônio. Vários escritos. Rio de Janeiro/São Paulo: Ouro sobre Azul; Duas Cidades, 2004. p. 169-191.
- CARVALHO, M. A importância da leitura literária para o ensino. Entreletras: Araguaína/TO, v.6, n. 1, p.6-21, jan/jun. 2015 (ISSN 2179-3948-online). Disponível em: <<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/entreletras/article/view/1484/8650>>.
- DEWEY, John. Arte como Experiência. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins-Fontes, 2010.
- DONDIS, Donis A. Sintaxe da Linguagem Visual. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FLORES, José Ignacio Rivas; Márquez García, María Jesús; Leite, Analía E; Cortés González, Pablo Márgenes. Narrativa y educación con perspectiva decolonial. 2020, Vol.1 (3), p.46-62. Disponível em: <<https://revistas.uma.es/index.php/mgn/article/view/9495/10361>> Acesso em: 21 dez. 2023.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FREIRE, P. A importância do ato de ler em três artigos que se complementam. São Paulo: Cortez, 2006.

- FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 25ª ed. (1ª edição: 1970). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- HAN, Byung-Chul. *No exame: perspectivas do digital*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2018.
- MACHADO, Regina. *A arte da palavra e da escuta*. São Paulo: Editora Reviravolta, 2015.
- MANOVICH, Lev. *Instagram and contemporary image*. San Diego: Qualcomm Institute, 2017. Disponível em: <<http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>>. Acesso em 29 nov.2023.
- MOREIRA, Terezinha Maria Losada. *A interpretação da imagem: subsídios para o ensino de arte*. Rio de Janeiro: Mauad-X: FAPERJ, 2011.
- OLIVEIRA, Alecsandra, *Arte como lugar da memória*. Museu de Arte Contemporânea, MAC/USP. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/directbitstream/a333d7bf-4ae5-4bac-bfc7-d0e9190f0323/ALE023_artememoriatravessias.pdf>. Acesso em: 03 abr de 2025. 2009.
- PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- READ, Hebert. *A educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes.2001.
- SANTOS, A. A. .O ensino de literatura na e pela diversidade: formação de leitores críticos. In Alberto Roiphe; Elis de Almeida Cardoso; Alessandra Ferreira Ignez; Edleide Roza. (Org.). *O texto literário: da Análise Linguística ao ensino*. 1ed.Campinas/SP: Pontes,2022, v.1, p.13-29.

GABRIELA AZEVEDO MORETTI

Mestre em Arte-Educação pela ECA/USP (2025). Atua como professora de Educação Infantil na Rede Municipal de SP. Pós Graduada em Psicopedagogia e Arte-Terapia na Faculdade Paulista de Artes/SP (2012). Bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes/SP (2011) e Pedagoga (2016). Autora do artigo, criadora da narrativa ficcional infantojuvenil e das oficinas da; pesquisa-ação.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2750043771579476/>;

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2228-3813>.

JULIA AZEVEDO MORETTI

Professora Doutora do Departamento de Filosofia e Disciplinas Básicas (DFB) da Faculdade de Direito de Ribeirão Preto (FDRP-USP). Mestre em Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável (MSc) pela University College London - Development Planning Unit (UCL/DPU) e em Direito (Núcleo de Pesquisa em Direito Urbanístico) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Doutora em Direito pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). Contribuição de autoria: conceituação; pesquisa-ação; metodologia; escrita - revisão e edição.

ORCID: 0000-0003-4898-1824.

CRISE AMBIENTAL, MASSACRE INDÍGENA E AMEAÇA NEOLIBERAL NO BRASIL

CRISIS MEDIOAMBIENTAL, MASACRE INDÍGENA Y AMENAZA NEOLIBERAL DE BRASIL

ENVIRONMENTAL CRISIS, INDIGENOUS MASSACRE AND THE NEOLIBERAL THREAT IN BRAZIL

Marcelo Mari

NECROCAPITALISMO
MAST
CLAUDIA ANDUJAR
PERFORMANCES
APIB

Este artigo trata de três produções artísticas sobre o tema da crise ambiental no mundo e na América Latina. Realizamos uma análise comparativa entre a visão da crise ambiental apresentada na exposição Antropoceno, realizada no MAST de Bolonha, e duas manifestações artísticas no Brasil: a exposição fotográfica de Claudia Andujar e as performances culturais da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB).

NECROCAPITALISMO
MAST
CLAUDIA ANDUJAR
PERFORMANCES
APIB

Este artículo trata de tres producciones artísticas sobre el tema de la crisis ambiental en el mundo y en América Latina. Realizamos un análisis comparativo entre la visión de la crisis ambiental presentada en la exposición Antropoceno celebrada en el MAST de Bolonia y dos manifestaciones artísticas en Brasil: la exposición fotográfica de Claudia Andujar y las performances culturales de la Articulación de Pueblos Indígenas de Brasil (APIB).

NECROCAPITALISM
MAST
CLAUDIA ANDUJAR
PERFORMANCES
APIB

This article deals with three artistic productions on the theme of the environmental crisis in the world and in Latin America. We made a comparative analysis between the vision of the environmental crisis presented in the Anthropocene exhibition held at the MAST in Bologna and two artistic manifestations in Brazil: Claudia Andujar's photo exhibition and the cultural performances of the Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB).

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

Muitos autores, como Anselm Jappe, assinalam hoje que vivemos em momento de pós-política quando a política tradicional é substituída pelo uso espetacular de meios de comunicação de massa, de mídias sociais etc. Nesse sentido, a destreza do uso dos meios de comunicação suplanta a racionalidade inscrita em um programa político de recorte definido. Para Jappe, trata-se de entender como a política, do período neoliberal até hoje, se transformou em recurso fetichista de manutenção do capitalismo. A libertação da humanidade passa, necessariamente, portanto, pela não-projeção exterior de sua própria história e pela superação de todos os fetichismos. Ora, o que tantos críticos anticapitalistas vão apontar é o fato de justamente na sociedade do espetáculo, a economia transformar o mundo em mundo da economia, daí o fetichismo da mercadoria e a mercadoria alcançarem a ocupação total da vida social. Não era para ser de outro modo, e a indústria cultural não se tornou apresentação apologética de um regime político, mas apresentação da realidade atual como único horizonte possível. Por apostar na diferença entre indústria cultural e arte, Adorno defenderia a autonomia relativa da arte no processo geral de formação de sentido social. A diferença entre Adorno e Debord era justamente identificar ou não a interpretação da autonomia da arte como alienação social.

Se a questão da autonomia ainda é decisiva no debate acadêmico, o mesmo não pode ser dito sobre o estatuto de imagem consolidado mais uma vez no amplo gosto comum, a partir dos meios de comunicação de massa, tais como *Youtube*, *Whatsapp*, entre outros, onde a alta definição ganhou ares de padrão obrigatório. São prova disso, como diz Boris Groys, os vídeos de decapitação das vítimas do Estado Islâmico, que se assemelham a procedimentos improvisados do experimentalismo da década de 1970 e trazem consigo o padrão dominante da imagem tecnológica de nossa época. Essa nova sensibilidade tem se tornado dominante no mundo necrocapitalista, também pelo fato de a psico-esfera global produzir um movimento de incessante mobilização da atenção, provocando pânico, desorientação e medo em massa no Brasil e no mundo.

1. Trata-se de empresa, com multi-marcas, especializada em automação de máquinas, engrenagens de precisão e até embalagens de produtos de consumo.

O MAST, sigla para Manufatura de Arte, Experimentação e Tecnologia, é uma fundação criada em Bolonha, Itália, no ano de 2013, sustentada pelo grupo COESIA, que se trata de uma multinacional presente em 35 países.¹ A Fundação surge como instituição internacional, cultural e filantrópica destinada a propiciar e estimular atividades (sic) para “o desenvolvimento da inovação e do empreendedorismo”, voltada para o público jovem para proporcionar crescimento econômico e social. No panorama europeu, essa fundação é uma criação tardia entre muitas outras que surgiram desde especialmente os anos 90 até os dias atuais, de aproximação efetiva entre a lógica das corporações e mundo das artes. No entanto, a própria arquitetura do edifício que abriga o MAST diz muito sobre o lugar que as artes e a cultura ocupam no mundo dos interesses corporativos. Tratou-se de construir edifício anexo ao principal no terreno ocupado por fábrica do grupo COESIA. Tudo somado para dar a impressão de que a cultura assumiu lugar importante na negociação entre empresa e sociedade civil.

O mundo corporativo já estava preparado para essa formação de um consenso social sobre o lugar da cultura hoje. No entanto, esse lugar da cultura deve ser negociado como nunca fora antes. No caso do MAST, faz parte desse processo de melhoramento da imagem da empresa multimarcas na sociedade italiana, a construção de um edifício que celebre a mediação cultural entre mundo corporativo e sociedade. Assim se projeta um edifício com duas rampas simbólicas que fazem “a ponte”, criam ligação entre a parte central do terreno da empresa, ocupado pela linha fabril, e o passeio pú-

2. WU, Chin-tao. Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. São Paulo, Boitempo editorial, 2006.

blico na frente do terreno da fábrica. Uma ponte entre a sociedade e a arte é o caminho para a difusão da ideia de boas práticas ligadas à imagem da empresa. Isso por si somente já revela o acanhamento dos padrões limitados de crítica dessas exposições frente a esquemas culturais já assimilados psicologicamente.

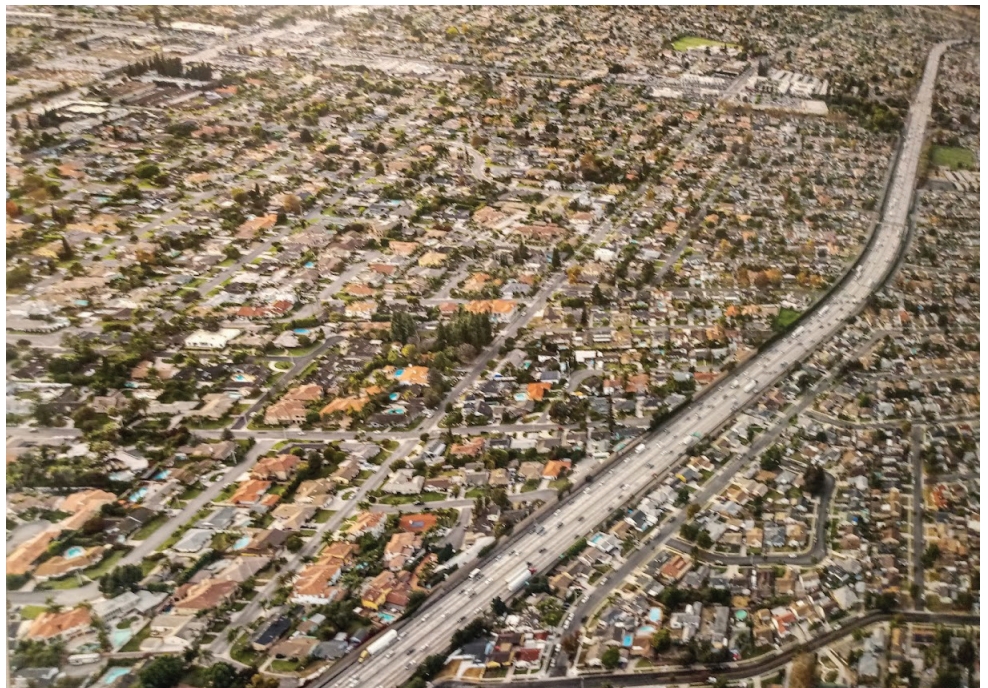
Os termos utilizados pelo texto institucional da Fundação MAST não são gratuitos nem refletem linguagem corporativa padrão para o público em geral. Estes termos inovação e empreendedorismo aparecem como conceitos centrais na manifestação de interesse do grupo Coesia pelas atividades da cultura. Até aí estamos na chave dos interesses das corporações pela arte e pela cultura como parte do processo de autovalorização por princípios associativos. Associo assim o nome de um artista X com uma empresa Y e tenho uma capitalização simbólica de tal ou qual empresa ou produto pela extensão sub-reptícia das qualidades positivas atribuídas imaginariamente ao artista (bem-sucedido, competente, imbatível etc.). Esse procedimento foi descrito por Chin-Tao Wu na apropriação da arte pelas corporações, tanto como manifestação de prestígio quanto como compreensão estreita, agora, sim, de um sentido de centralidade dado à inovação nos processos de produção e reprodução da vida empresarial e competitiva e, por extensão deste sentido, nas demais atividades.² Lentamente, o conceito de inovação empresarial ecoa erroneamente como inovação artística e vice-versa. No entanto, essa confluência de sentidos revela uma tendência de aproximação fatal entre arte, marketing e consumo.

Tanto inovação como empreendedorismo se tornaram senhas de ingresso do artista nas atividades artísticas produtivas, no sentido de uma arte útil. Tudo leva a crer que no cenário distópico que vivemos, o artista deve utilizar da sua capacidade inventiva e inovadora para encontrar novas soluções, para empreender e galgar sucesso com os resultados obtidos. O ciclo de expectativa dos bons negócios se fecha como paradigma das atividades produtivas, até mesmo da atividade artística. Não é à toa e é preciso reconhecer, que os processos de produção de novos ciclos de atividades capitalistas estão refletidos também nas atividades artísticas. Nos dias de hoje, diminuiriam as expectativas de que a atividade artística viceje sem o uso em empréstimo de processos empresariais denominados por inovação disruptiva ou destruição criativa. Isso faz com que devamos analisar a posição da produção artística filiada aos processos mais gerais de estabelecimento da sociedade neoliberal. Tudo isso tem funcionado dentro de um esquema que pressupõe as artes como indústria criativa, como negócio ou mercado diferenciado.

Ocorre também que esse modelo da arte e de todas as manifestações da cultura como bons negócios, que participam das divisas do país, fazem parte de um modelo que encara o neoliberalismo como modelo virtuoso, em que basta mudar práticas, atuar em novos setores e se pode, em tese, ganhar dinheiro, muito dinheiro, com isso. Nessa perspectiva, o empreendedorismo dos precarizados faz parte da ideologia vigente. Outro modelo, para além do mercado da cultura, é o que nega até mesmo esse paradigma para assumir um ponto de vista moralista e ofensivo sobre as formas novas da cultura em prol de valores conservadores da direita e da extrema-direita. Trata-se de um novo tipo de comportamento de grupos sociais frontalmente contrários às bases da cultura atual, e que se prendem em ideologias de supremacia branca, de valores relacionados à fé religiosa, à ideologia da tradição familiar e, sobretudo, a tudo que se refira ao êxito individual por mérito próprio nas condições adversas de um sistema cada vez mais predatório, onde se oculta mesmo a luta de classes.



1. Edward Burtynsky, clearcut #1, Plantation de óleo de palma, Malásia, 2016. (fotografia exibida em grandes dimensões na exposição Antropoceno, 2019-20).



2. Edward Burtynsky, Autopista #8, Santa Ana Freeway, Los Angeles, California, EUA, 2017

3. BURTYSKY, E. et alii. Anthropocene. Ontario: Art Gallery of Ontario, 2018.

No interior do edifício do MAST, que possui salão central de articulação entre os andares, causando impressão de unidade entre os andares, esteve abrigada a exposição Antropoceno³, com início em 16-05-2019 e fim em 05-01-2020. O tema da exposição é muito atual, pois tratou de apresentar ao público com todos os meios possíveis e conjugados de imagem expandida, a forma como, em poucos anos, a atividade

humana transformou substancialmente o planeta a ponto de produzir uma nova era no planeta Terra, modificando substancialmente as suas condições, capaz de criar um ponto de não-retorno.

Pensar sobre esse tema e ver como a arte pode responder a isso é o foco principal da exposição, identificado no slogan da exposição (l'arte senza più tempo) que quer dizer literalmente: "A arte sem mais tempo ou, em outras palavras, não há mais tempo para a arte". A situação do planeta Terra e a degradação de suas condições ambientais urgem tomada de posição e é isso que motivou a organização da exposição Antropoceno. Temos visto essa degradação mais intensa nos últimos tempos, especialmente depois do Impeachment de Dilma Rousseff, passando por Temer e principalmente por Bolsonaro, com queimadas criminosas da Amazônia, com a poluição de imensas extensões de praia no nordeste brasileiro e a total inanição do governo federal, na liberação de vários venenos para uso na agricultura, incêndios em secretarias do Iba-ma, assassinatos de líderes populares e de indígenas que se colocam como guardiões da floresta. É isso que se viveu no Brasil com a necropolítica bolsonarista, mas já se vivia anteriormente, como história do país desde a colonização até hoje, com breves períodos de excepcionalidade de governos democráticos que se orientaram contra a lógica extrativista das elites econômicas brasileiras e contra o expansionismo do capitalismo de rapina na periferia mundial.

Ainda que pareça uma contradição em termos, o fato de uma exposição sobre o Antropoceno estar sediada em espaço fabril, produtor de embalagens de plástico, papel-alumínio e outros materiais poluentes, pode ser entendida como uma espécie de cinismo que comprova o esvaziamento ou, pelo menos, a inocuidade da arte neoliberal no que foi definido por Irmgard Emmelhainz como complexo industrial/militar/museográfico necrocapitalista. Diz ela: "Como trabajo politizado, las intervenciones



3. Edward Burtynsky, Dandora Landfill #3, Reciclagem de Plásticos, Nairobi, Quênia, 2016.

4. Emmelhainz, I. Necrocapitalismo y arte contemporáneo, (01-07-2015). Disponível em: <http://www.querespondaelviento.com.ar/otros-sentidos/nos-gust%C3%B3/notas/necrocapitalismo-y-arte-contempor%C3%A1neo>. Acesso:22/10/2019.

5. Embora o termo tenha ganhado destaque, existe um debate atual nas correntes marxistas que tenta apontar o equívoco do termo Antropoceno, substituindo-o pelo termo Capitaloceno. Ver: Moore, J. (org.). Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

6. Ver BERARDI, Franco. Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

7. Groys, B. Arte, poder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, pp. 153-214.

estéticas y los gestos politizados son batallas dentro de un teatro de sombras que se quedan cortos para atisbar las nuevas realidades del capitalismo.”⁴

Emmelhainz refere-se à tendência de assimilação completa das práticas artísticas atuais na lógica de funcionamento empresarial acompanhado de falsas aparências do caráter inclusivo da arte, de sua função social de crítica adoçada, meramente soft. Nesse sentido, pode-se verificar que as fundações de arte, hoje, trabalham e exercem influência decisiva com essa realidade de aproximação da lógica predatória empresarial para os marcos de funcionamento administrado do campo das artes, com ou sem processo conveniente de inovação-disruptiva ou de destruição-criativa. Apesar do funcionamento sistêmico do local expositivo nas condições que foram apontadas, a exposição de tema Antropoceno⁵ tentava alertar para a destruição causada pelas mudanças praticadas pelo homem na era que veio suceder o holoceno. Ocorre que as mudanças climáticas apontadas, na passagem do holoceno para o antropoceno, são resultados de câmbio com dinamismo impressionante, e que levam ao colapso os sistemas ambientais hoje existentes.

A tendência é justamente para uma hegemonia de linguagem naturalizada no gosto comum pelos *art based media*, sejam em quais níveis dá-se o tratamento da imagem, principalmente a imagem tecnológica, na sociedade contemporânea. Entretanto, a imagem tecnológica de hoje passa por processo dominante de mediação das relações das pessoas com o mundo. Uma vez que essa mesma imagem já prefigura modos de observação, de caracterização e de valoração do mundo, não se pode distanciar muito do compromisso da imagem fotográfica com a realidade atual. Essa realidade pode tanto ser a apresentação do impacto da destruição humana sobre a natureza como quanto pode representar reforço das cadeias mentais sobre a identificação entre o fetiche da imagem e a realidade nela figurada como dado. Esse reforço no caráter totalizante de significado da imagem de mundo é dado pela mal interpretada crueza das imagens, que absolutamente não existe fora de um padrão de visualidade dominante.⁶

Bem entendida a crítica do estatuto da imagem fotográfica ou da imagem ampliada do *lens based media*, de fato, há uma tendência grande de determinados setores da sociedade de se posicionarem de maneira muito simplória frente aos desafios epistêmicos da imagem tecnológica de hoje e de modo moralizante. Ora, na dimensão moral da arte, tem-se o perigo evidente da censura e de partidarização dos resultados. Mais que isso, há um problema de inversão dos aspectos relevantes para a arte sem se esquecer dos outros aspectos (entre eles, o social, o político etc.).

Se a questão da autonomia da arte ainda é decisiva no debate acadêmico e em horizontes de debates mais arejados, o mesmo não pode ser dito sobre o estatuto de imagem consolidado mais uma vez no amplo gosto comum, a partir dos meios de comunicação de massa, tais como *Youtube*, *Whatsapp*, entre outros, onde a alta fidelidade (hi-fi) ganhou ares de padrão obrigatório. Não esquecendo que Adorno defenderia que a forma dada a um conteúdo é ela própria um conteúdo sedimentado. São prova disso, como diz Boris Groys, os vídeos de decapitação das vítimas do Estado Islâmico, que se assemelham a procedimentos improvisados do experimentalismo nas artes visuais da década de 1970 e trazem consigo o padrão dominante da imagem tecnológica de nossa época.⁷ Essa nova sensibilidade, subordinada às novas tecnologias e principalmente aos enquadramentos constrangedores, tem se tornado dominante no mundo necrocapitalista, também pelo fato de, como afirma Franco Berardi, a psico-esfera global produzir um movimento de incessante mobilização da atenção, provocando pânico,

8. FISHER, Mark. Realismo Capitalista: É Mais Fácil Imaginar o Fim do Mundo do que o Fim do Capitalismo. Tradução de Gustavo Frota. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

9. Emmelhainz, I. Necrocapitalismo y arte contemporáneo, (01-07-2015). Disponível em: <http://www.querespondaelviento.com.ar/otros-sentidos/nos-gust%C3%B3/notas/necrocapitalismo-y-arte-contempor%C3%A1neo>. Acesso: 22/10/2019

10. JAPPE, A. Uma conspiração permanente contra o mundo: reflexões sobre Guy Debord e os situacionistas. Lisboa: Antígona, 2014.

desorientação e medo em massa no Brasil e no mundo. Aqui, a inovação-disruptiva ou destruição-criativa aceleram o processo de descondicionamento completo dos parâmetros de percepção, intensificando a desorientação e enfatizando a realidade impositiva de estabelecimento de modelos sempre provisórios, o que favorece a imposição de modelo às avessas, justamente pela sua inespecificidade ou falta.

Em acordo com Mark Fisher⁸, Emmelhainz vai enfatizar que a estética *Youtube* de hoje tornou-se expressão de ausência de autonomia e consciência de que a tecnologia é imposição de modelo para conformismo dos indivíduos à realidade estabelecida, muito aquém de suas necessidades e muito mais aquém de suas volições, pois se manifesta como desilusão melancólica de situações outras de um nível mais elevado de vida. A volta de um fetichismo da imagem em suas qualidades até supostamente veristas é outra parte desse processo distópico em que a irrealidade cotidiana se apresenta como atrocidade extremamente real. Na estética *youtube*, conformismo político e empobrecimento estético se completam na esfera psicossocial da subjetividade. Sobre isso, Emmelhainz comenta:

El arte contemporáneo florece dentro lo que Mark Fisher llama la estética de la agonía," dándose a la tarea estético-política de mostrar los horrores del capitalismo de la forma más realista posible, transformando a los espectadores en contempladores pasivos y estupefactos. La estética la agonía abarca trabajos que abstraen formas de violencia actualmente ejercida en el tejido urbano y social, cosificándolos por medio de objetos y gestos. Esta estética se caracteriza por ser directa, real e inmediata. Al eliminar la mediación, los mecanismos de la transmisión se hacen transparentes, de forma similar que la "objetividad mediática." La estética de la agonía es intrínseca al necrocapitalismo: permeado de pasiones tristes, transmitiendo la actual crisis de empatía y desensibilización hacia el Otro.⁹

Para Emmelhainz, é necessário escapar de duas situações muito comuns na arte hoje: a estética da agonia, que na arte se apresenta como visão conformista e dessensibilizadora, ou a arte que se torna parte dos processos políticos e econômicos da sociedade. A alternativa está exatamente de apostar nas manifestações artísticas que conseguem posicionar-se contra a sociedade, exercício de autonomia em um sentido político de entender até a mais formalista das soluções artísticas.

Definitivamente, há em exposições como Antropoceno, a perspectiva de manutenção conformista da ordem social estabelecida e dessensibilizadora por estetizar a destruição da natureza, tendo em vista que o entendimento da arte em matrizes ligadas às corporações que lucram com a destruição do meio ambiente numa espécie de cinismo típico de nossos dias. Tanto Anselm Jappe¹⁰ como Emmelhainz concordam que a tensão entre arte e sociedade se afrouxou, e a arte, com isso, sucumbe às determinações do complexo industrial/militar/museográfico necrocapitalista. Como resolver isso? Para Jappe, a única solução é denunciar o lugar da arte como possível chave de alimentação das turbinas da produção simbólica no capitalismo ocidental e tensionar para que ela cumpra função ligada à racionalização das relações sociais, a fim de pôr em evidência a maneira como as coisas passam a ser seu oposto, passam de produtos artísticos para objetos reificados. Ao contrário de Jappe, Emmelhainz seguirá exemplo da defesa da condição de autonomia da obra de arte, no sentido de garantir afastamento crítico frente aos processos de alienação social e de reificação das situações postas.

Emmelheinz está pensando em iniciativas tomadas pela arte ativista de hoje e dá exemplo das propostas arte/ativistas e do manifesto de Tania Bruguera, que se utiliza de espaços institucionalizados cada vez mais permeados por interesses corporativos, e que nulificam as ações cuja intenção mesma é a mudança da sociedade. Isso porque as ações artísticas de proposição de mudança social produzem mais sabidamente capital cultural, que é expropriado dos produtores pelos financiadores das produções culturais administradas.

A dimensão da exclusão social é maquiada pela inversão de capitais culturais que atuam na proposta de arte útil de Bruguera ou na economia criativa como um todo. Não só isso, nos processos neoliberais, que possuem a sensibilidade como elemento de força da subjetivação nas demandas, a arte e a cultura são agentes de globalização e atuam como ferramentas de pacificação e contra-insurgência. Isso foi assinalado até mesmo no discurso oficial que o general David Patraeus fez sobre a ocupação de Mosul durante a guerra do Iraque, em que a ocupação não deveria ser somente militar, mas também cultural.

Para Emmelhainz, a arte útil e a economia criativa trazem atrelamento com o que está estabelecido, e o lugar da arte, portanto, deve ser de recusa dessas propostas. Uma atitude política de defesa da autonomia da arte diante da sua submissão em forma de pseudo-ativismo, que está socialmente integrado no establishment. A arte autônoma encontra sua esfera de atuação na distância saudável do aparato de morte que associa ocupação militar à colonização cultural pela mercantilização como regra.

A necropolítica ganhou relevância com a crise dos últimos marcos da Revolução Francesa no mundo Ocidental, em particular, e da Revolução Russa no mundo. A eleição de Bolsonaro no Brasil, em 2018, veio colocar essa forma política baseada na morte em evidência, pois sua agenda estabeleceu práticas criminosas como elemento interno de sujeição e controle dos indivíduos, servindo à aceleração para destruição do estado nacional brasileiro. Entre as ações do ex-presidente do Brasil deram-se no campo da saúde: a política criminosa de omissão do Estado que tornou a população brasileira vítima da pandemia de COVID; os cortes na previdência e a política de aumento do tempo de contribuição dos trabalhadores para além da idade de 60 anos, o que compõe à figuração de um sistema perverso que joga essas pessoas em idade avançada para conquistar vagas no mercado de trabalho com ausência de oferta até mesmo para os trabalhadores mais jovens. Também, as falas do ex-presidente incitaram o “dia do fogo” e carbonizaram partes consideráveis do bioma do cerrado e do bioma amazônico. Isso foi justificção da barbárie em um “Brasil em Chamas” para usar expressão muito utilizada na imprensa. O choque, do ex-presidente, com os indígenas em regiões da Amazônia, no Mato Grosso e em outras partes do país foi uma tentativa infelizmente bem-sucedida de implementar o maior plano de dizimação de populações autóctones e originárias no país.

Aliás, o Brasil já era um exemplo de necropolítica *avant la lettre*. É o caso, por exemplo, da nota de Zero cruzeiro de 1974-1978, feita por Cildo Meireles a partir de dossiê escrito por seu pai sobre o massacre dos Índios Kraôs no norte do estado de Goiás, atual Tocantins, que valeu perseguição política para ele e para toda sua família. Essa política de morte se manifesta no Brasil com os povos originários há muito tempo e os casos são incontáveis, mas um chama muito a atenção, que é aquilo que pretende ser o ataque final sobre os povos da Amazônia em função da modernização autoritária de tipo extrativista na região. Essa nova pressão sobre os povos que lá vivem



4. Fotografias de Yanomamis identificados, 1981-83. (imagem disponível em: <<https://www.swissinfo.ch/por/cultura/claudia-andujar-do-trauma-de-guerra-a-um-papel-vital-na-defesa-dos-yanomami/89491438>>. Acesso em 28 de novembro de 2025.



5. Fotografia sobre Yanomamis exposta na Galeria Claudia Andujar em Inhotim, 12 de junho de 2025. Foto de Arthur Gouveia.

faz lembrar quanto foram provisórias as conquistas da democratização no país e basta pensar no caso dos Yanomami. Eles foram postos em evidência quando se tentou abrir estradas em suas terras para a propalada modernização da Amazônia no início dos anos de 1970. É nesse contexto que Cláudia Andujar faz uma série de trabalhos fotográficos com esse povo indígena. Nos anos de 1980, as fotografias primeiramente

foram utilizadas para identificação numérica dos indígenas, nos censos preparados para verificação do estado de saúde de cada indivíduo.

O fato é que os indígenas individualmente se sentiam primordialmente como parte de um grupo, como parte coletiva na construção do significado de suas vidas individuais. As placas de identificação dos indivíduos lembravam para Andujar a identificação dos judeus durante a segunda guerra nos campos de concentração. Ela fotografou-os com as placas em colares nos pescoços e a partir daí começou a acompanhar os índios e defendê-los. O primeiro livro de fotografias de Andujar sobre os Yanomami, saiu com prefácio dos irmãos Villas-Bôas e texto especial do célebre intelectual brasileiro Darcy Ribeiro. O texto de Darcy comenta com muita pertinência as incertezas e grandes dúvidas sobre a sobrevivência do povo yanomami justamente depois da abertura de estradas em suas terras. Diz Darcy:

Claudia Andujar captou e nos dá aqui, na límpida simplicidade desse espelho da dor, que é a cara humana, o retrato inteiro do drama Yanomami. (...) Que desgraça caiu sobre este povo virgem da floresta virgem que assim os dilacera e dizima? Esta desgraça tem um nome conhecido, um nome de enfermidade contagiosa, mortal: é civilização! (sem paginação, 1978).

Diferentemente da exposição-espetáculo Antropoceno, realizada pelo MAST de Bologna, ou da exposição realizada pelo Instituto Moreira Salles, que foi celebração das fotos de Andujar na inauguração de novo espaço de arte na cidade de São Paulo no ano de 2018, o livro de fotografias publicado por Claudia Andujar em 1978, a partir de encontro com os Yanomami em 1974, tem características de levar ao conhecimento do público o contato com as populações de Yanomami recém-descobertas, mostrar as condições de vida deles e denunciar o extermínio de um povo originário. As fotos de Andujar nunca são invasivas, não captam despididamente o lúmen e a vivacidade dos olhares dos indígenas. As fotos vão além da mera inserção em um circuito necrocapitalista, estão à disposição do deleite do leitor em uma relação intensa de interação entre dois mundos muito diversos. É justamente a preservação dessa condição que dá a ver nas fotos de Andujar, um mundo propositalmente recriado fora dos parâmetros da sensibilidade estética. A foto caminha na autonomia do campo mantendo as características descritivas, documentárias, com abertura para um novo olhar. Uma transformação radical do olhar de final de linha no mundo neoliberal de hoje.

Após muitos anos da exposição realizada em São Paulo sobre as fotos de Andujar, o tema dos Yanomami retornou à imprensa nacional e internacional. Trata-se de novo ataque aos direitos desses povos indígenas, à terra na qual vivem que foi invadida, sob estímulo das falas do ex-presidente Bolsonaro, por garimpos de ouro ilegais. Existe uma série de leis de proteção dos indígenas e das terras indígenas no Brasil que não foram cumpridas pelo governo federal. Aliás, na ocasião, o governo deu apoio escancarado ou acobertou crimes cometidos em territórios indígenas e praticou verdadeiro extermínio de populações originárias no País. O fato é que, independentemente das denúncias na imprensa nacional e internacional, a impunidade vicejou, até que o Partido dos Trabalhadores regressasse ao governo Federal em 2023.

O caso dos Yanomami é emblemático, pois eles vivem em região do bioma amazônico que sofre forte pressão de desmatamento e implantação de garimpos ilegais. Foi justamente no ano de 2021 e 2022, que os povos Yanomamis sofreram ataques e

invasões implacáveis de suas terras por garimpeiros com o estímulo do governo de Bolsonaro e de setores das forças armadas. É preciso que se diga que os povos indígenas no Brasil são guardiões da floresta. São a única força atualmente em defesa da floresta amazônica, feita pelos próprios indígenas que vivem e sabem viver em harmonia com a natureza, por características de sua própria constituição cultural.

Ocorre que, apesar das políticas acertadas do atual governo Lula, os indígenas estão perdendo, faz muitos anos, a batalha na Amazônia e no Brasil. Em particular, os Yanomamis que, para defenderem suas terras, foram vítimas de genocídio em confrontos com garimpeiros armados. O caso foi tão grave, mais especificamente no ano de 2022, quando várias crianças foram estupradas, homens e mulheres mortos e queimados vivos. Diante desses crimes brutais, povos indígenas de todo o país organizaram manifestações naquele ano na capital do País, Brasília, para reclamar justiça contra os crimes perpetrados por garimpeiros e pela indústria de extração de ouro ilegal no País. Uma das ações da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) foi entrar com petição no Supremo Tribunal Federal para exigir do Governo Federal proteção aos Yanomamis. Conforme se pode ler em artigo publicado no site da APIB, em 05 de maio de 2022:

11. O Projeto de Lei 191/20 regulamenta a exploração de recursos minerais, hídricos e orgânicos em reservas indígenas no Brasil e representa grave ameaça às populações indígenas que dependem da floresta e do seu uso sustentável para sobreviver.

12. Editorial APIB, “Apib recorre ao STF para proteger povo Yanomami e denunciar incentivo do governo federal ao garimpo ilegal”. Acesso em 09/06/2022. Disponível em: <<https://apiboficial.org/2022/05/05/apib-recorre-ao-stf-para-protger-povo-yanomami-e-denunciar-incentivo-do-governo-federal-ao-garimpo-ilegal/>>.

Na manhã desta quinta-feira, 5, a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (Apib) entrou com uma petição no Supremo Tribunal Federal (STF), solicitando a proteção do povo Yanomami, que segue sob ameaça do garimpo ilegal, na região de Roraima, terra indígena (TI) demarcada e homologada pelo Decreto s/n, de 26 de maio de 1992. De acordo com o advogado da Apib, Eloy Terena, desde 2020 existe uma medida cautelar da Comissão Interamericana de Direitos Humanos e uma decisão do STF, desde maio de 2021, que determina a proteção integral do território, porém esta não foi cumprida. “Vocês são violentos, seus filhos são violentos. Bolsonaro, busque seus filhos garimpeiros e os leve de volta!”, afirmou a liderança do povo Yanomami, na petição entregue. A Apib denuncia a convivência do governo federal com os crimes cometidos pelo garimpo em territórios indígenas, que provocou uma nova onda de migração de garimpeiros para os locais de extração de minerais. E a recente sinalização de Bolsonaro, com o pedido para votação do PL 191¹¹ em regime de urgência na Câmara, estimulou a violência sobre os povos da floresta. O relatório da Hutukara Associação Yanomâmi (HAY), divulgado recentemente, mostrou o avanço da destruição promovida, revelando casos de violência sexual sobre mulheres e crianças indígenas, que são abusadas em troca de comida. “Somente depois de deitar com tua filha eu irei te dar comida”, chantageou um garimpeiro, como consta no relatório. Em um ano, a devastação cresceu 6% em relação à 2020. Os garimpeiros buscam, principalmente, ouro e cassiterita no território, mineral de onde se extrai o estanho, matéria-prima utilizada na produção de telas de celular.¹²

A partir de 2004, os povos indígenas do Brasil têm organizado, periodicamente, todos os anos, um acampamento em Brasília para reivindicar seus direitos. Esse acampamento, em área do Eixo Monumental, é designado de Terra Livre. Foi justamente na décima oitava edição do Acampamento Terra Livre, em 11 de abril de 2022, que, por iniciativa da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil, se realizou uma performance pública com trinta participantes para denunciar os avanços da mineração ilegal e do extermínio indígena. No cenário brasileiro, as performances públicas passaram a ser



6. Performance contra a extração ilegal de ouro em terras indígenas, 2022. Disponível em: <<https://www.greenpeace.org/brasil/blog/8m-o-garimpo-ilegal-mata-e-ameaca-o-futuro-das-mulheres-indigenas/>>. Acesso em: 01/12/2025.



7. Performance contra a extração ilegal de ouro em terras indígenas, 2022. Disponível em: <<https://cimi.org.br/2022/04/com-corpos-cobertos-de-lama-indigenas-denunciam-atividades-de-garimpo-ilegal-em-seus-territorios/>>. Acesso em 01/12/2025.



8. Performance contra a extração ilegal de ouro em terras indígenas, 2022. <<https://cimi.org.br/2022/04/com-corpos-cobertos-de-lama-indigenas-denunciam-atividades-de-garimpo-ilegal-em-seus-territorios/>>. Acesso em 01/12/2025.

instrumento de crítica política e ideológica contra o status quo e contra os poderes institucionais constituídos.

É preciso dizer isso, pois grande parte das exposições e eventos realizados nos espaços consolidados da institucionalidade brasileira (museus, galerias e espaços culturais diversos) passam ao largo de atender demandas de grupos socialmente excluídos ou demoram muito tempo a reagir a temas candentes. Daí, diferentemente de exposições de apelo cenográfico em instituições culturais, tal como o MAST em Bologna ou o Moreira Salles em São Paulo, as performances e ações de rua ganharam importância por sua aproximação com o grande público no Brasil atualmente. É claro que já havia uma tradição desses eventos no Brasil desde pelo menos a década de 1960, com as performances de Hélio Oiticica, os domingos da criação de Frederico Morais, entre outras coisas. Conforme relata Rafael Duarte:

13. Duarte, R. "Performance denuncia avanço do garimpo e mineração ilegais, braços da política de extermínio indígena do governo Bolsonaro". Acesso em 09/07/2022. Disponível em: <<https://saibamais.jor.br/2022/04/performance-denuncia-avanco-do-garimpo-e-mineracao-ilegais-bracos-da-politica-de-exterminio-indigena-do-governo-bolsonaro>>.

O público foi convidado a participar cobrindo o corpo com a mesma lama e tinta vermelha. Aliás, os corpos foram o meio pelo qual a mensagem chegou ao público. Na pele e em caixões que compunham o cenário, lia-se mensagens como "*Garimpo Mata*", "*Fora Bolsonaro*", "*Ouro ilegal*", "*Bozo Genocida*" e "*Não a PL 1918*", projeto de lei que prevê a regulamentação do garimpo em territórios indígenas. Do espaço onde funciona o acampamento indígena, na Fundação Nacional de Cultural, a performance foi encenada também na rua durante a manifestação "Ouro de Sangue", que ocorreu na parte da tarde, com presença de quase 5 mil indígenas, entre eles a liderança indígena Sônia Guajajara. O protesto, que caminhou até uma cerca de ferro instalada na frente do Congresso Nacional, pedia as demarcações de territórios indígenas e o arquivamento dos projetos de lei batizados de PECs da Destruição, caso do PL da Mineração e da PEC do Marco Regulatório, em análise pelo Supremo Tribunal Federal.¹³

Depois de muita mobilização, o projeto de lei (PL) 191/2020, que regularizava a exploração de terras indígenas, não foi aprovado na Câmara dos Deputados e no Senado

brasileiro, pois sua tramitação foi paralisada. Entretanto, atualmente, as bancadas de deputados que representam a mineração e o agronegócio tem todo interesse em despossuir os povos indígenas de suas terras e de sua subsistência. Esse processo, verdadeiro “círculo de giz” como diria Bertold Brecht, só se completará caso o Governo Lula perca a disputa política para a Câmara e o Senado, que são hoje um dos piores parlamentos que o País já teve depois da abertura democrática. É o que se vê hoje com a aprovação da PL 2159/2021, também conhecida como PL da Devastação, que retirou vetos presidenciais do Governo Lula e impôs ao País uma agenda de atraso, com flexibilização e afrouxamento das leis de licenciamento ambiental. Tanto o futuro dos povos indígenas como da floresta amazônica e de muitas outras coisas boas do País depende efetivamente da mobilização das classes trabalhadoras, precariado e despossuídos, em demonstração de apoio ao Governo Lula. No fim das contas, existem dois projetos antagônicos para o Brasil: um, que tenta avançar na construção de um projeto de país alternativo à mentalidade extrativista e outro que pressiona para a anomia e desintegração completa do tecido social. Os próximos anos decidirão qual projeto será vencedor.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. *Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- ANDUJAR, C. *Yanomami*. São Paulo: Praxis, 1978.
- BURTYNSKY, E. et alii. *Anthropocene*. Ontario: Art Gallery of Ontario, 2018.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. *Cultura e Democracia; o Discurso Competente e Outras Falas*. São Paulo: Cortez Editora, 2017.
- Emmelhainz, I. (2016). *La tiranía del sentido común – la reconversion neoliberal de México*. Ciudad del México: Paradiso Editores, 2016.
- Emmelhainz, I. (2015). *Necrocapitalismo y arte contemporáneo*, Disponível em: <http://www.querespondaelviento.com.ar/otros-sentidos/nos-gust%C3%B3/notas/necrocapitalismo-y-arte-contempor%C3%A1neo> .
- Emmelhainz, I. “Neoliberalism and the Autonomy of Art,” In Bureau Publik, Copenhagen, Denmark. October 29, 2013.
- GROYS, B. (2015). *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- GUILBAUT, S. (2009). *Los espejismos de la imagen em los lindes del século XXI*. Madrid: Akal.
- JAPPE, A. (2014). *Uma conspiração permanente contra o mundo: reflexões sobre Guy Debord e os situacionistas*. Lisboa: Antígona.
- JINKINGS, DORIA & CLETO (ORGS.). (2016). *Por que gritamos Golpe? – Para entender o impeachment e a crise política no Brasil*. São Paulo: Boitempo.
- LAGROU, E. (2009) *Arte indígena no Brasil : agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte:
- C/Arte._____. “Existiria uma arte das sociedades contra o estado” In *Revista de Antropologia, USP*, 011, n.2, p. 747-780.
- MBEMBE, A. (2017). *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.
- RANCIÈRE, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SADER, E. (ORG.). (2013). *10 anos de governo pós-neoliberal no Brasil: Lula e Dilma*. São Paulo: Boitempo.
- STIEGLER, B. (2018). *Da miséria simbólica – a era hiperindustrial*. Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

MARCELO MARI

Professor Associado do Curso de Teoria, Crítica e História da Arte da Universidade de Brasília.

Orcid: 0000-0001-6352-9460

A ARTE POSTAL E AS SUAS QUALIDADES PARA ALÉM DAS ARTES

MAIL-ART AND ITS QUALITIES BEYOND TO ARTS

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

ARTE POSTAL
RELACIONAL
DECOLONIAL

A proposta desse artigo é de reconhecer a arte postal como sendo decolonial, comunicativa e relacional. Para isso, a metodologia adotada foi de revisão bibliográfica e o método da igualdade, desenvolvido por Jacques Rancière. Por reconhecer a necessidade de reconfigurar os objetos e os espaços artísticos, a arte postal pode ser considerada decolonial, comunicativa e relacional, uma vez que sua proposta não é apenas a transmissão de informação, mas de ser compartilhada, tornar-se comum. Por estar em circulação, essa qualidade de arte também pode ser considerada relacional, já que existe apenas em interface e em interação com outras pessoas.

POSTAL ART
RELACIONAL
DECOLONIAL

The purpose of this article is to recognize mail art as decolonial, communicative and relational. To this end, the methodology adopted was a bibliographical review and the method of equality, developed by Jacques Rancière. By recognizing the need to reconfigure artistic objects and spaces, mail art can be considered decolonial and communicative, since its purpose is not just to transmit information, but to be shared, to become common. Because it is in circulation, this quality of art can also be considered relational, since it only exists at the interface and in interaction with other people.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

INTRODUÇÃO

Os objetos artísticos deixaram de estar apenas nas telas, nas esculturas, nas composições musicais ou em outros suportes tradicionais, mas também invadiram os objetos e práticas do cotidiano como as correspondências enviadas via correios. Esse é o expediente adotado pelos artistas da arte postal, ou *mail art*, quando traduzido ao inglês, ou até mesmo arte correio, como pontua Paulo Bruscky, um dos expoentes dessa manifestação no Brasil.

Com forte influência dos estilos de vanguarda, principalmente do dadaísmo e do futurismo, a arte postal tem maior relevância a partir dos anos de 1960 e foi um sintoma do desenvolvimento dos modos de comunicação com a rede criada pelas atividades dos correios, no qual artistas e pessoas anônimas poderiam criar alguma manifestação de arte postal. Ao utilizar o emaranhado das redes de correspondências, nacionais ou internacionais, um dos primeiros propostos da arte postal foi de remover do totem os valores clássicos e tradicionais sobre o que poderia ser arte. Cartões postais autorais, desenhos, montagens e colagens e até mesmo objetos do dia a dia poderiam ser considerados arte quando postos em circulação e apreciados por mais pessoas.

Como a preocupação não é pelos materiais ou técnicas empreendidas, a arte postal visa o processo e preza pela circulação e interação entre pessoas. Além da desmistificação dos modos de produção, ela também reivindica a reconfiguração dos espaços em que a arte é apreciada. Nada contra os museus e galerias, todavia, o sentido da arte postal acontece quando está em movimento e não reconhece limites e fronteiras, como aponta Freire (2006, 2006b, 1999). Por esses quesitos, a proposta desse artigo é de reconhecer três qualidades da arte postal: decolonial, comunicativa e relacional. Para que seja cumprido esse objetivo, o artigo faz revisão bibliográfica e recruta o princípio da não-hierarquia, desenvolvido por Jacques Rancière (2014), que preza pela intuição de quem escreve o trabalho, a horizontalidade das conexões criadas, uma espécie de “jogo livre” de articulações e argumentações, a partir de uma amostra que obras que possam comprovar as hipóteses levantadas no artigo.

Enquanto demonstração decolonial, a arte postal convoca visões diferentes quanto aos objetos e quanto aos espaços em que circulam. A partir da ideia de Walter Dill Miles (2014, 2015), Santiago Castro-Gómez (2014) e Luciana Ballestrin (2013) sobre a decolonialidade nos estudos das ciências sociais e humanas, o artigo sinaliza sobre a importância de repensar os valores da arte, bem como quais pessoas poderiam ser consideradas artistas.

E se a proposta da arte postal é de se manter em circulação, esse fenômeno também é querido à comunicação. A comunicação não deve ser compreendida apenas enquanto transferência de informações de um ponto a outro, mas enquanto uma qualidade de partilha, uma possibilidade de tornar comum (Sodré, 2014), que é possível quando se mantém em circulação. Ao fazer essa ação, a comunicação é compreendida enquanto circuito (Johnson, 2006) porque está em movimento, algo que é possível pois há interação entre pessoas. Assim, o sentido da obra dificilmente se esgota e permanece aberto (Eco, 1991) por conta da circulação que promove.

Por ser fruto de interações, a obra postal não se apresenta como “pura”, não é condição de um artista enclausurado, mas cria propostas que estão em interface ou, pelas palavras de Nicolas Bourriaud (2024) e Édouard Glissant (2021, 2005), são compreendidas como sendo relacionais. A arte postal passa por várias mãos que sintetizam experiências, desejos e vivências dessas pessoas no objeto em questão.

Algumas obras atravessam oceanos para que possam imprimir contribuições para que estejam em circulação. Por isso, a obra postal também poderá ser compreendida como crioula, no sentido desenhado por Glissant porque é condição de várias interações, discursos e afetos.

ARTE POSTAL E SEUS ENDEREÇOS

A iniciativa de fazer dos correios uma espécie de tela (ou de espaço) para a circulação de produções artísticas foi um dos expoentes das práticas da arte postal. Essa qualidade de arte não é apenas sobre imagens e fotografias que estampam diferentes paisagens de cartões postais, enquanto prática convencional, mas diz respeito à interação entre artistas e o deslocamento dos cânones artísticos para reconhecer que a arte deve estar em constante circulação e não apenas permanecer estática em museus e galerias.

Os expedientes adotados para a criação em arte postal são variados e vão, desde o envio pelos correios da produção a uma pessoa, ou a formação de uma rede de artistas, mas também de anônimos, que recebem a obra, promovem alguma modificação, ou não, e a reenviam a outra pessoa. Por isso, a arte postal foi considerada uma das manifestações antecedentes à web arte, quando a arte começou a ser produzida por dispositivos digitais com auxílio da internet para a circulação. Outra forma de produção e circulação da arte postal foi a confecção dos chamados cadernos do artista que consistem na produção de encadernados com as produções artísticas das mais variadas técnicas e enviados a outras pessoas.

A arte postal pode ser integrada a um espaço maior denominado como arte conceitual. As discussões apresentadas sobre suas definições e referências são apenas para oferecer um panorama acerca das possibilidades de compreender a arte conceitual, não sendo, de forma alguma, uma discussão profunda, até porque essa não é a proposta do artigo. De acordo com Freire (2006), a arte conceitual problematiza a concepção sobre o que é arte, bem como os sistemas de sua legitimação, além de não ser compreendida a partir dos materiais, objetos e formas, mas enquanto uma ideia, uma forma de desafiar os dogmas artísticos instituídos. Não por acaso, segundo a autora, que a ascensão da arte conceitual é contemporânea das manifestações políticas contra regimes ditatoriais em países latino-americanos e do leste europeu e torna-se, assim, um discurso pela liberdade também nas artes.

As posições conceituais negam a aura de eternidade, o sentido do único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria. É nesse momento que as performances, instáveis no tempo, e as instalações, transitórias no espaço, tornam-se poéticas significativas. A efemeridade das propostas sugere a mais íntima relação entre arte e vida (Freire, 2006, p. 10).

Dentro desse cenário, Henry Flynt, um dos expoentes do grupo Fluxus, de Nova York, foi responsável por cunhar o termo arte conceitual na publicação *Anthology*, de 1963, produzida pelo próprio grupo, que menciona que o objeto da arte conceitual é a linguagem (Wood, 2002)¹. O grupo Fluxus teve início em 1962 e foi composto por homens e mulheres de diversas nacionalidades ao redor de George Maciunas, artista lituano e radicado nos Estados Unidos.

1. Paul Wood (2002) também aponta que há divergências quanto à ideia de arte conceitual praticada pelo grupo Fluxus. Segundo o autor, depois das considerações da crítica de arte Lucy Lippard, a produção artística do grupo Fluxus não seria conceitual, mas conceitualista, uma vez que esgarça ainda mais a variedade de significados e dos recursos utilizados e caberia à arte conceitual as produções elaboradas situadas no tempo a partir da qualidade de desmaterialização artística.

A qualidade artística do grupo Fluxus foi de reconfigurar os códigos artísticos para fora do escopo do beletrismo ao utilizar o corpo como instrumento e, ao mesmo tempo, o cenário de apresentações em performances que não necessariamente fossem somente em museus e galerias. As produções do grupo mesclaram também linguagens e meios como música, vídeos e desenhos nas manifestações, além de utilizar a arte como protesto e visibilidade pública e política. Não raramente, a natureza das produções do grupo seriam efêmeras e acentuariam a qualidade aurática da obra porque, mesmo que haja outras apresentações, nunca será a mesma ou não haverá a possibilidade de ser reproduzida novamente. Ao utilizar o corpo como expressão ou materiais de qualidade transitória, a arte do grupo, bem como a arte conceitual, sempre estaria em processo e repudiaria as manifestações artísticas como sintoma da condição burguesa. É importante pontuar que a arte postal também foi praticada por integrantes do grupo Fluxus, entretanto, como a natureza desta arte é de permanecer em fluxo, artistas também integravam redes de correspondências para o envio das suas produções.

2. “Para quem quiser saber o que eu sou e o que os outros pensam de mim. De Robert Filliou (como eu sou e como as pessoas me tomam)”

Como um dos representantes do grupo, Robert Filliou destaca-se pela arte postal. Uma das suas produções foi *Joker*, de 1969, em que ele usa a carta coringa do baralho tradicional e escreve “To who wants to know what I am and what others take me for. From Robert Filliou (as I am and people take me for)”.² Uma possibilidade de tornar pública sua identidade e a versatilidade de ser por ser uma figura metamórfica representada pelo coringa.

Um outro artista que retrata a necessidade de interação, em que a participação não precisa, necessariamente, ser de um artista, é Ben Vautier, com sua obra “Le choix de factuer/The choose of postman”, (A escolha do carteiro) de 1965. A obra consiste em um cartão-postal convencional, todavia os espaços destinados aos endereços de



Imagem 1. *Joker*, 1969, Robert Filliou. Fonte: Default (<https://default.ensembles.org/actors/robert-filliou?item=5675&locale=en>). Acesso: 01 agosto de 2025.



Imagem 2. Le choix du facteur/The postman's choice, 1965, Ben Vautier. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/131285>. Acesso: 03 ago. 2025

remetente e destinatário estariam em branco e, assim, caberia ao carteiro o preenchimento. Além disso, em ambos lados do postal são iguais: os espaços dos endereços e para o selo.

A interação entre diferentes autores também foi marcada pela obra “Please Add To and Return To” (Por favor, adiciona e retorna), do artista estadunidense Ray Johnson. Ele enviava apenas o postal com essa frase e, ao receber as intervenções do interlocutor, enviava novamente a outro destinatário ou criava uma espécie de acervo com as re-criações. Assim, a obra não teria um fim preciso por conta da quantidade de envios que seriam possíveis e também permanecia aberta justamente devido às interações provocadas.

Quando Johnson recebia a obra com as intervenções, ele enviava outra correspondência para agradecer a participação, como foi o caso da troca entre ele e Peter Below, que na época das cartas residia em Berlim, Alemanha. O envio e recebimento de artes pelos correios chamou a atenção de Johnson para a criação da escola New York Correspondence School, em 1962, onde os artistas poderiam fazer suas obras e expô-las. Com as exposições, além de fomentar mais uma qualidade artística que é desenvolvida pela interação e imprevisibilidade, também afrouxavam as fronteiras entre as questões públicas e privadas, uma vez que as correspondências que poderiam ser compreendidas como comunicações íntimas teriam a visibilidade e apreciação públicas. A proposta da escola também foi, além de estabelecer comunicação, de promover a arte engajada politicamente a partir de pautas políticas para visibilidade entre diferentes artistas de diferentes países.

Entre os participantes da rede estava o brasileiro Paulo Bruscky. De Recife, Pernambuco, ele manteve contato e trocas de correspondências com artistas nacionais e internacionais, como o grupo Gutai, de origem japonesa, que se manteve em atividade entre os anos de 1954 e 1972. Bruscky também foi um dos precursores em território nacional da performance, da videoarte, da arte digital e de outros projetos experimentais. Em 1975, houve a primeira iniciativa de exposição de arte postal no Brasil, mais

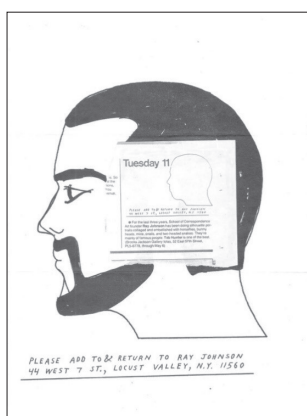


Imagem 3. Please add to and return to Ray Johnson, 1978. Fonte: <https://www.printedmatter.org/catalog/51549/>. Acesso: 03 ago 2025.



Imagem 4. Sem destino, Paulo Bruscky, 1973-1984. Fonte: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4446/4254> Acesso: 03 ago. 2025.

precisamente em São Paulo, que foi a Primeira Internacional de Arte Postal, pela batuta de Ismael Assumpção. Naquele mesmo ano, Paulo Bruscky e Ypiranga Filho realizaram a Primeira Exposição Internacional de Arte Postal, em um hospital de Recife, o que configura mais uma expressão de questionamento dos espaços de exposição. No ano seguinte, a edição do evento seria no prédio correios da mesma cidade, mas os artistas foram presos por conta do regime da ditadura civil-militar por considerar que a exposição seria subversiva.

Uma das obras de Bruscky foi “Sem destino”. Ele enviava as correspondências e solicitava que outras pessoas, a partir de outras localizações, incluindo internacionais, enviassem os postais, todavia, não havia o endereço do destinatário e, assim, a correspondência, obrigatoriamente, deveria retornar ao remetente.

Em Sem Destino, que realizei de 1973 a 1983, imprimi alguns envelopes no lugar do destinatário e no remetente meu endereço...queria questionar a própria burocracia dos correios...não achando o destinatário, a carta voltará ao remetente. Foi o que fiz em 1975. Mande para vários Estados do país os envelopes já selados, para a pessoa não ter trabalho com a cartinha pedindo que jogasse em qualquer caixa do correio. Despacharam e comecei a receber esses trabalhos, e depois mandei para algumas pessoas do exterior (Freire, 2006b, p. 147).

Com essas considerações preliminares, é possível reconhecer indícios que a arte postal, além de ser manifestação artística também pode apresentar valores de decolonialidade, ser comunicativa (não apenas enquanto transferência de informações, mas como sendo uma demonstração de partilha), ser fruto de relações e, assim, ser considerada como crioula.

ARTE POSTAL E DECOLONIALIDADE

Antes de apresentar a interface entre a arte postal e a decolonialidade, é importante discutir sobre as ações decoloniais no campo do conhecimento e dos saberes. Os estudos decoloniais surgiram da necessidade de reconfigurar os processos de construção e promoção de saberes, conhecimentos e representações que foram negligenciados ao longo de anos de silenciamento. Assim, o grupo Modernidade/Colonialidade, formado por homens e mulheres cientistas da América Latina que atuam em países de todas as Américas, teve como iniciativa a elaboração de novos modos de constituição do campo do conhecimento e foi o “movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI” (Ballestrin, 2013, p. 89). A decolonialidade é uma forma de recontar uma história que nunca foi contada, porque, mesmo esquecida, apresenta relevância para ser propagada.

Como aponta Boaventura de Sousa Santos (2022), a colonialidade não se restringe aos processos de invasão e domínio corridos a partir do século XV ou com o imperialismo, que teve suas primeiras ocorrências no século XIX. Pelo contrário, também se trata da forma como os discursos, acontecimentos e sentidos são apropriados a partir da ordem de controle e dominação de conhecimentos. A proposta de estruturar discursos e práticas a partir de olhares eurocêntricos também é considerada como sendo colonialista pois é constituída por vieses restritivos de sentidos e de represen-

tações; é uma articulação de estruturas “(...) de poder e saber, estabelecidas sobre a base de raça e gênero, que sobreviveram ao colonialismo histórico e foram integradas às ordens sociais dos princípios do século XXI” (Santos, 2022, p. 22).

Castro-Gómez (2014) acredita que os intelectuais da modernidade compreenderam aquele período como um marco entre o universo banhado pelo conhecimento e pela ciência baseada no empirismo e as considerações anteriores, a partir de então, se limitariam à soleira do exotismo, da superstição ou da curiosidade. Com isso, as experiências, as vivências e as opiniões (*doxai*) seriam desqualificadas diante do paradigma construído pela modernidade. Mesmo não sendo sinônimos de verdade, estes elementos carregam formas de conhecimentos e saberes que estariam fora do alcance das práticas convencionais de produção científica.

Em pensamento semelhante, Walter Mignolo (2014) acredita na necessidade de oferecer outros caminhos para a elaboração de conhecimentos e saberes que não fossem desenvolvidos a partir de conceitos e teorias consagrados, elaborados por olhares eurocêntricos, burgueses e contemplados pela branquitude. A modernidade, segundo o autor, é uma demonstração de silenciamento de manifestações socioeconômico-culturais que não foram contempladas pelos discursos dominantes e, por isso, a deveria ser considerada como uma demonstração de violência, uma vez que as ações desenvolvimentistas foram realizadas a partir de pontos de vistas que refrataram a pluralidade de sentidos e o usufruto dessas ações não foi disponibilizado de forma ampla. Mignolo e Pinto (2015) também pontuam o quanto os signos da modernidade se tornaram “naturais” e “objetivos” e, por essas qualidades, houve a urgência da necessidade de desligamento e desengajamento das ficções criadas pela modernidade e pela colonialidade.

Mignolo (2010) apresenta a decolonialidade nas artes ao mencionar práticas que fogem dos arautos celebrados como, por exemplo, as performances e as mensagens propagadas pelas obras que, embora estejam em museus e galerias, o modo de apreciação e seus conteúdos ofertam experiências singulares e se prestam à visibilidade de grupos que foram silenciados nos períodos de colonização. Ao fazer esse movimento, Mignolo propõe que a palavra *aesthesis* seria mais adequada que estética, porque esta foi desenvolvida na modernidade e traz toda a bagagem de hierarquização construída naquele momento ao segregar manifestações alheias aos discursos de poder.

A aproximação da arte postal aos elementos decoloniais se encontra na vontade de ressignificar os valores da arte a partir de elementos efêmeros e os circuitos de circulação e apreciação. Os museus e galerias perdem força e o espaço de interface pode se tornar provisório e fora do alcance de qualquer determinismo. Mesmo que tenham sido estabelecidas redes entre artistas, quaisquer pessoas poderiam elaborar redes de produção artísticas e ter os correios como suporte de circulação. A arte postal também poderia se tornar imprevisível ao se manter em trânsito. Como apresentado, a arte postal integra uma das expressões da arte conceitual e, conforme citado por Freire (2006, p. 25), a qualidade dessa arte “(...) se revela em processo, ocupa espaços expandidos e indiferenciáveis”. Com esse mais recente expediente, o papel de curadoria também entra em crise e cabe ao artista ou aos interlocutores da rede formada a apreciação e o sentido da obra.

Os materiais utilizados também contemplam a decolonialidade, pois há a possibilidade de dessacralizar os recursos e se aproximar das práticas do cotidiano ao apresentar maior abrangência e universalidade de acesso. “O efêmero e o precário são os

traços de 'autenticidade' que marcam a opinião" (Freire, 1999, p. 84). Em outro estudo proposto, de acordo com Freire (2006), as produções artísticas elaboradas a partir de materiais precários apontam para a oposição à reificação do valor da arte enquanto valor econômico, pois, além da precariedade, a arte postal é dotada de transitoriedade, já que também permite a visibilidade para a crítica política, uma vez que a sua origem no Brasil teve como pano de fundo a ditadura civil-militar.

A arte postal foi também muito significativa naquelas épocas difíceis [ditadura civil-militar], pois representava confiar na força subversiva da arte e, ao mesmo tempo, romper com o mercantilismo ao compartilhar criações com o maior número possível de pessoas. [...] a chance de subverter para subverter a repressão política e participar do debate artístico mais amplo (Freire, 2006, p. 64-65).

Para a autora, a arte postal também subverte a noção de interface com os objetos artísticos. O debate acerca dos propósitos e dos referenciais artísticos apresentam outros contornos que até mesmo os serviços dos correios apresentam relevância no processo criativo. "A arte substitui o valor de exposição pelo de circulação. Essa movimentação de obras como envios postais cria um arquivo-conceito que transita pelas margens do circuito oficial e oscila do permanente ao transitório, do público ao privado, do global ao local" (Freire, 2006, p. 65). Assim, o encontro entre a arte e o público se torna mais diversificado, particularizado e imprevisível, bem como o sentido, que também não se encontra em alicerces firmes, uma vez que a circulação o torna vulnerável.

ARTE POSTAL E COMUNICAÇÃO

A circulação, dentro dos processos comunicacionais, apresenta relevância para constituição de sentidos do objeto analisado quando este ganha o espaço para consumo e recepção. A ideia de circulação, para Richard Johnson (2006), por exemplo, elabora a permanência, reorganização do objeto cultural produzido no meio social e está ligada aos processos de recepção, além de alcançar outras esferas alheias àquela que originou o objeto. Desse modo, a circulação não se limita apenas à movimentação do objeto, mas diz respeito ao modo como transita e aos sentidos que consegue promover a partir da transitoriedade. Destarte, a circulação pode receber outras configurações a depender do meio em que transita e pelas mãos pelas quais passou, sendo que o sentido emerge, em alguma medida, como sendo imprevisível e transitório.

A arte postal também pode ser pensada a partir das considerações de Marshall McLuhan quando disse que o meio é a mensagem. Ao fazer essa observação, o autor não enfatiza que o meio apresenta supremacia diante do processo comunicacional, mas afirma que ele se torna mensagem quando esta é mediada, ou seja, quando passa por interações que promovem sentidos. Em outras palavras, uma carta seria apenas um papel com alguma mensagem escrita, mas deixa essa condição ordinária quando passa a ser lida, relida, respondida ou é atravessa por qualquer outra relação. E para que tenha sentido pelas mediações, a correspondência precisa circular e não permanecer inerte. Assim, os correios, as correspondências e outros objetos utilizados são traduzidos para que sejam obras de arte pelas interações promovidas.

O artista japonês On Kawara também estabeleceu uma rede de interlocutores ao enviar diversos telegramas, por alguns anos, aos seus contatos com a frase *I am still*

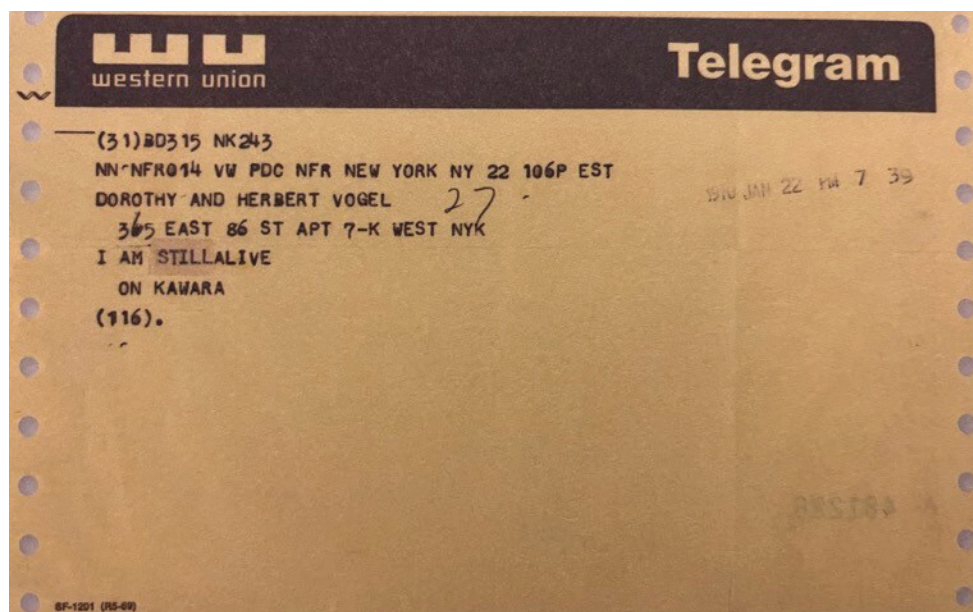


Imagem 5. I am still alive, On Kawara, , 1978. Fonte <https://onkawara.co.uk/styled-149/> Acesso: 03 ago 2025.

alive (Ainda estou vivo). Ao enviar a mensagem, que se encerra por si, On propõe que a vida pode deixar de existir a qualquer momento e, ao mesmo tempo, acentua sobre a emergência da vida, uma vez que a mensagem pode sugerir que o artista poderia estar morto ou estaria desaparecido. Assim, também apresenta a desmaterialização da obra de arte e faz com que a tecnologia, o telegrama, no caso, seja a mensagem porque se torna um modo de interação entre pessoas.

Em entrevista a Hans Ulrich Obrist (2018), Paulo Bruscky menciona que a arte postal foi um processo cuja importância estava na comunicação e possibilitou a troca de ideia com outras experiências, inclusive com pessoas de países que também sofriam por regimes ditatoriais. A vivência de troca de experiências desenvolveu, segundo o autor, uma rede, sem a consciência de rede, o que abriu portas para a manifestações artísticas por outras tecnologias. A obra “Sem destino”, de autoria de Bruscky, mencionada anteriormente, pode ser uma demonstração da qualidade de estabelecer contatos e manter uma rede de experiências.

Bruscky também desenvolveu a xerografia, produção artística por reprodução por transmissão da obra via fax. Por esse processo, a poética da obra alcançaria o maior ápice de imprevisibilidade, uma vez que se materializaria e desmaterializaria durante o processo de composição e recepção da obra. Segundo o artista, “A *mail art* foi incorporando as tecnologias até chegar na internet, a *web art*” (Obrist, 2018, p. 441).

Nas práticas da arte postal, a circulação apresenta semelhança enquanto processo comunicacional porque o sentido empreendido não se encontra no material utilizado ou nas formas escolhidas para compô-las, mas na possibilidade de circular, de ser rio, como apresenta Ray Johnson na epígrafe deste texto. Além de ser compartilhada e se tornar comum. Ao passar por diferentes artistas, a proposta artística não se retém ao resultado, pelo contrário, importam os processos que a atravessam.

Por essa qualidade, as obras elaboradas pela perspectiva da arte postal se tornam abertas, no sentido visado por Umberto Eco (1991). Para o autor, o intérprete da obra não apenas apresenta autonomia na execução, como também interfere na forma de

composição e, conseqüentemente, na sua recepção e circulação. As obras “(...) não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações” (Eco, 1991, p. 39).

Ao propor a ideia de obra aberta, Eco se aproxima de uma das concepções sobre comunicação, uma vez que há a promoção de interlocuções e participação ativa de interlocutores. Muniz Sodré (2014) reconhece que no Ocidente a forma como a comunicação foi apropriada, enquanto fenômeno de troca ou transmissão de informação, e o entendimento dessa comunicação, permaneceu retido sobre o consumo de conteúdos midiáticos e os meios utilizados para a divulgação. Na Europa, o entendimento da comunicação foi pautado, principalmente, a partir de metodologias discursivas e apresentou produções de característica ensaística e, nos Estados Unidos, principalmente a partir da corrente conhecida como *Mass Communication Research*, a comunicação foi compreendida enquanto movimento que apresentaria objetivos e causaria efeitos sobre o público por constatações comprovadas cientificamente por bases sociológicas. Entretanto, o termo comunicação, de origem latim *communicatio/communicare*, diz respeito ao ato de partilhar, compartilhar, tornar comum. Assim, a percepção da comunicação não seria exatamente apenas a transferência de conteúdos, mas estaria mais próxima dos movimentos de interação e de partilha.

A ideia de partilha também faz parte das concepções desenhadas por Jacques Rancière ao aproximar o movimento de partilha à estética e à política. A proposta do autor visa a existência de elementos que são comuns e sinalizam para a existência também de lugares e as partes de cada partilha realizada, ou seja, ao mesmo tempo em que há a divisão dos elementos que são comuns e como essa divisão se apresenta como “numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2005, p. 15).

A concepção de estética adotada pelo autor não diz respeito apenas à beleza da obra de arte, mas também à qualidade de promover sinestésias, promover sensações, sendo que estas provocam sentidos e referências. O diálogo entre a comunicação, estética e política defendido por Rancière se encontra no ponto de vista de que a comunicação se torna o motor da ação política, sendo esta compreendida como o movimento que preza pela visibilidade e pelo reconhecimento público de discursos e representações, e a estética, por não se limitar aos estudos das artes e da beleza, contempla também a qualidade de sentir e de permanecer em interfaces por interações.

Assim, a comunicação também se torna um ato estético que promove a visibilidade e a circulação de elementos que podem ser compartilhados. A forma como a arte postal foi concebida vai ao encontro deste entendimento por propor que o mais relevante não seriam os meios ou a estruturação dos conteúdos, mas a promoção da arte enquanto movimento de circulação, que é criado a partir da interação de sujeitos dispostos a reinventar as noções sobre arte a partir das novas fronteiras e novas relações que entram em cena.

ARTE POSTAL E MOVIMENTOS RELACIONAIS

O último ponto, e não menos importante, a ser debatido neste texto é o quanto a arte postal é fruto de ações relacionais, como apresenta Nicolas Bourriaud (2024) e, as-

sim, também considerada como sendo crioula, segundo Glissant (2021, 2005) e Glissant e Obrist (2023).

Se a estética é uma qualidade de sentir, para Bourriaud (2024), a estética acontece de forma relacional, ou seja, a partir das relações que são elaboradas, sendo que essas relações abrangem não apenas referências artísticas, mas também políticas, afetivas e humanas. Bourriaud também questiona a modernidade ao questionar a vontade de emancipação dos indivíduos e dos grupos pelo progresso de técnicas e das liberdades, o enfrentamento à ignorância e melhores condições até mesmo de vida e trabalho. Esses expedientes são muito próximos do pensamento decolonial, que reconhece inconsistências no projeto moderno como, por exemplo, a racionalização do processo produtivo, a exploração dos países do hemisfério sul e supervalorização das máquinas e das tecnologias. Para o autor, "(...) o projeto emancipador moderno foi substituído por inúmeras formas de melancolia" (Bourriaud, 2024, p. 16).

A arte que se manifesta enquanto medida relacional, para Bourriaud, é aquela que se encontra nas aberturas sociais, ou seja, a qualidade de arte se manifesta a partir das interações humanas. O contexto social é levado em consideração para promover a inversão de valores sobre os referenciais estéticos, culturais e políticos pois caminham ao lado de fenômenos como o desenvolvimento dos espaços urbanos, que clama também por maior interação e relacionamento entre sujeitos. Paralelamente a essa condição, o autor não descarta a influência do desenvolvimento rodoferroviário e das telecomunicações para o aperfeiçoamento de intercâmbio e mobilidade sociais.

A urbanização generalizada que se desenvolveu após o final da Segunda Guerra Mundial permitiu um aumento extraordinário dos intercâmbios sociais e uma maior mobilidade dos indivíduos (graças ao desenvolvimento rodoferroviário e das telecomunicações e à progressiva abertura das mentalidades) (Bourriaud, 2024, p. 20).

Pelas palavras de Bourriaud, para ser considerada relacional, a obra deve promover o encontro, cujo substrato é realizado pela intersubjetividade constituída de forma coletiva e, por isso, ser o lugar de sociabilidade e diálogo. Portanto, é por esse motivo que o autor considera que a arte relacional acontece nos interstícios. O termo é uma apropriação marxista para denominar as comunidades de trocas que operavam alheias aos esquadros capitalistas, ou seja, que não se organizavam pelas leis do lucro. Assim, a arte relacional é considerada como sendo uma demonstração de interstício social por se manifestar fora dos espaços convencionais, além de ser um espaço de relações humanas que não contempla o campo de comércio de representações e a mecanização das convivências. Por esse caminho, a arte relacional "(...) cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano (...) um estado de encontro fortuito" (Bourriaud, 2024, p. 23 – 25).

A ideia de interstício, desenvolvida por Bourriaud, se encontra com a proposta de curto-circuito de Freire (2006), quando a autora aponta que as produções desses artistas propõem críticas às curadorias e exposições tradicionais. Como muitas das produções são *readymade*, elas são desmanchadas, apresentam as fronteiras frouxas entre objetos de arte e objetos do cotidiano; e o rompimento dessa condição acontece pelo curto-circuito entre a arte a vida, ou seja, "(...) trata-se de uma interferência do espaço da exposição na percepção do objeto, e vice-versa" (Freire, 2006, p. 36).

Esses pressupostos se encontram na arte postal quando a proposta não é permanecer em espaço herméticos, mas de ser fruto da interação mais fluída de sujeitos dispostos a sugerir novos conceitos de arte ao inaugurar quaisquer formas de diálogo. Destarte, a arte postal, a partir do entendimento das poéticas relacionais, não apenas produz a obra, mas também elabora “(...) espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa” (Bourriaud, 2024, p. 64). Atentando-se ainda à ideia de *inclusão do outro*, ou seja, a participação do outro não se torna um discurso, mas uma prática inerente à realização da obra, algo semelhante ao que ocorre na produção da arte postal.

A participação do outro no processo criativo sinaliza também para a mudança quanto à performance desempenhada pelos interlocutores envolvidos. Se nas produções artísticas e digitais houve a persistência do enfraquecimento da ideia de produtores e público, a despeito de ser legítima, essa condição foi reconhecida ainda na arte postal. A iniciativa de produção poderia ser individualizada, por outro lado, a carga de significância da obra apresenta relevo a partir do momento em que circula e pode sofrer interferência de outrem. Assim, a produção se torna reticular, sendo improvável (quando não, desnecessário) apontar com firmeza o papel delimitado entre produtores e receptores.

Ao contemplar a relação entre diversos sujeitos, a arte postal também demonstra o quanto também pode ser crioula, quando apoiada nas considerações de Édouard Glissant (2005). A ideia do autor diz respeito também à necessidade de repensar as subjetividades e modos de sociabilidade a partir das fronteiras e da necessidade de manter relações entre outros sujeitos, o que aproxima suas ideias às de Bourriaud. A criouliização, para Glissant, ocorre porque a cultura, a identidade e as vivências não são universais e, tampouco, indivisíveis, mas esses elementos se compõem enquanto formas relacionais.

Glissant aponta o quanto sujeitos de países africanos, da América Latina e Caribe são compostos pela criouliização porque trazem o que o autor denominou como *rastros/resíduos*, que são as culturas e práticas tradicionais originárias trazidas a novos espaços de sociabilidade, mas também entram em relação a outras manifestações de outras origens, na mesma medida em que as práticas culturais também ganham outros contornos a partir de outras vivências. O pensamento em *rastros/resíduos*, segundo Glissant, é a demonstração mais válida para reconhecer a fantasia de universalidade sobre as questões da vida. Ao promover a criouliização,

(...) supõe que, os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente ‘equivalentes em valor’ para que essa criouliização se efetue realmente. Isso significa que se nos elementos culturais colocados em relação, alguns são inferiorizados em relação a outros, a criouliização não se dá verdadeiramente. (...)A criouliização exige que os elementos heterogêneos colocados em relação ‘se intervalorizem’, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura (Glissant, 2005, p. 21-22).

Se Glissant desenvolveu suas considerações a partir da literatura, há correspondência também em outras manifestações artísticas. A convocação à produção da obra pela arte postal perpassa valores semelhantes quando há relação, conforme aponta Bourriaud, e a criouliização, segundo Glissant, porque a interação não é apenas a interface



Imagem 6. Título de eleitor cancelado, Paulo Bruscky, 1978. Fonte: <https://artemidiastec.wordpress.com/2019/05/22/arte-correio-inovacao-na-forma-de-construir-arte/> Acesso: 03 ago 2025.

de sujeitos, mas é a intenção de promover a comunicação a partir das relações, sendo que estas se originam a partir das vivências e experiências dos sujeitos envolvidos.

Na obra “Título de eleitor cancelado”, Paulo Bruscky faz do documento oficial um envelope que se constrói como uma espécie de denúncia, a qual também pode ser considerada uma demonstração de ironia e deboche, uma vez que o documento sinaliza para a ausência de ritos democráticos para aqueles que terão contato com a obra-envelope. A natureza do documento se mistura a outras referências e contextos para produzir poéticas relacionais que estavam em naquele momento e, por isso, se torna crioula; porque, além de alterar a qualidade do objeto, tem circulação e movimentação.

A proposta de recorrer à crioulaização e não à mestiçagem acontece por que esta ocorre de modo imperativo e aquela é “(...) acrescida de uma mais-valia que é a imprevisibilidade” (Glissant, 2005, p. 22). Como há a interação entre sujeitos de diversas origens, vivências e experiências, a crioulaização se torna aperiódica e, em alguma medida, vulnerável no sentido de não ser previamente esquematizada. Esses contornos se aproximam da arte postal por não apresentar resultados certos, mas debocha da projeção da previsibilidade.

Por essa condição, a arte postal e a crioulaização se tornam demonstrações de manifestações relacionais e do caos. Em outro estudo, Glissant (2021, p. 217) aponta que a relação é “(...) conhecimento em movimento do sendo, que arrisca o ser do mundo”, e é essa condição que abre precedente para a circulação do caos. Para o autor, o caos não se configura como estado de perturbação ou pela ausência de organização, mas é compreendido também pela imprevisibilidade, pela ausência de ritmo constante e projetável. Para ele “(...) a ciência do Caos renuncia à potente influência do linear, compreende o indeterminado como um dado analisável, e o acidente, como mensu-

rável” (Glissant, 2005, p. 168). Destarte, a arte postal também precisa do caos para se manifestar enquanto movimento reticular e como uma manifestação errática que acontece em circulação.

Por não reconhecer limites ou fronteiras, a ideia de crioulização de Glissant cabe às práticas da arte postal. Assim como Glissant e Ulrich (2023, p. 26) reconheceram que “o mundo é uma mistura” por conta da crioulização, um processo que não se qualifica como uma identidade, mas enquanto processo que nunca cessa e sempre abre a possibilidade de integração e relações de diferentes modos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As cartas e as mais variadas formas de correspondências que atravessaram os espaços apresentaram outros cenários para as manifestações artísticas. A possibilidade de reconfigurar valores e objetos no universo artístico foi uma das propostas da arte postal que também propôs outros valores a materiais e ao processo criativo. Aliás, o resultado (se é que é possível) nas práticas da arte postal apresenta relevância a partir dos processos relacionais e comunicativos e o sentido da obra se encontra na qualidade de permanecer em circulação e ser intermediada por diversas mãos. Esse propósito pode ser compreendido como decolonial quando a intenção não é permanecer com os valores canônicos artísticos intocáveis e traz à tona objetos do cotidiano para serem arte. Assim, a arte postal se presta em ser processo comunicacional e se desobriga de ser comercial.

Os espaços de exposição também são fluidos e vulneráveis e como diz Paulo Bruscky, a arte postal realiza o trabalho de “infiltração e de implosão dos espaços oficiais” (Obrist, 2018, p. 439). Como os museus e galerias perdem a proeminência, a interface entre sujeito e objeto acontece de modo deslocado da tradição e as vias dos correios são espaços e também podem ser telas de apreciação das artes. A decolonialidade se encontra em trazer objetos do cotidiano também enquanto obra de arte e, assim, embaralhar as fronteiras entre a arte e a vida.

A arte postal é possível porque se encontra em movimento. Ao estar em circulação, as obras apresentam diferentes sentidos. A circulação da obra se aproxima da ideia de comunicação, uma vez que a comunicação, mais que troca de informação, é a possibilidade de tornar comum e promover partilhas. Destarte, a arte postal se encontra como manifestação comunicacional não exclusivamente porque tem alguma mensagem a ser pronunciada, mas porque promove a interação de pessoas e, o meio, segundo McLuhan, se torna a mensagem.

Pela qualidade de permanecer em circulação, a arte postal quando também pode ser compreendida como relacional. O contato e a interface suscitam a necessidade de estabelecer a comunicação e promover relações entre as pessoas e os contextos envolvidos. Por essa condição, a arte postal, bem como outras manifestações, não pode ser considerada como “pura”, mas sim, crioula, uma vez que há sempre o contato e o envolvimento de experiências e vivências que estampam as manifestações artísticas enquanto processos.

REFERÊNCIAS

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n.11, p. 89-117, 2013.

- BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2024.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. El lado oscuro de la “época clásica”: filosofía, ilustración y colonialidad en el siglo XVIII. CHUKWUDI, E.; HENRY, P.; CASTRO-GÓMEZ, S.; MIGNOLO, W. El color de la razón: racismo epistemológico y razón imperial. 2. ed. Buenos Aires: Del Signo, 2014, p.89-113.
- FREIRE, Cristina. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006b.
- FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GLISSANT, Édouard. Poética da relação. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.
- GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GLISSANT, Édouard; OBRIST Hans Ulrich. Conversas do arquipélago. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.
- ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? JOHNSON, R.; ESCOSTEGUY, A. C.; SCHULMAN, N. O que é, afinal, Estudos Culturais? 3ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 07 – 132.
- MIGNOLO, Walter. Introducción. CHUKWUDI, E.; HENRY, P.; CASTRO-GÓMEZ, S. El color de la razón: racismo epistemológico y razón imperial, 2. ed. Buenos Aires: Del Signo, 2014, pp. 9-18.
- MIGNOLO, Walter; PINTO, Júlio Roberto de Souza. A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. Civitas, n. 3, n. 15, p. 381-402, 2015.
- MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. Calle14, v. 14, n. 4, p. 10-25, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. El método de la igualdad. Buenos Aires: Nueva Visión, 2014.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Descolonizar: abrindo a história do presente. São Paulo: Boitempo, 2022.
- SODRÉ, Muniz. A ciência do comum: notas para o método comunicacional. Petrópolis: Vozes, 2014.
- OBRIST, Hans Ulrich. Hans Ulrich Obrist: entrevistas brasileiras. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- WOOD, Paul. Arte conceitual. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MURIEL EMÍDIO PESSOA DO AMARAL

Professor do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL), graduação e pós-graduação (Mestrado). Doutor e Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/Bauru). Pós-doutor em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

murielamaral@yahoo.com.br

CORPOS ESTRANHOS EM TERRAS DISTANTES: O MONSTRUOSO NOS RELATOS DE VIAGENS

FOREIGN BODIES IN DISTANT LANDS: THE MONSTROUS IN TRAVEL STORIES

Yasmin Pol da Rosa
Niura A. Legramante Ribeiro

MONSTROS
GROTESCO
RELATOS DE VIAGENS
IDADE MÉDIA

No alvorecer do século XVI, uma carta parte do litoral recém-batizado de Vera Cruz em direção ao trono português. Nela, Pero Vaz de Caminha descreve minúcias da paisagem e dos corpos que ali habitavam: corpos que lhe despertavam encanto, mas que, por sua nudez e silêncio diante da língua europeia, eram traduzidos como selvagens. Poucas décadas depois, Hans Staden narra sua travessia em território indígena, apresentando ao mundo europeu a imagem do canibal como testemunho de verdade. A partir dessas vozes, este trabalho interroga as formas pelas quais a ideia de monstro foi tecida nos relatos de viagem, atravessando tempos e geografias. Busca-se compreender como o corpo grotesco — herança de concepções antigas — reaparece em diferentes épocas, sustentando visões de alteridade que ainda ressoam em nossa modernidade.

MONSTERS
GROTESQUE
TRAVEL STORIES
MIDDLE AGES

At the dawn of the sixteenth century, a letter departs from the newly named coast of Vera Cruz, heading for the Portuguese throne. In it, Pero Vaz de Caminha describes details of the landscape and the bodies that inhabited it: bodies that aroused his enchantment, but whose nudity and silence in the face of European language rendered them savages. A few decades later, Hans Staden recounts his journey through indigenous territory, presenting the image of the cannibal to the European world as a testament to truth. Drawing on these voices, this work interrogates the ways in which the idea of the monster was woven into travel accounts, spanning time and geography. It seeks to understand how the grotesque body—a legacy of ancient conceptions—reappears in different eras, sustaining visions of otherness that still resonate in our modern world.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484

INTRODUÇÃO

Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. [...] A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas; [...] gente bestial, de pouco saber e por isso tão esquiva. [...] não houve mais fala ou entendimento com eles, por a barbaria deles ser tamanha, que se não entendia nem ouvia ninguém. [...] [na nova terra] até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados como os de Entre Douro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá. [...] Porém o melhor fruto, que nela se pode fazer, me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. (CAMINHA, 1999, n.p., complemento nosso)

Assim escreveu Pero Vaz de Caminha ao monarca de Portugal, D. Manuel I, relatando suas visões ao atracar em terras tupiniquins no dia primeiro de maio do ano de 1500. Descartando imediatamente a possibilidade de obter a certeza sobre a existência ou não de ouro e metais preciosos na terra – incerteza, esta, grande parte proporcionada pela dificuldade de comunicação com os nativos –, Caminha delonga-se nas descrições dos habitantes daquele território, dando a entender que neles reside a verdadeira riqueza do local. De forma muito clara, o escrivão procura distinguir os nativos da América dos africanos e asiáticos, principalmente ao colocar em evidência a formosura de seus corpos, que eram “tão limpos, tão gordos e tão formosos” (CAMINHA, 1999, n.p.), além dos “bons narizes” e cabelos “corredios”. Contudo, apesar do claro encantamento do escrivão pelos habitantes das novas paragens, pode-se destacar o caráter pejorativo com o qual aborda os nativos, tratando-os como inferiores e animais por não conseguirem se comunicar com os europeus, além de seres que precisam urgentemente de salvação, esta alcançada através da conversão ao catolicismo. A nudez, nesse âmbito, também teve um papel determinante na bestialização dos indígenas por parte dos europeus, já que a prática nudista mostrava a falta de proximidade dos habitantes com as técnicas sofisticadas da fabricação têxtil, o que os colocava à margem do mundo europeu ocidental.

Nestas mesmas terras de seres marcados pela beleza e bestialidade – como aponta Caminha – o alemão Hans Staden também encontra uma oportunidade de fornecer o seu relato sobre esta nova cultura. Fruto de um encontro não tão amigável quanto o tido pelo escrivão português, Staden, a partir de uma experiência de contato direto com os tupinambás, narra a sua vivência com os habitantes das terras brasileiras em uma publicação que ficou amplamente conhecida como a primeira e melhor apresentação histórica do nosso país. Duas Viagens ao Brasil¹, publicado no ano de 1557, difunde-se pelo seu considerável teor de veracidade ao historiar as estranhas, perversas e bestiais criaturas que habitavam no chamado Novo Mundo, descritas como “um povo hábil, maldoso e sempre pronto para perseguir e comer os inimigos.” (STADEN, 2010, n.p.).

1. Originalmente, a obra foi lançada com o impactante título “História Verdica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com essa impressão”. O livro, tido como um best-seller, contou com dez reedições em cinco anos, sendo traduzido para diversos idiomas. Até o século XVIII a obra já possuía mais de setenta edições.



Imagem 1: Tupinambás em ritual antropofágico cozinhando a cabeça de sua vítima, 1557. Xilogravura. Fonte: STADEN, 2010, p. 149.

A narrativa do autor surge de suas próprias veredas e venturas no Brasil. Na primeira viagem ao continente americano, em 1548, o aventureiro vem às terras tupiniquins e tem o seu primeiro contato com os indígenas. Na segunda, porém, o alemão sofre um desafortunado naufrágio que o leva ao fortim da Bertioga, onde, após um tempo de convivência com os portugueses, é capturado pelos tupinambás e mantido em cativeiro sob constantes ameaças de ser devorado em rituais antropofágicos.

Com ilustrações que apresentavam de forma clara e explícita as sessões de canibalismo por ele presenciadas, Staden deixa marcas traumáticas também em seus leitores, que têm a oportunidade de conhecer o Brasil através de seu relato. O autor recorre à força das imagens a fim de enfatizar o sofrimento que passou nas mãos de “selvagens pagãos” (imagem 1). As cinquenta e cinco xilogravuras de seu livro destoam do caráter informativo e científico dos relatos dos naturalistas e partem para registros iconográficos que inserem o leitor no contexto da narrativa, salientando ainda mais o teor realista tencionado pela obra e convertendo-as, assim, em elementos verificadores e comprobatórios de sua história.

Tamanha foi a euforia causada pelos relatos e ilustrações publicados por Staden, que alguns artistas da época, como Theodor de Bry (1528–1598), tomaram a experiência do alemão como alicerce para a produção de gravuras ainda mais enfáticas quando comparadas às apresentadas no livro do jovem aventureiro (imagem 2).

Em Caminha, o grotesco emerge na tensão entre o fascínio e o repúdio — a nudez dos corpos é simultaneamente bela e bestial, operando em uma ambivalência grotes-



Imagem 2: Theodor de Bry (1528–1598). The Sons of Pindorama, c.1562. Gravura. Coleção privada, Rio de Janeiro. Disponível em: https://es.wiktionary.org/wiki/Arquivo:Os_Filhos_de_Pindorama._Cannibalism_in_Brazil_in_1557.jpg. Acesso em: 27 out. 2025.

ca. Já em Staden, o canibal é figura-limite: o horror da devoração atua como prova visual da barbárie, mas também como espetáculo para o olhar europeu, convertendo o desconhecido em imagem de poder e medo.

A partir desta breve contextualização, é possível observar o modo como certos hábitos e costumes dos primeiros povos brasileiros foram base para suas categorizações como monstruosos. Este artigo tem como intuito entender algumas concepções de monstro, especialmente àquelas atrelada à fatores geográficos e culturais. Para tal, são realizadas algumas digressões ao passado a fim de encontrar parencas entre os monstros difundidos nas mais diversas épocas, procurando entendê-los sob a ótica do grotesco. Busca-se, portanto, olhar para o modo como esses aspectos culturais, geográficos e, até mesmo, visuais, são fundidos em um único corpo marcado pela antinaturalidade, pelo teor fantástico e pelo amálgama entre espécies, personificando a figura monstruosa.

Assim, adota-se uma abordagem que articula pressupostos da iconologia e da análise comparativa entre fontes visuais e textuais. A leitura parte do entendimento das imagens como documentos de cultura, conforme aponta Peter Burke (2004) e como formas de pensamento visual, proposta por Didi-Huberman (1990), em diálogo com tradições iconológicas clássicas derivadas de Aby Warburg (2010) e Erwin Panofsky (2001). Tal perspectiva compreende as imagens não como meros reflexos de uma época, mas como operadores de sentido, capazes de produzir e sustentar regimes de visibilidade. A metodologia também se ancora em reflexões da história cultural da arte, que enfatiza a agência das imagens e sua dimensão política. Nessa direção, entende-se que as visualidades presentes nos relatos de viagem são atravessadas por dispositivos coloniais do olhar, o que exige uma leitura que combine análise formal e crítica discursiva. Assim, ao adotar uma lente iconológica e cultural, o estudo busca evidenciar como representações do monstruoso e do grotesco funcionam como mecanismos de construção de alteridades, articulando estética e imaginário social.

MANIFESTAÇÕES NO ANÔMALO: A MONSTRUOSIDADE CIRCUNSCRITA NO GROTESCO

Membros em excesso ou faltantes, arquétipos desviantes vistos como antinaturais, rostos disformes análogos a animais: todas essas características relacionam-se com as visualidades dos chamados “monstros” e dialogam com a categoria estética do grotesco. Para que se possa propor um entendimento do monstro, é imprescindível que alguns caminhos do grotesco sejam delineados; esses caminhos, contudo, são movediços. Diante das multiplicidades desta categoria estética, uma categorização homogênea que circunscreva a totalidade das visualidades do grotesco se mostra bastante improvável diante da multiplicidade que este pode assumir dentro das vertentes nas quais se encontra. Contudo,

A despeito de todas as dissensões que envolvem o grotesco, seus estudiosos tendem a concordar em alguns pontos, que podem ser tomados como referência para a conjectura acerca de suas manifestações. Ora, as teorias tendem a concordar que são constitutivos do grotesco elementos como: o hibridismo entre contrários, as metamorfoses abruptas, a loucura, o universo onírico, o absurdo, o riso entre-

mesclado pelo terror, a intervenção do sobrenatural no cotidiano, e demais recursos que visam expressar a obra de arte por meio da surpresa com o fim de provocar, especialmente, o estranhamento. (SANTOS, 2009, p. 137)

Diante da problemática em encontrar uma fórmula universal para o grotesco, é pertinente citar alguns teóricos que balizam as concepções que aqui se apresentarão, tais como Wolfgang Kayser (2009) e Adolfo Sanchez Vazquez (1991).

Segundo Vazquez (1999), o grotesco, embora aproxime-se do cômico e da sátira, compõe-se, majoritariamente, de componentes do fantástico, do estranho, do surpreendente, do monstruoso e da antinaturalidade – fato que o associa mais ao feio do que exatamente do cômico. "Enquanto o cômico desvaloriza não propriamente o real, mas sim uma aparência de realidade, o grotesco desvaloriza o real a partir de um mundo irreal, fantástico, estranho." (VAZQUEZ, 1999, p. 291). De maneira análoga, Kaiser (2009) propõe-se a pensar no grotesco enquanto elemento sobrenatural e estranho, pautando-se, além das configurações visuais hiperbólicas e híbridas nas quais este se manifesta, nas sensações evocadas – que, neste sentido, assumirão uma multiplicidade dependente da perspectiva do espectador. As sensações suscitadas pelo grotesco estão intrinsecamente relacionadas às visualidades sob as quais se configuram, pois é na forma anômala e na materialização do inverossímil que o grotesco busca consolidar a sensação de estranheza. Assim, mesmo que tenha se ampliado a outros domínios, a manifestação mais recorrente do grotesco, seja pela visualidade, seja pelo emaranhado de sensações evocadas, encontra-se na figura do monstro. De origem latina, a palavra monstro – *monstrum* – é, comumente, associada ao verbo mostrar, indicar. Acerca disto, José Gil (1994), aponta que o vocábulo inclina-se mais a uma exposição enquanto ensinamento do que a uma indicação despreziosa com o olhar. O monstro, portanto, assume uma função indicativa, ou seja, é uma advertência que se torna eficaz pela sua estranheza, que garante um senso de urgência por aquele que o observa. Por configurar-se a partir de um afastamento do padrão de corpo humano, no qual o grau de monstruosidade aumenta em uma escala proporcional à divergência do arquétipo humano, a imagem do monstro sempre será mais fértil aos olhos do observador. Assim,

[...] o monstro mostra. Mostra mais que tudo o que é visto, pois mostra o irreal verdadeiro. O monstro é, ao mesmo tempo, absolutamente transparente e totalmente opaco. Ao encará-lo, o olhar fica paralisado, absorto num fascínio sem fim, inapto ao conhecimento, pois este nada revela, nenhuma informação codificável, nenhum alfabeto conhecido. E, no entanto, ao exhibir a sua deformidade, a sua anormalidade – que normalmente se esconde – o monstro oferece ao olhar mais do que qualquer outra coisa jamais vista. (GIL, 1994, p. 77–78)

Devido ao seu excesso de presença, o monstro foi amplamente utilizado com viés pedagógico, tanto para explicar fenômenos inexplicáveis às épocas, quanto para marcar a superioridade de um povo ante ao desconhecido. Assim surge o monstro enquanto fronteira do incógnito, ou seja, povos de costumes e hábitos estranhos aos viajantes que marcavam o início de terras desconhecidas: "Dessa forma, os aspectos da localização e da climatologia eram determinantes do desenvolvimento físico e cultural, servindo como dados importantes na identificação da monstruosidade." (DUTRA, 2010, p. 1).

Tomando a si próprios como norma para definição de normalidade, os povos dos quais originavam-se os viajantes pautavam-se na perspectiva do afastamento pela diferença para a definição de monstrosidade, ignorando as possíveis similitudes entre os povos. Essa operação de poder visual e discursivo dialoga com o que Mary Louise Pratt (1999) denomina zonas de contato — espaços sociais onde culturas distintas se encontram e se chocam em relações historicamente desiguais de dominação e subordinação. Nos relatos de viagem, a “zona de contato” se manifesta na própria linguagem da observação, uma vez que o olhar europeu se estabelece como medida do real e o desconhecido como espetáculo a ser descrito e classificado. Os textos de Caminha e Staden, nesse sentido, não são apenas testemunhos históricos, mas também dispositivos narrativos que organizam o mundo segundo uma gramática do poder colonial.

Essa assimetria do olhar também pode ser vista no livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1990), de Edward Said, em que propõe o conceito de Orientalismo, entendido como um modo de conhecimento que produz o oriente a partir de categorias ocidentais. O autor mostra que o olhar colonial não apenas observa, mas cria o objeto observado, fixando identidades e legitimando hierarquias culturais. Ao transpor essa reflexão para o contexto das américas, percebemos que o indígena brasileiro é representado à semelhança das figuras “orientalizadas”: um corpo descrito como exótico, sedutor e ameaçador, cuja imagem serve para reafirmar a centralidade do observador europeu.

Esses monstros ganham, então, visualidades construídas a partir de um padrão que levam ao estranhamento suscitado pelo grotesco. A miríade de formas e configurações visuais peculiares e anômalas assumidas pelos povos longínquos e relatadas pelos viajantes é responsável pela possibilidade de taxonomização dos monstros. Entre as referências mais influentes na constituição das imagens do monstruoso, destaca-se Plínio, o Velho, cuja *História Natural* (77–79 d.C.) reúne um vasto compêndio sobre as chamadas *raças monstruosas* da Antiguidade. Inspirado em relatos de Heródoto, Ctésias de Cnido e Megástenes, Plínio sistematizou os corpos anômalos observados — ou imaginados — em terras distantes, propondo uma taxonomia dos monstros baseada em três eixos principais: privação ou excesso de partes corporais, modificações morfológicas e hibridismos entre espécies.

Esses seres, tais como os blêmios sem cabeça, ciápodes de um só pé e cinocéfalos de rosto canino, figuravam tanto o espanto diante da diferença quanto o desejo de mapeamento do desconhecido. Como observa Dutra (2010), a monstrosidade pliniana surge do cruzamento entre geografia e moral: quanto mais afastado estava o povo do centro do mundo conhecido, mais deformado e bárbaro se tornava aos olhos europeus. Essa visão ecoa nos relatos de viagem dos séculos XVI, nos quais o corpo do indígena é lido segundo o mesmo paradigma que unia diferença física, estranhamento e desvio de civilidade.

As ilustrações medievais e renascentistas, como as reunidas no livro *Das Buch der Natur* (c. 1350), escrito por Konrad von Megenberg, e na *Cosmografia Universal* (1544), de Sebastian Münster, perpetuaram essa tradição visual. Nelas, o “mapa do mundo” coincide com um atlas do anômalo, em que as margens do globo abrigam corpos grotescos e híbridos. Ao serem reativadas nas narrativas de Caminha e Staden, essas figuras não apenas persistem, mas reaparecem como categorias de leitura do novo mundo, revelando a continuidade de uma retórica visual que transforma o diferente em monstruoso.

A gravura abaixo, presente na obra de Konrad von Megenberg, expressa o modo como as raças plinianas ultrapassaram barreiras temporais ao serem transpostas da Antiguidade para a Idade Média. Tal fato evidencia o apreço humano pela monstruosidade configurada em corpos visualmente grotescos que, mesmo com teor repulsivo, exercem um apelo imagético no observador.

A permanência na Idade Média da tradição dos boatos e ficções sobre essa gama de figuras monstruosas compiladas por Plínio pode ser explicada, de acordo com Friedman (2000), a partir de dois fatores: o primeiro é que o medieval foi fortemente marcado pelo escapismo fantasioso, pelo prazer no exercício de imaginação e pelo medo do desconhecido. Desse modo, as raças de Plínio se mostraram caras à cultura medieval. O outro fator é que, embora seja difícil identificá-las a partir dos relatos, boa parte dessas raças, de fato, existiu – e muitas continuam a existir. No entanto, suas representações exageradas e fantasiosas não permitem que sejam facilmente reconhecíveis.

[...] os Pigmeus podem ser identificados como um povo aborígene longe de serem do imaginário, [...] as Amazonas refletem os costumes de sociedade matriarcais, os Amyctyrae poderiam ter sido baseados nos costumes dos Ubangi de alongar os lábios, [...] e assim por diante. [...] Atualmente, existe uma tribo no Vale do Zambesi, na fronteira da Rodésia do Sul, na qual a "síndrome de garra de lagosta" se tornou uma característica consagrada entre os seus membros. Essa condição, a qual é hereditária, passada possivelmente através de um gene mutante, resulta em pés que são divididos em dois grandes dedos em vez de cinco dedos menores – "pés de avestruz", como eles são descritos por tribos vizinhas. [...] Condições similares podem explicar os pés estranhos ou o número ímpar de dedos atribuídos a diversas raças plinianas. Erros de percepção da parte dos primeiros viajantes podem ser responsáveis por outros povos fabulosos. [...] babuínos ou macacos antropóides podem estar por trás de contos de povos que latiam e tinham cabeça de cachorro. [...] Similarmente, os blêmios e os Epiphagi, com suas faces nos peitos, eram ne-gros migrantes etíopes cuja existência real é confirmada por historiadores. [...] uma tribo com o nome de Blêmios atacou muitas vezes acampamentos cristãos no norte da África entre a metade do século III e V. A ausência de um pescoço e a presença de um rosto no peito sugere que os Blêmios faziam uso de escudos ornamentados ou armaduras de peito. (FRIEDMAN, 2000, p. 24-25, tradução nossa)

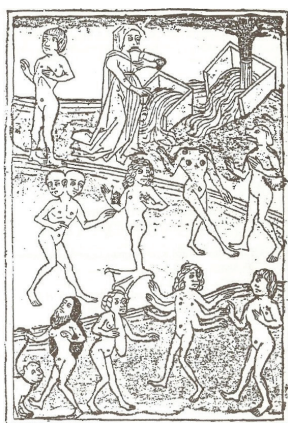


Imagem 3: Gravura do livro *Das Buch der Natur* (1349–1350), escrito por Konrad von Megenberg (1309–1374). Xilogravura. Fonte: KAPPLER, 1994, p. 165.

O autor continua sua lista versando sobre a explicação para a invenção de outros povos, como os astomi (ou homens sem boca), uma raça localizada próxima ao rio Ganges que, supostamente, vivia pelo cheiro, sem necessitar de comida ou água. De acordo com Plínio, um cheiro ruim poderia levar os astomi a morte.

[...] um estudioso sugeriu que os homens sem boca que viviam somente pelo cheiro eram na realidade uma tribo himalaia que aspirava cebolas para repelir doenças da montanha. Finalmente, não pode haver dúvida de que a prática do yoga em algumas seitas do Hinduísmo, bem como outros costumes religiosos indianos, sugeriu a ideia de monstruosidade física e cultural aos observadores gregos. [...] Provavelmente, os Ciápodes que protegem a sua cabeça do sol com o pé enquanto deitam de costas deriva de observações de pessoas em posições de yoga. (FRIEDMAN, 2000, p. 25, tradução nossa)

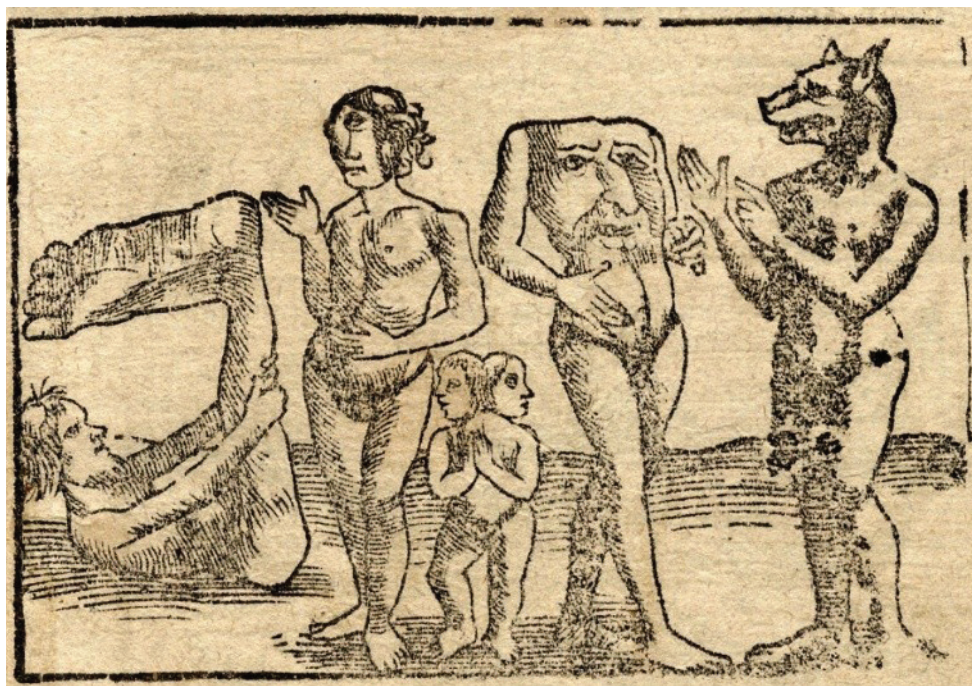


Imagem 4: Gravura do livro *Cosmografia Universal* (1544), escrito por Sebastian Münster (1489–1552). Xilogravura. Coleção privada de William Favorite. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sebastian_M%C3%BCnster,_Illustrations_of_monstrous_humans_from_Cosmographia_\(1544\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sebastian_M%C3%BCnster,_Illustrations_of_monstrous_humans_from_Cosmographia_(1544).jpg). Acesso em: 27 out. 2025.

Na obra acima (imagem 4), da esquerda para direita, pode-se observar as representações de um ciápode, um ciclope, um siamês, um blêmio e um cinocéfalos. A gravura encontra-se no livro intitulado *Cosmografia Universal*, de 1544, atribuído ao matemático e geógrafo alemão Sebastian Münster.

Além do fator morfológico, há também categorias que agrupam os monstros a partir de critérios classificatórios que levam em conta a localização, os hábitos alimentares e o clima no qual vivem. De acordo com as teorias antigas e medievais, tais fatores eram responsáveis por alterar a morfologia da criatura, como acontece com os antípodas: por estarem localizados no Hemisfério Sul, fazendo oposição geográfica à Europa, dizia-se que viviam em um mundo inverso, no qual andavam de cabeça para baixo, fato que os nominou, já que antípodas significa “pés opostos”. Algumas outras distinções culturais, como a variante linguística, também eram utilizadas para designar a monstruosidade de um povo. Os homens sem discurso, descritos por Plínio, eram rotulados como bestas a partir da ausência de um discurso articulado, ou pelo uso de uma língua distinta. Apesar de ser romano, Plínio reproduziu em sua obra muitos costumes gregos, como a caracterização do estrangeiro pela linguagem. De acordo com os preceitos helênicos, a fala, por si só, não distingue o humano do animal, mas o discurso que se distanciava da língua grega não era considerado uma fala de homens racionais.

No caso dos povos americanos, pode-se dizer que os aspectos preponderantes para a distinção entre selvagem e civilizado foram a ausência de uma linguagem conhecida, seguido pelos hábitos antropofágicos, pela nudez, pelo uso de utensílios primitivos e pelo tipo de habitação, que contrastava fortemente com os ambientes urbanizados. Assim, a figura do indígena desponta “como representação do Outro², em oposição à

2. O Outro, aqui, é citado com a inicial maiúscula, pois parte da concepção de Peter Burke (2004) que apresenta os estudos do Outro – engendrados por teóricos franceses – como resultado dos frequentes processos de homogeneização de povos distintos.

cultura europeia [...]. O habitante da terra recém encontrada é visto como estrangeiro da cultura colonial, na medida em que são identificados nele traços de ausência de cultura” (DUTRA, 2010, p. 15). Personificando, então, este Outro, cuja distinção marca-se pelo afastamento cultural, o indígena é representado de modo bestializado e diabólico, alocado no entorno de caldeirões fervilhantes enquanto espera o cozimento de seres humanos (como visto nas figuras 1 e 2). Neste caso, a monstrosidade não se dá pela configuração corporal, já que não é marcado pela falta ou excesso de membros, mas por seus próprios hábitos e costumes que ganham um teor pejorativo exacerbado.

Tzvetan Todorov, em seu livro *A conquista da América: a questão do outro* (1993), observa que o encontro entre europeus e indígenas não é apenas um choque de civilizações, mas um desencontro de sistemas simbólicos. Para Todorov, a alteridade colonial nasce da incapacidade de reconhecer o Outro como sujeito de linguagem e cultura. Essa incomunicabilidade, presente tanto na Carta de Caminha quanto na obra de Staden, produz um tipo de “monstrosidade discursiva”: o indígena é reduzido a signo de ausência — ausência de fé, de palavra, de civilidade — o que legitima a sua sujeição.

Por outro lado, as perspectivas ameríndias contemporâneas, como o perspectivismo formulado por Eduardo Viveiros de Castro (2002), propõem uma inversão desse paradigma. Para as cosmologias indígenas, a diferença entre humano e não-humano é uma questão de ponto de vista, e não de essência. O corpo, nessa visão, é um dispositivo óptico que define a posição do sujeito no mundo; portanto, “ver” o Outro não é traduzi-lo, mas entrar em relação com ele. Inserir essa perspectiva ao debate permite questionar o monopólio ocidental da visão e recolocar o monstro não como aberração, mas como figura relacional que espelha o olhar de quem o nomeia.

As convergências das tipologias monstruosas encontram-se, usualmente, no modo como são concebidas – em geral, a partir das diferenças culturais que vão de encontro à concepção europeia de civilidade. Assim, o europeu afirma e eleva sua cultura, colocando o desconhecido como uma criatura a ser destruída ou salva através da conversão – à exemplo do processo de catequização dos índios no Brasil. Para o historiador Peter Burke (2004), o encontro de um determinado grupo com uma cultura distinta evoca, majoritariamente, duas reações: a primeira é a de negar a distância cultural e assimilar o diferente através do uso de analogias, polindo o exótico e tornando-o inteligível; nesse sentido, pode-se citar a viagem de Vasco da Gama até a Índia, que, ao entrar em um templo e avistar uma escultura de Brahma, Vishnu e Shiva a interpretou como a Santíssima Trindade. A segunda reação faz oposição à primeira, pois evidencia as diferenças e assimila o dessemelhante como o Outro. Em geral, essas assimilações que salientam os contrastes culturais acabam por ser hostis e desdenhosas. “Dessa forma, os outros são transformados no ‘Outro’. Eles são transformados em exóticos e distanciados do eu. E podem mesmo ser transformados em monstros.” (BURKE, 2004, p. 157). Segundo Burke (2004), analisar as fronteiras que distinguem o humano do não-humano é uma forma eficiente de penetrar no âmago de determinada sociedade, visto que os motivos pelos quais um povo é levado a tratar uma raça como sub-humana revela muito a respeito da maneira como a condição humana é vista em certas culturas.

A ideia etnocêntrica do Outro é uma reverberação dos relatos greco-romanos que faziam da cultura, linguagem e aparência física dos observadores uma norma para avaliar todos os demais povos. Os gregos, em especial, tendiam a julgar os estrangeiros como inferiores e não confiáveis, e é dessa cultura, portanto, que “herdamos

palavras como 'bárbaro' e 'xenofobia', que refletem suas atitudes em relação ao mundo além das terras de língua grega" (FRIEDMAN, 2000, p. 26, tradução minha). Ao mesmo tempo, os helenos eram curiosos e largamente interessados pelas variantes da cultura humana, razão pela qual investiram em aventuras marítimas rumo ao desconhecido. Assim, os textos antigos revelam o fascínio provocado pela estranheza de novos lugares, ao passo que são marcados pela repulsa em relação aos habitantes das novas paragens. Essa aversão é evidenciada a partir da ênfase dada às diferenças culturais, bem como pela descrição física dos corpos pertencentes àquela cultura, que geralmente assumem peculiaridades marcadas pelo exagero, pelo hibridismo e pela fantasia do observador.

O conceito de corpo humano, que Ieda Tucherman (1999) aponta nascer a partir da depuração de uma unidade lógica de pureza, encontra seu contraponto na figura dos monstros ao passo que o excesso, a falta ou a mistura tornam-se marcas de presença. No entanto, a oposição entre monstros e homens não é marcada puramente pela oposição da configuração corporal, mas também por um "sistema complexo de relações de aproximação e distância, de misturas e de hibridização." (TUCHERMAN, 1999, p. 100). Os monstros apresentam sua alteridade móvel e definição instável ao passo que se configuram como algo que os humanos não se confundem, porém também não se distinguem em sua totalidade. Nesse aspecto, a relevância dessas figuras talvez esteja em "mostrar o que poderíamos ser, não o que somos, [...] e assim articulam a questão: até que grau de deformação (ou estranheza) permanecemos humanos?" (TUCHERMAN, 1999, p. 101).

DESLOCAMENTOS AO FIM

O desejo humano de deslocamento possibilitou uma série de viagens a lugares desconhecidos e ensejou uma miríade de narrativas que borram as fronteiras entre realidade e ficção. Narrativas nas quais o exótico justificava-se pela profusão de novas espécies animais, novas culturas e novos povos. Neste contexto, as imagens assumiram um papel fundamental, pois aproximavam o espectador do viajante, permitindo que seu leitor visse com seus próprios olhos tudo aquilo que o aventureiro viu e viveceu. Ilustrando não apenas elementos de uma natureza distinta, elas apareciam para figurar aqueles que se transformaram nos pontos altos destas narrativas: os monstros.

Para Claude Kappler (1994), as narrativas de viagens trazem o monstro com uma frequência e naturalidade capaz de lhes conferir existências autênticas. O clímax dos relatos de viagens torna-se, então, o encontro entre o autor e a criatura monstruosa, e este passa a ser um dos motivos pelos quais apegar-se às descrições e imagens de tais seres configure-se em uma maneira de se assegurar o que se conta, pois "O encontro com os monstros é sempre a pedra de toque da autenticidade de uma experiência de viagem: quem não viu monstros não viajou!" (KAPPLER, 1994, p. 159). Guiados mais pelo prazer estético do que pela utilidade naturalista em se historiar tudo fielmente, os relatos de viagens exploraram a figura do monstro por ele ser essencialmente visual, capaz de cativar os leitores pela sua visualidade anômala e, muitas vezes, bestial.

Localizados quase que em sua totalidade nos extremos do mundo, a representação de monstros é carregada de concepções gregas que atravessaram os séculos: para os helenos, aquilo que se afastava de pontos médios não merecia ser visto com bons olhos, pois localizavam-se em extremos que se afastavam de um equilíbrio geográfico.

Tais noções, que se tornaram elásticas diante das facilidades de deslocamento que vieram com os avanços tecnológicos, ainda sobrevivem, haja vista a percepção que se tem de povos que ainda habitam espaços considerados remotos e pouco habitáveis. Ainda que as concepções de monstro provenientes da Antiguidade, Idade Média e início do Renascimento se sustentem na atualidade majoritariamente em espaços ficcionais, a figuração grotesca dos monstros ainda perpassa o imaginário contemporâneo. Isto porque os arquétipos visuais assumidos pelos monstros, que se engendram pautados nos padrões estéticos do grotesco, revelam corpos hiperbólicos que há muito tempo seduzem o espectador, já que “Um monstro é sempre um excesso de presença. [...] O monstro combina os elementos de que é formado de tal maneira que a sua imagem contém sempre mais substância que uma imagem vulgar.” (GIL, 1994, p. 75).

Em síntese, o percurso entre Plínio, Caminha e Staden evidencia a persistência de um regime de visualidade que define o humano a partir da exclusão do Outro. A análise das imagens e das narrativas mostra que o monstruoso e o grotesco operam como categorias políticas da visão, revelando a continuidade entre as ficções antigas e as práticas coloniais. Assim, compreender o grotesco não apenas como estética, mas como epistemologia do estranhamento, permite reler os relatos de viagem como matrizes de uma colonialidade visual ainda ativa nas representações contemporâneas do corpo e da diferença.

REFERÊNCIAS

- BELTING, Hans. Antropologia da imagem: esboço de uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM, 2001.
- BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: Edusc, 2004.
- CAMINHA, Pero Vaz. A carta de Pero Vaz de Caminha. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUTRA, Isadora. Monstros, Gigantes e Índios no Novo Mundo. Revista E-Letras, Curitiba, v. 20, n. 20, p. 1–16, 2010.
- FRIEDMAN, John Block. The Monstrous Races in Medieval Art and Thought. Syracuse: Syracuse University Press, 2000.
- GIL, José. Monstros. Lisboa: Quetzal, 1994.
- KAPPLER, Claude. Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- KAYSER, Wolfgang. O grotesco: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PRATT, Mary Louise. Imperial Eyes: travel writing and transculturation. London: Routledge, 1999.
- SAID, Edward. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANTOS, Fabiano. Lira Dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- STADEN, Hans. Duas viagens ao Brasil. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. A conquista da América: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- TUCHERMAN, Ieda. Breve história do corpo e de seus monstros. Lisboa: Veja, 1999.

- VAZQUEZ, Adolfo Sánchez. Convite à estética. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- WARBURG, Aby. O renascimento do paganismo antigo: contribuições à história cultural do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

YASMIN POL DA ROSA

Yasmin Pol da Rosa é doutoranda em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS).

NIURA A. LEGRAMANTE RIBEIRO

Niura A. Legramante Ribeiro é Doutora em História, Teoria e Crítica da Arte, pelo PPGV de Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS, com a tese, "Entre a lente e o pincel: interfaces de linguagens"; é Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; possui Graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Santa Maria. Realizou Estágio de Doutorado Sanduíche, na Université Paris-I, Panthéon Sorbonne, Paris, França, de setembro de 2011 a março de 2012, com o prof. Dr. Michel Poivert. É professora no PPGAV - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e no Departamento de Artes Visuais nos cursos de Bacharelado em História da Arte, Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É membro da ABCA/AICA e CBHA. É Vice-líder do Grupo de Pesquisa do CNPq, "Deslocamentos da Fotografia na Arte".

ARTE, DESCOLONIZAÇÃO E OUTROS MUNDOS POSSÍVEIS: A ESCUTA INDÍGENA EM PASSARINHOS — DE INHOTIM A DEMINI, DE ADRIANA VAREJÃO

ART, DECOLONIZATION, AND OTHER POSSIBLE WORLDS: INDIGENOUS LISTENING IN BIRDS — FROM INHOTIM TO DEMINI, BY ADRIANA VAREJÃO

Simone Neiva
Angela Grandó

ADRIANA VAREJÃO
ARTE CONTEMPORÂNEA
POVOS INDÍGENAS
AILTON KRENAK
EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO

O artigo propõe uma análise da obra *Passarinhos - de Inhotim a Demini* (2008), de Adriana Varejão, a partir de uma perspectiva decolonial, dialogando com os pensamentos do ativista Ailton Krenak e do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. A obra, situada no terraço da Galeria Adriana Varejão, em Inhotim, remonta a uma experiência vivida pela artista junto aos Yanomami, e reconfigura modos de representar, escutar e aprender com o outro. Argumenta-se que a obra opera como um gesto de escuta e tradução sensível, deslocando o olhar hegemônico sobre os povos originários e propondo, com Krenak, uma reaproximação com a Terra como entidade viva e, com Viveiros, uma abertura para outras ontologias possíveis. O trabalho articula arte, filosofia indígenas e antropologia ameríndia como vias para imaginar futuros mais justos, plurais e enraizados no presente.

ADRIANA VAREJÃO
CONTEMPORARY ART
INDIGENOUS PEOPLES
AILTON KRENAK
EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO

This article analyzes Adriana Varejão's work *Passarinhos - de Inhotim a Demini* (2008) from a decolonial perspective, engaging with the thoughts of activist Ailton Krenak and anthropologist Eduardo Viveiros de Castro. Located on the terrace of the Adriana Varejão Gallery in Inhotim, the work recalls an experience the artist had with the Yanomami and reconfigures ways of representing, listening, and learning from others. It argues that the work operates as a gesture of listening and sensitive translation, shifting the hegemonic gaze on Indigenous peoples and proposing, with Krenak, a rapprochement with the Earth as a living entity and, with Viveiros, an opening to other possible ontologies. The work articulates art, Indigenous philosophy, and Amerindian anthropology as ways to imagine more just, plural futures rooted in the present.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. INTRODUÇÃO

Ao longo de sua trajetória, Adriana Varejão tem tensionado os discursos históricos, coloniais e culturais que compõem a formação identitária brasileira. Sua produção mobiliza fragmentos da história da arte, da arquitetura, da medicina e da religião em um embate visual com o passado colonial, revisto por meio da matéria pictórica, dos cortes, das vísceras e dos vazamentos. Em *Passarinhos – Inhotim a Demini* (2008), o gesto da artista toma outra direção, na medida em que os azulejos pintados com mais de 490 espécies de aves (AZEVEDO, 2019) remetem a um encontro silencioso, quase sagrado, com o modo Yanomami de escutar o mundo.

Argumentamos que *Passarinhos – de Inhotim a Demini* se configura como um gesto estético-político de abertura ao pensamento indígena e às formas de existência que rompem com o paradigma moderno, ocidental e antropocênico. A obra é analisada como um ponto de convergência entre três perspectivas: o fazer artístico de Varejão; a crítica filosófica de Krenak e a proposta antropológica de Viveiros de Castro.

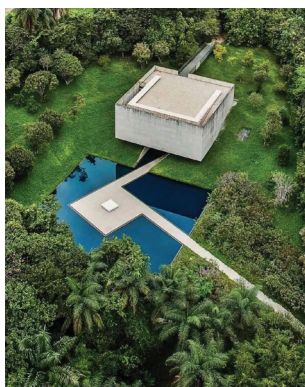


Figura 1. Vista aérea da Galeria Adriana Varejão mostrando o banco Panacea Phantastica, na entrada e Passarinhos de Inhotim a Demini, no terraço. Fonte: https://www.instagram.com/betondynasty/p/C01zutECJfc/?img_index=1



Figura 2. Passarinhos – de Inhotim a Demini (2003-2008), vista 1. Fonte: <https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/portfolio-adriana-varejao-1.pdf>

2. A OBRA PASSARINHOS – DE INHOTIM A DEMINI (2008)

Instalada no terraço da Galeria Adriana Varejão em Inhotim (Fig.1), a obra *Passarinhos – de Inhotim a Demini* apresenta uma longa fileira de azulejos pintados à mão, cada qual representando uma espécie de ave (Fig.2). Ao todo, são centenas de espécies, dentre elas exemplares endêmicos da região de Brumadinho, resultantes de parceria com a equipe do Jardim Botânico de Inhotim (INHOTIM, s.d.). Contudo, a origem do trabalho remonta a uma viagem da artista à comunidade Yanomami de Watoriki, por ocasião da exposição Yanomami, *O Espírito da Floresta* (2003), na Fondation Cartier, em Paris.

Durante sua estadia com os Yanomami, Varejão observa o encantamento dos indígenas com o livro ilustrado com pássaros. Em seu relato para a fundação francesa, Varejão conta

Durante a minha estadia, eu passei muito tempo com algumas pessoas da comunidade que gostavam de desenhar. Observei que tinha um livro sobre pássaros da Venezuela e que, enquanto eles estavam folheando-o e olhando para as imagens dos pássaros, eles foram capazes de reproduzir o som de cada um. Eles gostavam muito de desenhar os pássaros reconhecidos por eles e haviam centenas! Fiquei impressionada com seu amplo conhecimento da língua dos pássaros. Então, eu levei imagens de muitos pássaros do livro pintando-os em azulejos, formando um grande painel instalado tanto dentro como fora da Fondation Cartier (VAREJÃO, s.d.).

Mais do que reconhecer visualmente as aves, Varejão nota que eles imitavam seus cantos com precisão. Esse episódio, ao “revelar um conhecimento profundo da língua dos pássaros”, suscita na artista o desejo de traduzir essa escuta em imagens. O resultado é um longo painel semicircular (Fig.3) que, opera como uma espécie de um “arquivo sonoro” em forma visual.

Ao incorporar na obra o gesto de escutar e aprender com os Yanomami, Varejão não apenas homenageia um saber tradicional, mas reposiciona o lugar da arte enquanto espaço de tradução entre mundos. O título da obra – de Inhotim a Demini – reforça o deslocamento geográfico, ontológico e sensível que a artista empreende: da grande curvatura da oca Yanomami (Fig.4) para a curvatura do painel em Paris; do coração



Figura 3. Vista da implantação do painel semicircular, ao redor de uma árvore, na Fondation Cartier por ocasião da exposição Yanomami, O Espírito da Floresta (2003). Fonte: <https://www.fondationcartier.com/en/exhibitions/le-grand-orchestre-des-animaux>.



Figura 4. Vista da Aldeia Watoriki, Região do Demini, Terra indígena Yanomami. Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/aerial-view-of-demini-village-yanomami-indigenous-land-brazil-edson-sato/wQFoUEMb5e-PaQ?hl=pt-br>

da floresta para uma grande instituição ocidental; de um saber vivido para um saber ilustrado; da visão à escuta.

3. CORPOS, MATÉRIA E MEMÓRIA: AZULEJOS COMO PELE

A escolha pelo azulejo como suporte tem longa história na obra de Varejão. Inicialmente mimetizados com pintura a óleo, os azulejos tornam-se “matéria física” (VAREJÃO, 2002, s.p.) somente a partir de *Panacea Phantastica* (2003) (Fig.5), obra que antecede e prepara o percurso da galeria em Inhotim.

Herkenhoff (2001) observa que ao utilizar o azulejo como “matéria física”, Varejão se insere de maneira distinta, não pela *mimese* do azulejo, na tradição da azulejaria aplicada à arquitetura brasileira, retomada pelo modernismo nos anos 1930. Essa retomada fundamentava-se na ideia de construção de uma identidade nacional, evocando o período colonial e o uso decorativo do azulejo português encomendado a Portinari para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro (1936), ao lado de obras de Vieira da Silva, Burle Marx, Djanira e Athos Bulcão.

Varejão, por sua vez, retoma a tradição da azulejaria não como elemento decorativo, mas como matéria significativa. O azulejo, aqui, é pele. Um receptáculo de imagens e memórias. Em *Passarinhos*, essa pele ganha vida na figura das aves, símbolos da leveza, da escuta e da conexão com o céu. O banco de azulejos se transforma, assim, em superfície de inscrição poética de um saber outro.

Se em obras anteriores, como *Proposta para uma catequese* (1993) ou *Língua com padrão sinuoso* (1998) (Fig.6), o azulejo abriga a carne e o sangue, em *Passarinhos* ele abriga a delicadeza de um mundo ainda possível. Um mundo em que os homens escutam os animais, respeitam a floresta e aprendem com os povos que nela vivem.



Figura 5. Adriana Varejão. *Panacea Phantastica* (2003-2008). Serigrafia sobre azulejos. 15,4 x 15,4 cm (cada azulejo) | 40 x 202 x 202 cm (nesta montagem). Edição de 1000. Fonte: <https://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/portfolio-adriana-varejão.pdf>



Figura 6. Adriana Varejão. Língua com Padrão Sinuoso, 1998. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/85386-lingua-com-padrao-sinuoso>

Contudo, Varejão desloca sua linguagem sem abandonar sua crítica. Em *Passarinhos* a violência persiste, implícita no deslocamento das aves, ainda que tensionada por um gesto de escuta e reverência. A presença da violência nessa obra, aponta para a permanência das estruturas simbólicas herdadas da colonização, mesmo quando revestidas de um gesto poético de transformação. Essa violência se manifesta de forma implícita no deslocamento das aves, que remete à lógica colonial de captura, apropriação e descontextualização de saberes e vidas indígenas, agora inseridas no espaço domesticado dos azulejos.

4. ESCUTA E TRADUÇÃO, EM MEIO AOS YANOMAMI

Os indígenas fizeram parte do imaginário da artista desde criança, mais especificamente os Yanomami. Nas fotos do álbum de família, seu pai, Francisco Varejão, piloto da Aeronáutica, aparece desajeitado ao lado de indígenas (Fig.7). Para a antropóloga Lilia Schwarcz a imagem desse encontra afetaria a menina Adriana de modo indelével, que décadas mais tarde retorna a mesma região para produzir suas obras.

Schwarcz afirma que “os indígenas sempre fizeram parte da obra de Adriana Varejão” (SCHWARCZ, 2014, p.285), contudo a vivência de Varejão entre os Yanomami desloca o gesto artístico da representação para o da convivência. Em vez de pintar indígenas a partir de fontes secundárias, como em *Varejão Acadêmicos – Heróis* (1997) (Fig.8), inspirada em *O último Tamoyo* (1883) (Fig.9) Rodolfo Amoedo, a artista mergulha em uma experiência concreta de troca. O gesto de escutar os cantos dos pássaros na floresta, de reconhecer o prazer dos Yanomami em desenhá-los, torna-se o cerne do processo criativo.



Figura 7. Fotos de Francisco Varejão, pai de Adriana entre os Yanomami. Acervo Adriana Varejão. Fonte: SCHWARCZ, 2014, p.288.



Figura 8. Adriana Varejão. Varejão Acadêmico – Heróis (1997), óleo sobre tela 140 x 160 cm. Fonte: <http://www.adriavarejão.net/br/imagens/categoria/10/obras>.



Figura 9. Rodolfo Amoedo. O último Tamoyo (1883), óleo sobre tela 180,3 x 261,30 cm. Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/rodolfo-amoedo/the-last-tamoio-1883>

Essa escuta não é literal, mas ontológica, pois escutar aqui significa dispor-se a ser afetada por uma outra maneira de estar no mundo. Em *Cadernos de viagem: Connaissance par corps* (2003) (Fig.10), por exemplo, o corpo xamânico é representado em uma interseção entre arte, espiritualidade e ciência. A artista aproxima o homem Vitruviano de Leonardo da Vinci do corpo ritual Yanomami, sugerindo uma aliança entre epistemes, e não a sua hierarquia.

A escuta nesse sentido, é também tradução. Varejão pinta aquilo que viu e ouviu, mas o faz por meio de sua própria linguagem. Os pássaros não são representações exatas, mas afetos. A obra é uma tradução sensível, que assume a impossibilidade de capturar o real, mas aposta na potência do encontro.

5. TERRA VIVA E MODOS DE EXISTIR

No sucinto livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020), o líder indígena e ativista Ailton Krenak apresenta uma crítica à ideia dominante de humanidade, associada ao progresso, à modernidade e à separação entre natureza e cultura. Com base em sua vivência como indígena e comprometido com outras formas de existir, Krenak propõe um olhar diferente sobre a relação entre os humanos, a terra e a Terra.

O autor questiona o modelo de civilização que tem como eixo central a exploração desenfreada dos recursos naturais e a marginalização de povos e saberes tradicionais.

Para ele, a crise ambiental global, representada simbolicamente como o “fim do mundo”, é resultado de um projeto de humanidade excludente, que ignora a pluralidade de modos de vida e impõe uma visão única de progresso. Ao longo do texto, Krenak denuncia a ilusão da separação entre os seres humanos e a natureza, sugerindo que essa ruptura é a raiz da destruição do planeta, e alerta para a necessidade de nos mantermos agarrados à terra

Enquanto isso, a humanidade vai sendo descolada de uma maneira tão absurda desse organismo que é a terra. Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam

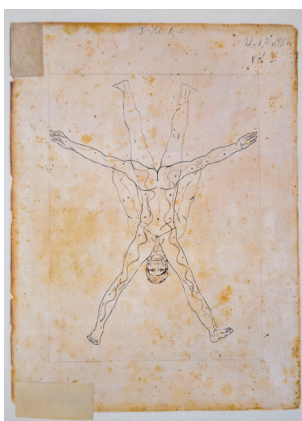


Figura 10. Adriana Varejão. Cadernos de viagem: Connaissance par corps (2003). Óleo sobre linho, 270 x 165 cm. Fonte: SCHWARCZ, 2014.

ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficam meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos [...]. (KRENAK, 2020, p.21)

Em contraste com essa lógica, o autor propõe uma revalorização da subjetividade, da criatividade, dos sonhos, da espiritualidade e dos modos de existência dos povos originários, que veem a terra com uma entidade viva e sagrada. Segundo Krenak, para adiar o fim do mundo é necessário repensar o que significa ser humano e restabelecer vínculos de cuidado, respeito e pertencimento com o planeta Terra. Krenak convida o leitor a imaginar outros futuros possíveis, baseados na diversidade, na escuta e na convivência com o diferente. Ele nos convida a desacelerar, sonhar, escutar. Sua proposta é reencantar o mundo a partir dos saberes tradicionais e dos modos de vida que não foram totalmente capturados pela máquina colonial. O pensamento indígena, nesse contexto, não é folclore.

A obra de Varejão ressoa esse chamado. Ao escutar os Yanomami, ao pintar seus pássaros, ao transpor para o espaço urbano uma experiência sensível da floresta, a artista propõe uma reaproximação com a Terra como entidade viva. Em vez de denunciar a violência colonial com sangue e vísceras, como em obras anteriores, ela propõe uma pausa, um banco e pássaros que cantam.

6. EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO E O PENSAR OUTRAMENTE

Em seu livro *Metafísicas Canibais* (2002), Eduardo Viveiros de Castro propõe uma revisão da origem da antropologia, propondo um projeto imaginário chamado “O Anti-Narciso: da antropologia com ciência menor”. Inspirado pela filosofia de Deleuze e Guattari, o autor subverte o ideal antropológico tradicional ao sugerir que as teorias não triviais da disciplina são, na verdade, versões transformadas das práticas de conhecimento dos próprios povos estudados. Desse modo, o autor desafia frontalmente a antropologia clássica como espelho da racionalidade ocidental e propõe que os saberes indígenas sejam reconhecidos como instâncias coautoras da teoria antropológica.

Não poderíamos efetuar uma rotação de perspectiva que mostrasse que os mais interessantes conceitos, problemas, entidades e agentes propostos pelas teorias antropológicas se enraízam no esforço imaginativo das próprias sociedades que elas pretendem explicar? (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.20)

Ao invés de projetar um “Outro” exótico e silencioso, Viveiros de Castro argumenta que antropologia deve abandonar seu narcisismo estrutural, aquele que reitera a superioridade ocidental, e abraça o desafio do “anti-narcisismo”, no qual o “nós” é constantemente descentrado pelas múltiplas ontologias dos povos estudados. Desse modo, a antropologia se tornaria um pensamento descentralizado e reconfigurado a partir de outras mentes e mundos. Viveiros de Castro propõe uma transformação profunda da antropologia, que deixa de ser espelho do Ocidente e passa a aprender com os povos que estuda.

A proposta do “anti-narcisismo” de Viveiros dialoga com o gesto de Varejão, no momento em que, em *Passarinhos* a artista não pinta mais o “outro” como espelho do mesmo, mas permite-se afetar por sua diferença. A obra torna-se, assim, um exercício a partir do qual o mundo é visto a partir de múltiplas perspectivas.

Passarinhos pode ser visto como um dispositivo, uma ferramenta ou um conceito que permite analisar diferentes perspectivas ou pontos de vista sobre um mesmo fenômeno. Cada azulejo, cada pássaro, é um ponto de vista sobre o mundo (Fig.15). A diversidade das espécies, seus cantos, suas cores, constituem um coro polifônico que desafia a visão única, o pensamento único, a arte única.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Passarinhos – de Inhotim a Demini* é um convite à escuta, à pausa e à reconfiguração sensível de nossas relações com o mundo. Ao articular o gesto poético de Adriana Varejão com os pensamentos de Ailton Krenak e Eduardo Viveiros de Castro, este artigo procurou demonstrar como a arte pode operar como espaço de tradução entre mundos, abrindo caminhos para futuros mais plurais e enraizados na vida.

Não se trata de exotizar o indígena, nem de estetizar o sofrimento, mas de construir alianças epistemológicas e afetivas com formas de existência que resistem à lógica destrutiva do progresso. *Passarinhos* nos ensina que ainda é possível aprender a cantar com a floresta, basta escutar.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Natália da Silva. Entre conceber e construir: experiência da arte site specific em Inhotim. Dissertação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.
- HERKENHOFF, Paulo. Glória! O grande caldo. In: NERI, Louise (org.). Adriana Varejão. São Paulo: Takano, 2001. Disponível em: <http://www.adrianavarejão.net/br/textos/detalhe/2/herkenhoff-paulo-gloria-o-grande-caldo-in-adriana-varejão-sao-paulo-takano-editora-grafica-2001> Acesso em: 4 de agosto de 2025.
- KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. Pérola Imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão. São Paulo: Cobogó / Companhia das Letras, 2014.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SIMONE NEIVA

Universidade Federal do Espírito Santo
simoneiva@gmail.com

ANGELA GRANDO

Universidade Federal do Espírito Santo
angelagrando@yahoo.com.br

O SOM DO SUCESSO E DA SAUDADE: O CITY POP NO SÉCULO XXI E SEUS EFEITOS CULTURAIS TRANSNACIONAIS

THE SOUND OF SUCCESS AND LONGING: CITY POP IN THE 21ST CENTURY AND ITS TRANSNATIONAL CULTURAL EFFECTS

Aline Mendes
Wanderley Anchieta

CITY POP
CIRCULAÇÃO CULTURAL
RETROMANIA
YOUTUBE
NOSTALGIA

Este artigo analisa a reascensão global do *City Pop* a partir de sua circulação digital, em especial no YouTube, e das ressignificações culturais produzidas em torno do gênero. Argumenta-se que o retorno do *City Pop* deve ser compreendido não apenas em termos de circulação musical e cosmopolitismo, mas também à luz do conceito de retromania, entendido aqui em diálogo com a noção de doomerismo. A hipótese é que a popularização transnacional do *City Pop* responde a uma experiência temporal marcada pelo esvaziamento do futuro e pela estetização nostálgica do passado, funcionando como trilha sonora de uma subjetividade global que encontra no passado imaginado um espaço de segurança e imaginação. O estudo utiliza análise qualitativa de *playlists* no YouTube e observação não-participante dos comentários de usuários, buscando compreender os efeitos culturais desse fenômeno.

CITY POP
CULTURAL CIRCULATION
RETROMANIA
YOUTUBE
NOSTALGIA

This article analyzes the global resurgence of City Pop through its digital circulation, especially on YouTube, and the cultural re-significations produced around the genre. It argues that the return of City Pop should be understood not only in terms of musical circulation and cosmopolitanism, but also in light of the concept of retromania, here discussed in dialogue with the notion of doomerism. The hypothesis is that the transnational popularization of City Pop responds to a temporal experience marked by the emptying of the future and the nostalgic aestheticization of the past, functioning as the soundtrack of a global subjectivity that finds in the imagined past a space of security and imagination. The study uses qualitative analysis of YouTube playlists and non-participant observation of user comments, seeking to understand the cultural effects of this phenomenon.

ISSN 1518–5494
ISSN-E 2447–2484

INTRODUÇÃO

Em 2019, a gravadora Warner Music Japan lançou no Youtube o videoclipe da música pop japonesa *Plastic Love*, lançada pela cantora Mariya Takeuchi 35 anos antes disso. O videoclipe tardio foi resultado de um movimento mais amplo, o retorno do *City Pop*, o movimento musical japonês responsável por músicas como *Plastic Love* e pouco conhecido pelo público até poucos anos antes disso.

O *City Pop* surgiu no Japão na década de 1970 e atingiu o auge nos anos 1980, com artistas como Tatsuro Yamashita, Anri e Mariya Takeuchi no topo das paradas. Após a decadência nos anos 1990, o gênero permaneceu no ostracismo por cerca de três décadas, retornando a partir de 2010 via *Vaporwave*, que reconfigurava músicas pop de 1970 a 1990 com novas *mixagens* (Pavan, 2025). Em seguida, o *City Pop* conquistou novos ouvintes no YouTube, impulsionado pelos algoritmos de recomendação, especialmente com *Plastic Love*. Assim, um movimento antes pouco difundido fora do Japão tornou-se internacionalmente consumido.

O objetivo deste artigo é compreender as forças que, após extenso hiato, geraram a recente popularização global do *City Pop* nas plataformas digitais e refletir sobre os efeitos culturais dessa circulação transnacional. A partir disso, busca-se responder: quais dinâmicas contribuíram para essa ascensão e quais são as implicações culturais de sua circulação para além do contexto japonês?

Para isso, o artigo adota uma metodologia qualitativa e exploratória, com foco na análise de conteúdo de vídeos do YouTube e na observação não-participante dos comentários. A análise qualitativa considera a presença ou ausência de determinados conteúdos, organizados em categorias para identificar padrões e interpretar significados sociais (Caregnato; Mutti, 2006). Nosso recorte envolveu a seleção de vídeos e a observação das interações, método que utiliza tecnologias de informação para coletar dados de indivíduos geograficamente dispersos, com o pesquisador atuando como espectador (Marietto, 2018; Campos; Silva; Albuquerque, 2021). Por fim, realizamos o tratamento e a interpretação do material coletado.

Optamos pelo YouTube por ser a plataforma que impulsionou a reascensão do *City Pop* e permitir compreender sua circulação musical e os encadeamentos culturais envolvidos. Selecionamos os cinco vídeos de playlists mais visualizados, com base em dois critérios: i) evitar repetições, pois vídeos populares tendem a focar nas mesmas músicas, por exemplo, cinco dos dez mais vistos destacam *Stay With Me*, de Miki Matsubara; ii) as *playlists* compilam várias faixas do movimento, favorecendo interações sobre o *City Pop* como um todo, em vez de comentários sobre músicas isoladas. Além disso, a escolha de imagens pelos criadores auxilia a compreender as representações visuais associadas ao gênero.

O trabalho utiliza como recursos conceituais os debates sobre circulação musical, globalização e cultura digital e está dividido em quatro seções: a primeira apresenta o debate conceitual da pesquisa, a segunda discorre sobre a história do *City Pop*, da sua criação nos anos 1970 até o seu retorno na década de 2010, e a terceira debate a circulação internacional desse gênero e seus encadeamentos culturais através da observação e análise das playlists no Youtube.

1. CITY POP: CIRCULAÇÃO MUSICAL, COSMOPOLITISMO E RESSIGNIFICAÇÃO

Este artigo centra-se no *City Pop*, movimento musical popular no Japão nas décadas de 1970 e 1980, e na sua circulação no século XXI, impulsionada por plataformas di-

1. As fases anteriores referem-se a circulação musical propiciada por: 1) casas de impressão; 2) gramofone e fonógrafo; 3) rádio; 4) televisão; 5) sintetizadores (Queiroz, 2011).

gitais como o YouTube. Essa circulação refere-se ao que Queiroz (2011) define como a sexta fase da circulação musical¹, marcada pela expansão da informática desde a década de 1970 e intensificada nas últimas décadas. Nesse contexto, surgiram novas formas de gravação, reprodução e acesso a músicas, permitindo a circulação de fenômenos musicais pouco explorados.

A circulação e popularização do *City Pop* a partir de 2010 decorrem da desmaterialização da música por meio da digitalização (Sá, 2006). Nesse contexto, suas faixas passaram a ser reproduzidas em plataformas digitais, reprocessadas e sampleadas. A reascensão do gênero também reflete a desintermediação musical, já que sua difusão ocorreu sem a mediação inicial das gravadoras, que só passaram a atuar após a consolidação digital das músicas. Cabe ressaltar, contudo, que essa desintermediação não implica neutralidade ou autonomia plena dos usuários: os algoritmos das plataformas operam segundo lógicas proprietárias que moldam, filtram e hierarquizam conteúdos, configurando uma nova forma de mediação técnica e política da circulação musical (Gillespie, 2018). Esse processo integra o *City Pop* à cultura digital, na qual o público acessa, compartilha e ressignifica os sons, criando vínculos e significados compartilhados em torno do movimento (Magaudd; Balbi; Delfanti, 2016).

A circulação do *City Pop* em plataformas como o YouTube amplia os vínculos desse movimento além do Japão. Embora suas músicas sejam associadas ao país, sobretudo em termos estéticos, o Japão funciona mais como tradutor do senso cosmopolita (Soares, 2021). O gênero se torna, assim, desvinculado de uma territorialidade específica, ligado a qualquer espaço percebido como cosmopolita, especialmente grandes cidades integradas ao sistema econômico global (Sánchez, 2020). Essas músicas circulam em lugares que operam como polos da sociedade internacional contemporânea, reforçando o papel das cidades como eixos simbólicos da globalização cultural (Abrahamson, 2004). O *City Pop* pode remeter a Osaka ou Tóquio, mas também a Nova York, Paris, Seul ou Londres, e as indústrias culturais dessas metrópoles transmitem ideias e valores que moldam comportamentos, pensamentos e sentimentos globalmente (Abrahamson, 2004).

Nesse sentido, os vídeos do YouTube oferecem símbolos e recursos que contribuem para a difusão do *City Pop* como um movimento musical com o qual indivíduos de diferentes países e contextos sociais, distantes do Japão das décadas de 1970 e 1980, conseguem se identificar. Isso ocorre porque a música pop possui um caráter transnacional e globalizante que, ainda que possa preservar alguns aspectos locais e regionais, remete a normas e valores associados ao cosmopolitismo, à urbanização e à cultura noturna (Soares, 2021). Todos esses são elementos de forte relação ao *City Pop*.

Assim, se a música pode oferecer um mapa potencial para dar sentido às experiências com as quais é associada (DeNora, 2000), o retorno do *City Pop* pelas plataformas digitais revela esse mapa de forma ressignificada e desterritorializada, ou seja, menos vinculado ao Japão e às vivências da população japonesa nas décadas de 1970 e 1980. Com isso, essas músicas, que desde a concepção já eram profundamente influenciadas por movimentos musicais externos, passariam a adquirir um status ainda mais mundial por sua globalização (Ortiz, 1999). Com isso, essas músicas, que desde a concepção já eram profundamente influenciadas por movimentos musicais externos, passariam a adquirir um status ainda mais transnacional por sua globalização.

Com o avanço das tecnologias, a construção de sentidos passa a considerar as práticas interpretativas das audiências. Esse processo torna insustentável a ideia de uma

relação linear entre produção e recepção, em que o texto determinaria seu sentido. A circulação cultural complexifica os processos comunicativos ao envolver tanto os significados originais quanto suas ressignificações ao longo do tempo (Escosteguy, 2007). Assim, as mídias e plataformas digitais aumentaram as complexidades do que está sendo circulado (Magaudda; Balbi; Delfanti, 2016).

As músicas do *City Pop* influenciam como as pessoas compreendem seus corpos, se comportam, percebem o tempo, suas emoções e até os outros (DeNora, 2000). Originalmente, refletiam a ascensão econômica japonesa e o estilo de vida próspero da juventude da época (Salazar, 2021). Com a circulação internacional, indivíduos de diferentes nações, gerações e classes reinterpretam essas músicas, inserindo-as em seus mapas musicais pessoais (DeNora, 2000). Assim, o *City Pop* se torna parte de experiências diversas, sendo continuamente ressignificado e incorporado aos momentos, sensações e formas de estar no mundo dos ouvintes (DeNora, 2000). A partir da circulação do *City Pop* nas plataformas digitais, centralmente no Youtube, esse movimento musical passa, então, a ser ressignificado e produzir novas implicações culturais em contato com novos públicos em diferentes países e contextos sociais.

2. ASCENSÃO, QUEDA E RETORNO DO CITY POP

As décadas de 1970 e 1980 marcaram a inserção inicial da mídia e das tecnologias de consumo japonesas na circulação global, com destaque para rádios transistorizados, sintetizadores FM e o *Walkman* da Sony, que fortaleceram a presença do Japão nos mercados transnacionais (Iwabuchi, 2004; Novak, 2013). Internacionalmente, a percepção do som japonês estava ligada a essas tecnologias, enquanto internamente elas eram incorporadas ao *City Pop*, movimento musical que surgiu e atingiu seu auge no mesmo período, sem a mesma projeção global.

Embora a definição de “pop” não seja unânime, a maioria das abordagens concorda que ele é orientado pelo retorno financeiro e pelas imposições capitalistas em produção e consumo (Martel, 2012; Soares, 2015; Rocha; Vargas, 2021; Soares, 2021). Essa dimensão financeira é particularmente significativa no *City Pop*, movimento surgido durante a ascensão econômica japonesa e fortemente influenciado pelos EUA, que ocuparam o Japão entre 1945 e 1952 e moldaram a reconstrução cultural do país. Segundo Albuquerque e Cortez (2015), a identificação com elementos culturais dos EUA é um componente central da cultura pop global, presente também no *City Pop*.

O *City Pop* foi um movimento musical japonês marcado pela influência cultural externa, principalmente dos EUA, visível pelo uso de palavras em inglês em suas composições, tendência consolidada desde a década de 1960 (Östlie, 2020). Nos anos 1970, o gênero incorporou elementos do pop japonês tradicional e traços ocidentais de blues-rock, jazz, R&B, disco, soul e funk (Hitoshi, 2019; Salazar, 2021). Assim, o *City Pop* se alinha à concepção de música pop de Soares (2021), entendida como categoria não limitada a gêneros tradicionais, abrangendo produções diversas que, por serem apoiadas pelos sistemas produtivos e simbólicos das indústrias musicais, são reconhecidas como pop.

Segundo Salazar (2021), a nomenclatura “*City Pop*” passou a ser mais utilizada a partir de 2010, no contexto de sua redescoberta e valorização global. Durante os anos 1970 e 1980, no Japão, o gênero era comumente associado ao termo “*new music*” e, mais recentemente, tem sido referido pela mídia como “*bubble disco*”.

O *City Pop* é um estilo musical otimista e despreocupado, alinhado ao contexto de prosperidade econômica vivido pela sociedade japonesa nas décadas de 1970 e 1980. Suas sonoridades evocavam imagens da vida urbana, marcada pelo consumo, pela modernidade e por um cotidiano idealizado nas grandes cidades, como Tóquio e Osaka. Nesse sentido, o *City Pop* pode ser compreendido como um movimento musical que dialogou com aspirações e experiências de determinados segmentos da sociedade japonesa nas décadas de 1970 e 1980, particularmente de estratos urbanos com acesso ao consumo cultural e aos estilos de vida cosmopolitas então emergentes. Sua circulação e recepção permaneceram relativamente concentradas nesses círculos sociais, o que sugere uma ressonância identitária circunscrita a contextos específicos de classe e localidade (DeNora, 2000).

Na véspera da *'era bubble'*, o povo japonês estava se tornando cada vez mais extravagante, e os cidadãos comuns conseguiram criar uma vida de liberdade financeira e espiritual. Nesse ambiente, os jovens construíram um estilo de vida em que podiam curtir a noite no meio da semana e surfar em Izu ou Shōnan na baixa temporada. Muitas pessoas estavam começando a se conscientizar de um estilo de vida em duas partes: a agitação noturna da cidade durante a semana e o resort de praia no fim de semana. Tudo parecia cheio de energia e havia uma atmosfera em que coisas novas estavam sempre sendo feitas. O *City Pop* surgiu nessa corrente, e quem estava ouvindo estava amando cada minuto (Kadomatsu, 2014 apud Salazar, 2021, p.10, tradução nossa).

Embora controversa, a banda *Sugar Baby* é frequentemente apontada como precursora do *City Pop*, com Yamashita Tatsuro e Ōnuki Taeko como figuras centrais na consolidação do gênero. Apesar do sucesso limitado e da breve carreira de três anos, contribuíram para abrir espaço ao estilo (Hitoshi, 2019). Outro nome relevante é Matsutoya Yumi, cujo álbum *Cobalt Hour* (1975) incorporava elementos típicos do *City Pop*. Yumi também colaborou com o grupo *Caramel Mama*, suporte musical de diversos artistas da década de 1970, muitos envolvidos posteriormente no desenvolvimento do movimento (Hitoshi, 2019).

Além da música, o *City Pop* também se destacou por sua dimensão estética. As capas de álbuns da época ilustram essa dualidade: álbuns como "For You" (1982), de Tatsuro Yamashita, apresentam tipografias modernas e cores vibrantes associadas ao universo Disco, enquanto trabalhos como "Variety" (1984), de Mariya Takeuchi, incorporam elementos urbanos e tecnológicos. De um lado, remetia ao universo do Disco, com imagens de discotecas e luzes refletidas por globos espelhados; por outro, incorporava representações do Japão tecnológico da época, associadas aos videogames e às animações. Nesse panorama, o *City Pop* passou a ser relacionado não apenas ao ambiente das discotecas, mas também às imagens que se projetavam sobre o Japão nos anos 1980, um país visto como símbolo e mistério da modernidade global, marcado pela eficiência tecnológica, robôs personalizados, mangás, animês e produções com forte apelo futurista, como *Mobile Suit Gundam* (1979–1980) e *Akira*. Essa imaginação futurista sobre o Japão circulava internacionalmente através das tecnologias de consumo e das mídias, consolidando uma estética tecnológica associada ao país (Novak, 2013).

Entretanto, após a forte associação internacional do Japão como o país do futuro, no cenário interno da década de 1990, passou a ser visto como um país prostrado.

Nesse período, o Japão entrou na chamada “década perdida” em decorrência da sua estagnação econômica. Com o encerramento da prosperidade econômica japonesa, o *City Pop* entrou em decadência e retornou gradualmente somente a partir da década de 2010, quando passou a ser empregado por artistas do Ocidente.

Um dos primeiros sinais da reemergência do *City Pop* foi o surgimento do Vaporwave, movimento estético-musical que emerge entre 2010 e 2011 como gênero e fenômeno cultural *online*. Caracterizado musicalmente pela reutilização de músicas antigas sobre trilhas eletrônicas com distorções sonoras, o Vaporwave também se configura como crítica cultural à nostalgia mercantilizada e ao esvaziamento do futuro, tematizando explicitamente a relação entre retromania e capitalismo tardio. Com estética irônica, o gênero transforma trechos suaves ou otimistas em composições quase oníricas, acompanhadas de vídeos com imagens distorcidas e gráficos rudimentares (Sommet; Kato, 2021). Interpretado como crítica à apropriação consumista da nostalgia na cultura pop, o Vaporwave incorpora elementos do *City Pop* na música e na estética visual, com capas que recorrem a animês dos anos 1980 e referências visuais do gênero (Sommet; Kato, 2021).

A partir do Vaporwave surgiu o subgênero *Future Funk*, que também utiliza faixas do *City Pop*, mas com mixagens mais aceleradas e referências diretas à era Disco e ao movimento *New Wave* estadunidense (Silva, 2018). Ambos os gêneros foram concebidos dentro do ecossistema digital e ganharam projeção por meio das plataformas *online*. Nesse contexto, o algoritmo do YouTube desempenhou papel central ao recomendar faixas de *City Pop* para usuários que consumiam vídeos de *Vaporwave* e *Future Funk*, ampliando sua circulação e contribuindo para o redescobrimto global dessas músicas (Sommet; Kato, 2021).

Entre as faixas de *City Pop* que se tornaram populares nas plataformas digitais, destaca-se *Plastic Love*, de Takeuchi Mariya, cuja audiência cresceu devido a uma falha no algoritmo do YouTube, que recomendava a música mesmo em vídeos não relacionados ao gênero. Em resposta, a Warner Music Japan lançou um videoclipe oficial em 2022, 38 anos após o lançamento original (Pinheiro, 2022). Outro exemplo é *Mayonaka no Door / Stay With Me*, de Miki Matsubara, que alcançou o topo da playlist viral do Spotify em 2020 após popularização no TikTok. A faixa ganhou um videoclipe oficial em 2023, dirigido pelas brasileiras *The Fridman Sisters*, tornando-se responsável por cinco dos dez vídeos mais consumidos de *City Pop* no YouTube.

Assim, o *City Pop* passou por processos de redescoberta a partir da década de 2010, angariando ouvintes de novas gerações, tendo suas músicas reinterpretadas por outros artistas e principalmente alcançando um público transnacional, quando no seu auge pouco circulou para além das fronteiras japonesas. O Youtube foi uma plataforma central nesse processo, sendo responsável por introduzir o *City Pop* para uma parcela relevante do público internacional que passou a consumir esse gênero.

3. A CIRCULAÇÃO DO CITY POP NO YOUTUBE E SUAS IMPLICAÇÕES CULTURAIS

Segundo Queiroz (2011), os recursos tecnológicos, sistemas midiáticos e relações culturais contemporâneas ampliam as possibilidades de criação, circulação e transmissão da música. O YouTube, desde sua criação em 2005, alcança cerca de 2,5 bilhões de usuários ativos em mais de 100 países (Ceci, 2025) e se destaca como plataforma musical por meio de videoclipes, YouTube Music, covers e playlists que compilam

faixas segundo critérios específicos. No caso das playlists de *City Pop*, o critério é o gênero musical.

A escolha pelas playlists considerou dois critérios: reduzir repetições e selecionar interações que abordassem o *City Pop* de forma ampla, visando compreender suas implicações culturais entre públicos distintos. Há limites nesse recorte, pois o local de origem dos usuários nem sempre é identificável, exceto por indícios como idiomas e referências culturais. Apesar da imprecisão, esses elementos ajudam a sugerir a diversidade de públicos e as formas como o *City Pop* é ressignificado em diferentes contextos socioculturais.

Os cinco vídeos de *playlist* com mais visualizações em agosto de 2025 eram: 1) 80's japanese city pop *playlist* (Rainbeary), com 29 milhões de visualizações; 2) Japanese '80 City Pop *Playlist* (Vagabond), com 9,7 milhões; 3) 【ネオシティポップとか】Neo City Pop etc. Mix + Video (Lil Kio), com 7,7 milhões; 4) Tokyo Night Pop / Japanese Neo City Pop (R Sound), com 4 milhões; 5) City Pop シティポップパート 2 (Roker), com 3,2 milhões.

Primeiro, é necessário ressaltar que, pela popularidade de algumas músicas do *City Pop* no YouTube, como *Stay With Me*, *Plastic Love* e *Midnight Pretenders* (Tomoko Aran), inicialmente acreditávamos que haveria um predomínio dessas faixas nos vídeos de playlists analisados. Entretanto, a repetição foi menor do que prevíamos: um número limitado de músicas, como *Stay With Me*, *Cupid* (Miki Matsubara), *Older Girl* (1986 Omega Tribe) e *Remember Summer Days* (Anri), apareceram em no máximo duas *playlists*. Isso se explica pelo fato de cada vídeo adotar diferentes critérios curatoriais: alguns privilegiam faixas de maior popularidade na plataforma, outros focam em produções contemporâneas do gênero, e outros ainda compilam clássicos menos conhecidos do período original.

Os dois vídeos de playlists mais acessados reúnem faixas mais populares na plataforma, como *Stay With Me*, *Flyday Chinatown* (Yasuha) e *Remember Summer Days*. Já a terceira e a quarta playlists em número de visualizações adotam outra proposta, trazendo músicas do chamado “Neo City Pop”, ou seja, produções contemporâneas do gênero. Ainda assim, há diferenças entre elas: a *playlist* com “mix” no título é composta por *remixes* curtos, faixas que sampleiam o *City Pop* de artistas de fora do Japão; já a *Tokyo Night Pop* apresenta músicas de novos artistas da cena japonesa, como Mio Isayama e Kariya Seira. Por fim, o último vídeo compila clássicos do *City Pop*, embora a maioria das faixas seja menos popular no YouTube em comparação com as duas primeiras *playlists*. A seleção das músicas nos vídeos de *playlist* impacta diretamente o público consumidor. Enquanto a curadoria de clássicos das décadas de 1970 e 1980 nos vídeos 1, 2 e 5 gera mais comentários em inglês e de pessoas fora do Japão, as *playlists* com produções contemporâneas recebem maior retorno de ouvintes japoneses.

Entretanto, embora as *playlists* apresentem perfis distintos na escolha das músicas de *City Pop*, as imagens utilizadas nos vídeos são semelhantes: cenas de animês das décadas de 1980 e 1990 que exibem elementos tecnológicos, cidades que remetem aos grandes centros urbanos do Japão, a vida noturna e, por vezes, personagens retratados de forma melancólica. Isso se relaciona ao fato de que, apesar do otimismo frequentemente associado ao *City Pop*, as letras muitas vezes não acompanhavam esse tom, abordando relacionamentos desfeitos, amores não correspondidos e a vida noturna como forma de disfarçar a tristeza. Essas imagens aparecem até mesmo no quarto vídeo, dedicado às músicas de *City Pop* de artistas não-japoneses.

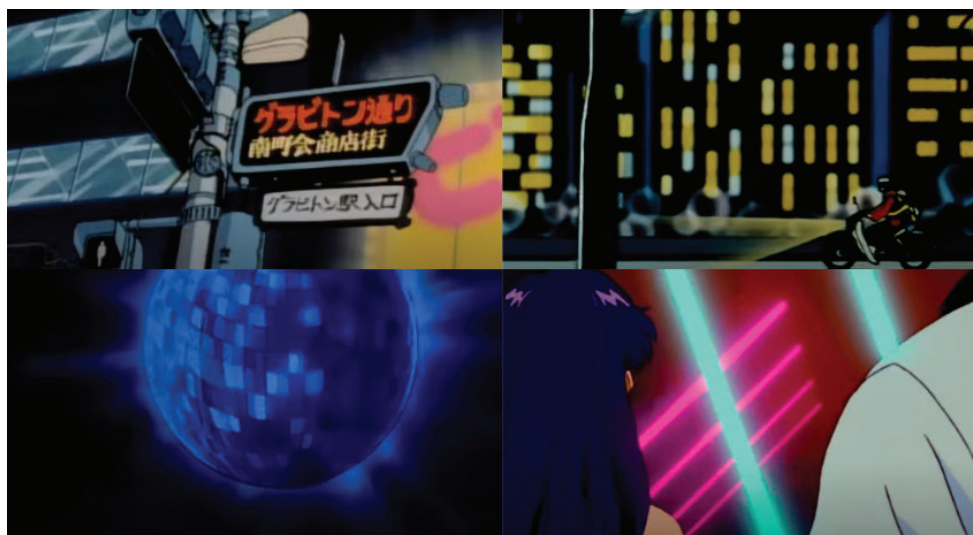


Imagem 01: figuras presentes no vídeo 4, fonte: R Sound [BGM channel].

Portanto, cabe indicar que o Japão não é ignorado, existe o reconhecimento em muitos comentários do vínculo do país com o *City Pop*, menções ao país e aos animês que aparecem nas imagens. Um dos comentários do segundo vídeo, por exemplo, dizia “*Eu quero tanto visitar o Japão e essa música apenas me faz querer isso mais. Eu amo cada parte do Japão. A música. A cultura. Os carros. As montanhas. As estradas. Os shows. Tudo*” (Usuário A, 2024, tradução nossa), entretanto, mesmo em alguns comentários que mencionam o Japão, conseguimos perceber o deslocamento geográfico e temporal desse movimento. No vídeo 5, um dos comentários dizia:

Há algo incrivelmente relaxante na estética japonesa dos anos 80 em animês e *city pop*. Acho que é por isso que eu amo tanto *City Pop*. Gosto de música relaxante, boa para relaxar depois de um longo dia de trabalho e lembrar como era o futuro em um passado mais esperançoso e brilhante, do qual mal consigo me lembrar. É a mesma sensação que tive quando assisti *Gunsmith Cats* hoje mais cedo (Usuário B, 2020, tradução nossa).

Ou seja, ocorre uma vinculação do *City Pop* ao Japão pela dimensão dos animês e da estética associada às músicas, mas, ao mesmo tempo, a pessoa sente falta do futuro em um passado que não consegue se recordar, mas que seria “mais esperançoso e brilhante” e essa percepção sobre o futuro e o passado não está somente relacionada ao Japão, mas também a um panorama mais amplo.

É importante lembrar que o *City Pop* se relaciona com a música Disco, que, na América do Norte e Europa das décadas de 1970 e 1980, era associada à ficção científica, exploração espacial e distopias, projetando futuros imaginados (McLeod, 2022). Nesse contexto, a estética dos animês e das músicas do *City Pop* remete à tecnologia e aos centros urbanos, refletindo um passado que projetava um futuro próspero e menos temeroso. Esse fenômeno se ampliava em estilos urbanos contemporâneos ao *City Pop*, como New Wave e House Music, e em obras culturais que também projetavam o futuro, como o filme *De Volta Para o Futuro* (1985) e a revista francesa *Métal Hurlant*, dedicada à ficção científica.

O *City Pop* associa-se a um passado próspero e a um futuro imaginado, enquanto o Japão atua como tradutor de um estilo de vida vibrante, futurista e cosmopolita (Soares, 2021), presente também em outros movimentos culturais das décadas de 1970 e 1980. Um comentário ilustra essa dimensão afetiva: “Meu filho tem um ano e geralmente o coloco para dormir ouvindo isso, ele dorme como um anjo. Estou o acostumando a ouvir e sentir como o seu pai sentia nesses tempos de ouro dos anos 1980. Nós somos brasileiros” (Usuário C, 2024). Quando perguntado se vivia no Japão, respondeu que vivia no Brasil. Ou seja, mesmo fora do Japão, o *City Pop* evocava boas memórias e referências dos anos 1980.

Para o autor brasileiro desse comentário, o *City Pop* se torna a trilha de seus momentos, experiências e afetos relacionados à década de 1980 (DeNora, 2000). Todavia, na maior parte dos comentários sobre experiências com o gênero, percebe-se um deslocamento temporal em relação ao seu auge: ouvintes que conheceram essas músicas apenas após a reascensão passaram a inseri-las em seus próprios mapas pessoais e a produzir novas experiências a partir delas (DeNora, 2000), como observamos na tabela abaixo.

Tabela 1: Compilado de comentários dos cinco vídeos sobre experiências com o *City Pop* / Elaboração nossa

<p>“Sem piada, essa música me faz voltar no tempo melhor do que a música americana. É como se as luzes neon brilhantes e as vibrações urbanas extravagantes simplesmente invadissem o seu espírito” (Usuário D, 2023, tradução nossa).</p>
<p>“Eu sou um velho americano sem conexão com o Japão, mas essa música me conforta de alguma maneira” (Usuário E, 2021, tradução nossa).</p>
<p>“Conheci o City Pop no final de 2018 e acabei de perceber o quanto ele afetou profundamente o meu bem-estar. A vida tem os seus altos e baixos e ouvir isso me ajuda a seguir em frente” (Usuário F, 2024, tradução nossa).</p>
<p>“Descobri isso durante o tempo livre que tive durante a COVID-19, depois de entrar na faculdade. Tenho ouvido isso enquanto faço aulas online, bebo uísque com amigos e estudo inglês, e atualmente estou na Austrália. Trabalho na cozinha de um restaurante e preparo o jantar com isso ao fundo. Quando os garçons ouvem a frase inicial 'Hey hey hey', eles entram na cozinha para uma pausa. Também estarei ouvindo isso enquanto dirijo para o trabalho amanhã” (Usuário G, 2024, tradução nossa).</p>
<p>“Para todas as mulheres. Recomendo isso para quando você estiver se sentindo emocionalmente instável e com dor devido à cólica menstrual. É tão calmante. Pode até fazer você chorar um pouco” (Usuário H, 2023, tradução nossa).</p>
<p>Meu hobby é ouvir essas músicas emocionantes enquanto estudo a noite inteira, por volta da 1h da manhã (Usuário I, Vídeo 4, tradução nossa).</p>
<p>“Em 2020, eu tinha 27 e no meio da pandemia, fiz a última tentativa de salvar minha identidade. Após uma corrente de sonhos destruídos e escolhas ruins, comecei a fazer graduação em matemática. Isso foi muito difícil e eu precisava de um novo começo, eu precisava me sentir jovem de novo. Passei os dois primeiros semestres estudando desesperadamente enquanto ouvia esse vídeo e outros similares e isso me ajudou a não me perceber como um homem velho, ultrapassado para um desafio sem sentido. Hoje eu recebi meu diploma e gostaria de agradecer.” (Usuário J, 2025, tradução nossa).</p>
<p>“Estou viciada no City Pop. Estou vivendo na China e estamos gradualmente saindo da quarentena após 60 dias sem sair de casa. Eu vivo só com o meu gato e isso (City Pop) com uma taça de vinho e um bom livro é inestimável, elevou o meu espírito. Obrigado por postar City Pop. Me trouxe memórias de tempos vividos e imaginados. Amores, luzes da cidade, sorvete, drinks e uma sensação solitária que tudo na vida é mágico. Obrigado” (Usuário K, 2020, tradução nossa).</p>

Os comentários mostram que o *City Pop* passou a integrar as experiências e a cultura musical dos ouvintes (DeNora, 1999). O consumo dessas músicas via que as playlists contribuem para a autointerpretação, para a construção da autoimagem e para a regulação de estados emocionais, tornando-se parte de processos reflexivos de estruturação da existência social e sociopsicológica. Assim, a relação com o *City Pop* apresenta múltiplas camadas, como “dar o tom” a experiências específicas, estudar à noite, servir como referência temporal, ou auxiliar na construção de identidade e sentimentos, perceptível em comentários de ouvintes que conheceram essas músicas durante a pandemia (DeNora, 1999).

Um dos sentimentos mais associados ao *City Pop* em sua reascensão é a nostalgia. A circulação cultural envolve ressignificações do produto em circulação (Escosteguy, 2007), transformando não apenas sua posição geográfica, mas também as experiências vinculadas a ele. Isso se dá pelo distanciamento temporal em relação ao Japão das décadas de 1970 e 1980 e pelo acesso contemporâneo a diferentes espaços, gerando uma nostalgia de pós-memória sobre o país. Originalmente formulado por Hirsch (2012) para experiências traumáticas transmitidas intergeracionalmente, o conceito de pós-memória é aqui ampliado: memórias antes restritas a grupos específicos se transnacionalizam e transculturalizam, adquirindo trajetórias próprias em processos de circulação e tradução (Erll, 2014).

Conforme Landsberg (2004), as novas tecnologias e a cultura de massa mercantilizada transformaram a memória, permitindo uma circulação sem precedentes de imagens e narrativas do passado. No YouTube, o *City Pop*, por meio da música, da estética retrô-futurista e do uso de animês antigos, possibilita que os ouvintes “revivam” o passado enquanto constroem novas memórias e experiências. Esse fenômeno é definido como “memória protética”, em que indivíduos assumem uma memória pessoal de eventos que não vivenciaram, moldando suas subjetividades (Landsberg, 2004).

A nostalgia vai além da lembrança de um passado perdido, funcionando como elo entre presente e passado e possibilitando reinvenções de sentido. Ela atua como ferramenta crítica para compreender como memórias são reconfiguradas, seja por apagamento, seja por valorização de certas experiências. Recursos culturais como cinema, fotografia e televisão, inseridos na lógica do consumo capitalista, intensificam esse sentimento ao acelerar a percepção do tempo (Ferin, 2009). Assim, a recuperação do *City Pop* nas plataformas digitais expressa não apenas a ação dos algoritmos ou do cosmopolitismo musical, mas a força de uma estética nostálgica que, como aponta Reynolds (2011), revela a retromania da cultura pop: a transformação do passado em matéria-prima central da criação contemporânea.

Essa percepção dialoga com o conceito de “realismo capitalista” de Fisher (2020), segundo o qual a incapacidade de imaginar alternativas ao capitalismo produz um presentismo temporal marcado pela reciclagem nostálgica do passado. Assim, a retromania não seria apenas uma escolha estética, mas sintoma de uma estrutura de sentimento que naturaliza a impossibilidade do futuro.

Contudo, a retromania não se limita a repetir o passado: ela expressa a dificuldade de projetar o futuro em um cenário marcado por aceleração tecnológica, crises políticas e ameaça climática. O *doomerismo*, entendido como pessimismo apocalíptico difuso (Giesen, 2016; Nelson et al., 2021), traduz esse horizonte, em que a promessa de progresso cede lugar à idealização de um passado recente. Assim, a retromania pode ser lida como a face estética de uma subjetividade doomer, visível na circulação

de memes, na melancolia urbana estilizada e em narrativas de desilusão que performam tanto diagnóstico quanto pose reflexiva.

No caso da nostalgia via “memória protética”, esse movimento é definido pelo termo “anemonia”, considerada a derivação da nostalgia na qual memórias reais não são necessárias para manter esses sentimentos, pois um passado imaginário cultivado pela retromania da cultura midiática também pode cumprir essa função (Brigard, 2020). Uma série de comentários nos vídeos do nosso recorte destaca esse aspecto e trazemos exemplos disso na tabela abaixo:

Tabela 2: Compilado de comentários dos cinco vídeos que destacam a memória / Elaboração nossa

“Sou um japonês de 21 anos. Só conheço o Japão em tempos de recessão. Não sou particularmente afetado pela pobreza, mas tenho uma grande admiração pelo Japão das décadas de 1970 e 1980. Dizem que lembrar dos anos 70 e 80 do Japão, algo que você não deveria saber, é chamado de anemonia, mas esse é o mesmo sentimento para os japoneses. Assim como as pessoas do exterior anseiam por essa era no Japão, eu, que sou um japonês que não a conhece, também anseio por ela. Espero que você continue conhecendo o City Pop de boa qualidade e tenha uma vida mais rica” (Usuário L, 2022, tradução nossa).
“Ah, nostalgia de uma época em que eu nem tinha nascido ainda. É como vestir uma calça jeans de cintura alta com uma jaqueta jeans virada para cima, curtindo um Walkman amarelo” (Usuário M, 2023, tradução nossa).
“O velho é novo, e o novo é velho. Os tempos mudam rapidamente e a música nos conecta. O YouTube é como uma máquina do tempo na qual qualquer um pode viajar” (Usuário N, 2024, tradução nossa)”.
“Meio nostálgico, lembro de ouvir isso quando estava em Tóquio... espera... eu nunca estive em TÓQUIO???” (Usuário O, 2022, tradução nossa).
“Lembro-me de dirigir por Tóquio em 1985 com Yuki, minha doce namorada. Mesmo sendo gaijin, ela ainda me amava. Lembro-me de que estava em paz com tudo na vida após olhar para o seu sorriso doce e como ela enrolava o cabelo nos dedos. O luar refletia em sua pele e brilhava como diamantes dentro do carro. Mal podíamos esperar para chegar em casa, nos preparar para dormir e simplesmente adormecer nos braços um do outro. No dia seguinte, enquanto me arrumava para o trabalho, percebi que sou um funcionário de escritório em 2020 que nunca estive no Japão e que nunca seria bom o suficiente para alguém como Yuki” (Usuário P, 2020, tradução nossa).

Cabe questionar, contudo, em que medida esses discursos de anemonia refletem experiências afetivas genuínas ou constituem uma performance retórica moldada pelas convenções comunicativas das plataformas digitais. Os comentários podem tanto expressar sentimentos reais quanto reproduzir uma memética irrastrável sobre como é culturalmente valorizado falar sobre essas experiências nostálgicas, tensionando os limites entre autenticidade afetiva e performatividade discursiva (Shifman, 2014).

A circulação do *City Pop* pelo YouTube ampliou seu alcance e produziu novos sentidos para essas músicas. Trata-se de um consumo distanciado do Japão, vinculado às experiências individuais do público e à ideia de um passado positivo e um futuro próspero não concretizado, gerando frustrações em pessoas de centros urbanos ao redor do mundo (DeNora, 1999). Nesse sentido, o gênero remete ao cosmopolitismo, à urbanização e à vida noturna (Soares, 2021). Além disso, o consumo transnacional e os recursos culturais associados, animês das décadas de 1970 e 1980 e estética

retrô-futurista, produzem memória protética e anemonia, permitindo que indivíduos fora do Japão “revivam” um passado que não experienciaram, por meio das mídias digitais, compartilhamento online e apropriação estética, reconstruindo esse imaginário globalmente (Landsberg, 2004; Brigard, 2020).

A circulação do *City Pop* pelo YouTube ampliou seu alcance e produziu novos sentidos para essas músicas. O gênero remete ao cosmopolitismo, à urbanização e à vida noturna (Soares, 2021), mas também funciona como memória protética de um Japão que muitos nunca vivenciaram, mediada por mídias digitais e práticas de compartilhamento (Landsberg, 2004; Brigard, 2020). Nesse sentido, o retorno do *City Pop* se insere em um “*passado user-friendly*” (Conter; Telles; Araújo, 2019), em que *playlists* acompanhadas de animês, luzes de neon e paisagens urbanas mobilizam mais um arquivo estético do que a experiência direta dos anos 1980. Comentários de usuários que descrevem o gênero como trilha de um “futuro em um passado mais esperançoso” revelam a convergência entre retromania e *doomerismo*: nostalgia por um passado idealizado e percepção de um futuro esvaziado (Reynolds, 2011; Giesen, 2016; Nelson et al., 2021). Assim, o *City Pop* se torna refúgio estético, material criativo e dispositivo de subjetividade transnacional, traduzindo afetos e ansiedades de um presente marcado pela incerteza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A razão pela qual todos vocês se sentem tão nostálgicos é porque essa música foi feita antes que o frio e a rigidez das mídias sociais se instalassem em nossos corações. É um sentimento coletivo de nostalgia, algo que se perdeu no passado e nunca mais voltará.”
(Usuário Q, 2024, tradução nossa).

Este artigo partiu de dois questionamentos centrais: quais dinâmicas impulsionaram a ascensão internacional do *City Pop* e quais são suas implicações culturais fora do Japão? Para respondê-los, realizamos uma análise de conteúdo do YouTube, que se mostrou relevante para ambas as questões. Após o auge nas décadas de 1970 e 1980 e a decadência nos anos 1990, a reascensão do *City Pop* a partir de 2010 ocorreu tanto pelo uso de suas músicas no *Vaporwave* e *Future Funk*, gêneros projetados em plataformas digitais, quanto pela atuação do algoritmo do YouTube, que passou a recomendar faixas mesmo a usuários sem histórico relacionado. A plataforma é, assim, central para compreender as repercussões culturais do *City Pop* e suas ressignificações na circulação transnacional.

A circulação cultural do *City Pop* gera um movimento duplo. Por um lado, referências como vida noturna, música disco e grandes centros urbanos fazem do gênero um tradutor de um estilo de vida cosmopolita e urbano (Soares, 2021). Por não se restringirem ao Japão, essas características conferem às músicas identificação transnacional, permitindo que pessoas de diferentes partes do mundo integrem o *City Pop* em suas vidas e construam experiências permeadas por ele, apesar do deslocamento geográfico ou temporal (DeNora, 2000).

Apesar das ressignificações, a circulação internacional do *City Pop* mantém referências ao Japão. Nos vídeos analisados, cenas de animês acionam elementos visuais

que reconstituem o imaginário dos anos 1980, provocando nostalgia transnacional e permitindo que públicos diversos, mesmo distantes do contexto original, estabeleçam novas formas de lembrar e se relacionar com esse período. O retorno do *City Pop* reflete também uma cultura marcada pela retromania, em que o passado se torna recurso estético diante da dificuldade de projetar futuros. Nesse contexto, o diálogo com o *doomerismo* evidencia como a nostalgia responde a uma experiência temporal de ansiedade e expectativas frustradas, tornando o passado idealizado um refúgio seguro em meio a crises.

Considerando que não somente ocorreu a reascensão do *City Pop* no século XXI, mas também de outras músicas e elementos culturais do século XX, esperamos, com este artigo, ter contribuído para refletir sobre como essas retomadas e circulações ressignificam memórias, experiências e sentidos, mostrando de que forma a música, independentemente do idioma a que está vinculada, é capaz de integrar experiências transnacionais e produzir efeitos semelhantes nas memórias dos ouvintes.

REFERÊNCIAS

- ABRAHAMSON, Mark. *Global cities*. New York: Oxford University Press, 2004.
- ALBUQUERQUE, Afonso; CORTEZ, Krystal. *Cultura Pop e Política na Nova Ordem Global: lições do Extremo Oriente*. In: CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério; SÁ, Simone Pereira de (Org). *Cultura Pop*. Salvador: Edufba, 2015.
- BRIGARD, Felipe de. *Nostalgia reimaged*. 2020. Disponível em: <https://aeon.co/essays/nostalgia-doesnt-need-real-memories-an-imagined-past-works-as-well>. Acesso em: 18 fev. 2023.
- CAMPOS, Juliana; SILVA, Taline; ALBUQUERQUE, Ulysses. *Observação participante e diário de campo: quando utilizar e como analisar?* In: ALBUQUERQUE, Ulysses et al. (Org.). *Métodos de pesquisa qualitativa para etnobiologia*. Recife: Nupeea, 2021. p. 95-112.
- CAREGNATO, Rita Catalina Aquino; MUTTI, Regina. *Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo*. *Texto & Contexto-Enfermagem*, v. 15, p. 679-684, 2006.
- CECI, Laura. *YouTube - statistics & facts*. 2025. Disponível em: <https://www.statista.com/topics/2019/youtube/#topicoverview>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- DENORA, Tia. *Music as a technology of the self*. *Poetics*, v. 27, n. 1, p. 31-56, 1999.
- DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- ERLL, Astrid. *Transcultural memory*. *Témoigner. Entre histoire et mémoire*. *Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n. 119, p. 178, 2014.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Circuitos de cultura/circuitos de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e da recepção*. *Comunicação, mídia e consumo*, v. 4, n. 11, p. 115-135, 2007.
- FERIN, Isabel. *Migrações, media e nostalgia*. *Revista Eco-Pós*, v. 12, n. 1, 2009.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- GIESEN, Bernhard. *Triumph and trauma*. Abingdon; New York: Routledge, 2016. (Yale Cultural Sociology).
- GILLESPIE, Tarleton. *Custodians of the Internet: Platforms, content moderation, and the hidden decisions that shape social media*. New Haven: Yale University Press, 2018

- GROHMANN, Rafael. O que é circulação na comunicação? Dimensões epistemológicas. *Revista Famecos*, v. 27, n. 1, p. e35881-e35881, 2020.
- HIFMAN, Limor. *Memes in digital culture*. Cambridge: MIT Press, 2014.
- HIRSCH, Marianne. Objects of Return. In: PRATT, Geraldine; ROSNER, Victoria (eds.). *The Global and the Intimate: Feminism in Our Time*. New York; Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2012. p. 145-167.
- HITOSHI, Kurimoto. A Guide to City Pop, the Soundtrack for Japan's Bubble-Era Generation. 2019. Disponível em: <https://www.nippon.com/en/japan-topics/g00631/a-guide-to-city-pop-the-soundtrack-for-japan%E2%80%99s-bubble-era-generation.html?pnum=1>. Acesso em: 16 jan. 2023.
- IWABUCHI, Koichi. Time and the neighbor: Japanese media consumption of Asia in the 1990s. In: IWABUCHI, Koichi; MUECKE, Stephen; THOMAS, Mandy (ed.). *Rogue flows: trans-Asian cultural traffic*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004. p. 152.
- LANDSBERG, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004. 240 p.
- LIL KIO. 【ネオシティポップとか】Neo City Pop etc. Mix + Video. YouTube, 30 abr. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DOjrQ9DByhA&list=RDDOjrQ9DByhA&start_radio=1&t=11s. Acesso em: 27 ago. 2025.
- MAGAUDDA, Paolo; BALBI, Gabriele; DELFANTI, Alessandro. Digital circulation: Media, materiality, infrastructures. An introduction. *Tecnoscienza—Italian Journal of Science & Technology Studies*, v. 7, n. 1, p. 7-15, 2016.
- MARIETTO, Marcio Luiz. Observação participante e não participante: contextualização teórica e sugestão de roteiro para aplicação dos métodos. *Revista Ibero Americana de Estratégia*, v. 17, n. 4, p. 05-18, 2018.
- MARTEL, Frédéric. *Mainstream*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MCLEOD, Ken. Outer Space, Futurism, and the Quest for Disco Utopia. In: PITROLO, F.; ZUBAK, M. (eds.). *Global Dance Cultures in the 1970s and 1980s*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022.
- NELSON, M. R.; HAM, C. D.; HALEY, E.; CHUNG, U. S. How political interest and gender influence persuasion knowledge, political information seeking, and support for regulation of political advertising in social media. *Journal of Interactive Advertising*, v. 21, n. 3, p. 225–242, 2021. DOI: 10.1080/15252019.2021.1978352.
- NOVAK, David. *Japanese: Music at the edge of circulation*. Durham: Duke University Press, 2013.
- ORTIZ, Renato. Diversidade cultural e cosmopolitismo. *Lua Nova: revista de cultura e política*, n. 47, p. 73-89, 1999.
- ÖSTLIE, Kevin. *Tokyo Night Fever: a study of english code-switching in japanese 1970s & 1980s city pop*. 2020. 42 f. Centre For Languages And Literature, Lund University, Lund, 2020.
- PAVAN, Isaias Maraschin. Retrô, futurista, greco-romano: representações estéticas no gênero musical vaporwave. *Revista Aedos*, v. 16, n. 38, 2025.
- PINHEIRO, Jessica. De um bug no YouTube ao álbum de The Weeknd: conheça o gênero city pop. 2022. Disponível em: <https://tangerina.uol.com.br/musica/o-que-e-city-pop/>. Acesso em: 10 set. 2022.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Criação, Circulação e Transmissão Musica I: Inter-relações e (Re) Definições a Partir dos Cenários Tecnológico e Midiático Contemporâ-

- neos. *Música Hodie*, v. 11, n. 1, 2011.
- R SOUND [BGM CHANNEL]. Tokyo Night Pop / Japanese Neo City Pop. YouTube, 30 dez. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vBYC31o3dVI&list=RDvBYC31o3dVI&start_radio=1&t=606s. Acesso em: 27 ago. 2025.
- RAINBEARY. 80s japanese city pop playlist. YouTube, 23 dez. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WCCovrKvAtU&list=RDWCCovrKvAtU&start_radio=1&t=1208s. Acesso em: 27 ago. 2025.
- ROCHA, Anderson Alves; VARGAS, Herom. Da Cultura de Massa ao Pop: definições e histórico da cultura pop. *Revista Comunicação Midiática*, v. 16, n. 1, p. 35-45, 2021.
- ROKER. City Pop シティポップ パート 2. YouTube, 28 fev. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jZpeH_UfNiQ&list=RDjZpeH_UfNiQ&start_radio=1&t=569s. Acesso em: 27 ago. 2025.
- SÁ, Simone. Pereira. de. A música na era de suas tecnologias de reprodução. *E-Compós*, v. 6, 2006.
- SALAZAR, Jeffrey David. *Memory Vage: a history of city pop*. 2021. 91 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, University Of Massachusetts, Amherst, 2021.
- SÁNCHEZ, Juan Luis Manfredi. El cosmopolitismo urbano: la ciudad ante el orden postliberal. *Relaciones Internacionales*, n. 44, p. 29-43, 2020.
- SILVA, Paula. Você também deveria ouvir City Pop e Future Funk. 2018. Disponível em: <https://medium.com/@afrointergalatica/voc%C3%AA-tamb%C3%A9m-deveria-ouvir-city-pop-e-future-funk-cefe4ba0fcf4>. Acesso em: 05 mar. 2023.
- SOARES, Thiago. Percurso para estudos sobre a música pop. In: CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ; SÁ, Simone Pereira (Orgs.). *Cultura pop*. Brasília: Compós; Salvador: EDUFBA, 2015, p. 19-33.
- SOARES, Thiago. *Modos de experienciar música pop em Cuba*. Recife: Ed. UFPE, 2021.
- SOMMET, Moritz; KATO, Ken. *Japanese City Pop abroad: findings from an online music community survey*. Fribourg: University of Fribourg; Osaka: Osaka University, 2021.
- VAGABOND. Japanese '80s City Pop Playlist. YouTube, 20 fev. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=I9gLrRwLFCs&list=RDl9gLrRwLFCs&start_radio=1&t=2208s. Acesso em: 27 ago. 2025.

ALINE MENDES

Doutoranda e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense
alinemflower@gmail.com

WANDERLEY ANCHIETA

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense
wya@outlook.com

ARTE E TECNOLOGIA COMO ESPAÇO DE (R)EXISTÊNCIA PARA UM CORPO QUEER

ART AND TECHNOLOGY AS A SPACE OF (R)EXISTENCE FOR A QUEER BODY

Ricardo Oliveira de Lima
Andréia Machado Oliveira

ARTE E TECNOLOGIA
CORPO QUEER
CARTOGRAFIA
REPRODUÇÃO BIOLÓGICA
ANCESTRALIDADE GENÉTICA

O presente artigo objetiva promover uma reflexão poética visual, sobre uma cartografia de um corpo queer, cruzando aspectos individuais e sociais, biológicos e culturais, e locais e globais. Para o desenvolvimento poético, utiliza-se como base um exame de ancestralidade realizado a partir do ADN, adquirido pelo artista-pesquisador. Como metodologia, a narrativa autobiográfica do artista-pesquisador e a cartografia são utilizadas na pesquisa. As poéticas apresentadas configuram-se dentro do campo da arte e tecnologia, sendo foto-performances e montagens digitais organizadas em um corpo-livro. Tais trabalhos fazem reflexões sobre papéis de gênero, sexo, padrões de beleza, violência e preconceito. Assim, este corpo-livro apresentado não deve ser encarado como um corpo determinante e imutável, mas um corpo em construção que reflete um momento no tempo e espaço.

ART AND TECHNOLOGY
QUEER BODY
CARTOGRAPHY
BIOLOGICAL REPRODUCTION
GENETIC ANCESTRY

This article aims to promote a visual poetic reflection on a cartography of a queer body, intersecting individual and social, biological and cultural, and local and global aspects. The poetic works are based on an ancestry test performed using DNA acquired by the artist-researcher. The methodology used in the research is the artist-researcher's autobiographical narrative and cartography. The poetics presented are configured within the field of art and technology, consisting of photo-performances and digital montages organized into a book-body. These works reflect on gender roles, sex, beauty standards, violence, and prejudice. Thus, this book-body should not be seen as a determinant and immutable body, but rather as a body under construction that reflects a moment in time and space.

ISSN 1518-5494

ISSN-E 2447-2484



Imagem 1. QR Code de acesso ao Corpo-Livro (na íntegra)

INTRODUÇÃO

Este artigo, ao cruzar aspectos individuais e sociais, biológicos e culturais, locais e globais, faz uma reflexão sobre possíveis cartografias de um corpo queer, tendo como referência um exame de ancestralidade realizado a partir do ADN, adquirido pelo artista-pesquisador, a fim de coletar dados de sua linhagem genética.

A investigação utiliza produções poéticas visuais como meio de explorar essa temática, para entender como o corpo queer se insere em uma linhagem genealógica. Ademais, a utilização de um exame de ancestralidade a partir do meu ADN (ácido desoxirribonucleico), enquanto artista-pesquisador, como base para os trabalhos poéticos visa adicionar uma dimensão de ancestralidade genética à pesquisa, enriquecendo ainda mais a compreensão da relação entre minha visão como sujeito queer e a linhagem genealógica que levou à minha existência enquanto indivíduo.

Pode-se dizer que a pesquisa está viva, e o pesquisador faz parte dela, marcando sua presença à medida que avança e explora seu território de estudo, adquirindo vivências que vão norteando sua bússola, de forma flexível e mutável, diferentemente de outras áreas do conhecimento na qual o pesquisador precisa se abster completamente de qualquer tipo interferência, mantendo-se sempre o mais neutro o possível para não interferir no resultado. Assim sendo, dei origem a um “Corpo-Livro”, um artefato que se configura no espaço digital e atua como uma extensão do meu próprio corpo através da arte, comportando-se como alternativa à descendência biológica.

Utilizo minha própria narrativa autobiográfica, observando minha identificação enquanto membro da comunidade LGBTQIAP+, para construir visualidades de forma digital que exprimem estes questionamentos, com o intuito de estimular uma reflexão social no combate ao estigma e ao preconceito que ainda perseguem este grupo. Tais

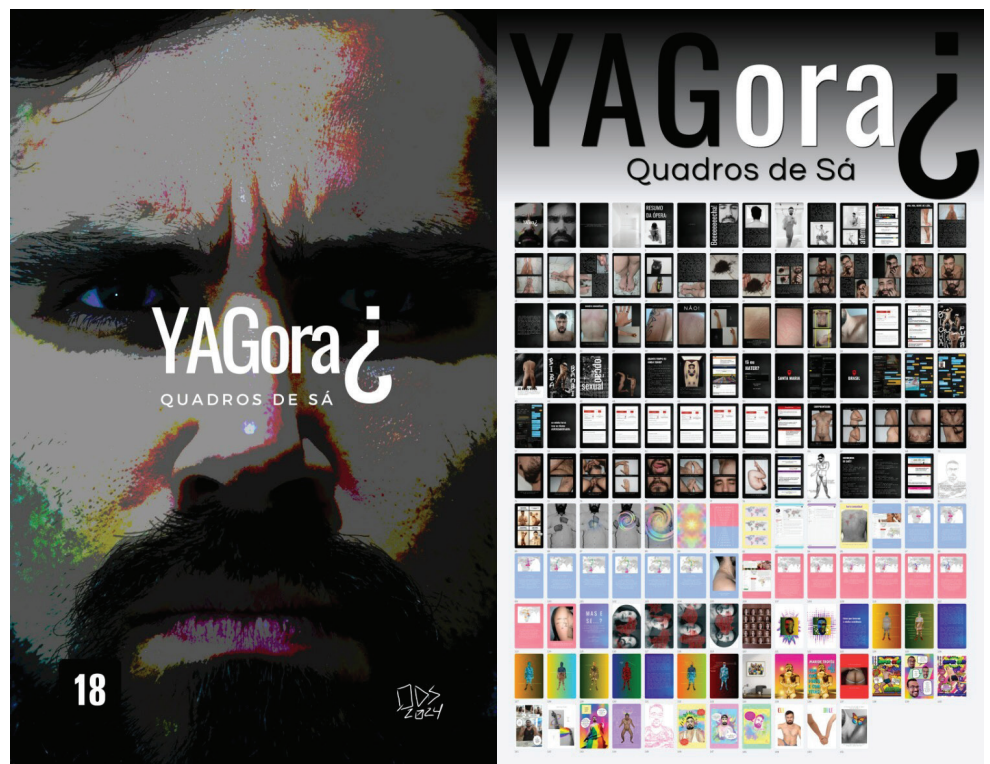


Imagem 2. O Corpo-Livro “YAGora?”, 2024

visualidades foram reunidas em um “corpo-livro” intitulado YAGora? (um jogo de palavras que se apropria do termo “yag” [gay ao contrário], muito utilizado na internet por homossexuais para referirem-se uns aos outros, geralmente no feminino).

Considerando tais questões, e como vários fatores (ecológicos, ambientais, culturais, sociais, etc) atravessam o corpo queer, crio um “Corpo-Livro” como uma extensão poética do meu corpo, com imagens, pensamentos e reflexões acerca do que me atinge diariamente. As produções poéticas, de forma individual, eu batizo de “Corpos-Capítulos”, e tal como em um livro, alguns corpos-capítulos ocupam várias páginas, outros, apenas uma ou duas. Juntos, a soma de todos os corpos-capítulos resulta no Corpo-Livro, que não deve ser encarado como um corpo determinante, finalizado, e imutável, mas um corpo em construção que reflete um momento no tempo e espaço que transpassam o meu próprio corpo.

GÊNERO, SEXUALIDADE E VIOLÊNCIA: ATRAVESSAMENTOS QUE PERPASSAM UM CORPO QUEER

Quando se fala em violência, refere-se ao uso intencional de poder ou força física, seja na forma de ameaça ou de execução concreta de uma agressão, e pode se dar contra si próprio, contra outra pessoa ou contra um grupo ou comunidade. Isto resulta ou tende a resultar com uma alta probabilidade em lesão, morte, dano psicológico, mal desenvolvimento ou privação, de acordo com a Organização Mundial da Saúde (OMS). A natureza da violência pode ser categorizada como física, sexual, psicológica e de privação ou negligência. Ainda de acordo com Spizzirri et. al. (2022), a violência contra pessoas LGBTQIAPN+ em razão de sua sexualidade (incluindo entre menores de 18 anos) é tratada não apenas em diversos artigos científicos como também frequentemente encontrada em veículos de notícias.

Segundo Spizzirri et. al. (2022), 5,76% dos brasileiros adultos em 2022 se consideram assexuais, 0,93% lésbicas, 1,37% gays, 2,12% bissexuais, 0,68 transgêneros, e 1,18% não-binários, totalizando 12,04%. Fica evidente que a população LGBTQIAPN+ pertence a um grupo minoritário, suscetível a circunstâncias de vida mais adversas e índices de violência superiores em comparação com aqueles que se encaixam no padrão heteronormativo. Ainda que o grupo fique em torno de apenas 10% da população brasileira, isto ainda representa um número na casa dos milhões de pessoas que precisam lutar diariamente para serem reconhecidas em sua identidade de gênero e orientação sexual.

No livro “Problemas de Gênero: feminismo e a subversão da identidade” (2018), a filósofa feminista Judith Butler promove um desmonte ou desconstrução na ideia de que o sexo (no que se refere à genitália, propriamente dito) seria algo biológico, enquanto o gênero em si, seria algo social e culturalmente construído, artificial. A autora destaca que tanto o sexo quanto o gênero possuem uma relação predefinida com a cultura, isto é, ambos os termos acabam sendo estabelecidos por fatores culturais, influenciando um no outro. Em outras palavras, o gênero funcionaria como uma plataforma discursiva e cultural que influencia a formação e a concepção do próprio sexo, considerado como algo pré-discursivo e anterior à cultura. O gênero não apenas dá significado ao sexo, mas participa ativamente na sua criação, ao estabelecer o que pode ser entendido como “natural” ou “biológico”. Essa perspectiva visualiza o sexo como uma superfície inicialmente política e neutra na qual a cultura exerce sua influência e atua para estabelecer significados e normas associadas ao gênero e à sexualidade.

Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado (uma concepção jurídica); tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura. (Butler, 2018, p. 22).

A autora questiona sobre os discursos científicos a serviço de interesses políticos e sociais moldarem a percepção do que é o sexo biológico e de sua atuação na sociedade, ou seja, qual o “papel” cada indivíduo teria que desempenhar socialmente de acordo com seu sexo biológico. Assim sendo, podemos inferir que o próprio sexo também sofre com pressões sociais para adequarem-se a certos padrões do que é considerado “normal”, como é o caso de indivíduos intersexo, que ao nascer são designados para o sexo masculino ou feminino e muitas vezes têm sua genitália mutilada para encaixarem-se em um determinado fenótipo.

Também podemos tomar como exemplo a pílula anticoncepcional, que “normalmente” é desenvolvida apenas para indivíduos que possuem útero, e não para aqueles que possuem testículos, um fator cultural que leva em conta apenas o aparelho reprodutor (sexo biológico) do indivíduo, mas que por ter origem social, acaba criando e influenciando uma certa noção de gênero: “quem tem útero são ‘as mulheres’, anticoncepcional é para ‘mulheres’”.

As reflexões de Butler, inicialmente elaboradas para discutir a pauta feminista, também trouxeram visibilidade à causa LGBTQIAPN+ no que veio a se tornar a chamada “Teoria Queer”. Para a autora, gênero é uma concepção ideológica criada pela sociedade para exercer um controle de corpos, e tanto sexo quanto gênero são conceitos aprisionados por papéis e incumbências sociais (culturais) que delimitam as ações e o comportamento dos indivíduos, como por exemplo, a ideia de que certas vestimentas devem ser utilizadas exclusivamente por determinado gênero, ou que determinados movimentos corporais (como rebolar) só podem ser performados por pessoas que possuem determinadas características físicas.

Mas o que significa *queer*, afinal? O termo, que em inglês significa, literalmente, estranho, “descreve aqueles gestos e modelos analíticos que dramatizam incoerências em relações alegadamente estáveis entre sexo cromossômico, gênero e desejo sexual” (Jagose, 1996, p. 3). Em outras palavras, a autora articula em vias gerais, que a palavra *queer* serve para exprimir contrariedade aos padrões hegemônicos, da classe e da ideologia dominante, no que diz respeito a sexo, desejo e gênero.

Já Butler, em “Corpos que Importam: os limites discursivos do ‘sexo’” (2019) afirma que o termo *queer* apresenta um propósito político e que nunca foi plenamente possuído no sentido que *queer* não se pode ser utilizado para representar uma identidade, mas sim, um movimento dissidente de desidentificação (de não-conformidade, de não contrariedade identitária) à medida que atua como um termo político contestador dos padrões e ideologias dominantes.

Se o termo *queer* deve ser um local de contestação coletiva, o ponto de partida para um conjunto de reflexões históricas e perspectivas futuras, ele terá que continuar

a ser o que é no presente: um termo que nunca foi plenamente possuído, mas que é sempre e apenas apropriado, torcido, estranhado [*queered*]” por um uso anterior que se orienta para propósitos políticos urgentes e expansivos. (Butler, 2019, p. 374).

Segundo Annamarie Jagose (1996), “*queer* se concentra em incompatibilidades entre sexo, gênero e desejo”. A autora afirma que o *queer* ou “o estranho” se faz na destabilização dos padrões heteronormativos, incluindo tópicos como *cross-dressing*, interssexualidade, ambiguidade de gênero, cirurgias de redesignação sexual ou a performance travesti, explorando as incoerências entre sexo, desejo e gênero, que estabilizam, ou seja, formam a base da heterossexualidade, embora o termo *queer* tenha sido associado principalmente a lésbicas e gays. Ela ainda afirma que a teoria *queer* demonstra que nenhuma sexualidade é natural, colocando em xeque até mesmo termos como homem e mulher, que até então não eram vistos como “problemáticos” (Jagose, 1996, p. 3).

Como uma pessoa *queer* nascida do sexo biológico masculino, porém dita afeminada, cresci ouvindo para ter mais atitudes “de homem”, como por exemplo, engrossar a voz para falar, evitar a postura dos punhos para não fazer a “mão quebrada”, não rebolar ou fazer movimentos excessivos com o corpo, usar roupas largas e que tapem, sobretudo, as pernas, e isso me levou a internalizar uma autocobrança para eliminar as tais características ditas “femininas”. Ao longo dos anos, isso acabou gerando um desconforto com relação ao meu próprio corpo, em especial, com relação aos mamilos. Por ser uma pessoa em situação de sobrepeso, meus mamilos são relativamente grandes, o que faz com que meu cérebro os relacione diretamente com seios, uma característica “não-masculina” e que, em toda minha vida, fui ensinado a “odiar”.

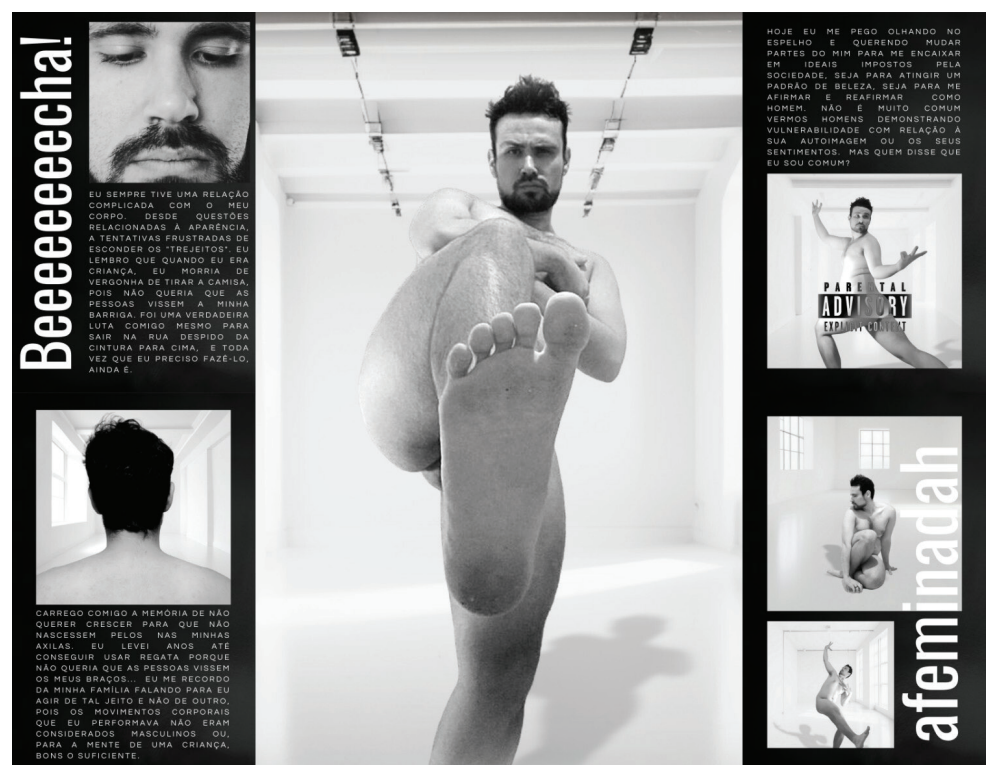


Imagem 3. Fotoperformance “Beeeeeecha!”, 2024

No corpo-capítulo intitulado “Beeeeeeecha!” (Imagem 3), eu coloco não apenas o meu corpo em evidência como também trago para discussão a pressão estética para atingir um corpo ideal, ou melhor, um corpo idealizado, além da pressão para jamais performar qualquer trejeito que remeta aos padrões considerados femininos.

Em outras palavras, eu que sempre fui uma “criança-viada”, não podia “falar fino” rebolar ou performar qualquer tipo de gesto ou movimento corporal que socialmente desviasse da esperada conduta viril, pois a regra é que para indivíduos do sexo biológico masculino, eles assumam o papel de homens e performem a ideia que se constrói socialmente do que é ser um homem.

Mesmo corpos com cromossomos XX ou cromossomos XY podem apresentar características intermediárias, muito porque estas características estão mais atreladas ao que foi concebido socialmente como papel de gênero do que propriamente à anatomia humana, evidenciando (em relação ao corpo) uma certa distinção entre o gênero e o sexo, o social e o biológico. O quanto os mamilos masculinos precisam ser retraídos para serem considerados masculinos, é uma convenção social. O quanto uma voz masculina precisa ser grave para ser considerada masculina é uma convenção social. O quanto um corpo masculino precisa ser treinado nas porções superiores, em relação às inferiores, para ser considerado masculino, é uma convenção social. Todas essas características se relacionam ao conceito de gênero, e não de sexo, e quando pensamos que o gênero pode se expandir para além de características binárias (masculino ou feminino), nascem as diversas possibilidades de gêneros não-binários.

Se um indivíduo com esta característica fisiológica (o fato de ter nascido com um pênis) não cumprir com esta convenção de afirmar e reafirmar sua virilidade a todo momento, ele é repreendido com violência, seja ela psicológica e verbal (por meio de broncas e sermões) ou mesmo física. Em face disto, tem-se então uma restrição corporal, o gênero enquanto construto social atuando como tecnologia de controle e apreensão de corpos.

MAPEANDO O CORPO QUEER: AUTORREPRODUÇÃO QUEER EM TEMPOS DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

A série “Foto de Família” se trata de uma imagem gerada pela ferramenta de inteligência artificial *Adobe Firefly* de um retrato de família com cinco membros, de diferentes faixas etárias, na qual editei para substituir os rostos da família pelo meu rosto a partir de diferentes *selfies*. Para fazer esta substituição, utilizei a ferramenta *online* de *face swap* da *Remaker AI*. Por tratar-se da versão gratuita da IA, precisei realizar o procedimento de forma separada, trocando um rosto por vez, para que cada rosto da família fosse substituído por uma *selfie* diferente. Depois uni cada um dos rostos em uma imagem única por meio de edição.

O retoque final se deu quando eu legendei a “foto” com os nomes de meus possíveis “filhos”. Já que não posso me reproduzir, então que estes filhos sejam as minhas criações, minha pesquisa, minha arte, minhas formas de contribuir para com a sociedade. A legenda se dá em retângulos amarelos vibrantes, uma referência a histórias em quadrinhos (HQ’s) ocidentais, nas quais se usa este recurso para fazer uma narração “fantasma” ou o pensamento de um personagem que não está presente na cena, que no caso, sou eu, o progenitor de uma família inteira gerada pela união entre escárnio e inteligência artificial.



Imagem 4. "Foto de Família", 2024

Por mais que este trabalho tenha sido gerado por uma mera ferramenta de programação, partiu de minhas ideias e exercitou algo em mim que talvez eu nunca vá pôr em prática que não através de um trabalho artístico: o ato de escolher nomes para filhos. Da mesma forma, se algum dia eu quiser ter um filho biológico, precisarei de um recurso artificial, de uma "máquina" ou "tecnologia" para que isto aconteça, pois como mencionado anteriormente, o requisito mínimo para a reprodução é sentir atração sexual pelo gênero oposto, e com este requisito, eu não cumpro.

Em outro trabalho, utilizando a versão gratuita do aplicativo para *smartphone* "FaceApp" para editar uma única *selfie*, com meu próprio celular, transformei minha imagem de modo a criar indivíduos, de diferentes gêneros, em diferentes faixas etárias. Com isso, brinquei com a possibilidade de trocar de gênero, e não apenas "passei" minha fotografia para o feminino, como utilizei a imagem gerada para regressar ao masculino, fazendo com que o programa realizasse diferentes interpretações de mim mesmo, ao imaginar as aparências que teriam meus descendentes caso a reprodução sexual fosse possível.

Uma percepção que tive ao criar estas imagens, foi que o aplicativo, ao trocar minha *selfie* para o sexo biológico feminino, sempre adicionou maquiagem, tanto na boca quanto nos olhos, enquanto as imagens do sexo biológico masculino, não possuem maquiagem (ainda que aquelas que tenham sido produzidas a partir de uma imagem já convertida para o sexo feminino tenham deixado vestígios de batom, produzindo rostos com lábios mais avermelhados do que na *selfie* original). Além disso, quando seleciono a opção de idoso para fotos "masculinas", o aplicativo gera cabelos e barba grisalhos, enquanto nas fotos "femininas", o cabelo permanece na mesma cor, indicando que eles teriam sido tingidos.

Estas diferenciações me levam a observar que a inteligência artificial por trás do aplicativo leva em conta vieses de performance de gênero, convenções sociais, e não o sexo biológico propriamente dito, trazendo elementos que não são naturais do corpo (batom, rímel, delineador, tinta de cabelo) como artifícios atrelados preconceituosamente à identidade de gênero feminina. Obviamente, por estar utilizando uma versão gratuita do aplicativo, os recursos são limitados, portanto, as opções de edição não são das mais variadas, mas é interessante notar como os costumes e paradigmas sociais criados em torno da performance de gênero estão afetando o resultado da geração dessas imagens.

Intitulado “Lugares em que eu poderia ter nascido”, edito tais imagens criadas por IA para sugerirem um planisfério ou mapa mundi espichado e distorcido, que não coloca os limites territoriais em tamanho real, mas sim, busca uma contar uma história, começando pela África, passando pela Europa, até chegar à América do Sul, aprofundando-se no Brasil, então no Estado do Rio Grande do Sul, até chegar à minha cidade-natal, Cachoeira do Sul, e por fim, termina em Santa Maria, cidade na qual resido atualmente e que tem servido como minha “casa” há pelo menos dois anos. Vale ressaltar que os mapas dos municípios não incluem apenas a zona urbana, mas também os limites rurais e distritos das cidades mencionadas.

Através do já mencionado site “*wordificator*”, então, utilizei palavras para preencherem o “formato” dos Continentes, País, Estado e Municípios presentes na montagem, dando sequência a meus trabalhos em *word art* pensando essas formas que foram dispostas de maneira a sobrepor os rostos como os locais por onde meus ancestrais passaram ao longo de milhares de anos, por milhares de gerações, de acordo com os resultados do meu exame de ancestralidade genética.

O título “Lugares em que eu poderia ter nascido” surgiu a partir de um questionamento que tive: E se meus ancestrais não tivessem se movido e/ou tivessem parado no meio do trajeto? Isso significa que eu poderia ter nascido em outro país, com leis e políticas públicas completamente diferentes, em países onde ser homossexual é considerado crime, onde o casamento homoafetivo não é permitido, entre outras possibilidades... Assim, fazendo uma breve pesquisa na internet, procurei de forma generalizada, artigos e reportagens de jornais e revistas que falassem sobre ser LGBTQ+ na África, na Europa, na América Latina, no Brasil e no Estado do Rio Grande do Sul, e busquei adicionar palavras de acordo com a minha própria percepção de como foi ter nascido em Cachoeira do Sul e estar vivendo em Santa Maria no momento.

Dentre as palavras no continente africano estão: crime; pena; 14 anos de pena; família tradicional; direitos; o que é normal?; leis; prisão. Já na Europa, posso destacar os seguintes termos e expressões: Rússia; doença mental; multa; perseguição; ocidente versus oriente; adoção; gravidez solidária. Na América do Sul, alguns dos vocábulos são: colonização; herança colonial; Guiana; cirurgia; SUS (Sistema Único de Saúde); violência. No Brasil, os termos em maior destaque são: 35 anos de idade; Va-

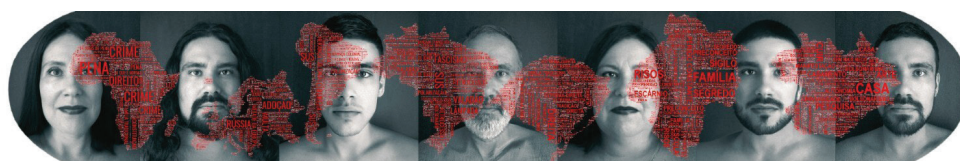


Imagem 5. “Lugares em que eu poderia ter nascido”, 2024

ladão; fascismo; lâmpada; polarização; avanços a passos lentos; bancada evangélica; transfobia. No Estado do Rio Grande do Sul temos os termos: direita; tradição; extrema direita; família tradicional; homossexual bolsonarista. Em Cachoeira do Sul: impossibilidades; segredo; piadinha; risos; às escondidas; sigilo; escárnio; família; escola. E por fim, em Santa Maria: casa; casamento; cuir; manifestação; sem mais medo; arte; luta contra o fascismo; universidade; pesquisa; docência.

Eu reconheço que na biologia existe sim uma determinação de sexo biológico, na qual os cientistas "dão nome aos bois", identificando corpos como "machos" e "fêmeas", contudo com o avanço dos estudos sobre gênero, encabeçado pelas ciências humanas, as ciências biológicas têm, em alguns aspectos, se transformado junto aos avanços sociais e culturais e desarticulando o discurso daqueles que utilizam o nome e a credibilidade da ciência para proferirem e propagarem preconceito e discriminação.

Ao passo em que a sociedade julga e condena as pessoas LGBTQIAPN+, cientistas de todo o mundo buscam uma explicação biológica para o fenômeno. Afinal, existe um gene gay? Uma codificação genética que defina a orientação sexual que uma pessoa desenvolverá ao longo da vida, e sobretudo, existe um papel evolutivo na existência da homossexualidade? Ou será que a atração sexual é uma questão meramente comportamental e, portanto, uma escolha dos indivíduos? O assunto ainda é bastante controverso, pois enquanto pessoas LGBTQIAPN+ afirmam terem nascido assim — e eu me incluo nisto —, no sentido de que nunca sentiram atração sexual diferente da que sentem, a ciência ainda não parece ter encontrado uma resposta convincente para a origem da homossexualidade, conforme Varella (2015).

Eu vou te perguntar uma coisa: Que diferença faz pra você, pra sua vida pessoal, se o seu vizinho dorme com outro homem? Se a sua vizinha é apaixonada pela colega de escritório? Que diferença faz pra você? Se faz diferença, procure um psiquiatra, você não tá legal! (Varella, 2014).

Dito isso, o papel do cientista biológico jamais será ditar o que é certo ou errado, mas visualizar, registrar e compreender os fenômenos que ocorrem na base de qualquer forma de vida, sendo que nunca haverá imparcialidade.

Mesmo os testes genéticos mais recentes, como os adquiridos por mim, ainda não são capazes de identificar a orientação sexual ou a identidade de gênero do indivíduo através do genoma, apenas questões relacionadas ao sexo biológico, como por exemplo, o desenvolvimento "correto" dos órgãos genitais e a intersexualidade (antigamente chamada de hermafroditismo). Torna-se então evidente que o papel social de um determinado sexo biológico se sentir atraído somente pelo sexo oposto é infundado biologicamente, bem como o fato de as manifestações sexuais que transgridam esta norma social serem tachadas como opção ou escolha. Ao mesmo tempo, a controvérsia se faz presente a partir do momento em que a ciência não encontra uma explicação que justifique a existência da homossexualidade como sendo natural e imposta pela genética, portanto, sendo imutável e uma questão que se sobrepõe a qualquer vontade do indivíduo de ser diferente.

Deste modo, quando trago dados biológicos em minha pesquisa, não é para afirmar como alguém deve se sentir ou deixar de, mas para tentar compreender a partir de uma perspectiva diferente a origem dos fenômenos aqui descritos, naquilo que me diz respeito: a minha sexualidade. E nesse sentido, parto em busca de elementos em

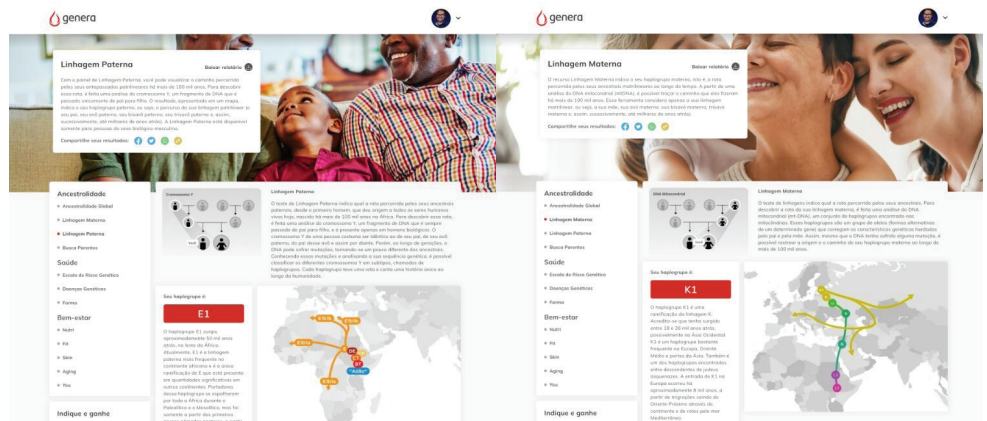


Imagem 6. Minhas Linhagens Paterna e Materna

meu próprio corpo que não só possam de alguma forma explicar a sexualidade, como também problematizar o pensamento científico enviesado e distorcido para atender aos interesses políticos dessa ou daquela classe social.

Através do anteriormente mencionado exame de ADN realizado em minha própria residência, por meio do laboratório de genômica pessoal Genera, foi possível identificar minha linhagem genética tanto pelo lado paterno quanto pelo lado materno (Imagem 6). De acordo com a plataforma através do qual o exame foi adquirido e realizado, a linhagem paterna só pode ser rastreada geneticamente em indivíduos que possuam o cromossomo Y, o que é uma verdade para mim, pois meu sexo biológico é o masculino. Já a linhagem materna é investigada através do ADN mitocondrial, pois ele é passado de mãe para filho, independentemente do sexo biológico da criança.

Como resultado do teste, constatou-se que 87% do meu ADN provém da Europa, sobretudo, da Península Ibérica (42%), o que não é novidade, já que o Brasil foi colonizado por portugueses. Além disso, outros 27% do meu código genético vêm da Itália. No entanto, vale destacar que enquanto minha linhagem materna tem origens majoritariamente europeias (e do oeste asiático), minha linhagem paterna tem origem africana.

De acordo com o exame, minha população genética pelo lado materno surgiu entre 18 e 26 mil anos atrás, possivelmente na Ásia Ocidental, sendo esta linhagem bastante comum na Europa. Sua entrada no continente europeu, segundo estimativas, ocorreu há aproximadamente 8 mil anos atrás. Já pelo lado paterno, o grupo genético no qual me encontro surgiu há 50 mil anos atrás, no leste da África, remontando à Pré-História. Segundo as informações prestadas pelo site da Genera, os portadores desta linhagem genética se disseminaram pelo continente africano durante o Paleolítico e o Mesolítico. No entanto, o site deixa claro que os padrões atuais de distribuição dessa linhagem só puderam ser identificados, com o surgimento dos primeiros grupos nômades pastores. Com base nestas informações, suponho que o encontro de minhas linhagens materna e paterna possa ter ocorrido devido à história da colonização do Brasil pelos Europeus, e pela escravidão, que surgiu ainda durante o período colonial aqui no país, fazendo uso de mão-de-obra forçada de africanos.

A questão é: essas linhagens que se perpetuaram no tempo por meio da reprodução biológica, trilhando a história dos *homo sapiens*, só o fizeram porque deixaram descendentes. E quando estas linhagens culminam em mim, que sou uma pessoa *queer*, com preferência por indivíduos do mesmo sexo biológico, para onde elas vão?

Elas morrem? Simplesmente deixam de existir? E eu, enquanto indivíduo que não terá filhos biológicos em um futuro tão próximo, como posso contribuir para a História e para a cultura da humanidade como um todo? É diante deste percalço que dou à luz ao Corpo-Livro, transformando a arte no meu legado.

CONSIDERAÇÕES

Por meio desta pesquisa poética, que conjuga meus dados genéticos obtidos a partir de um exame de ADN à problematização da descendência biológica, sexo e gênero, chegou-se à cartografia de um corpo queer. Tal cartografia me leva à percepção de que sexo (biológico) e gênero são conceitos distintos, mas que se complementam, no sentido de que ambos são condicionados por fatores sociais, conforme a filósofa e autora feminista Judith Butler (2019). E que o gênero pode ser entendido como uma ferramenta, portanto uma tecnologia, de controle de corpos, concedendo ou negando a performance de determinados movimentos e gestos, comportamentos, uso de vestes, maquiagem, e do próprio ato sexual em relação a outros indivíduos, conforme Laurentis (1997).

Pude perceber que a imposição (disfarçada de incentivo) de uma reprodução biológica, seja por parte da família, seja por parte da igreja ou do Estado, tem a ver com a política de controle de corpos e a produção de trabalhadores e soldados para movimentarem a economia global e o sistema capitalista. A defesa de uma “família tradicional brasileira” e a preocupação excessiva da bancada evangélica com a sexualidade alheia faz parte de um dispositivo ou mecanismo de controle que exerce poder sobre os corpos alheios, mas não apenas isto: a mídia, a pornografia e a indústria farmacêutica também desempenham papel fundamental na construção das subjetividades, na construção do desejo sexual e nos marcadores identitários de gênero, por meio de um “tráfico semiótico-técnico”, conforme as ideias de Paul B. Preciado (2008).

Por meio da produção de poéticas visuais, dei à luz a um Corpo-Livro, como chamo aqui, intitulado “YAGora?”, com inúmeros “corpos-capítulos”, que são os trabalhos individuais, refletindo sobre papéis de gênero, padrões de beleza e me posicionando na luta contra o preconceito e a violência, e colocando os meus trabalhos e a minha arte como legado. Corazza (2006) afirma que a mente e o corpo formam uma coletividade de microelementos (sentidos, afetos, delírios, e assim por diante) que discordam, anseiam, erram e se enfrentam, gerando um micro-caos. Essas pulsões advindas do caos têm sua expressão direta por meio da arte. Então, ao final de tudo, pode-se dizer que foram as sensações que geraram o Corpo-Livro e que também geraram este trabalho escrito. Por meio da cartografia e da narrativa biográfica, a figura do artista-pesquisador tornou-se indissociável da pesquisa, e o Corpo-Livro, uma expressão genuína de atravessamentos diários que levam ao produzir.

Minha poética me levou à percepção de que o fim da criação no mundo não é deixar uma prole, mas produzir significado. Todo artista deixa um legado, embora muitas vezes invisível à primeira vista, trabalhando nos interstícios, encontrando meios de re(a)ver tempo e espaço e, por isso, é essencial os respiros que ele dá no seu registro histórico e contexto. Certamente que muitos artistas queer nem sequer se encontram em registro, isto é, não foram estimados e considerados pelo sistema das artes, e nesse sentido, reforço a importância de nos questionarmos quais artistas foram (e continuam sendo) registrados, e por que esses e não outros?

Por fim, cheguei ao entendimento de que a arte, com seu fator transgressor, pode ser configurada, tal como o sujeito queer e sua dissidência, como uma maneira de se opor aos padrões normativos e reivindicar o controle de nosso próprio corpo, tomando para nós o benefício de nos empoderarmos de comportamentos que correspondam ao nosso desejo e preferências sexuais, e identidade de gênero. Deste modo, a própria arte servindo como a materialização da construção de um pensamento crítico, de um corpo-conceitual, pode ser vista como um “descendente” do artista, uma contribuição do indivíduo para a sociedade tão relevante quanto a prole.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidente da República, [2016]. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em 21 mai. 2024.
- BUTLER, Judith. *Corpos que Importam: os limites discursivos do “sexo”*. 1. ed. São Paulo: N-1 Edições, 2019. 400 p.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* / Judith P. Butler; tradução Renato Aguiar. – 16. ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CORAZZA, Sandra Mara. *Artistagens - Filosofia da diferença e educação*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2006. 120 p.
- FINK, Leonard. Kenneth '77 (31). s.d. Série de Fotografias. Disponível em: <<https://art-sandculture.google.com/story/igXxaQalJNoKlg?hl=en>>. Acesso em: 16 nov. 2024.
- GENERA. *Genera - Ancestralidade, Saúde e Bem-Estar*, © 2024. Primeiro Laboratório brasileiro de genética a oferecer uma plataforma personalizada de testes de ancestralidade, saúde e bem-estar. Disponível em: <<https://www.genera.com.br>>. Acesso em: 10 abr. 2024.
- JAGOSE, Annamarie. *Queer Theory: an introduction*. New York: New York University Press, 1996. 153 p.
- KRUGER, Barbara. *Untitled (Your body is a battleground)*. 1989. Fotografia. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/barbara-kruger-atualiza-obra-icone-novamente/>>. Acesso em: 15 nov. 2024.
- LAURENTIS, Teresa de. *Technologies of Gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1997. 151 p.
- OMS. Organização Mundial de Saúde. *Relatório Mundial de Violência e Saúde*. Genebra: OMS, 2002.
- PRECIADO, Paul B. *Testo Yonqui*. Editorial Espasa Calpe, S.A., 2008.
- RICHTER, I. Z.; OLIVEIRA, A. M. Cartografia como Metodologia: Uma Experiência de Pesquisa em Artes Visuais. *Paralelo 31*, v. 1, n. 8, 27 maio 2017.
- SPIZZIRRI, G. et al. Proportion of ALGBT adult Brazilians, sociodemographic characteristics, and self-reported violence. Disponível em: <<https://static.poder360.com.br/2022/11/pesquisa-populacaolgbt-datafolha-unesp.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2024.
- VARELLA, Drauzio. *Homossexualidade | Coluna #04*. YouTube, 15 de setembro de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rqi-UTb9f9Y>>. Acesso em: 10 abr. 2024.
- VARELLA, Drauzio. *Homossexualidade, DNA e a Ignorância*. 2015. Disponível em: <<https://drauziovarella.uol.com.br/sexualidade/homossexualidade-dna-e-a-ignorancia-artigo/>>. Acesso em: 10 abr. 2024.

RICARDO OLIVEIRA DE LIMA

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

E-mail: ricardo.lima@acad.ufsm.br

ANDRÉIA MACHADO OLIVEIRA

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

E-mail: andreia.oliveira@ufsm.br

ENTRE TURNOS: DIÁLOGO COM AMADOR E JR. SEGURANÇA PATRIMONIAL LTDA. ENTREVISTA A ANTONIO GONZAGA AMADOR E JANDIR JR.

Antonio Gonzaga Amador

Giovane Bido Arduino

Jandir Jr.

João Miguel G. Santana

Sarah Marques Duarte

AMADOR E JR. SEGURANÇA PATRIMONIAL LTDA
PERFORMANCE
REPERFORMANCE
CRÍTICA INSTITUCIONAL
ARTE E TRABALHO

O texto, entrevista realizada aos artistas Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr., aborda a ativação do trabalho Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. como reperformance no ambiente acadêmico sob o título Jovane e Jomi Segurança Acadêmica Amadora e Júnior (EMBAP/UNESPAR). Evidenciando estruturas de poder, regimes de visibilidade e naturalizações institucionais, a performance tensiona a presença de corpos marginalizados em espaços de arte. Amador e Jr. discutem como sua experiência como trabalhadores da arte informa a crítica que realizam, mais próxima da vivência do que da teoria. Nesse sentido, discute-se a relação da ação com a crítica institucional contemporânea, evidenciando contradições laborais, inclusive em eventos como a Bienal de São Paulo.

AMADOR E JR. PATRIMONIAL SECURITY LTD.
PERFORMANCE
REPERFORMANCE
INSTITUTIONAL CRITIQUE
ART AND LABOR

This text, an interview with artists Antonio Gonzaga Amador and Jandir Jr., addresses the activation of the work Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. as a reperformance in an academic setting under the title Jovane e Jomi Segurança Acadêmica Amadora e Júnior (EMBAP/UNESPAR). By highlighting power structures, regimes of visibility, and institutional naturalizations, the performance challenges the presence of marginalized bodies within art spaces. The artists reflect on how their experiences as cultural workers shape a critique grounded more in lived experience than in theory. In this context, the relationship between the action and contemporary institutional critique is discussed, revealing labor contradictions—even within major events such as the São Paulo Biennial.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

No dia 31 de outubro de 2024, frequentadores do edifício João Prosdócimo, em Curitiba/PR, foram surpreendidos pela presença de dois novos funcionários: seguranças que também atuavam como ascensoristas do prédio da Tiradentes, que integra o Campus I da Universidade Estadual do Paraná. Tratava-se da re-performance Jovane e Joni Segurança Acadêmica Amadora e Junior Ltda., ativação do trabalho Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., dos artistas Antonio Gonzaga Amador e Jandir Junior. Ao longo de um turno de oito horas, os performers auxiliaram passantes, acompanharam usuários do elevador e “protegeram” a sala onde acontecia a disciplina de Crítica Institucional do PPGAV–EMBAP, ministrada pelas Profas. Dras. Deborah Bruel e Keila Kern. Com o intuito de aprofundar o diálogo sobre a ação e suas reverberações no ambiente acadêmico, bem como refletir sobre questões políticas e semânticas sobre trabalho, classe, raça e sobre como as instituições moldam a leitura dos corpos e suas presenças, o LaPerfo, representado pela Profa. Dra. Sarah Marques Duarte, junto aos artistas Giovane Arduino e João Miguel Santana, realizou uma conversa aberta com Amador e Jandir no dia 18 de novembro de 2024.

Sarah Marques Duarte (SMD): Queria começar apresentando brevemente o trabalho Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., proposta dos artistas que estão aqui conosco e poderão falar mais dessa série de ações idealizadas e realizadas por Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr. Nas performances, os artistas, vestidos como seguranças, questionam o papel dos corpos marginalizados de funcionários dentro de situações institucionais das artes, através de ações inusitadas em espaços expositivos. Antonio e Jandir participaram de exposições no MUPA, no Centro Cultural de São Paulo,



Imagem 1. Jovane e Jomi Segurança Acadêmica Amadora e Júnior (EMBAP/UNESPAR) Curitiba, Brasil. 2024. Fonte: LaPerfo/ Sarah Marques

no Museu da República, no Museu de Arte do Rio e também na 35ª Bienal de São Paulo. Antes de passar a palavra para eles, queria contar brevemente como se originou a conversa que estamos tendo agora. Um dos procedimentos artístico-pedagógicos utilizados aqui na Escola de Música e Belas Artes (UNESPAR), no componente de performance do curso de Artes Visuais, é a realização de ativações de trabalhos de artistas de fora de Curitiba, tanto na cidade quanto no interior da universidade. A realização de reperformances é uma estratégia inicial que possibilita a criação de experiências que colocam em diálogo os artistas que estão em formação com artistas do campo da performance, com seus trabalhos e trajetórias, em articulação, claro, com os interesses de experimentação poética dos estudantes. Nesse movimento de criação, a partir de um trabalho de interesse para todos nós, Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., foi realizada Jovane e Joni Segurança Acadêmica Amadora e Júnior como um modo de experimentar o trabalho do Antonio e do Jandir no contexto acadêmico. Foi um dia muito interessante para quem estava na escola e, também, posteriormente, quando a gente começou a escutar os ecos dessa ação em conversas de corredores. Então, imagino que o Antonio e o Jandir também estejam curiosos para escutar algumas dessas histórias. Giovane Arduino: Chegamos à faculdade já vestidos, com o crachá “Jovane e Jomi Segurança Acadêmica Amadora e Júnior”. Entramos no elevador e ficamos de ascensoristas, uma função estranha, hoje quase ninguém vê. Inclusive, as pessoas entram no elevador e falavam: “Não se vê mais ascensorista”. E era um elevador muito apertado, velho, então era desconfortável. Uma professora pegou o elevador e relatou o desconforto de dividir o espaço com uma pessoa. Na faculdade, quem nos conhecia sabia que estávamos performando e evitava entrar. Parece que há um pouco de preconceito, gostaria de saber se Jandir e Antonio já sentiram isso. Ficamos horas realizando o trabalho e montamos protocolos que, no momento da ação, tivemos que adaptar. A gente acatou aquela ideia do Antonio, de reafirmar obviedades. Então, a gente falava para as pessoas que elas estavam sendo filmadas, reafirmava a lotação do elevador que estava escrita, pedia para conferir se o elevador tinha parado realmente no andar antes de descer, sendo que o elevador lá fala os andares, mas fala sempre o andar errado, então era engraçado. Tinha muita gente que queria conversar, perguntavam se a gente ia ficar lá, se havíamos começado naquele dia, afirmavam a necessidade do trabalho para a segurança da universidade, entre outras coisas.

João Miguel Santana (JMS): Em alguns momentos, havia um certo automatismo em relação a essas figuras. Algumas pessoas entravam no elevador, e eu perguntava: “Para qual andar você vai?”. A pessoa só falava o andar, continuava mexendo no celular, saía e parecia que realmente não notava que tinha alguém ali, existia uma certa invisibilidade. Mas, na maioria dos casos, percebiam que alguma coisa estava acontecendo e começavam a perguntar: “Mas você é ascensorista mesmo?”. Uma professora perguntou se era brincadeira, e eu continuava repetindo: “Nós somos da Jovane e Jomi Segurança Acadêmica Amadora e Júnior. Estamos aqui para ajudar vocês”. Ela saiu do elevador, foi até a portaria, e lá estava o zelador. Então, ela perguntou se aquilo era brincadeira e ele respondeu: “Não. É uma performance!”.

SMD: Esse deslocamento pequeno (do museu pra universidade) acabou gerando discussões semânticas e políticas bem interessantes.

Jandir Jr. (JJ): É curioso ouvir vocês porque acho que compartilhamos essa sensação de que vários problemas se repetem nas performances, né? Quando você falou, me veio à cabeça uma das nossas primeiras performances — a gente ficava parado

em frente a um quadro, atrapalhando ou “protegendo” a visualização. O inesperado foi ver como as pessoas mudavam completamente seu caminho na exposição só para evitar a gente. Não era aquela coisa de desviar do nosso corpo para ver o quadro ao lado: ignoravam a parede inteira! Acho que tem duas coisas aí: primeiro, a associação imediata com a figura do segurança; segundo, o incômodo de uma presença estranha, fora do cotidiano. Esse medozinho que a gente tem uns dos outros, essa resistência em participar. E olha que eu falo isso sendo alguém que fugia de performances como o diabo foge da cruz! Só fui me acostumar depois que comecei a fazer. Mas tem outra camada nisso tudo, que aparece tanto no trabalho de vocês quanto no nosso: aquela atitude de “fingir normalidade”. A pessoa vê algo esquisito, mas pensa “ah, deve ter alguma função” e segue “como se nada”. Me lembrei de uma história do Hélio Oiticica em Nova York. Ele tentou fazer uma performance nos metrô no horário de pico e foi um fracasso total, mas dali acabou surgindo o conceito de “crelazer”. É engraçado como essas experiências, mesmo quando não dão certo, sempre acabam ensinando alguma coisa. As pessoas precisam de tempo para entrar no ritmo da arte. Existe algo no processo criativo que exige justamente esse... espaço vazio, esse tempo generoso, essa pausa que faz parte do lazer (a palavra vem daí mesmo, né?). Mas é irônico pensar que tudo isso surgiu de uma experiência fracassada. Um cara tentando ativar uma arte participativa num contexto supercotidiano, no meio do fluxo pesado de gente cansada, sem paciência nenhuma. Talvez a gente enfrente exatamente isso quando faz essas performances e reencenações também.

Antonio Gonzaga Amador (AGA): Essas duas percepções: quando a gente está fazendo performance, a forma como as pessoas leem a gente e a forma como nos lemos na performance. Aquele sentir do tempo dilatado, de como as coisas fluem ou não fluem, das microdecisões tomadas no calor do ato. De repente, algo acontece, o público reage de um jeito, surge um imprevisto, e aí? O que fazer com isso? Essa é uma das coisas mais interessantes enquanto linguagem, enquanto prática: essas duas camadas de relação. Como somos lidos no ato, no acontecimento, e como nos percebemos performando. Essa sensação de “estou fazendo isso agora: o que preciso pra continuar?”. As decisões que mantêm o acontecimento vivo... Isso tem tudo a ver com como percebemos e somos percebidos. É sobre leitura, mas também sobre ação, aquilo que desenvolvemos durante o ato. Aí a gente percebe como um gesto pode ser simples, mas, ao mesmo tempo, capaz de mover as pessoas de forma tão contundente. É incrível quando conseguimos perceber, e criar, espaços que explorem isso mais profundamente. Tem outra coisa que considero muito rica: quando as pessoas começam a performar junto. A galera trazendo outros para ver, ou então aquela dinâmica do jogo da situação, onde todo mundo vai entrando na vibe... É sobre essa troca que se estabelece, como o público vai se tornando parte ativa do processo. É sobre se relacionar, mas não no sentido de a performance “funcionar” ou não. É mais sobre como a situação proposta é tão potente e convocatória que exige uma resposta que pode vir de infinitas formas, mas sempre como reação àquilo que foi colocado em jogo. E nós, como artistas, também vamos moldando essa convocatória. O corpo, quando trabalha por longos períodos nesse estado, vai intensificando ou suavizando esse chamado. É uma troca constante: quanto mais nos entregamos, mais o público se sente convidado a responder.

SMD: Acho que essa experiência do compartilhamento da presença guarda um mistério, uma potência que só dá para sentir vivendo. Como o Antonio falou: quando a

gente experimenta, vai percebendo certas coisas, e o público também, mesmo quando não sabe que é público, mas depois se vê como público. No dia seguinte, quem acreditou nos ascensoristas começou a comentar: “Nossa, vocês viram? Pagaram até pra ter ascensorista no evento!”. Fato que nunca aconteceria na nossa universidade, não temos recurso para isso. “Nossa, tem até segurança hoje!”. Como se fosse algo real. Esse lugar da ficção, num primeiro momento, causa um espanto: “A universidade fez esse investimento?”. No dia seguinte, essas pessoas perceberam que acreditaram na ficção e o que isso diz sobre o funcionamento da instituição, né? Nos convoca a pensar em muitas coisas, nessa relação com o presente e como isso provoca. E aí, falando nisso... É performance ou brincadeira? A gente brinca no laboratório: “Vamos brincar, mas vamos brincar sério”. Porque a brincadeira, o jogo, é muito gostoso, gera entusiasmo. Percebi isso nos dias seguintes: as pessoas ficaram animadas porque presenciaram esse jogo ali dentro.

JJ: Foi muito massa acompanhar por fotos a preparação para a reperformance de vocês: a transformação, raspar a cabeça, fazer os ternos, crachás... A gente falou desde o tecido do terno até isso que era, enfim, a cabeça raspada.

SMD: Sim! O terno, por um lado, é um significante que porta um status social alto. Mas, a partir do momento que você coloca um crachá, não é a mesma coisa. Já desce por conta do crachá: aí já é alguém prestando um serviço. Não é um executivo, é alguém prestando um serviço. Então é incrível como um crachá faz diferença.

JJ: Lembro que falamos do tecido dos ternos na nossa primeira reunião antes de vocês fazerem a reperformance. Sobre isso indicar a classe social de quem o veste. Teve a comparação do João entre o nosso trabalho e o trabalho do Fred Wilson, e eu lembrei também do trabalho do Robert Mapplethorpe que falava especificamente do terno de microfibra de um dos seus modelos.

JMS: Na própria arte brasileira, historicamente, não diretamente ligada à tradição da crítica institucional europeia e estadunidense, encontramos exemplos de artistas que reivindicam questões inerentes às instituições e ao campo da arte. Nelson Leirner, Antônio Manuel, Cildo Meirelles, além do grupo Rex, são exemplos notáveis. Há também uma divisão cronológica da crítica institucional europeia e estadunidense em duas fases. A primeira é composta por artistas como Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren, Michael Asher, que, ainda associados a uma herança dadaísta, passam a criticar o espaço museológico, da galeria, do ateliê do artista, revelando aspectos políticos, sociais e econômicos que regem esses espaços. Posteriormente, surge uma geração de artistas como Andrea Fraser, Mark John, Fred Wilson que, segundo Bernardo Mosqueira, num texto da Select em 2018, entendem o artista como sujeito das instituições. E, atualmente, estamos falando de crítica infraestrutural, que pressupõe uma negociação entre artistas e instituições. O trabalho de vocês parece partir de um aceite pressuposto das instituições em relação ao trabalho. Vocês se inscrevem em editais, são aprovados para criticar a própria instituição que os aceitou, fazendo com que, de antemão, a prática de crítica que vocês fazem já esteja, de alguma forma, institucionalizada. Como vocês operam essa negociação com as instituições?

AGA: A gente opera muito no campo institucional. A gente está enquadrado nessa relação de crítica institucional — acho que isso, de saída, já é um pressuposto nosso, mas acho que voltada a uma crítica não necessariamente ligada ao campo da arte, mas às relações sociais, trabalhistas e raciais. Então, de certa maneira, também espelha a relação de sociabilidade numa macroescala nossa, na nossa sociedade. A

gente está interessado nessas questões de classe, de raça, de trabalho; e, por conta disso, a gente realiza as negociações e as empreitadas performando junto. Para além da instituição, a gente quer fazer com que a estrutura seja exposta; e aí, não necessariamente, nossos trabalhos estão respondendo a algum tipo de crítica, a gente explicita ou evidencia a estrutura com mais ênfase. Por conta disso, nossas estratégias são muito mais voltadas a uma relação de oficialização, já que a gente está performando uma empresa, pensando em evidenciar essas estruturas. Normalmente, a gente pensa nas relações com a instituição sempre tentando fazer as coisas que têm mais a ver com cada uma. Um exemplo foi no MUPA, por conta de um edital e pensando no espaço da vitrine, essas condições que estavam colocadas ali. Qual seria a melhor forma de evidenciar essas relações? Acho que a crítica institucional, usando a estrutura legal, usando as regras a nosso favor, no sentido de tentar evidenciar a loucura e as coisas inumanas que podem existir nessas relações postas.

JJ: Acho que a Amador e Jr. nutre uma relação muito cara com o segundo momento dessa divisão que João trouxe. Ao invés de uma crítica às instituições a partir de um trabalho que surge fugindo do campo dos museus, galerias e centros culturais, acho que esse segundo momento entende que as instituições não são um monólito. Elas começam a ter um olhar mais afinado para o que compõe as instituições, como num close, ou num lego, mais do que exatamente como uma coisa só. Exemplar disso são trabalhos que mencionam toda a cadeia de patrocinadores que existe por trás de uma instituição, mostrando interesses do capital que ergue instituições que muitas vezes têm conteúdo crítico, e, enfim, as pessoas que estão por trás se beneficiando. A gente se nutre disso. A Amador e Jr. surge de uma experiência de trabalho. Vem de um setor específico dentro de uma instituição que contrata um trabalho de crítica institucional e, geralmente, para fazer a crítica a outro setor da instituição. É uma briga interna também, em que a gente se vê nesse balaio várias vezes. Mas acho que tem uma sensibilidade que realmente foge desse legado da crítica institucional com sua historicidade, seu lugar geográfico, sua temporalidade também. A nossa sensibilidade é forjada numa experiência de trabalhadores de base, de um trabalho racializado. Então, tem muito desse papo que a gente ouve nos trens lotados, no ônibus lotado, nas nossas famílias também. Talvez isso seja um eco desse mundo utópico, se a gente tivesse a possibilidade de ouvir trabalhadores falando livremente sobre seus problemas de trabalho, como se a arena pública fosse também deles, desses trabalhadores que estão na base da pirâmide sustentando tudo. O discurso público do trabalhador não tem lugar. Talvez isso seja um aspecto fundamental da existência da Amador e Jr.

JMS: Estamos hoje, em sociedade, debatendo, por exemplo, o fim da escala 6x1. Como trabalhador, meu dia a dia envolve momentos em movimento e deslocamentos a pé, mas, sobretudo, muitas horas sentado em frente ao computador. Quando fizemos a reperformance, ao final de 8 horas, e nem foram todas em pé, meu corpo estava exausto. No final do dia de trabalho, comecei a sentir um tanto de raiva, algo que vinha de um cansaço físico mesmo, e um tanto de vergonha por não aguentar direito o regime de trabalho que eu estava performando. Quando conversei um pouco com a professora Sarah, chegamos à conclusão de que, por mais que estivéssemos prestando esse serviço, nunca saberíamos o que é um terço do que vive, por exemplo, uma pessoa que realmente trabalha como segurança. Ao contar para familiares que eu havia passado 8 horas como segurança, minha irmã me corrigiu dizendo que deveríamos ter ficado 12 horas, porque é normalmente a escala de uma pessoa que trabalha como

segurança. Na primeira conversa que tivemos, vocês comentaram e isso estava um pouco na fala do Antonio agora há pouco, que o cansaço do corpo passa também a operar na performance de vocês. Enfim, vou trazer à tona uma questão da Bienal. Durante a Bienal deste ano, a Fundação Bienal recebeu pelo menos nove autuações por violações trabalhistas, dentre elas jornadas superiores a 12 horas de trabalho. Assim, eu gostaria de perguntar como vocês se relacionaram com essa questão ali com os trabalhadores da Bienal. Como foi também a relação entre vocês e a equipe de segurança da Bienal? Como se dá esse contato entre vocês e a equipe de segurança desses espaços? Se tem algum tipo de conversa? E se, como o próprio Jandir estava falando, as reivindicações dessas pessoas, as questões que eles trazem, passam também a alimentar ou servir de ideia? Sei que muito disso vem de uma vivência de vocês como trabalhadores de museu, arte-educadores, mediadores... Enfim, queria voltar um pouco para essa chave e entender como isso se reflete na performance e vai operando nessas invenções, nos serviços que vocês vão prestando.

JJ: Tem duas chaves que alimentam o trabalho. Uma delas é a nossa experiência como monitores, mediadores, trabalhadores de museus nesse lugar de educação, em museus e centros culturais. Mas tem outra que ultrapassa a nossa experiência mais imediata nesse campo: a do trabalho, da racialização, de como a experiência colonial criou postos de trabalho, e esses trabalhos só existem no modo como existem porque houve uma exploração que se deu aí, pigmentocrática, separando tipos de pessoas humanas. É um trabalho que faz eco com experiências que são nossas, vivências de trabalho na cultura, mas também experiências que ultrapassam o campo cultural, experiências anteriores e experiências que amigos e familiares passaram também. A Bienal foi... assim, a gente ficou muito feliz de fazer, e essa pergunta evoca uma série de memórias que são muito caras para a gente. Eu e Antonio não conversamos antes de fazer a Bienal sobre como a gente ia ser recebido por todos, por quem estava ali trabalhando: seguranças, bombeiros, equipe de educação, de orientações públicas. A gente tem uma experiência já de outros espaços, uma relação aquecida, muitas vezes cordial, mas acho que teve um “a mais” na Bienal. Porque tem uma coisa: numa Bienal, os artistas geralmente trabalham ali na pré, na montagem, enquanto, na hora da exposição e depois dela, eles vão estar muito bem vestidos fazendo ali o cerimonial ou vão visitar ocasionalmente a mostra. E aí, na performance, a gente estava muito alinhado ao horário de muitos trabalhadores que chegavam lá. Alguns dias, a gente entrava e saía quase na hora que eles saíam também. Era diferente, evidentemente, a gente estava trabalhando poucos dias em relação a eles, mas tinha alguma coisa que fazia eco: quando a pessoa estava ali cansadona e via que a gente também estava cansado fazendo uma coisa muito besta, sei lá, andando de chinelo. Era uma mistura estranha: às vezes performar alguma coisa agradável, mas performá-la durante horas. A gente foi muito bem recebido por todas as equipes. Nosso trabalho possibilita conversas com trabalhadores que, às vezes, nem gostam de arte, mas que trocam ideia a partir de outros referenciais. Vão falar sobre o trabalho mesmo, sobre o cansaço, sobre a profissionalização; vão falar de como fizeram para trabalhar como segurança, como é o curso para ser bombeiro. E aí, a gente também compartilha nossas experiências, fala sobre a performance mesmo, mas principalmente sobre essas zonas que aproximam a gente. A última coisa que eu estava pensando em falar: o motivo da autuação da Bienal de São Paulo. Uma carta aberta saiu tempos antes e resultou nisso, porque várias condições de traba-

lho eram violadas, não eram adequadas, eram absurdas. E, quando ela saiu, eu e o Antonio publicamos no Instagram uma nota pequena. Eu separei aqui para ler: “Não poderia ter outra postura que não divulgar a carta aberta dos trabalhadores da edição atual da Bienal de São Paulo. Divulgo, inclusive, para somar no enfrentamento contra qualquer gesto de culpabilização contra eles que possa advir daí.” Ou seja, a gente já previa que alguma coisa poderia acontecer: demissões, cortes de equipe, reuniões abusivas, e aí segue. “Isso não é raro, apesar de ser lastimável, pois, se há reclamações - e não importa por qual meio elas vieram- e se os trabalhadores buscam outros meios para se fazer ouvir que não os da oficialidade da instituição, talvez seja porque nossos problemas, isto é, os problemas da classe trabalhadora, almejem a publicidade, a vida pública.” Que é, de fato, uma coisa que eu acho que é um nó, um incômodo que acontece quando trabalhadores vêm a público e falam da posição que eles falam. É incômodo eles falarem porque é urgente, é rascante, não tem espaço para aparências. É diferente, por exemplo, do caminho que a crítica institucional e os trabalhos mais críticos de arte percorreram para, hoje em dia, ocuparem espaços em grandes museus e instituições. Tem um vínculo mais confortável com o capital privado, enfim, e até com as instituições, nessa ideia de retornos financeiros, do resgate de investimentos. Uma das críticas da Bienal, numa nota que saiu no dia em que a carta dos trabalhadores saiu, dizia que eles não tinham buscado os meios da instituição para fazer a crítica. Esse era o principal argumento deles. E essa foi a chave também que a gente encontrou para falar naquele momento: de que, não: às vezes, a crítica que as instituições desejariam que permanecesse no compliance vem a público. E é isso. Tem alguns problemas em como a crítica - essa crítica, essa carta - saiu da Bienal. Ela, de fato, não saiu com o aval de todos os trabalhadores ali no momento. Esse é um ponto. Mas eu estou ignorando isso, os problemas internos, para falar de algo maior, assim.



Imagem 2. Vista da performance de Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. na 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível Fonte: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo <https://35.bienal.org.br/participante/amador-e-jr-seguranca-patrimonial-ltda/>

SMD: Fiquei muito empolgada com essa reperformance. Jandir e Antonio nem sabem a minha alegria. João e Giovane me contaram de uma estudante que entrou num elevador, depois voltou pelo outro elevador e falou com um dos meninos: “Ó, você trocou de elevador”, só que era outra pessoa e ela não percebeu. Provavelmente estava olhando para o celular.

JMS: É, as pessoas chegavam com o celular na mão... Então, acho que tem um não querer contato e, talvez, ao ver que estávamos na posição de funcionários, gerasse até um relaxamento, do tipo: “Nem preciso interagir, ele só tá trabalhando. Então vou continuar no celular mesmo”. Então, acho que tem uma camuflagem com o celular também, que ajuda e prejudica ao mesmo tempo o contato com o público no contexto da nossa reperformance. Acho que o celular mudou nosso regime de atenção. Isso é inegável. Tem alguma coisa que mudou, e mudou de tal modo que eu já não sei bem como as pessoas observariam o seu entorno nessa condição, sem um celular na mão. Eu não sei se elas perceberiam mais facilmente as diferenças entre trabalhadores e performers, se elas se distraíram ou não, se as conversas seriam mais presentes. Porque tem uma coisa aí que é um fato: o celular é um dispositivo que tem alterado o regime de atenção mental. Mas, por outro lado, tem algo que é da ordem de como algumas pessoas desaparecem e outras aparecem no cotidiano, como algumas são mais visíveis, como algumas pessoas detêm mais atenção. Então, não sei... não sei mesmo. Mas acho que certamente o celular teve um impacto nisso, em como as pessoas reagiram à gente.

SMD: O celular gerou todo um novo regime de sociabilidade. Ele é também um escudo para o desconforto de estar com o outro. Ele protege: você não tem que dialogar, você está ocupado.

JMS: Quando vocês estavam na frente da tela, “protegendo” a tela, às vezes as pessoas queriam se relacionar com a tela fazendo uma foto. E aí vocês estavam ali, além de atrapalhando a fruição, atrapalhando, talvez, a grande motivação de estar no museu, que é fazer uma foto. Tinha um incômodo nesse sentido? Um pedido de licença rapidinho só para uma foto?

JJ: Eu não lembro. Mas estou lembrando do trabalho de um amigo, na verdade, aqui do Rio, o Rafael Amorim. Ele tem uma performance, feita no Parque Lage, em que ele come uma marmita sentado no ponto onde as pessoas mais fotografam como ponto turístico em frente à piscina. Teve uma pessoa que ficou bravíssima com ele e falou assim: “Chega ali um pouquinho para o lado”. Acho que ele se recusou e virou uma discussão. Tem esses casos. Talvez só não tenham reclamado com a gente.

SMD: Então, quando uma professora vai perguntar se é brincadeira, é porque ela realmente ficou incomodada. E outras pessoas ficaram se questionando no prédio: “Vocês viram essas figuras agora no elevador?” “O que está acontecendo?” “Dentro da universidade de arte?” Então gerou um desconforto muito grande porque remete a uma memória de repressão, mesmo que ela esteja apenas no imaginário, por mais que muitos não tenham vivenciado isso. Todas as vezes que eu via os meninos, era um impacto muito grande. Então acho que, numa cidade como Curitiba, num edifício como o nosso, que tem diversas memórias da época da ditadura, essa imagem deflagra imaginários.

JJ: Fiquei encantado também com o trabalho do LaPerfo, por trabalhar com reperformances e não só nas performances, mas também na memória e no diálogo como estratégia. É algo muito especial que acontece. Acho que a gente pode ver as diferenças de contexto e de corpo.

ANTONIO GONZAGA AMADOR

Artista Visual e educador. Doutor pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2024. Mestre pelo Programa em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense em 2019. Graduado em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2013.

E-mail: amador.pintura@gmail.com

GIOVANE BIDO ARDUINO

Giovane Arduino, nascido em Ribeirão Preto, é artista, dedicando-se centralmente à pesquisa e prática da pintura, da tatuagem e de suas intersecções. Graduando (2023) no Bacharelado em Artes Visuais da Escola de Música e Belas Artes da UNESPAR.

E-mail: giovane.arduino@gmail.com

JANDIR JR.

Artista Visual e Educador. Doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense, desenvolve práticas artísticas centradas no texto. Nos últimos anos, tem enviado mensagens a desconhecidos e partilhado essas experiências em exposições, publicações independentes, livros e periódicos, com destaque recente para o livro *Export Quality Poetry 1924-2024* (Centre d'art Neuchâtel, 2024) e as revistas *ARS* (ECA-USP, 2024) e *Palíndromo* (Udesc, 2025). Desde 2015 é funcionário da Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.

E-mail: mailexpressivo@gmail.com

JOÃO MIGUEL G. SANTANA

João Miguel G. Santana é artista e mestre pelo Programa de Pós Graduação em Cinema e Artes do Vídeo na Linha II - Processos de Criação nas Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná pesquisando audiovisualidades, pintura e crítica institucional. Bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (2018). Técnico em Design de Interiores pelo Senac/Pr (2015). Está diretor ficcional do Museu de Arte Contemporânea DEPARTAMENTO DOS ESPELHOS.

Email: joaomiguelsantana@gmail.com

SARAH MARQUES DUARTE

Sarah Marques é coordenadora do LaPerfo, Laboratório de Performance e Grupo de Pesquisa da Escola de Música e Belas Artes. Doutora em Artes Cênicas (UFBA), professora adjunta da UNESPAR, professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UNESPAR) e docente colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Lenguajes Artísticos Combinados da Universidad Nacional de las Artes.

E-mail: sarah.duarte@unespar.edu.br

PODEMOS FALAR SOBRE TUPINICÓPOLIS AQUI?

CAN WE TALK ABOUT TUPINICÓPOLIS HERE?

LIVRO
IDEALIZADORA **Tupinicipolis é aqui?. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2025**
Alayde Alves

RESENHISTA **Pedro Ernesto Freitas Lima**

CARNAVAL
ESCOLAS DE SAMBA
FERNANDO PINTO
TUPINICÓPOLIS
ARTE CONTEMPORÂNEA

O presente texto consiste na resenha do livro “Tupinicipolis é aqui?” (2025), organizado por Alayde Alves, Clarissa Diniz, Leonardo Antan e Thais Rivitti. A partir da discussão do desfile de escola de samba “Tupinicipolis”, realizado pelo carnavalesco Fernando Pinto na Mocidade em 1987, a publicação reflete sobre como tratar o Carnaval e seus artistas como parte da história da arte brasileira e promover interlocuções entre essa manifestação de cultura popular e a arte institucionalizada, particularmente a partir da arte contemporânea.

CARNIVAL
RIO SAMBA SCHOOLS
FERNANDO PINTO
TUPINICÓPOLIS
CONTEMPORARY ART

This article is a book review about “Tupinicipolis é aqui?” (2025), organized by Alayde Alves, Clarissa Diniz, Leonardo Antan, and Thais Rivitti. Based on a discussion of the “Tupinicipolis” samba school parade, created by carnival designer Fernando Pinto for Mocidade in 1987, the publication reflects on how to treat Carnival and its artists as part of the history of Brazilian art and to promote dialogues between this popular culture manifestation and institutionalized art, particularly from the contemporary art perspective.

ISSN 1518–5494

ISSN–E 2447–2484

1. Além da pesquisa monográfica sobre o carnavalesco Joãozinho Trinta feito por Alayde Alves (2010), fazem parte desse processo o colecionamento e a exibição de produções de artistas atuantes e/ou que dialogam com escolas de samba – caso da exposição “Ratos e Urubus” (2019, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, com idealização de Alves e curadoria de Carlos Eduardo Riccioppo e Thais Rivitti) –, bem como a série de conversas presenciais realizadas na feira de arte ArtRio (Rio de Janeiro) nos anos de 2022, 2023 e 2024 sobre o tema em questão

A diversificação de objetos de estudo, bem como de perspectivas teórico-metodológicas, tem sido questão importante para aquelas novas vertentes da História da Arte interessadas por fenômenos estéticos para além dos cânones, classificações e hierarquias hegemônicas, eurocentrados, que se basearam em uma concepção restrita de “belas-artes”. A publicação “Tupinicópolis é aqui?” (2025) é exemplar dessa diversificação das possibilidades de pesquisa em História da Arte ao reunir um grupo de pesquisadores dessa área para discutir “Tupinicópolis”, desfile de escola de samba concebido pelo carnavalesco Fernando Pinto para o carnaval de 1987 da Mocidade Independente de Padre Miguel, no Rio de Janeiro.

Idealizado e dirigido pela colecionadora de arte Alayde Alves, com colaboração e organização de Clarissa Diniz, Leonardo Antan e Thais Rivitti – todos atuantes na História da Arte e na Curadoria –, a publicação reúne transcrições de um ciclo de debates online realizado em 2022 sobre o mencionado desfile de carnaval, além de textos e ensaios visuais inéditos de colaboradores convidados a discuti-lo a partir de distintas perspectivas. Por sua vez, os debates realizados em 2022 fazem parte do projeto “No Barracão”, idealizado por Alayde Alves, parte de um processo iniciado em 2008, com distintos desdobramentos¹, e que pretende discutir a “estética da carnavalização” e a “arte do Carnaval” “como parte da história da arte brasileira” (ALVES, 2025, p. 16), isto é, por meio da interlocução entre o Carnaval e a arte institucionalizada, particularmente a partir da arte contemporânea. Desse modo, o projeto parte de uma compreensão da responsabilidade social e política do colecionismo ao ampliar espaços e possibilidades de discussão sobre o Carnaval das escolas de samba e a produção de seus artistas.

Objeto da publicação, “Tupinicópolis” é provocativo visto que imaginou a existência de uma metrópole, nos moldes das grandes cidades ocidentais, hibridizada com indígenas e com seus supostos aspectos simbólicos característicos. Assim, em “Tupinicópolis” a lógica ocidental se manteria com a presença de bancos, farmácias, boates, forças armadas, mas em suas versões indígenas – banco Tupinicopolitano com a moeda Guarani, farmácia Raoni, boate Saci, tanques de guerra em formato de tatu, entre outras invenções.

O interesse pelo desfile também se deveu ao conjunto do trabalho de Fernando Pinto, que durante a década de 1980 concebeu outros desfiles cujos enredos se posicionavam em prol dos direitos dos povos indígenas, entre eles a demarcação territorial, da preservação ambiental e da criação de reservas ecológicas, temas até então não comuns nos desfiles de escolas de samba e que reverberavam discussões políticas daquela década de redemocratização e que culminariam na Assembleia Constituinte de 1988. Além da originalidade temática, Pinto também propôs uma estética que foi aproximada ao “tropicalismo”, na medida em que recuperava símbolos de “brasilidade” junto a elementos da cultura de massa.

Inicialmente, Alves, Antan, Diniz e Rivitti, apresentam um diagnóstico que justifica a publicação. Trata-se do incômodo com a pouca reverberação do Carnaval no sistema da arte institucionalizada e nas reflexões de seus agentes, configurando um fosso profundo que, no entanto, não oblitera as numerosas conexões possíveis entre ambos os circuitos. O trio de colaboradores enumera as problemáticas percebidas no desfile e que serão discutidas ao longo da publicação:

Tupinicópolis coloca em debate as perspectivas indígenas; as reflexões acerca do capitalismo; a racista e elitista distinção que sistematicamente tenta separar as

produções culturais ditas “eruditas” daquelas supostamente “populares”; e a necessidade de reconstruir narrativas histórias dominantes, ao lado da vontade de debater o futuro. (ALVES; 2025, p. 22)

Em seguida, são apresentados transcrições do ciclo de debates online “Tupinicópolis é aqui?”, intercalados com textos e ensaios visuais de autores convidados. Os quatro debates realizados em 2022 abordaram o desfile a partir das seguintes categorias interpretativas: Tropicalismo e cultura marginal; culturas indígenas e alteridade; ideias de futuro e de ficção científica; e da relação entre arte, protagonismo e capitalismo.

A aproximação entre Pinto, o Tropicalismo e a cultura marginal dos anos 1960 e 1970 é discutida por Leonardo Antan, Fred Coelho, Beatriz Milhazes e Leonardo Bora. Ao questionar a compreensão da Tropicália enquanto um “movimento” ou um “estilo” artístico, Coelho chama atenção para o fato de que carnavalização diz respeito a questões para além do visual e da estética, implicando também em um processo de inversão de valores e de aproximação entre “universos díspares”, sejam sociais, estéticos ou outros. Ainda, Coelho afirma que, ao inventar um “pós-indígena”, Pinto escaparia da representação do sujeito colonial e questionaria o estereótipo fixado pelo colonizador. Antan contextualiza Pinto e a originalidade de sua proposta estética ao afirmar que o carnavalesco recorria ao “cafona” para questionar a visualidade hegemônica estabelecida por carnavalescos como Fernando Pamplona e outros a ele próximos, oriundos da Escola de Belas Artes (EBA-UFRJ), e que nos anos 1960 e 1970 se tornaram referência do que seria o bom gosto no carnaval.

Antan aprofunda a aproximação entre Pinto e o Tropicalismo no texto “Tupinicópolis, país do futuro: imagens tropicalistas e delírios de uma nação”. Nele, o autor aproxima o trabalho do carnavalesco ao de outros artistas consagrados associados à Tropicália, como Caetano Veloso, Tom Zé, Gilberto Gil, Glauber Rocha, Zé Celso, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Glauco Rodrigues e Antônio Henrique Amaral, questionando, portanto, hierarquias até então comuns entre esses circuitos. Ao concordar com Fred Coelho, Antan considera que Tropicália não se referia a um movimento, mas a “uma maneira de articular uma série de problemáticas” (ALVES, 2025, p. 87), muitas delas associadas a pensar a cultura do país a partir do desdobramento e da dessacralização de seus signos nacionais, particularmente por meio do questionamento da noção ocidental de modernidade implicada em como muitos desses signos se associavam a uma ideia do Brasil como “país do futuro”.

Complexidades e contradições no trabalho de Pinto em relação à alteridade indígena foram discutidos em diversos momentos, como no debate realizado entre Clarissa Diniz, Sandra Benites, Ericky Nakanome e Abiniel Nascimento. Para Benites, apesar de provocativo, já que questiona a representação do indígena preso ao passado ao imaginá-lo no futuro, “Tupinicópolis” reproduz algumas representações criadas pelo colonizador sem questioná-las, como a ideologia da “mistura de raças” fundante da “brasilidade”, e a representação da mulher indígena sexualizada no carro alegórico “Bordel da Uira”, remetendo aos abusos sexuais e à maternidade compulsória às quais mulheres indígenas foram submetidas (ALVES, 2025, p. 118-119). Nakanome aponta, também, outras contradições do desfile, como a representação de uma metrópole indígena como uma “taba de pedras”, aos moldes dos grandes centros urbanos ocidentais, e a narrativa do eldorado, evocativo do garimpo e de seus danos para as populações indígenas e seu modo de vida interdependente do meio ambiente (ALVES, 2025, p. 122).

Entre as tensões acerca da alteridade observadas no desfile, está o controle sobre a representação. Benites e Nakanome – respectivamente mulher indígena e pesquisador com proximidade ao Festival do Boi-Bumbá de Parintins, por sua vez outra festa popular que, assim como o Carnaval, trata da representação indígena – constata a ausência de autorrepresentação no desfile, o que os leva a defender sua retomada crítica, propondo inclusive a imaginação de outra “Tupinicópolis”, alternativa à lógica colonial. Por outro lado, também questionam se a autorrepresentação garantiria a não ocorrência do estereótipo e do exótico. Uma nova dimensão do fenômeno do desfile passa a ser considerada quando Nakanome lembra a lógica da “espetacularização”, a qual, citando Anna Maria Alves Linhares,

retira o objeto do contexto inicial de sua experiência social, esvaziando-o de seu sentido primário e agregando a ele outros significados, não mais ligados ao que é diretamente vivido, mas a um consumo estético, de imagens em movimento (LINHA-RES apud ALVES, 2025, p. 131).

A (auto)representação e a espetacularização nos remete à dimensão ficcional do Carnaval e do desfile de escola de samba, fundamental para lançarmos uma abordagem artística a “Tupinicópolis”. A artista visual Rafa Bqueer e o carnavalesco André Rodrigues apontam aspectos nos desfiles de escola de samba, e particularmente nos de Pinto, que demonstram como a cultura periférica se apropria e reelabora elementos hegemônicos. Bqueer lembra dos homens negros vestidos de Xuxa na comissão de frente da Mocidade em 1988 e afirma que o uso das cores vivas e do kitsch pelas escolas de samba provocam o gosto estabelecido pelas elites em diversas instituições, entre elas o mercado da arte, ao questionar o “desejo da branquitude, do eurocentrismo da história da arte” (ALVES, 2025, p. 212-213). Rodrigues afirma que as escolas de samba sempre foram manifestações nas quais negros imaginaram modos de reexistências na cidade, pela música, pela dança, pela visualidade. Ao reelaborar existências e narrativas de possíveis brasis, por meio da imaginação, ficção e especulação, as escolas de samba operariam com a lógica afrofuturista.

Essas questões ecoam no texto de Clarissa Diniz. A autora recorre às concepções de dandismo negro (Renata Bittencourt) e mimese da alteridade (Michael Taussig) para discutir a complexa inversão feita em “Tupinicópolis”: indígenas são transformados em proprietários em uma perspectiva capitalista e se tornam híbridos, combinando seus supostos elementos culturais com a moda ocidental, complexificando o duopólio “cooptação/resistência”. Para Diniz

Ao mimetizar não apenas o terno de oncinha, mas também o banco, o governo central, o dinheiro, o shopping center, os eletrodomésticos, a farmácia, a boate, o cassino etc., Tupinicópolis reencena o capitalismo não somente para reificá-lo, mas para transformá-lo, posto que, como depreendemos da abordagem de Taussig e de práticas culturais diversas – do vodu ao cover, do lipsync às máscaras, da caricatura às drags –, imitar é afetar (ALVES, 2025, p. 225, grifo da autora).

Diniz dá relevo para os efeitos da prática da imitação enquanto uma política de “imaginação radical”, isto é, uma recriação que não conserva estruturas sociopolíticas, mas que produz diferença. Em uma inversão bakhtiniana, “Tupinicópolis” transforma

o capital em brincadeira debochada de carnaval. O desfile é compreendido pela autora também a partir da ficção, enquanto uma criação artística. Restringir o desfile de Pinto à “aculturação” e “cooptação” seria, portanto, interditar análises e debates sobre a obra e suas problemáticas, restando uma condenação cristalizada que não reverbera nas preocupações que podem vir a nos interessar hoje e a cada vez que o desfile for tratado.

Artistas presentes na publicação promovem o diálogo pretendido entre o Carnaval e a arte contemporânea institucionalizada, na medida em que fazem considerações sobre escolas de samba enquanto referência para seus processos, para além de tomá-los enquanto referência visual. É o caso de Guerreiro do Divino Amor, que aproxima suas sobreposições e colagens empregadas nos vídeos Super Rio (2004-2006) e Atlas superficial mundial ao procedimento de construção dos enredos e dos carros alegóricos, os quais Guerreiro compreende como desdobramentos da realidade e de seus elementos que a constituem, dando origem a “superficcões”, à artificialidade (ALVES, 2025, p. 168-169). Também é o caso do ensaio visual de Moara Tupinambá, o qual, por meio da imagem, estabelece diálogos com “Tupinicipolis” a partir de suas conhecidas colagens de caráter “futurista”, as quais representam indígenas, flores, florestas e animais, que parecem vagar pelo espaço sideral e que sugerem a ancestralidade como alternativa para imaginar futuros possíveis. Já Milhazes afirma seu olhar desierarquizante ao afirmar que, enquanto artista, olhava para o desfile de Pinto com o mesmo interesse que olhava para Matisse ou Tarsila, e que a interessava produzir diálogos entre esses dois universos.

Em suma, a publicação traz um vasto e rico material iconográfico de “Tupinicipolis” e outros desfiles de Pinto que, ao evidenciar as imagens enquanto um código com suas especificidades, convida os historiadores da arte a lançarem novos olhares para o Carnaval e as escolas de samba.

PEDRO ERNESTO FREITAS LIMA

Professor Assistente do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Doutor em Artes, com ênfase em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV / VIS / IdA / UnB) (2020), Mestre em Artes pelo mesmo programa (2016). Possui bacharelado em Desenho Industrial e habilitação em Programação Visual e Projeto de Produto pela Universidade de Brasília (2011).



VIS – Revista do PPG em Artes Visuais, Universidade de Brasília

PPG Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG 01, Asa Norte - Brasília
Telefones: 61 3107-1174 / 1173
arteppg@unb.br

REVISTA VIS revistavis@unb.br

Utilizou-se na composição dos textos, títulos e legendas a família tipográfica UnB Pro, desenvolvida por Gustavo Ferreira para a Universidade de Brasília. UnB Pro é derivada da família tipográfica Liberation Sans, desenvolvida por Steve Matteson da Ascender Corporation, distribuída como software livre pela Red Hat Enterprise.