



VOLUME 12

JOSÉ CIRILO
STELA MARIS SANMARTIN
(org.)

Estéticas e poéticas contemporâneas



Esta obra foi selecionada para integrar a “Coleção Pesquisa Ufes II”, a partir de Chamada Pública feita pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) aos programas de pós-graduação da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram critérios de inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Vice-reitora

Sonia Lopes Victor

Chefe de Gabinete

Ana Paula Santana de Vasconcellos Bittencourt

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Fátima Maria Silva,
Gleice Pereira, José André Lourenço, Margarete
Sacht Góes, Othon Souto Campos, Paulo Rogerio
Garcez de Moura, Rodrigo de Alvarenga Rosa,
Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi
Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte, Sergio
Lins de Azevedo Vaz, Telma Elita Juliano Valente

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Juliana Braga, Samira Bolonha Gomes

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Ana Paula Rubim,
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,
Maria Augusta Postinghel

Produção Cultural

Déborah Pinto Corrêa



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Projeto gráfico

Willi Piske Junior

Samira Bolonha Gomes

Revisão de texto, diagramação e capa

Alis Comunicação e Estratégia

Fotografia da capa por Marcos Martins (*in memoriam*)

Fotoperformance 2016. Malecón, Havana

Supervisão

Edufes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Editora Universitária – Edufes, ES, Brasil)

E79 Estéticas e poéticas contemporâneas [recurso eletrônico] / José Cirilo e Stela Maris Sanmartin (org.) Dados eletrônicos. – Vitória, ES : Edufes, 2026.
244 p. : il. ; PDF, 13.2 MB. - (Coleção Pesquisa Ufes II; 12)

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-658-5

Modo de Acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Artes visuais. 2. Arte moderna séc. XXI. 3. Cultura Capixaba. I. Cirilo, José. II. Sanmartin, Stela Maris. III. Série..

CDU: 7

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

Esta obra foi composta com
a família tipográfica Crimson Text.

JOSÉ CIRILO
STELA MARIS SANMARTIN
(org.)

Estéticas e poéticas contemporâneas

 **EDUFES**

Vitória, 2026

Sumário

Apresentação	8
Processos de criação e alguns pontos em suas dinâmicas temporais...10 <i>Cláudia Maria França da Silva</i>	
A dialética artística de Orlando da Rosa Farya.....	35
<i>Angela Grando • Ernandes Zanon</i>	
Rumo ao desconhecido: o ensino diante das novas tecnologias.....	67
<i>João Wesley de Souza • Jovani Dala Bernardina</i>	
Afetos e imagens: identidade e estilo na canção de Carlos Papel	85
<i>José Eduardo Costa Silva • Daniel Tápia • Potiguara Curione Menezes</i>	
Entre fibras, romances e nostalgia: o papel das roupas na poética de Lara Felipe.....	122
<i>Júlia Mello</i>	
Uma economia simbólica da imagem: estudo de caso entre religião e política, transitoriedade social e colorismo	140
<i>Isabela Frade</i>	
Braço de Prata: fotografias e pinturas num ato decolonial	162
<i>José Cirillo</i>	

Poética do cotidiano da artista capixaba Ana Gonçalves.....179

Stela Maris Sanmartin

Migrações, artes e corpos: a silhueta em sombras de Rubiane Maia ...196

Paula Guerra

Sobre os autores 236

Apresentação

É da natureza humana construir arte e cultura e essa construção é um processo que está em constante transformação, um saber historicamente construído, fundado no pensamento criativo e na capacidade reflexiva. As habilidades de comunicar, raciocinar, observar, tomar decisões, inferir, imaginar, perguntar, procurar soluções originais, analisar/sintetizar, emitir juízo são fundamentais à ação criadora, como atitudes e valores fundamentais das relações humanas que se estendem aos processos de criação em arte.

Desde 2020, quando implementamos uma transformação radical no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-Ufes), iniciamos um programa editorial que visa a popularização do conhecimento produzido nas pesquisas de nossos professores e discentes. Entendemos que o conhecimento gerado deve circular e não ficar preso à gavetas e acervos de especialistas. Assim, criamos um projeto estratégico de fazer circular nossa produção.

Este livro faz parte da Coleção Pesquisa Ufes II e é composto por textos dos professores pesquisadores do Programa de Pós-graduação em Artes, PPGA/Ufes. Propomos inicialmente uma reflexão sobre a perspectiva criadora da pesquisa, ao entendermos que pesquisar sobre artistas e suas obras implica não apenas o levantamento de dados, mas vivência enquanto experimentação estética com os trabalhos e um

processo criativo na atribuição de sentidos no diálogo com as obras. As ações exploratórias e investigativas desvelam novos significados e ampliam as possibilidades de fruição estética.

O acesso à poética e estética de diferentes artistas, em especial capixabas, permite que o público leitor conheça o que é produzido em seu tempo, sua época. A produção artística contemporânea permite ao sujeito entrar em contato com as questões levantadas pelos diferentes artistas e a perspectiva de mundo que desejam comunicar. Portanto, encontramos nesta obra uma visão sobre a produção de arte capixaba, experiência que, reconstruída como memória viva, pode alimentar outros trabalhos que se preocupam com a arte e seus processos.

Assim, esperamos estar mais uma vez contribuindo para a visibilidade da produção acadêmica do PPGA, levando-o a cumprir parte de sua missão estratégica, que é compreender e difundir a produção artística e cultural capixaba.

Os organizadores.
Vitória, outono de 2025.

Processos de criação e alguns pontos em suas dinâmicas temporais

Cláudia Maria França da Silva

Este texto trata de dinâmicas temporais em processos de criação em artes visuais, objeto de estudo em pesquisa acadêmica desta autora. Constitui-se de algumas reflexões acerca do processo de criação, notadamente sua dinâmica, no que diz respeito à dialética existente entre o estabelecimento e a migração de valores (e termos correlatos: continuidade e descontinuidade, sedentarismo e nomadismo, crise e repetição) – escolhas que em diversos momentos fazemos, durante a conduta criadora. Trata-se de uma dialética sem síntese entre quaisquer valores que, à primeira vista, pareceriam inconciliáveis. Desse modo, tal relação dialética não busca síntese que pacifique os termos contrários, nem mesmo a conformação de uma simples bipolaridade.

Pensamos aqui que o processo de criação é uma instância que percorre um vasto universo onde oposições se apresentam simultaneamente, construindo paisagens de contornos indiscerníveis. Ou então um jogo de negociações e trocas entre algo que é novo e algo que permanece no tempo, algo que é superficial e o que se dá em

profundidade, propósito e acaso, o interno e o externo à experiência. No caso das escolhas que se fazem por todo o processo, elas podem obedecer a graus dimensionais, cabendo à dialética, transparecer desde atos mais simples, como a escolha de instrumentos, até atos mais complexos, como quando parar, começar ou recomeçar um trabalho.

Partimos do pressuposto de que a pesquisa no campo prático das artes visuais tem sido um termo em consolidação, cada vez mais vinculado a um programa de formação continuada cujo mote é a reflexão que se faz durante e depois do fazer de um objeto artístico. O conjunto da investigação se organiza e se materializa não somente no objeto ou em um conjunto realizado e(ou) proposto, mas abraça ainda um texto reflexivo a respeito dessa produção, conforme as normas técnicas vigentes.

Uma acepção genérica para o termo pesquisa vincula-o a procedimentos científicos, envolvendo questões tais como a construção de uma problemática e hipóteses para respondê-la, verificabilidade, objetividade e legitimação da comunidade de pesquisadores pertencentes àquele campo da investigação. Considerando as singularidades próprias das artes visuais, não é raro certo desconforto de agentes diversos dos campos das práticas diante da junção do termo “pesquisa” à indeterminação intrínseca ao processo criativo/construtivo de um objeto artístico. Isto, acreditamos, se dá, em parte, pelo fato de que até pouco tempo, pesquisa era um termo corrente dentro de ateliês, em que artistas, mesmo graduados(as) em artes visuais, não possuíam vinculação a um projeto formal/institucional de pesquisa¹.

1 O entendimento de pesquisa para além da prática de ateliê é relativamente recente em nosso país; antes, era muito escasso o número de professores universitários pós-graduados em poéticas visuais.ICLEIA CATTANI confirma essa questão ao dizer que “o entendimento e a consolidação dessa modalidade específica de investigação é muito recente dentro do sistema universitário brasileiro. Se os primeiros doutores em história da arte, em filosofia da arte, em estética formaram-se há várias décadas, na área de poéticas visuais, o primeiro doutor no Brasil obteve seu título no início dos anos 80.” (CATTANI, 1998, p. 162-3).

Icléia Cattani (1998) refere-se à liberdade que permeia o processo construtivo de artistas, bem como a dificuldade de compatibilização de seu *modus operandi* com os modelos científicos. Mas ao optar pela pesquisa em arte no interior do universo acadêmico, é necessário que o artista-pesquisador vá “além da criação da obra, para entender seu processo de criação e sua inserção no seio da produção contemporânea e da história da arte como um todo”. Cabe ao artista-pesquisador “compreender suas relações com as teorias sobre arte e com as categorias da arte.” Enfim, “(...) contribuir para uma epistemologia, sempre em construção, do fenômeno Arte e de seu sistema nas sociedades contemporâneas” (CATTANI, 1998, p. 163).

Em termos de pesquisa em arte², nosso enfoque é o processo de criação. Isso significa que o fazer artístico é o ponto de partida da investigação acadêmica. O fazer suscita as questões poéticas e as questões teóricas que serão tramadas na pesquisa. Nosso horizonte metodológico é o estudo da conduta criadora em termos fenomenológicos; as diversas etapas do processo são levadas em consideração, para além dos procedimentos técnicos. A conduta criadora é entendida como o complexo sistema de variáveis atuantes no intervalo do suposto início de um trabalho artístico até sua materialização final. A(O) artista captaria o que existe de criativo na conduta em si mesma, e não apenas no trabalho artístico, como termo final da ação poética.

Estes aspectos são concernentes à Poética, que admite examinar trabalhos artísticos em processo. O método tem suas origens na reconsideração da Poética aristotélica, oferecida por Paul Valéry (1999), quando propõe o uso do termo Poética em lugar de Poética, em função de uma normatização excessiva desta, com o passar do

2 Diferente da pesquisa sobre arte, a pesquisa em arte detém-se no processo de criação do artista, ou seja, no processo de instauração de seu(s) trabalho(s). Nela, o autor do trabalho de arte é também sua testemunha, produz seu objeto ao mesmo tempo que desenvolve sua pesquisa teórico-reflexiva (CATTANI, 2002).

tempo. René Passeron³ foi um pesquisador do CNRS que liderou os estudos poéticos por quase três décadas. Ao definir a Poética como um campo de estudo, Passeron compreende este campo como uma espécie de filosofia da arte que se faz (PASSERON, 1989, p. 16). É a conduta criadora em específico de cada obra que perfila a requisição a outros campos do conhecimento: antropologia, história, psicologia, tecnologia, sociologia, entre outros – o que Passeron denomina de “ciências da arte que se faz”. O método nos permite perceber dados subjetivos do(a) artista, sem o recurso abusivo da (auto)biografia e sem colocá-lo no centro investigativo: o interesse não é o artista, e sim a relação dinâmica que o une à sua obra enquanto trava sua luta com ela” (PASSERON, 1989, p. 16).

O(A) artista presencia-se em seu “projeto poético” (SALLES, 1998) e por elementos reincidentes e situações que promovem descon continuidades. Isto implica considerar o inacabamento de certas propostas artísticas, desvinculando-as do insucesso como juízo. Há aquelas propostas que seguem o seu curso, em diversas etapas; mas mesmo assinadas, emolduradas – expostas ao outro – resta-lhes algum indício do gesto a mais que poderia ter sido feito ou desfeito. Isso seria o motor para a realização de outro trabalho, autônomo em relação ao anterior, embora atado a ele, de algum modo. Nesse sentido, inferimos que trabalhos artísticos malsucedidos podem ser muito ricos e preñes de sentido como objetos de análise de seus processos de instauração.

Diversos procedimentos técnicos, surpresas e atuações do acaso exigem variadas escolhas e ações, revelando também o grau de atenção do(a) artista para com o fazer de um trabalho específico. Tais

3 René Passeron (1920-2017), doutor em Estudos Literários, antes de vincular-se à filosofia da arte, foi pintor surrealista na década de 1940, no contexto pós-segunda-guerra mundial. É autor do livro *Histoire de la peinture surréaliste* (Paris: Le livre de Poche, 1968). Publicou outros títulos como diretor de pesquisas no Centre National de Recherches Sociales e foi diretor da revista *Recherches poétiques*.

considerações questionam o senso comum de que o processo de criação se assenta sem problemas sobre uma linha estável de tempo, desenho que favorece uma narrativa linear e causal dos fatos.

Dentro dos estudos sobre processos de criação, interessa-nos, sobremaneira, os desenhos do tempo que o processo pode conceber. Acima mencionamos a linha do tempo, que é importante para situarmos diacronicamente os trabalhos realizados por um(a) artista. A cronologia é entendida em seu sentido de sucessão, em que os eventos são assentados em seus lugares costumeiros: o passado, o presente e o futuro, nesta ordem. A linha do tempo perfaz o desenho do tipo flecha, em que se guarda grande expectativa com relação ao futuro, aqui compreendido como a finalização de uma obra. Trata-se de um assentamento conveniente dos eventos. Esta sucessão dá prevalência aos resultados como ápices de um processo, longo ou não.

A narrativa linear é o desenho temporal básico, por meio do qual percebemos a ocorrência de diversos fatores que desestabilizam ou emaranham esta linha. Esta é a razão pela qual elegemos como primeiro exercício poético a visita ao portfólio e às notas (encadernadas ou avulsas) como material de consulta. Esta fase é bem profícua, pois permite perceber questões reincidentes, momentos de ruptura, trabalhos inacabados ou malsucedidos, entre outras ocorrências.

A proposta deste texto é apresentar e discutir sobre três ocorrências, dentro das dinâmicas processuais: a repetição, a crise e o sedentarismo/nomadismo. Quais seriam os desenhos temporais que esses movimentos ensinam? De que modo podemos considerar outras trajetórias para o percurso de criação? Para tal, nos valem os autores como Thomas Kuhn, Cecília Salles, Michel Maffesoli e Flávio Gonçalves.

A visita aos documentos

Iniciamos por considerar aqui algumas menções ao termo documentos. A primeira delas provém da pesquisadora Cecília Salles. Tendo

em mente a Crítica Genética, método voltado à Literatura, a autora tem diante de si duas materialidades: a obra literária finalizada e o material processual no qual se supõe encontrar a gênese da obra em questão. Manuscritos, documentos de redação, documentos autógrafos, documentos em processo – são alguns dos termos utilizados pela pesquisadora para se referir a uma sorte de elementos materiais com os quais se pode perceber o percurso criativo de um determinado trabalho, ou mesmo o método do(a) escritor(a) em realizar seu projeto poético. Salles escreve:

Caminha-se por sobre as pegadas deixadas pelo escritor e adota-se uma perspectiva teleológica diante delas. (...) Falamos em perspectiva teleológica no sentido em que a obra publicada é tomada como elemento unificador: o significado de todo material brota na relação que opera com a obra considerada final. Esse posicionamento diante do manuscrito enfatiza, portanto, a relação de cada rascunho, cada nota, cada rasura funcionando como parte de um sistema que se vai organizando em direção à obra publicada ou em estado de publicação (SALLES, 1992, p. 28).

Já a Crítica do Processo configurou-se no modo de expandir os estudos de processos de criação para além dos estudos literários, ou seja, estudos em artes visuais, teatro, cinema, entre outros. O termo usado pela pesquisadora é “documentos de processo”: um conjunto de elementos materiais para análise, considerando-se a existência da obra. Assim, cadernos de notas, anotações avulsas, ensaios, maquetes, esboços, croquis e outros tipos de estudo em que a acessibilidade do Desenho se faz presente. Os documentos de processo são elementos que permitem investigar a gênese de um trabalho artístico, são:

retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas

estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta (SALLES, 1998, p. 17).

O artista e pesquisador Flávio Gonçalves vale-se do termo “documentos de trabalho” para designar materialidades diversas que são reunidas pelo(a) artista e que podem participar do processo de concepção de uma ou mais obras: “objetos, fotografias pessoais, anotações, imagens apropriadas ou lembranças que povoam ou circundam o espaço e o imaginário do artista.” (GONÇALVES, 2020, p. 20). O autor comenta que encontrou o termo em um catálogo de exposição de Francis Bacon, onde podiam ser vistos fotografias, fragmentos de jornal, ilustrações de livros e revistas, materiais referenciais exteriores para consulta na realização de pinturas. Essas fontes são circunstanciais; o artista apropria-se delas considerando-se também os elementos que orbitam uma determinada imagem.

Essas questões sugerem que os documentos de trabalho fazem referência mais à forma como o artista olha o mundo e o representa de algum modo, do que são eles mesmos representados na obra como uma referência direta e imediatamente identificável quanto a seu sentido ou origem (GONÇALVES, 2020, p. 22-23).

Para o estudo da conduta criadora, consideramos manuscritos, documentos de processo e documentos de trabalho como elementos primordiais não somente para o entendimento do processo de uma obra, mas para a detecção de famílias de objetos que não estão, necessariamente, próximos entre si, temporalmente.

O portfólio é considerado um espécime singular de documento. Trata-se de uma compilação de trabalhos que pareceram satisfatórios aos olhos da sua figura de autoria ou aos olhos de outros: organização criteriosa de documentos de resultados, diversos ápices dispostos em ordem cronológica. Resultado de uma seleção relativamente criteriosa de trabalhos dentro de um universo maior, este documento

permite com que se percebam conquistas técnico-formais progressivas, as questões de conteúdo, até mesmo relações estabelecidas entre o projeto poético daquela figura de autoria e suas interlocuções com o meio. O portfólio é um condensado afirmativo do fazer do(a) artista, posto sobre uma linha do tempo. É um documento de afirmação de seu saber fazer, o que possibilita as condições mínimas de acesso a outros patamares do sistema da arte.

Podemos ainda pensar no portfólio como fonte primária e secundária de pesquisa simultaneamente, já que se constitui em uma estratégia expositiva do estado da questão poética da sua figura de autoria, ou seja, ele nos expõe seu percurso poético, soma de resultados de seu pensamento visual, sempre em construção. Por outro lado, sendo o portfólio constituído majoritariamente por fotografias de trabalhos (muitos deles já inexistentes), pode ser considerado como mediação de segundo grau para com o objeto realizado.

Sendo o portfólio um recorte dentro de um universo bem maior de trabalhos e proposições artísticas, e mesmo que, por meio dele, se percebam momentos de descontinuidade na trajetória de desenvolvimento de uma determinada questão, ele é, em grande parte, um documento que pertence ao campo do estabelecido ou instituído. Ali tendemos a firmar valores que obtiveram relativo sucesso no fazer, sendo que muitos dos trabalhos constantes na cadeia processual são reiterações dessas conquistas⁴.

O portfólio pode revelar aquilo que de certa maneira rotula o fazer de sua figura de autoria, estabelecendo um paradigma: conjunto

4 Consideramos, por muitas das vezes, as “cristalizações” de um modo de pensar visualmente. O portfólio, neste caso, afirma outro sentido para a repetição, qual seja, uma espécie de “maneirismo”, quando já se adquire um saber que proporcionou ao sujeito-artista certo reconhecimento em seu meio. O sujeito experimenta considerável grau de insegurança ao propor novas questões, por medo de perder sua posição em seu meio ou mesmo pelo medo de não se reconhecer mais no inusitado de novas experimentações.

de realizações científicas universalmente reconhecidas e adotadas que, durante certo tempo, fornecem modelos de problemas e de soluções para uma comunidade de praticantes de um campo científico. Thomas Kuhn (1975) nos fornece essa definição de paradigma pensando na dinâmica da história da ciência, mas podemos adaptar tal definição para nossos procedimentos artísticos, ou seja: repetições significativas podem gerar paradigmas pessoais, modos de ação que nos fornecem soluções para problemas próprios de nossa conduta criadora.

Pensamos a dinâmica da criação como uma “torsade” ou como o modelo da molécula de DNA (um helicoide), relação dialética tramada por dois fios: um que não se parte nunca, outro que se parte constantemente. Nosso pensamento sobre o conceito de dialética ocorre a partir da percepção de Walter Benjamin, acerca de certas imagens singulares: imagens que concentram em si uma dialética sem síntese, apresentando-nos uma questão conflitante. No entanto, sua força reside não na solução desse conflito, e sim em sua permanência, apresentada na própria imagem. Interessa a Benjamin a “imagem dialética”. Na famosa passagem sobre a origem (BENJAMIN, 1984, p. 44), em que o autor usa a imagem de um turbilhão no rio, temos que uma matéria altera o curso normal do rio, provocando um turbilhão, reviravolta que traz à tona um pedaço de coisa, corpo esquecido que põe em crise o próprio rio em curso. A “função” de uma imagem dialética é, pois, em sua condensação, produzir ambiguidades, fazer trabalhar a memória e o esquecimento em um só lance, do mesmo modo que o turbilhão no curso do rio: fazendo aparecer o que jazia oculto. No trabalho de ocultação e(ou) de “desnudamento” de algo, outros elementos podem vir à tona e serem até mesmo mais significativos do que o objeto a ser velado/revelado. Por isso, para Benjamin, a imagem dialética é uma imagem crítica, uma imagem que *“critica a imagem [...] e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo.”* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172).

Se o portfólio comumente é visto como um condensado de afirmações, instituição de um paradigma tramado no tempo cada vez mais veloz de nossas práticas artísticas, onde nele se presencia o nomadismo, a ruptura e a lentidão, ou o fio que se parte sempre?⁵

Além da percepção óbvia no exame de um portfólio, qual seja, de como é o percurso poético (SALLES, 1998) daquela figura de autoria, podemos observar certas constantes, situações de reiteração, bem como momentos de desvio ou mesmo ruptura dentro da cadeia processual. Elencamos aqui algumas dessas situações.

Repetições

No sentido heurístico da práxis, repetimos procedimentos, tais como os relativos à experimentação técnica de materiais e de estruturas organizacionais da forma (composição). Esta maneira de repetir permite consolidações técnico-formais e abre lugar para a expressão mais amadurecida do repertório conceitual. Esse tipo de repetição é frequente no início de um curso, onde estudantes aprendem não somente a lidar com os recursos técnico-expressivos, mas aprendem a conhecer e dominar o vocabulário de sua área. No entanto, percebemos vários outros tipos de repetição que podem acontecer durante um percurso criativo, tais como a repetição por imitação, em que há uma componente mimética no processo de aprendizagem que é a busca de referenciais, seja pela imagem, seja pelo comportamento, crenças e hábitos.

5 Continuemos com questões: o que foi feito dos trabalhos que não puderam consubstanciar esse “portfólio”? O que foi feito de trabalhos concluídos, mas que contradizem “o” paradigma construído e instituído? O que foi feito de trabalhos inacabados, trabalhos que não “deram certo”, trabalhos em que não conseguimos formular opinião sobre eles? Mais: daqueles trabalhos os quais não nos despojamos, mesmo sabendo que trazem em si um alto teor de “fracasso”?

Aprendemos muito sobre nossas concepções de arte imitando a postura do lugar em que estudamos ou ficamos grande parte de nosso dia-dia, seja dos pares, seja das(dos) docentes que mais nos afetam. Aprendemos muito determinada técnica visitando obras de um determinado artista. Nos museus europeus, é muito comum que o aluno leve seu material de trabalho para o lugar e desenhe obras consagradas da História da Arte. É muito comum o Desenho de Observação como prática de aquisição de conhecimento técnico-formal, mas não devemos nos esquecer que o Desenho de Observação constrói também uma maneira de olhar o mundo.

Tanto a repetição técnico-formal quanto a repetição de caráter mimético acontecem por todas as fases de um percurso. Há, nesses pontos, uma dimensão heurística da repetição: são dados vários passos para se chegar a alguma descoberta, de maneira empírica. Thomas Kuhn comenta sobre a importância da repetição na construção de uma teoria científica. Podemos adaptar seu pensamento para a construção de um pensamento visual:

Uma nova teoria é sempre anunciada juntamente com suas aplicações a uma determinada gama concreta de fenômenos naturais. (...) [O] processo de aprendizado de uma teoria depende do estudo das aplicações, incluindo-se aí a prática na resolução de problemas, seja com lápis e papel, seja com instrumentos num laboratório” (KUHN, 1975, p. 71).

É o ato da repetição nessa dimensão heurística que constitui a base dos tratados e manuais de arte. Percebemos assim que o fazer, em repetição consciente, determina certo grau de conhecimento passível de ser transmitido, o que gera o aspecto de *techné* da arte. É Thomas Kuhn quem ainda nos esclarece:

Esse processo de aprendizagem através de exercícios com lápis e papel ou através da prática continua durante todo o processo de

iniciação profissional. Na medida em que o estudante progride de seu primeiro ano de estudos em direção à sua tese de doutoramento, os problemas a enfrentar tornam-se mais complexos, ao mesmo tempo em que diminui o número dos precedentes que poderiam orientar seu estudo (KUHN, 1975, p. 72).

Repetição essencial: o trabalho é a reposição metafórica de uma experiência de vida. Um fato, trauma ou fenômeno de grande significação vivido pelo sujeito-artista torna-se material a ser trabalhado por ele. Às vezes a experiência não é tão significativa assim aos olhos dos outros, mas o ser sensível é aquele que tem a capacidade de ressignificar o banal. Esse(s) fato(s) se apresenta(m) a ele em diversos níveis de consciência. O trabalho de arte é a expressão traduzida desses conteúdos vividos. Eles se repetem, mas de outra maneira; às vezes, cada trabalho de arte repõe a mesma questão de maneira distinta. Podemos pensar em repetição como evocação, um chamado para que aquela experiência reapareça, de alguma maneira. Relaciona-se à memória. Podemos pensar também que a repetição essencial trata mais do conteúdo do trabalho do artista do que da forma, pensada em termos estritos.

Tal singularidade, sempre posta em relevo e como fator de decisão nas construções posteriores e no próprio desenvolvimento do percurso pode desembocar então em outra modalidade de repetição, a repetição da experiência metafórica. Ela é a relativa consciência da reiteração dos fatos essenciais na vida de alguém que já foram postos no conjunto da produção e no percurso poético de alguém. Como se fosse a repetição da repetição essencial. Esta maneira de repetir permite aquisições técnico-formais novas e abre lugar para a expressão mais amadurecida do repertório conceitual do autor. Esta repetição também permite que o autor (ou um espectador especial, um curador, por exemplo) faça determinadas escolhas, permitindo a organização de seu portfólio.

Outro aspecto apontado nesse tipo de repetição é que o trabalho pode evocar uma outra experiência artística. Como se ele estivesse narrando no tempo presente um fato artístico do passado. Não se trata somente da reexposição de um determinado trabalho de arte, mas como se o trabalho de arte atual fosse um compósito entre suas características peculiares e referências a outros trabalhos, seja do mesmo artista, seja de outros artistas. Essas citações e evocações promovem meio que um alargamento temporal e espacial do trabalho, que é a atualização no presente, de questões de diversos tempos.

Isso abre espaço para um outro nível de repetição, que podemos classificar como repetição contextual: vivemos situações ambientais que propõem retomadas de conceitos estipulados por outros momentos históricos. A citação a momentos da história da arte (os momentos “re”, “pós”, “neos”), a multiplicação de elementos como alusão a práticas e processos históricos. Ou mesmo a repetição como método de entendimento da complexidade da realidade. Ou seja: a repetição contextual constrói a ligação do fazer artístico individual com uma comunidade, com um contexto. Ela recoloca o fazer em um ambiente macro. No caso do trabalho L.H.O.O.Q., de Marcel Duchamp⁶, em que o artista desenha um bigode sobre um cartaz de reprodução da Mona Lisa, de Leonardo, seu ato de escárnio para com a arte do passado – via rabisco e via título, revela também uma nova práxis, a multiplicação de uma obra única, via indústria gráfica. Jacques Leenhardt (1994), a partir de Walter Benjamin, enfatiza a perda da aura do objeto de arte, que antes possuía valor de culto e passa a adquirir valor de exposição, tornando-se pura imagem.

Podemos ainda elencar a repetição como representação, ligada a um conceito estético, que esteve bastante vigente até meados do século XIX, mas que ainda permanece em nosso imaginário, ou como o senso comum estabelece ainda como critério de reconhecimento

6 Sugestão de link para ver a obra de Duchamp: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c5pXdk6>.

de uma obra de arte. Mesmo que a arte moderna tenha colocado em xeque a ideia de repetição “fiel”, por meio do “desprestígio” da mimese, de imitação a partir de um modelo, ainda trabalhamos com o conceito de representação. Tal conceito é intrínseco ao trabalho de tradução da experiência, porque a inscreve no campo do simbólico. É a construção da linguagem. O que difere é que a representação não é necessariamente mimética, naturalista. Mas ela se vale de um modelo. Refiro-me aqui a outras acepções do conceito de representação: representamos diversos papéis sociais para cada lugar que habitamos (máscaras sociais), reapresentamos situações e também apresentamos um duplo, seja de nós mesmos, seja do outro que habita em nós. Assim, usamos signos para substituir coisas, para indicar sua ausência ou mesmo para argumentar que a coisa poderia se manifestar de outra maneira.

Como exemplo dessa questão, temos o trabalho de Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, de 1965⁷. O autor utiliza outros dois signos para dialogar com a cadeira real. Eles são representações possíveis para o mesmo referente, o substituem. Mas aqui destacamos o real porque: será que aquela cadeira é utilizável em sua realidade de cadeira nesta situação de exposição? Alguém se sentaria nessa cadeira da maneira como está no espaço de exposição? Este é um problema lançado por Duchamp que Kosuth recoloca, pois a representação visual e a textual multiplicam a unidade da cadeira, mas reforçam também o seu deslocamento de função uso para função exposição. De alguma maneira, temos aqui uma repetição contextual, para além da repetição como meio de entendimento da realidade complexa.

Não devemos pensar estes tipos de repetição se dando separadamente no processo de criação. Ao contrário, eles se mesclam por todo o tempo do percurso poético. Quanto mais aprofundamos nossa reflexão sobre o processo de criação, descobrimos nessa dinâmica

7 Sugestão de link para ver o trabalho de Kosuth: <https://www.moma.org/collection/works/81435>.

outras possibilidades para a repetição (o viés psicanalítico da repetição, por exemplo). Nas repetições elencadas, podemos então classificá-las como estruturais (constituem a forma e o conteúdo de um trabalho ou de um processo) e situacionais (inserem o trabalho ou o processo num momento histórico, num campo de conhecimento, numa ideologia).

Anomalias e crises

Trabalhos que desafiam o instituído podem ser considerados como “anômalos”, ou reveladores de uma crise no processo. Trabalhos anômalos, no dizer do Thomas Kuhn, revelam uma tensão essencial: “Algumas vezes uma anomalia colocará claramente em questão as generalizações explícitas e fundamentais do paradigma” – provocando mudanças na conduta criadora do artista, muitas delas tão sutis quanto a própria situação anômala em si: “uma anomalia sem importância fundamental aparente pode provocar uma crise, caso as aplicações que ela inibe possuam uma importância prática especial.” (KUHN, 1975, p. 113).

Nossa proposta de orientação, em termos poéticos, procura dar relevo ao objeto anômalo na conduta criadora. Trabalhos qualitativamente frágeis, enquanto resultados, podem ser imensamente ricos, processualmente. Nesse sentido, buscamos percebê-los como errantes, ao se desviarem do esperado na cadeia produtiva de um artista. E nessa errância, o propósito de retomar seu papel no tecido poético, jogo de negociações entre o instituído e sua crise. Balizamos nossas considerações nesses aspectos, por meio do pensamento do filósofo Michel Maffesoli e do pensamento de Thomas Kuhn, acerca da dialética existente entre crise X paradigma. Esta dicotomia no curso da ciência aproxima-se enormemente da dialética intrínseca à formação de grupos sociais (sedentarismo X nomadismo, trabalhada por Maffesoli) – mas penso se não haveria modo de adaptação dos

pensamentos dos teóricos acima citados para o pensamento sobre a dinâmica do processo de criação.

Em seu texto *A pulsão da errância* (2001), Maffesoli utiliza-se de vários termos para indicar a ideia geral de mobilidade de indivíduos e valores dentro de um grupo social: nomadismo, evasão, migração, impermanência, errância, vazio. Para o autor, a errância sempre foi uma marca na constituição da subjetividade e também na estruturação das sociedades, mas que dá lugar ao sedentarismo, sempre que imperam as relações de poder.

Ao referir-se à vida na modernidade, e ainda com base em estudos realizados por Foucault, o autor refere-se à necessidade de domesticação das massas; tal domesticação estaria no movimento de transição do nomadismo para o sedentarismo.

Quanto a nós, há o fato de querermos estar aqui e ali, o desejo e a insatisfação, a dialética constante contra a estática e a dinâmica. Essa ambivalência foi, durante a modernidade, amplamente ocultada. Não sem motivo! O indivíduo devia ser um. Sua vida e sua ação funcionavam segundo uma lógica da identidade. Até mesmo o contrato social, ligando os indivíduos entre si, era unívoco e racional, e não deixava, conseqüentemente, nenhum espaço para a ausência de razão, para o acaso ou, simplesmente, a emoção. Em particular publicamente. A contradição. Sob suas diversas modulações (disfunção organizacional, pecado religioso, falha moral, contraditório lógico) devia ser superada numa síntese harmônica, ainda que essa síntese fosse exigida como ideal e um tanto abstrata (MAFFESOLI, 2001, p. 29).

O autor aponta que foi necessária a sedentarização do homem durante a modernidade para efeito da estabilização das grandes mudanças estruturais advindas da relação da cultura e sociedade com a ciência e a tecnologia. A migração de grandes contingentes populacionais do campo para as cidades ocorre para alimentar a necessidade

de mão de obra nas indústrias e essa alteração nos tecidos urbanos veio como consequência do “mito de um progresso infinito” ou “compromisso de residência”, proposto pela modernidade. Mas como bem colocado pelo próprio autor, a cada vislumbre de uma sociedade “que se deseja positiva, lisa, sem asperezas” se expressa, por outro lado, “a necessidade do ‘vazio’, da perda, da despesa, de tudo que não se contabiliza e foge à fantasia da cifra” (MAFFESOLI, 2001, p. 23).

Podemos perceber essa dinâmica na questão da evasão de artistas na passagem do século XIX para o século XX. O “mito do progresso infinito” desencadeou neles a manutenção de idiossincrasias que os fizessem diferentes aos olhos dos outros: vários artistas e intelectuais diziam de seu posicionamento na periferia, à margem dos desejos de inserção e ação social, desejando algum tipo de fuga. Isso fica claro em um trecho da carta de número 218, enviada por Vincent van Gogh, a seu irmão Theo:

quero chegar ao ponto em que digam de minha obra: este homem sente profundamente, este homem sente delicadamente. Apesar de minha suposta grosseria, você me entende? Ou precisamente por causa dela. O que eu sou aos olhos da maioria? Uma nulidade ou um homem excêntrico ou desagradável, alguém que não tem uma situação na sociedade ou que não a terá; enfim pouco menos que nada. Suponho que seja exatamente assim; então, eu gostaria de mostrar por minha obra o que existe no coração de tal excêntrico, de tal nulidade (VAN GOGH, 1990, s./p.).

Essa consciência da vida à margem se manifesta nas ações e no imaginário de vários artistas, o que fez Mário de Michelli definir uma noção de “poética da evasão” ao pensar sobre as vanguardas artísticas, ou seja – um fenômeno dado por uma migração intensa de artistas para outros lugares, o uso exacerbado de drogas, o suicídio, a valorização do sonho e do êxtase, a exploração da figura do *clown* – como manifestações que revelam o desejo de evasão de uma

sociedade que se tornou “insuportável” (DE MICHELLI *apud* FRAYZE-PEREIRA, 2005, p. 193).

Mas se esse comportamento migratório era perceptível nos artistas no interior das vanguardas – nos dias atuais, tal marca não designa apenas uma classe, tipologia ou segmento social. Michel Maffesoli percebe que a contemporaneidade reacende a “pulsão da errância” de cada um de nós, por mais que os poderes políticos, micropolíticos, econômicos e religiosos construam aparatos de domesticação dos indivíduos ou mesmo tornem mais dócil essa pulsão:

A fim de domesticar o termo, foi possível falar de mobilidade. Essa mobilidade é feita das migrações diárias: as do trabalho ou as do consumo. São também as migrações sazonais: do turismo e das viagens, sobre as quais é possível prever um importante desenvolvimento. É ainda a mobilidade social ou os deslocamentos maciços de populações induzidas pelas disparidades econômicas. Tudo isso é muito vulgar, mas contém em si uma importante dose de aventura. Aventura que pode ser desejada, assumida ou sofrida, isso não é problema. Pode ser compreendida como a modulação contemporânea desse desejo do outro lugar que, regularmente, invade as massas e os indivíduos (MAFFESOLI, 2001, p. 29).

A figura do andarilho reemerge em uma vasta gama de personagens, como os “hippies, os vagabundos, os poetas e os jovens sem ponto de referência, turistas”, indicando-nos que:

O passeador que vagueia pode ser considerado o arquétipo de uma forma de resistência a partir do fato de que destaca a força do ócio, com tudo aquilo que a moral econômica chamará de “vícios” que lhe são ligados. (...) É preciso não esquecer, a fixação no trabalho caminha lado a lado com a estabilidade dos costumes. E o passeador que vagueia chama, ao contrário, um outro

tipo de exigência: a de uma vida mais aberta, pouco domesticada, a nostalgia da aventura (MAFFESOLI, 2001, p. 34).

Pensando nessa dialética existente entre sedentarismo e o nomadismo, é possível construir um desenho temporal em forma de pêndulo ou uma dança cronofotográfica de passadas contrárias, uma rítmica enfim, construída por cortes e interrupções do gesto, por velocidades e lentidões, assim como em mínimas gradações dessas passadas, estabelecendo momentos em que a continuidade cede às mudanças climáticas e de sotaque, próprias às zonas de fronteira.

Para Thomas Kuhn, um momento de crise de valores tem a potência de gerar, *a posteriori*, uma “revolução científica”, que é mesmo a constatação de que o paradigma vigente não consegue resolver os novos problemas que se anunciam.

A emergência de novas teorias é geralmente precedida por um período de insegurança profissional pronunciada, pois exige a destruição em larga escala de paradigmas e grandes alterações nos problemas e técnicas da ciência normal. Como seria de esperar, essa insegurança é gerada pelo fracasso constante dos quebra-cabeças da ciência normal em produzir os resultados esperados. O fracasso das regras existentes é o prelúdio para uma busca de novas regras (KUHN, 1975, p. 95).

É perceptível que Maffesoli e Kuhn, embora em campos bastante distintos, estão dizendo de uma crise, seja na “pulsão de errância” ou na “tensão essencial”, como indícios de outro modo de o indivíduo agir, de fazer ciência, de se colocar em relação a um determinado grupo. Tais expressões têm um grande alcance e movimentam um sem número de outras práticas que lhes são derivadas. No entanto, agregando a rítmica adotada por Kuhn – que valoriza a crise como apresentação do elemento anômalo dentro de um modo “sedentário” de fazer e de saber – à rítmica da pulsão de errância apontada por

Maffesoli como desvio da domesticação do cotidiano, podemos fazer uma adaptação desses desenhos para um universo micro, com o fim de dar relevo a trabalhos artísticos anômalos, fronteiriços.

De acordo com a definição do dicionário (FERREIRA, 1975, p. 402), a crise é um “estado de dúvidas e incertezas”; “fase difícil na evolução das coisas”; “momento perigoso ou decisivo”, “tensão, conflito”. Esses momentos de crise podem se identificar com sensações de angústia, dúvida, estranhamento, fracasso, desinteresse, não-produção, ou mesmo ações do acaso atuando no processo, mas que detonam acontecimentos mais instigantes do que aqueles propostos pelo artista, conscientemente. Tais situações também podem ser detonadas por fatores externos à vida do artista. Assim, pensar em crise demanda duas considerações: tais situações de desconforto sempre existiram e sempre existirão porque são existenciais, e são de propósito formador do sujeito. Penso a subjetivação no sentido que Anthony Giddens a propõe, como um constante projeto reflexivo. Segundo o autor, “somos não o que somos, mas o que fazemos de nós mesmos”, e esse processo de subjetivação é contínuo.

A cada momento, ou pelo menos a intervalos regulares, o indivíduo é instado a auto-interrogar-se em termos do que está acontecendo. Começando com uma série de perguntas feitas conscientemente, o indivíduo se acostuma a perguntar ‘como posso usar este momento para mudar?’ (GIDDENS, 2002, p. 75).

Continuemos com Thomas Kuhn:

As crises podem terminar de três maneiras. Algumas vezes a ciência normal acaba revelando-se capaz de tratar do problema que provoca a crise, apesar do desespero daqueles que o viam como o fim do paradigma existente. Em outras ocasiões o problema resiste até mesmo a novas abordagens aparentemente radicais. Nesse caso, os cientistas podem concluir que nenhuma solução

para o problema poderá surgir no estado atual da área de estudo. O problema recebe então um rótulo e é posto de lado para ser resolvido por uma futura geração que disponha de instrumentos mais elaborados. Ou, finalmente, o caso que mais nos interessa: uma crise pode terminar com a emergência de um novo candidato a paradigma e com uma subsequente batalha por sua aceitação (KUHN, 1975, p. 115-16).

A questão que nos toca aqui é quando se torna difícil escolher. A crise do fazer impõe escolhas, e ainda é necessário escolher qual dos caminhos seguir, a partir desse comentário de Kuhn. Adaptando os dizeres acima para a realidade da conduta criadora, posicionemos então o sujeito-artista no meio de uma encruzilhada formada por três direções: continuar a fazer, não dando importância à anomalia, apoiado em antigos paradigmas. Outra opção é a suspensão do fazer, interrompendo-se um trabalho em processo e deixando-o à distância, passando a dedicar-se a outro trabalho, menos complexo. A terceira opção parece ser o enfrentamento do trabalho, abrindo-se a uma situação de epoché ou mesmo assumindo a incompletude do trabalho em processo.

Talvez tenha sido essa situação de epoché (uma situação de suspensão do juízo) – o que determinou uma intenção de Douglas Huebler, artista conceitual norte-americano, enunciando-a em 1968:

o mundo já está cheio de objetos, mais ou menos interessantes; não me interessa adicionar nada mais a esta realidade; prefiro simplesmente declarar a existência das coisas em termos de tempo e lugar (HUEBLER *apud* SMITH, 1991, p. 185).

Conclusão

Considerando que, no senso comum, o percurso de criação corresponderia a uma trajetória linear do tipo [ideia →procedimentos e ações →trabalho finalizado] – a ideia fundamental é pensar como os processos de criação refletem ou refratam a passagem do tempo. Acreditamos que os processos criativos normalmente perturbam, problematizam a estável linha temporal. Interessam-nos outros desenhos temporais que possam se afinar aos desvios, repetições, interrupções e não finalizações de um trabalho em processo. Se o portfólio é considerado um arquivo de resultados artísticos (um condensado de visibilidades), o caderno de notas de um(a) artista pode ser pensado como conjunto de documentos que atesta o vaivém das ideias, a presença de mônadas fechadas, a invisibilidade e a simultaneidade de eventos como testemunhos da problematização do tempo no processo de criação⁸.

Diante do exposto, nos perguntamos: de que modo o estudo de modelos temporais, vindos da história e filosofia da ciência e da filosofia da história nos darão a chance de entendimento de nossos percursos de criação? Esses modelos temporais poderiam ser abraçados pela Poïética, no que se refere à proposição de desenhos temporais para a reflexão sobre trabalhos em processo ou mesmo trabalhos finalizados?

Todo começo de trabalho é um dado incerto, porque diversas variáveis se apresentam nos momentos de escolha que definem a intencionalidade da figura de autoria, tornando a conduta criadora um frequente conjunto de percepções e atos difusos.

Deste modo, é possível pensar que o início de um trabalho e sua conclusão são artifícios conceituais com os quais se pode estabelecer um “caminho” para a conduta criadora. Este caminho é constituído,

8 Discutimos um pouco sobre cadernos de notas, sua materialidade em uma abordagem “fenomenológica”, como suportes de formação de imagens, sem que estas necessariamente já estejam lá, em Silva (2018, 2016, 2014).

em grande parte, por procedimentos de instauração do trabalho, que compreendem a articulação entre materiais, técnicas e formas com a subjetividade do autor. Somam-se a isso determinantes externas (lugar, acaso, ocasião, colaborações, entre outros fatores) que podem alterar sobremaneira a ideia inicial de um trabalho. Interessa-nos aqui situações em que a processualidade não corresponde a esse percurso já tramado e que não oferece resistências ao devir.

A arte lida com a dimensão sensível; o domínio do(a) pesquisador(a) é seu processo de criação e a abordagem primeira para possuir seu processo é compreender fazendo. Podemos fazer uma analogia do processo com um jogo de negociações e trocas entre algo que é novo e algo que permanece no tempo, algo que é superficial e o que se dá em profundidade, propósito e acaso, o interno e o externo à experiência. No caso das escolhas que se fazem por todo o processo, elas podem obedecer a graus dimensionais, cabendo à dialética, transparecer desde atos mais simples, como a escolha de instrumentos, até atos mais complexos, como quando parar, começar ou recommençar um trabalho.

Referências

- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.
- CATTANI, I. Artes Visuais na universidade: pesquisa artística e pesquisa científica. In: KRIEGER, M. da G.; ROCHA, M. A. (org.). **Rumos da pesquisa**: múltiplas trajetórias. Porto Alegre: UFRGSPropesq, 1998. p. 162-5.
- CATTANI, I. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITTES, B.; TESSLER, E. (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002. P. 35-50.

- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.
- FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Arte, dor**: inquietudes entre estética e psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GONÇALVES, F. Documentos de trabalho: percursos metodológicos. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 9, n. 16, ano 9, dezembro de 2020. P. 19-39.
- KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MAFFESOLI, M. A pulsão da errância. In: **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Tradução: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 19-34.
- PASSERON, R. A poiética em questão. **PORTO ARTE**. Porto Alegre, v. 1, n. 21, jul/nov. 2004, p. 9-15.
- PASSERON, R. Da estética à Poiética. **PORTO ARTE**. Porto Alegre, v. 8, n. 15, nov. 1997, p. 103-116.
- PASSERON, R. La Poietique. In: PASSERON, R. **Pour une philosophie de la création**. Paris, Klincksieck, 1989.
- SALLES, C. A. **Crítica Genética**: uma introdução. São Paulo: EDUC, 1992.
- SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo, Annablume/FAPESP, 1998.
- SILVA, C. M. F. Cadernos de notas: (des)folhamentos de tempo. **Revista Farol**, Vitória, v. 10, p. 70-76, 2014.
- SILVA, C. M. F. Devir branco num caderno de notas. In: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM ARTES, 8., 2016, Vitória. **Anais [...]**. Vitória: Proex, 2016. v. 01. p. 34-40.

- SILVA, C. M. F. Fotografias/desenhos em trânsito: a viagem de ônibus e o caderno de notas. *In*: SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO NAS ARTES, 2018, Vitória. **Anais** [...]. Arte em tempos de crise: olhares sobre o processo de criação. Vitória: Proex, 2018. v. 01. p. 61-67.
- SMITH, R. Arte conceitual *In*: STANGOS, N. (org.). **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- VALÉRY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VAN GOGH, V. **Cartas a Theo**. Porto Alegre: LP&M, 1990.

A dialética artística de Orlando da Rosa Farya

Angela Grando • Ernandes Zanon

A matriz da obra

Na obra do artista capixaba Orlando da Rosa Farya – ou, Lando – um dos pontos basilares, que ultrapassa o momento atual de seu trabalho e o transversaliza, ocorre na intencionalidade de desafiar o real e estabelecer relações inesperadas, novas – redefinindo e reinscrevendo na obra um tempo presente incumprido e um tempo *a vir*, e, como tal a reinventar. O sentido da *composição*, que sempre mantém desafiando a realidade, foi encontra-lo, entre outros, na célebre máxima ligada à Paul Klee: a arte “não é o visível, é o que torna visível”. Esse encontro com uma “invisibilidade da arte” foi (é), em sua trajetória, a declaração de seu crescente desafio de afastar-se de uma relação positiva com o real e recriar as condições de um alargamento do campo visível – um reinventar que interfere e gera uma forçosa ambiguidade.

Nessa perspectiva, se a primeira etapa de sua obra é marcada pela materialidade da pintura – décadas de 1970/80 – nos anos 1990 vai incorporar o vídeo e a fotografia como expressão artística, produzindo imagens fotográficas fortemente influenciadas pela origem de

sua prática artística – a pintura. Certamente, o aparato tecnológico diversifica a especificidade dos meios e, veremos, alia-se ao mesmo tempo a sua investigação artística e vivencial. Isto, no sentido de colocar em conjunção “arte e vida”, o que significa que encontre nas possibilidades naturais da personalidade, no exercício dos impulsos, nos elementos que a realidade vivida apresenta, o material para experiências capazes de pensar a obra como expressividade pictural que se quer presença no mundo.

A obra de Orlando Farya, mais do que qualquer outra, representa no campo da arte capixaba a tendência contemporânea de um artista em dia com a era que ampliou radicalmente o arco do *medium* tradicional e adotou qualquer meio, inclusive o tecnológico, para criar uma produção imagética que mais do que se apropriar do real para fazer imagens, ela se apropria do imaginário. E, como toda obra de arte, expõem-se a vários enfoques, que amiúde entrecruzam-se. Tal é, em certa medida, evidenciado por Michel Foucault ao enfatizar que “a genealogia é cinzenta; é meticulosa e pacientemente documentária [...] exige, portanto, a minúcia do saber, um grande número de materiais acumulados [...]”. De fato, no interior de uma reelaboração analítica, a lenta e gradual articulação da genealogia, que em sua própria experiência de expansão, “é cinzenta”, leva a muitas interrogações, à densidade de relações do artista com o seu campo cultural e com outros campos que ele reencontra numa possível procura do dinamismo e da autenticidade crescente de sua obra. Essa dificuldade “cinzenta”, identificada pelo autor em relação a experimentação criadora, conduz-nos a discutir marcas sutis que provocam um “aparecimento” – pois a obra também produz/reproduz a si mesma, ela faz e refaz a sua realidade substancial.

Portanto, no limite contextual deste texto, procuraremos detectar e analisar, dentro do amplo campo imagético da obra do artista, como a remontagem ou reconfiguração visual – as incorporações reconstrutivas e interpretativas – de suas obras da série fotográfica “Museu de Gente”, apresentadas na exposição *Conspectus*, realizada

em 2006, no Museu de Arte do Espírito Santo – MAES, em Vitória-ES, são reativadas e se repercutem, deslocando-se sob o signo das problematizações, naquilo que é fruto de cruzamento de linguagens (sobretudo visuais, mas não somente).

Nessa perspectiva, é interessante apontar que, desde o período inicial de sua trajetória artística, final dos anos 1970, sua linguagem pictural questiona formas de uma alteridade ao tomar elementos, símbolos ou referências picturais e reinterpretá-las criando novas formas de expressão.

Figura 1: Duplo-Eu



Fonte: Farya (1977). Tinta a óleo sem madeira, 60 cm x 40 cm. [S. l.].

Seja na questão da autorrepresentação (Fig. 01) como na pintura Duplo-Eu (1977), que reverbera em uma produção centrada em retratos e autorretratos, na figura humana, enriquecendo amplamente o espectro de percepções e significações; seja em relação ao registro de figuras circulando em espaços de arte em suas visitas a museus, galerias, entre outros.

Isso significa, em resumo, que no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, Lando pintava cenas de ambientes e(ou) eventos culturais, sobretudo exposições em galerias de arte, em Vitória/ES. De fato, os primeiros anos de sua produção artística apresentam uma característica essencial que se manifesta e se faz recorrente em sua trajetória futura: o empenho estético pelas séries, que, a partir de um tema, se multiplicam e podem solicitar um retorno indefinido. Aqui, a questão é delineada pela fala de Lando, quando comenta sobre a série Museu de Gente: “A ideia do Museu de gente começou com as pinturas que retratavam a cena cultural de Vitória (final dos anos 1970). Somente nos anos 1990 retomei essa abordagem através da fotografia e de vídeos [...]”⁹.

Um exemplo basilar desta questão discutida pelo artista é, entre outros trabalhos do período, a pintura de título Galeria de Gente (Fig. 02), datada de 1977. Nela, estão figuradas pessoas que frequentavam as galerias de arte, juntamente com personalidades do meio cultural e social retiradas de fotografias de colunas sociais de jornais daquela época, reelaborando o cenário numa dialética que, em certa medida, dialoga com a Cultura Pop.

Na pintura Galeria de Gente que deu nome à série de pinturas e desenhos acima citada, o artista constrói um sistema visual inusitado a partir da junção da representação caricatural de figuras reconhecidas no universo da arte com outras figuras (reais) que faziam parte do público capixaba habitualmente presente nos eventos culturais em Vitória. Nessa pintura, uma enigmática exposição é

9 Relato de Lando aos autores, em 13 de setembro de 2024.

representada: na extremidade esquerda (de costas) a figura de Carlos Chenier, à época crítico de arte do jornal A Gazeta; na extremidade direita, a figura de óculos representa Woody Allen, que vagueia paralelamente à uma figura desnuda, simbólica, tida como Vênus, assumidamente uma imagem caricatural. Para o artista, esta conjunção inusitada era uma percepção bem humorada da cena cultural de Vitória e, em data recente, ao rememorar o cenário que inspirou essa série, ele não apenas se refere aos personagens citados acima, mas também fala sobre outros personagens que pegava da coluna social, como a figura feminina vestida de vermelho.

Figura 2: Galeria de gente



Fonte: Farya (1977). Tinta a óleo sobre madeira,
93 cm x 78 cm. Acervo Museu de Arte do Espírito Santo – MAES.

É razoável pensar que, assim como no cenário das artes visuais, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, desde o final da década de 1960, se percebia uma quase concomitância de alguns artistas brasileiros e a produção de artistas europeus ligados ao Novo Realismo, além de norte-americanos ligados à Pop Art, da mesma forma, uma assimilação das produções artístico-culturais dos centros irradiadores de cultura afloraria na linguagem visual desse mesmo artista capixaba.

Tal é o caso de inserir na composição pictórica imagens de extração popular associadas com referências culturais do Brasil e dos Estados Unidos, como representadas no desenho com colagem datado de 1978 (Fig.03). Nele, Lando se inspirou em um seriado policial americano com narração de ações que se passavam na Nova Iorque dos anos 1970, intitulado *Baretta*.

No desenho, são inseridos elementos da cultura de massa, como propagandas e séries de TV: em primeiro plano, em uma esquina, uma silhueta ambígua em tom lilás, com chapéu e piteira em uma das mãos; ao fundo, uma mulher passista de Carnaval, com a visibilidade prosaica das manifestações da cultura popular, faz par com o modo descomprometido e atitude descontraída de um homem, trajando calça jeans, jaqueta e boné, com um pássaro no braço direito. Nas paredes, frontal e lateral do cenário, há a representação de cartazes com publicidade das marcas de cigarro Pall Mall e whisky Long John, característicos das ruas de Nova Iorque.

Figura 3: Sem título



Fonte: Farya (1978). Desenho com colagem sobre papel, 44,1 cm x 31,6 cm.

Acervo da Galeria Espaço Universitário – GAEU/Ufes.

O tom irônico e ambíguo que caracterizou as pinturas do final dos anos 1970 desse então jovem artista capixaba é fruto de um impulso criativo interior, derivado de pesquisa de matriz ambiental vivencial, de uma sensibilidade que recorre a sua própria interioridade como fonte de impulsos para a ação, ou seja, aproxima -se da experimentação derivada do vivencial. De fato, em uma conversa sobre o período em questão, o artista afirmou: “Eu buscava em algumas

referências que tinha, no caso da história da arte, do cinema, do teatro e do ambiente cultural capixaba [...] e as referências que tinha de várias aventuras.”¹⁰

A esta luz, pontuamos que o início dos anos de 1980 marca tanto a presença de Lando como aluno regular do Centro de Artes/Ufes quanto a criação de seu ateliê no Centro de Vitória. Sabe-se que esse ateliê se tornou um lugar referencial para encontro de artistas, debates e, essencialmente, um espaço de numeroso trabalho experimental, problematizando possibilidades investigativas da pintura do artista. Sem a pretensão de discutir o “plano de imagem”, cujo propósito poderia evidenciar sua acentuada direção à forma, à superfície, as vezes dando ênfase à materialidade, outras vezes à cor e ao espaço, é importante lembrar que, na segunda metade dos anos 1980, a obra de Lando transita em variados suportes e cria uma relação bastante interessante entre pintura e tridimensionalidade, ao utilizar, além de telas, lona, plástico, tecidos, papéis e madeira. Os formatos também variavam, desde muito pequenos até bem grandes. Essa fase efetivou a junção da pintura com a tridimensionalidade e, nesse novo eixo, a pintura, que se constituiu como força central dominante nos primeiros anos de trabalho de Lando (final dos anos 1970 e década de 1980), tanto “preparou” as “esculturas” quanto as primeiras experiências do artista com fotografia e vídeo, fazendo-se um substrato de sua produção artística.

O espaço construído

Desde o início dos anos 1990, de maneira geral, Lando deixou de se fixar nos *media* tradicionais da pintura e da escultura, expandindo o livre trânsito entre diferentes meios de expressão, utilizando diversos materiais e explorando modalidades de espaço e tempo, sob o

10 Relato de Lando aos autores, em 06 de setembro de 2024.

indício do aparato tecnológico. A partir desse ponto, ele desenvolve uma singular produção de vídeos, e passa a integrar a equipe de produtores do Instituto Marlin Azul¹¹ e, munido das câmeras (fotográficas de vídeo), intensifica suas viagens pelo interior e capitais do Brasil. Sabemos que a produção de arte associada aos meios tecnológicos produz novas formas de subjetividade, que, circunscritas no campo, revisitaram a economia artística. O caso do vídeo não seria diferente. Quando este modo de produção se inseriu em contexto artístico, trouxe a câmera de vídeo portátil e a fita de banda magnética como ferramentas de trabalho. O vídeo reconfigurou o ato de ver ao criar imagens cuja base é um fluxo digital de dados e abriu caminho para uma fonte inesgotável de material disponível instantaneamente para uso e manipulação. Uma das potencialidades desse meio é sua capacidade mutável de produzir imagens que emergem de encaideamentos (des)contínuos, formando assim passagens. Esses trânsitos, que por vezes se interpenetram, tem a capacidade de desvelar a potência das coisas ao agrupar seus elementos e reorganizar as configurações de espaço e tempo.

De fato, a utilização da câmera fotográfica e do vídeo favoreceu a Lando documentar o real em *segundo grau*, sem chegar ao ponto de representá-lo exatamente, aliando-se ao seu espírito de *libre voyager*. Nesse aspecto, o uso da câmera, tanto como novo suporte quanto como novo *médium*, evocam o conceito de mobilidade livre, ou ausência de fronteiras, algo caro ao artista. Sem abandonar a pintura, ele passou a praticar intensamente o uso da fotografia. A possibilidade de gerar, por meio do disparo fotográfico e da câmera do vídeo, uma multiplicidade de olhares e pontos de vista diferenciados talvez o tenha impulsionado a intensificar seus deslocamentos, transitando

11 O Instituto de Desenvolvimento Social e Gestão de Produção Cultural, Artística e Audiovisual Marlin Azul é uma associação sem fins lucrativos criado em 1999, em Vitória/ES. Realizou o Festival Vitória Cine Vídeo, atualmente Festival de Cinema de Vitória, até 2010.

por várias cidades (entre as quais, Roma, Veneza, Florença, Paris, Madri, Nova York, Berlim, Lisboa). Isso demonstra que uma nova fenomenologia da visão deveria, doravante, ser ativada pela particularidade do olhar.

Nesse contexto, entende-se que suas fotografias não apenas registram, mas materializam interações sutis, captam questionamentos sobre o estar no mundo, permitem apreender instantes que emergem em seus deslocamentos por diversos países, escapando aos modelos normativos. Isso ocorre justamente porque suas imagens são trabalhadas dentro de uma narrativa visual rica e complexa, que envolve a ideia da fotografia-expressão¹², tratando-se de uma experiência subjetiva e que exige vivências, uma duração a ser experimentada. Essas fotografias se apresentam como exercícios de imaginação, imagens que propõem ao espectador uma participação contínua: a de construir e imaginar espaços virtuais a partir dos desdobramentos e montagem de cada obra.

A série museu de gente e a imaginação do real

Em 2014, Lando organiza a publicação do livro *Dois lados da janela: fotografias de Orlando da Rosa Farya*. Se as imagens escolhidas refletem apenas de um recorte da ampla e diversificada produção do artista, esse recorte buscou iluminar séries de fotografias realizadas em espaços institucionais, em diferentes localidades urbanas de diversos

12 O termo fotografia-expressão é utilizado por Nicolas Bourriaud em seu livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Neste livro, Bourriaud discute como os artistas contemporâneos não apenas produzem obras originais, mas também reprogramam e reinterpretam criações existentes, incluindo a fotografia, como uma forma de expressão artística contínua e adaptativa no contexto da arte pós-moderna.

países, além de retratos e autorretratos – material que o artista produziu entre os anos de 1995 e 2014.

Figura 4: Capa do livro *Os dois lados da janela*



Fonte: Farya (2014). Vitória. A Gazeta.

Em consonância com a grande diversidade de lugares fotografados, o livro foi organizado por temas, com imagens escolhidas por esse mesmo artista fotógrafo. Ao longo do livro, emergem fluxos de suas visitas a espaços de arte – museus e galerias- e suas caminhadas por espaços urbanos, como ruelas, parques, estações de metrô e prédios, além de retratos e autorretratos de *allure* intimista. Seria nessa conexão entre o visível (imagens exteriores) e o invisível (subjetividade imaginativa) que encontraríamos tanto a máxima de Paul Klee, já citada anteriormente, quanto o significado do título do livro – Dois lados da janela ...? De fato, para Lando, o autorretrato transcende o

emergir aspectos empíricos que atraem o “encontro”, um território que se desenha e pode resultar em algo fecundo. Essa ideia remete à formulação fundamental de Georges Bataille, em sua obra *L'Expérience intérieure*, onde discute a tensão que existe entre a estrutura racional e o excesso irracional. Bataille notadamente desenvolve a ideia da necessidade de estrutura e organização, mas sugere que esse “sistema” deve ser confrontado com uma superação ou um excesso que ultrapasse os limites da racionalidade e da ordem. Essa sentença formulada por Bataille, abre caminho para discutir sobre a instalação da série fotográfica Museu de Gente, de Orlando da Rosa Farya, apresentada na exposição *Conspectus*, em 2006, realizada no Museu de Arte do Espírito Santo – MAES.

Ato de criação ou instalações na *conspectus*

O processo de montagem que o artista fotógrafo Lando desenvolveu, para apresentar sua série fotográfica reflete essa perspectiva, optando por instalações *site-specific*, ocupando os vãos de vidro das fachadas laterais do museu, transformando-os em vitrines.

Figura 6: Projeto expográfico original da exposição *Conspetus*, indicando como as fotografias foram expostas nas fachadas laterais do MAES



Fonte: Acervo pessoal de Fabrício Coradello. Projeto expográfico original da exposição *Conspetus*, indicando como as fotografias foram expostas nas fachadas laterais do MAES. [s.d.]

Sua prática evidencia que, para os artistas fotógrafos no campo atual da arte, criar exige uma dimensão experimental de organização das condições de visibilidade, o ato de escolher, enquadrar, modificar materiais, de maneira muito diferenciada dos modelos de arte do passado recente.

Consideramos ainda que o MAES está localizado em uma avenida central de Vitória: a Avenida Jerônimo Monteiro, principal via de acesso entre importantes bairros. Essa avenida recebe também um fluxo constante de moradores das cidades vizinhas, como Cariacica e Vila Velha. Diariamente, as pessoas que trabalham, estudam ou fazem compras no centro da capital cruzam um cenário caótico, em meio ao trânsito intenso e à arquitetura eclética, onde prédios modernos

dos anos 1960 e 1970 se misturam a edificações neoclássicas do início do século XX. Entre essas construções, destaca-se o casario histórico de arquitetura eclética que abriga o Museu de Arte do Espírito Santo (MAES). Em dezembro de 2006, o MAES inaugurou a exposição coletiva *Conspectus*, que propunha o exercício do olhar plural, desafiando a percepção de olhares quase sempre descuidados e anestesados pela circulação densa de pessoas e veículos nesse *carrefour* de vias onde é situado o Museu.

Figura 7: Vista da fachada lateral do MAES, voltada para a Avenida Jerônimo Monteiro, evidenciando painéis fotográficos e vitrines expositivas



Fonte: Acervo pessoal de Fabrício Coradello.

Conspectus é uma palavra de origem latina, derivada do verbo *conspicere*, que significa olhar, observar ou ver. No contexto moderno, esse termo pode abranger uma concepção de um tema ou assunto que circula em torno do exercício do olhar. Quantas vezes olhamos, mas realmente não enxergamos?

Em todo caso, o exercício do olhar para além de limites convencionais foi a *démarche* escolhida por esse artista fotógrafo no processo contínuo de exploração plástica, sobretudo, considerando sua linha de investigação em espaços de museus na elaboração da série *Museu de Gente*. De fato, conforme o relato do próprio artista¹³, essa série foi o ponto de partida para a criação da exposição *Conspectus*. Os curadores do evento já tinham conhecimento, ele diz, de suas viagens pelo Brasil e pelo exterior, em incursões à numerosos museus registrando as obras expostas – geralmente sob o olhar de espectadores – por meio da fotografia.

Para essa notável exposição foram convidados sete artistas¹⁴, todos residentes no Espírito Santo. Embora este ensaio não permita uma discussão sobre as obras em geral ou sobre os demais artistas participantes, cabe destacar que todos exploraram uma narrativa ou conceito dentro da ideia central curatorial proposta: exercitar a pluralidade do olhar e discutir a relação museu, arte e cidade. Sob este eixo, segundo a curadoria da mostra os artistas deveriam “trazer à tona a discussão sobre a recriação do olhar”¹⁵. “O que vemos, o que nos olha”?

13 Segundo relato de Lando, em 12 de outubro de 2024, a série fotográfica *Museu de Gente* deu continuidade, as pinturas feitas no início dos anos 1980, que retratavam situações nas galerias de arte e outros espaços culturais em Vitória, denominadas de série *Galeria de Gente*.

14 A exposição coletiva *Conspectus*: Curadoria Rafaela Zaneti e Fabrício Coradello. Participaram da exposição os artistas Andréa Abreu, Cristina Bastos, Gabriel Borém, Rafael Corrêa, Vinícius Gonzalez, Raquel Garbelotti e Orlando da Rosa Farya.

15 Declaração de Rafaela Zanete, curadora da exposição ao lado Fabrício Coradello, em matéria jornalística *O exercício do olhar, sobre a exposição Conspectus*.

Sabemos, inscreve-se com esse título o livro *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde?* de Georges Didi-Huberman. Este filósofo e historiador da arte, entre muitas publicações sobre a história e teoria das imagens, realizou essa obra extremamente densa que gira em torno de teorias da psicanálise e da fenomenologia, lançando luz sobre as modalidades do visível. O que acontece quando “[...] fixamos os olhos no mar, [...] ou numa obra de arte” (p. 14)? O autor descreve esse questionamento como “obsessivo”, porque quando vemos o que está a nossa frente, alguma coisa está sempre olhando para nós, impondo um dentro, e ... um dentro anterior [2]” (p. 10).

De fato, o desejo de olhar, apesar de se assentar sobre múltiplas experiências que cada indivíduo armazena, está inevitavelmente ligado à forma como a obra é exibida – seu tamanho ou sua relação com o ambiente podem impactar o espectador, como nas inserções propostas em instalações interativas. Entende-se assim, a intencionalidade de Lando ao reconfigurar os grandes vãos de vidro das fachadas laterais do museu, transformando-os em vitrines nas quais foram instaladas caixas de madeira (aproximadamente de 1,80 x 2,50m), com fotografias em dimensão correspondentes, afastadas à distância de 30 cm dos vidros.

Esse recuo “opera no espaço” de forma ampla, proporcionando uma visualidade em *trompe l’œil*, ou seja, criando uma ilusão de ótica para que as imagens pareçam reais e tridimensionais, “enganando” a percepção do espectador. Nessa configuração, as instalações não apenas interagem expressivamente com o espaço expositivo, mas também provocam múltiplos desdobramentos do olhar. Segundo o próprio artista, a ideia foi pensada a partir dessa visão de “trazer o interior do museu para o exterior”, com as imagens colocadas dentro do espaço, “iluminadas de maneira especial para serem observadas de fora”.

Figura 8: Vitrines da fachada lateral da Rua Barão de Itapemirim.

Fotografias digitais: à esquerda, escultura Vitória de Samotrácia (Museu do Louvre, Paris), no centro, Louise Bourgeois, (Galeria Tate Modern, Londres), à direita, Julien Schnabel (Saatchi gallery, Londres)



Fonte: Acervo do Museu de Arte do Espírito Santo – MAES.

Consequentemente, essas instalações em vitrines *site specific* criaram uma ilusão visual, mesclando o que estava dentro com o que estava fora do Museu. Este jogo cenográfico construído a partir das imagens da série fotográfica “Museu de Gente” – que retrata espectadores e obras da pintura universal expostas em museus emblemáticos-, oferecia ao público uma interatividade que os fazia acreditar estar observando o interior do MAES, quando na verdade viam representações de outros museus e espaços expositivos diferentes países. De fato, o que se via através do vidro das vitrines eram imagens com a presença de espectadores (em escala humana) em situações de contemplação e em outros espaços de arte.

Figura 9: Vitrines da fachada lateral da Avenida Jerônimo Monteiro. Fotografias digitais: no centro, da esquerda para a direita, Manet (Museu d'Orsay, Paris), Rembrandt (Museu Metropolitano, NY) e Louise Bourgeois (galeria no Soho, NY)



Fonte: Acervo pessoal de Fabrício Coradello.

Nessa situação, ao configurar essas imagens, numa lógica de *voyeur*, Lando observa, enquadra e captura visitantes de museus internacionais ora sendo capturados pela potência das obras expostas, ora um público menos atento, possivelmente, efetivando o percurso turístico de um roteiro cultural. Com a câmera digital na mão, ou, as vezes astuciosamente guardada sob suas vestes retrata o ambiente ao redor, incluindo pisos, mobiliário, detalhes arquitetônicos e, essencialmente, o espectador, flagrado no ato de olhar uma obra de arte. O artista, portanto, não isola a obra em si, mas capta o conjunto – obra, ambiente e espectador.

No projeto expográfico da *Conspicuous* (Fig. 06) encontra-se a sequência das obras expostas nas instalações /vitrines do MAES. São imagens que convidam o público a aguçar seu olhar para o Museu, ao

mesmo tempo em que revelam espaços de diferentes museus internacionais, onde estão expostas obras de artistas emblemáticos da história da arte, como Manet, Rembrandt, Louise Bourgeois, entre outros¹⁶.

Essas imagens fotográficas, expostas nas vitrines e entrelaçando o real com o imaginário em um nível em que o simulacro se sobrepõe ao real, não apenas despertavam a curiosidade, mas também transformavam as fachadas do MAES em uma marcante extensão do espaço expositivo, proporcionando ao público uma experiência artística envolvente e impactante.

16 Fachada lateral da Avenida Jerônimo Monteiro: fotografia painel: Turistas orientais no Museu do Louvre, Paris. Fotografias vitrines: Manet (Museu D'Orsay, Paris), Rembrandt (Museu Metropolitano, NY), Louise Bourgeois (galeria no Soho, NY), Ron Mueck (Saatchi gallery, Londres). Fotografia painel: Turistas fotografando Monalisa no Museu do Louvre, Paris.

Fachada lateral da Rua Barão de Monjardim: fotografias vitrines: Hamburger Banhoff Berlim, escultura Vitória de Samotrácia (Museu do Louvre, Paris) Louise Bourgeois (Galeria Tate Modern, Londres), Julien Schnabel (Saatchi gallery, Londres). Fotografia painel: Multidão de turistas no Museu do Louvre, Paris.

Figura 10: Vitrines da fachada lateral da Avenida Jerônimo Monteiro. Fotografias digitais: no centro, da esquerda para a direita, Manet (Museu d'Orsay, Paris), Rembrandt (Museu Metropolitano, NY) e Louise Bourgeois (galeria no Soho, NY)



Fonte: Acervo pessoal de Fabrício Coradello.

Para tal, além da configuração singular das instalações é fator determinante o processo tanto do ato fotográfico, ligado ao tipo de fotografia que é realizada, quanto do acompanhamento das impressões em jato de tinta detalhadamente seguidas uma a uma pelo artista, que analisa a maneira como a máquina capta, em camadas de cores, a imagem anteriormente obtida pelo clicar da câmera fotográfica. Nessa lógica, as fotografias da série Museu de Gente, expostas no MAES, se inserem, de modo geral, em um trabalho elaborado em ritmo de muitos cliques, fazendo uso da fotografia digital. A partir de 2015 o artista passou a utilizar o celular como um ateliê móvel, processando as imagens diretamente em aplicativos: fotografando, editando e publicando de forma imediata. Essa prática, diferenciada de suas experiências anteriores, funciona como um sistema integrado que alcança o público rapidamente, proporcionando um retorno imediato. Seguindo seu relato, sabemos que adquiriu sua primeira câmera digital em 1995, ele diz:

[...] daí operou-se uma mudança na minha relação com a fotografia, pois a partir de então, poderia ter mais domínio sobre a imagem, sem precisar de ir ao laboratório, etc. Também a circulação das imagens se tornaria mais imediata. Foi nesse momento que iniciei em fotografia, a série Galeria de Gente, que anteriormente desenvolvi em pintura nos anos 1980. Com as câmeras digitais fiz muitas viagens pelo Brasil e também pra outros países sempre fotografando. Meu interesse principal eram grandes museus em grandes cidades. Paralelamente, o ambiente caótico dessas cidades. Só troquei a câmera tradicional uma Canon profissional pelo celular em 2015. Quando as câmeras de aparelho celulares já tinham muita qualidade. E porque o tipo de fotografia que desenvolvo demandava agilidade, a praticidade que essas câmeras oferecem” (Relato de Lando aos autores, em 12 de outubro de 2024).

Ocorre, pois, que esse artista opera, por vezes, por uma apreensão da realidade mais imediata, na condição de um diálogo espontâneo com os espectadores dos espaços expositivos; outras vezes, as imagens revelam um viés que exige desse fotógrafo-artista mais tempo de apreensão à medida que busca um pouco mais de intimidade com espaços numa maneira de descortinar expressões, enquadrar uma parcela do real, articulando focos de luz, sombras, movimento, recortes da composição e clicar. Se ao fotografar explora as múltiplas possibilidades da câmera fotográfica, isto imprime a marca de seu processo artístico plenamente interativo com a matriz de sua obra, a pintura.

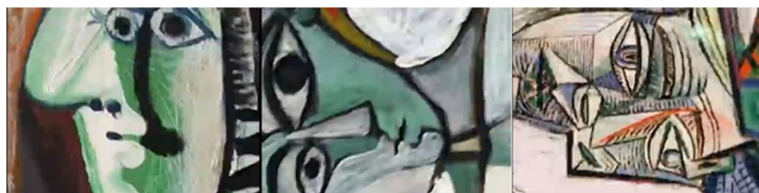
Nesse sentido, é referencial a série de fotos, configuradas por Lando, em pequeno formato, representando recortes de rostos, feita com apropriações de pinturas de Picasso¹⁷, nas quais o pintor catalão

17 Lando produziu em 2009 a videoarte “Picasso Looping”, a partir de fotografias capturadas no Museu Picasso, em Paris. Ele fragmenta pinturas de várias fases do pintor espanhol Pablo Picasso, e com uma sequência de imagens muito rápida, cria uma dinâmica onde as pinturas se sucedem de maneira imprevisível,

representa rostos humanos em formas geométricas e sob várias perspectivas simultaneamente, o que cria uma imagem fragmentada e muitas vezes desorientadora pois sugere mais de um ângulo do rosto e ao mesmo tempo uma pluralidade do olhar.

Se Picasso configura os rostos dividindo-os em várias formas e cores, e os olhos estão em posições incomuns, criando uma sensação de distorção, por sua vez, Lando, ao se apropriar dessas imagens tira partido de enquadramentos que focam a complexidade dinâmica e multifacetada do olhar.

Figura 11: Fotografias de detalhes de pinturas de Picasso, expostas numa linha horizontal na altura dos olhos, no térreo do MAES e utilizadas na videoarte Picasso Looping



Fonte: Prêmio Pipa (2017).

Isto, configurado em uma série de trinta imagens justapostas – que foram expostas na sala de entrada, no piso térreo do Museu, – todas com o mesmo tamanho (20 x 20 cm), formando uma linha reta horizontal na altura dos olhos do espectador.

Essa configuração na apresentação das imagens reflete a intenção do artista de desafiar as convenções de percepção e apresentar uma forma multifacetada da visão, o que cria um jogo entre os olhares dos espectadores e os olhares dos rostos retratados. Porque o que está em jogo é o encontro casual de tais e tais multiplicidades

dando a sensação de que a sequência nunca termina.

do olhar, que longe da fixidez, pode nos levar ao mundo das possibilidades, mesmo à dispersão.

Figura 12: Fotografias de detalhes de pinturas de Picasso, expostas numa linha horizontal na altura dos olhos



Fonte: Acervo pessoal de Fabrício Coradello.

Essas fotos, espécie de fantasias topológicas expostas na sala de entrada do Museu apresentam-se em aberto para as formulações de cada espectador. Por que olhar? Como experienciar o olhar? Mais do que isso, elas se colocavam abertas “no tempo” e solicitavam a cada olhar, praticamente a tarefa de completá-las, de uma participação – vivências.

Apropriação crítica do espaço

Para Didi-Huberman (2017), o bom uso da imagem é, essencialmente, a boa montagem. Uma montagem será sempre problemática, diz, e “sempre aberta à crítica, pois cada maneira de montar imagens aparece como uma escolha de pensamento, caso a caso, uma tomada no estabelecimento de certas relações entre certas coisas”. “*Quand les images prennent position. L’Œil de l’histoire*” Les Éditions de Minuit, Paris (2009). Essa definição profética nos conduz a retomar a ideia do artista fotógrafo Lando em utilizar as fachadas laterais do MAES para a montagem de imagens de sua série fotográfica Museu de Gente. É assim que, além das obras expostas nas vitrines das fachadas externas, essas mesmas paredes foram também ocupadas com fotografias em padrão *outdoor* pela ação performativa do artista, que instalou três imensos painéis fotográficos (700cm x 300 cm) nas referidas fachadas (Fig. 13, 14, 15, 16). Esse processo de criação alargado, que convidava o público a apurar o olhar para o Museu, introduziu uma nova ideia de montagem expositiva. Por meio de intervenção *site-specific*, Lando criou obras especificamente para o local, inferindo que a obra deveria dialogar diretamente com o ambiente, marcando suas características arquitetônicas ou históricas. Pode-se dizer que essa intervenção não é apenas artística, mas também crítica e reflexiva, ou seja, oferece uma nova experiência estética e também provoca o público a participar de forma ativa na criação de significado, além do que influencia a percepção do público sobre o museu em si. E, ao fazê-lo, consequentemente, estimula os passantes *peu habitués* em frequentar o espaço expositivo do Museu ao impulso de conhecer mais sobre o que aquele prédio histórico e seu espaço expositivo teriam a oferecer. Sua obra marca forte sintonia com o teor conceitual da exposição *Conspectus*: a dialética da relação arte/olhar. O que se vê (de fora) e o que é visto por aquelas pessoas tão atentas que aparecem nas fotografias/outdoor? E que imagens são essas?

De repente, quem passa defronte ou pela calçada do MAES é surpreendido por um imenso painel fotográfico exposto na fachada lateral do prédio, voltada para a movimentada avenida Jerônimo Monteiro. Esse painel, intitulado *Turistas orientais no Museu do Louvre* (Fig. 13), exibe um grupo de turistas orientais – alguns com câmeras a postos, uns estão de pé, outros sentados, mas quase todos direcionando o olhar para algo à sua frente, o que sugere que estão contemplando uma possível obra exposta. Lando captura com precisão esse momento de cruzamento de olhares em que o grupo é motivado a olhar em direção a algo que o enquadramento da imagem fotográfica oculta, causando a sensação de que o que escapa do nosso campo de visão não será jamais revelado.

Figura 13: Painel *Turistas orientais no Museu do Louvre*, instalado na fachada lateral do MAES da Avenida Jerônimo Monteiro



Fonte: Acervo pessoal de Fabrício Coradello.

Essa ambiguidade provoca uma inversão curiosa: o espectador ou transeunte, ao observar essa imagem/*outdoor*, poderia imaginar

que ele próprio está sendo observado pelos turistas orientais. Esse jogo de olhares e inversão de papéis é central nessa intervenção expositiva, que transforma o observador em observado.

Pode-se afirmar que, o artista fotógrafo Lando, ao se apropriar de obras picturais expostas em museus internacionais, juntamente com o espaço ao redor (espaço povoado de espectadores), não somente provoca uma nova leitura do espaço expositivo, mas cria um efeito de deslocamento e diversidade visual. A repetição constante do público nas suas imagens foi efetivada nos outros dois grandes painéis expostos nas fachadas do MAES, intitulados Turistas fotografando a Mona Lisa no Museu do Louvre (Fig. 14) e Multidão de turistas no Museu do Louvre (Fig. 15).

Nessa primeira imagem (Fig. 14) a interação entre os elementos verticais e horizontais da composição fotográfica cria uma sensação de equilíbrio e direciona o olhar para a obra de Leonardo da Vinci, a pintura Mona Lisa, que estava sendo contemplada pelos espectadores. Esses foram captados pela câmera fotográfica de forma a criar sucessivos planos horizontais, que além de colocar em evidência a numerosa presença desse público, esses planos constroem uma profundidade rasa com o ponto de fuga, o que tanto reforça a sensação de proximidade entre os planos como cria um espaço visual focado no local onde o quadro Mona Lisa estava exposto e sendo contemplado. Contudo, se a fotografia constrói um enquadramento no qual o jogo de luz, os contrastes entre espaços vazio e cheio, e a posição do público apontam em direção à obra exposta, percebe-se que a intervenção do artista tendeu a destacar, ao mesmo tempo, como o contexto da densa presença de espectadores tanto reflete que a obra os afeta como é um processo aberto à recepção.

Figura 14: Painel Turista fotografando a Monalisa no Museu do Louvre, instalado na fachada lateral do MAES da Avenida Jerônimo Monteiro



Fonte: Acervo pessoal de Fabrício Coradello.

Nessa perspectiva, se esse pintor/fotógrafo construiu, nesse painel, uma montagem fotográfica enquadrando espectadores atentos, no painel Multidão de turistas no Museu do Louvre (Fig. 15) a câmera é clicada num momento em que o público é dispersivo e circula quase alheio a uma das mais icônicas obras pintadas por Jacques-Louis David, entre 1805 – 1807, A Coroação de Napoleão. Essa grandiosa pintura a óleo, medindo cerca de 6 x 10 metros, retrata a cerimônia de coroação que ocorreu em 1804 na Catedral de Notre-Dame, Paris. David utilizou uma composição piramidal, com Napoleão no topo, simbolizando a hierarquia e a centralidade de seu poder. Ao pintar essa obra monumental, David conseguiu capturar o espírito de uma era marcada pelo poder e ambição de Napoleão. As expressões e as posturas dos personagens comunicam o peso e a solenidade do

momento e as linhas verticais e horizontais da arquitetura aportam equilíbrio e enquadram a composição.

Figura 15: Painel Multidão de turistas no Museu do Louvre, instalado na fachada lateral do MAES da Rua Barão de Itapemirim



Fonte: Acervo pessoal de Fabrício Coradello.

Ocorre, então, que ao olhar a imagem captada pela câmera fotográfica e reproduzida em forma *outdoor*, um duplo movimento – ou uma dupla temporalidade, diversa por isso mesmo da que sustentava a pintura original (de Jacques-Louis David), e que, justamente por isso, explora um novo paradigma (todo novo paradigma requer uma noção da temporalidade) –, é construída. A esta luz, pode-se dizer que quando o espectador é colocado em tal relevância em uma fotografia artística, a intenção do artista gira mais em torno da experiência humana em relação à arte, do que na própria obra que está sendo contemplada pelo espectador. O fotógrafo parece estar interessado em

explorar como a arte é recebida e como ela afeta o observador, transformando a audiência em protagonistas e subvertendo a expectativa tradicional de que a obra de arte deve ser o foco principal. Isso pode também abrir espaço para reflexões mais profundas sobre o papel da arte, dos museus e da interação entre arte e público.

Figura 16: Painel Multidão de turistas no Museu do Louvre, instalado na fachada lateral do MAES Rua Barão de Itapemirim



Fonte: Acervo pessoal de Fabrício Coradello.

De certa maneira, os painéis expostos nas fachadas do Museu, por causa da forma cenográfica como as imagens foram construídas e expostas, engendraram aberturas de significados que estimulavam o espectador a compreender que o ato de contemplar arte é uma performance em si. Isso significava que a potência da imagem apresentando narrativas visuais abertas exigiam que o espectador preenchesse lacunas e construísse significados por conta própria, viabilizando assim uma multiplicidade de olhares e de pontos de vista diferenciados. Isso foi o que Marcel Duchamp havia estipulado declarando de maneira

provocativa “*Ce sont les regardeurs qui font les tableaux*”, antes de especificar em 1957, que o espectador “*ajoute sa propre contribution au processus créatif*” (DUCHAMP, 1994, p. 247, 189; ROUILLÉ, 2005, p. 580).

Ao transformar as fachadas do MAES em espaços expositivos, com obras da série Museu de Gente, Lando desafia a função tradicional do local institucional e a relação do público com ele, não apenas esteticamente mas também conceitualmente. Poderíamos dizer que, problematizando o *status quo* da arte em espaços tradicionais graças ao aflorar de uma nova dialética aberta ao novo tempo das imagens, questiona a relação entre a obra de arte, a instituição e o público. Nessa medida, a Arte Contemporânea possibilita uma interação fluida entre o novo e a tradição que se complementam em vez de entrarem em conflito. De fato, a intervenção de Orlando da Rosa Farya no MAES exemplifica bem essa convivência, resultado de uma fusão criativa, em que o diálogo entre épocas diferentes enriquece e contamina o prédio histórico do museu de uma outra temporalidade visual. Essa temporalidade, por sua vez, serve para reforçar a sua identificação enquanto instituição artística e expressiva de um campo geopolítico singular.

Referências

- ALBERGANTI, A. **De L’art de L’instalation**. Paris: L’Harmattan, 2013.
- BATAILLE, G. **L’expérience intérieure**: Méthode de méditation. Paris: Gallimard, 1978.
- BOURRIAUD, N. **Esthétique relationnelle**. Dijon: Les presses du réel, 2001.
- BOURRIAUD, N. **Pós-Produção**. Como a Arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- COMPTON, M. **Pop Art**. Londres, Nova York, Toronto: Hamlyn, 1970.

- DIDI-HUBERMAN, G. **Quand les images prennent position.** L'Oeil de l'histoire. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Devant L'Image.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- DUCHAMP, M. **Duchamp du Signe.** Paris: Flammarion, 1994.
- FARYA, O. da R. **Autorrepresentação e Arte Contemporânea- Identidade, alteridade, matérias e memórias.** Tese de Doutorado em Belas-Artes. Tese orientada pelo Prof. Doutor J. Quaresma. Faculdade de Belas-Artes. Universidade de Lisboa. Lisboa, 2019.
- FARYA, O. da R. **Os dois lados da janela.** Vitória: A Gazeta. 2014.
- FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia, a história, in MOTTA, M. B. da (org.). **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- PRÊMIO Pipa. **Orlando da Rosa Farya.** 2017. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/orlando-da-rosa-farya/>. Acesso em: 12 out. 2024.
- RANCIÈRE, J. **Le partage du sensible.** Esthétique et politique. Paris: La fabrique Editions, 2000.
- RANCIÈRE, J. **Le spectateur émancipé.** Paris: La fabrique Editions, 2008.
- RANCIÈRE, J. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ROUILLÉ, A. **La photographie.** Entre document et art contemporain. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

Rumo ao desconhecido: o ensino diante das novas tecnologias

João Wesley de Souza • Jovani Dala Bernardina

Desde os anos setenta do século XX, quando diante da popularização dos computadores pessoais, imagens e textos, antes realizados com intensa participação humana circulavam nas mídias impressas e televisivas, passaram a circular na velocidade da luz¹⁸, na forma de impulsos eletrônicos (bits)¹⁹ originários das novas linguagens computadorizadas que tomavam e passaram a dominar o cenário mundial das comunicações. A velocidade das informações jamais retomou os

18 (...) Se é possível dizer que essas imagens se referem a algo, é, sobretudo, a milhões de bits de dados matemáticos eletrônicos. Cada vez mais a visualidade situar-se-á em um terreno cibernético e eletromagnético em que elementos abstratos, linguísticos e visuais coincidem, circulam, são consumidos e trocados em escala global(...). Jhonata Crary. *La modernidad y la cuestión del observador*. Revista “Artefacto”, Buenos Aires, 2012. P2. T/A.

19 Simplificação de “dígito binário” (“*Binary digit*”). É a menor unidade de informação que pode ser armazenada ou transmitida e que pode assumir somente dois valores: 0 ou 1, verdadeiro ou falso e assim por diante.

patamares de antes. Tudo passou a ser na velocidade do clic do teclado, uma resposta quase absolutamente instantânea ao que acionávamos os comandos de busca, seja por imagens ou textos. Estávamos maravilhados com este novo tempo, no qual a chegada de novas tecnologias dava uma nova dinâmica na busca e popularização de informação.

Tal fato nos fez mergulhar neste novo mundo de acesso à informação que facilitou exponencialmente a pesquisa acadêmica e atingiu consequentemente os processos de transmissão do conhecimento. Desde então, os processos de pesquisa e ensino, desfrutaram bastante destas novas possibilidades de busca e disseminação do conhecimento humano. Dos anos setenta do século passado até a atualidade, já se passaram cinco décadas.

Na atualidade seguimos encantados com os benefícios das novas tecnologias. O termo Inovação ocupa necessariamente nossos textos, propondo novas sintaxes, quando queremos passar a ideia de que estamos atualizados com o nosso tempo. Estar ciente e atualizados com o ambiente cibernético contemporâneo, tornou-se quase uma condição *sine que non*, uma linha divisória que aparta os professores pesquisadores em dois universos distintos: um de profissionais atualizados, diga-se que recebem e se adaptam bem a esta nova velocidade e trânsito de informações com este ambiente e suas tecnologias, e outros que já demonstram algum comportamento refratário em relação à pesquisa e métodos de disseminação do conhecimento.

Atualmente, cinquenta anos após o início da democratização da informação que apontamos nos anos setenta do século passado, estamos agora surfando uma segunda onda de expansão tecnológica com a chegada da IA (Inteligência Artificial). A eficiência e aparente assertividade com que tal contexto de algoritmos implícitos nos programas de IA respondem às nossas perguntas nos fascina novamente. Tal recurso tecnológico em sua resposta quase perfeita se mostra eficiente para elaborar textos, compor imagens e responder questões de toda ordem. Delfos agora está aqui e em todo lugar, um oráculo sem pitonisa, onipresente e disponível para o que se possa perguntar.

Um novo oráculo que nos assombra com sua capacidade reprodutiva e de resposta, que nos faz pensar na superação da competência criativa e imaginativa do ser humano. O antigo conflito entre o gentil da montanha frente ao comportamento corrupto do habitante das cidades portuárias, apontado por Xenófanes de Cólofon, junto com as problemáticas da cultura contemporânea, ressuscita em nós, medos seculares. Entre eles, o mito de que as máquinas em algum momento irão dominar seus criadores volta com força.

Esta nova tecnologia da IA visa responder todas as questões que possamos formular. seu funcionamento impressiona profundamente o ser humano. Deste modo, ficou mais fácil perguntar a IA, obtendo imediatamente uma resposta imediata e satisfatória, do que envolver-se em uma experiência com o mundo físico e real que demandaria tempo e trabalho experimental, para se obter respostas hipotéticas similares. Tal fato traz à tona a questão principal que move este esforço monográfico levado a cabo, a quatro mãos. Como hoje podemos receber da IA respostas razoáveis e instantâneas, por que perder tempo com experimentações que demandam muito tempo de nossas vidas, se tudo poderia ser tão mais fácil com o uso da IA? É neste contexto que propomos algumas reflexões, no sentido de ponderar nosso ímpeto e fascínio diante desta importante novidade tecnológica que permeia nosso tempo.

Quando pensamos no uso da IA nos processos de ensino-aprendizagem, tal proposição nos obriga imediatamente a uma série de ponderações que deveríamos considerar antes de admitirmos “apressadamente” esta possibilidade. Para abordarmos esta questão, com o devido cuidado que ela merece, por se tratar do processo de aprendizagem humano, vamos antes de tudo, tecermos algumas definições terminologias que irão recorrer neste esforço monográfico contribuindo para trazer luz e precisão, sobre as decisões que iremos tomar no *Devir*, diante das evidentes demandas que este novo recurso tecnológico venha a suscitar dos professores pesquisadores.

Chovendo sobre o molhado – A relação tautológica entre programas e algoritmos

Uma vez que já sabemos que o fundamento das linguagens computadorizadas é o Bit, zero ou um, acendido + (1) ou apagado – (0), uma sequência de quatro zeros e uns nos fornece um sinal alfanumérico, veja Fig.1, uma tabela de códigos binários usados para representar letras, sinais e números, caracteres que usamos para escrever os conhecidos programas de computador.

Figura 1: Tabela de conversão ASCII

Caracter	Código ASCII	Caracter	Código ASCII
(espaço)	0100 0000	M	1010 1101
.	0100 1110	N	1010 1110
(	0100 1000	O	1010 1111
+	0100 1011	P	1011 0000
\$	0100 0100	Q	1011 0001
^	0100 1010	R	1011 0010
)	0100 1001	S	1011 0011
-	0100 1101	T	1011 0100
/	0100 1111	U	1011 0101
'	0100 1100	V	1011 0111
,	0100 0111	W	1011 0111
=	0101 1101	X	1011 1000
A	1010 0001	Y	1011 1001
B	1010 0010	Z	1011 1010
C	1010 0011	0	0101 0000
D	1010 0100	1	0101 0001
E	1010 0101	2	0101 0010
F	1010 0110	3	0101 0011
G	1010 0111	4	0101 0100
H	1010 1000	5	0101 0101
I	1010 1001	6	0101 0110
J	1010 1010	7	0101 0111
K	1010 1011	8	0101 1000
L	1010 1100	9	0101 1001

Fonte: Click Ideia. Disponível em:

<https://www.clickideia.com.br/portalconteudosc2922405>.

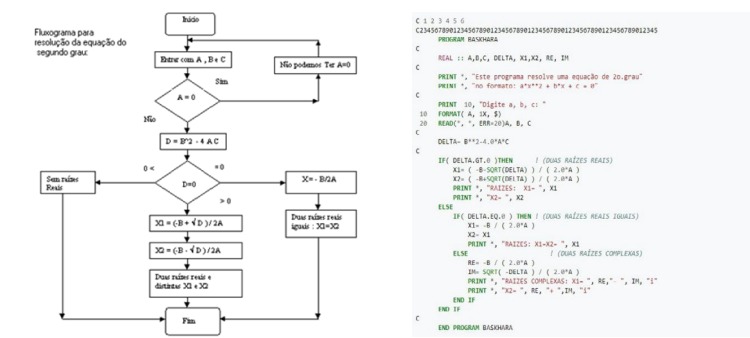
Acesso em 02 fev. 2025.

Em suma, para qualquer caractere que venhamos a representar na elaboração de qualquer programa, usam-se oito variações de zeros e uns. O código binário faz isso usando apenas dois dígitos, 0 e

1. Para escrever o número 23 usando a tabela de códigos ASCII²⁰ essa linguagem, por exemplo, ficaria assim: 01010010 01010011, sendo que a primeira sequência 01010010 de oito bits representa um Byte que na citada tabela equivale ao número 2 e a segunda sequência 01010011 o algarismo 3²¹. O código binário, com dois dígitos variando entre (0 e 1), faz qualquer máquina com processador eletrônico funcionar, uma vez que faz a ponte (tradução) entre o sistema binário e nossa linguagem de programação com o sistema de zeros e uns (código assembly) que os processadores entendem. Veja o exemplo abaixo, Fig. 2, (Exemplo de resolução de uma equação do segundo grau.) onde explicita a passagem entre um organograma (fluxograma) de programação que formulamos com o que vai ser rodado em linguagem de máquina.

Figura 2: Organograma de programação

Fonte: Wikipedia. Disponível em:



<https://pt.wikipedia.org/wiki/Fortran> e
https://www.macoratti.net/vb_eq2g.htm.

Acesso em 21 fev. 2025.

20 Tabela de padronização universal.
21 Um Byte contém oito bits.

Dentro deste contexto de programação que acabamos de ver, o que seria então um algoritmo?²², termo tão usual para referir-se a um sistema alfanumérico programado, destinado a resolver tarefas dentro dos sistemas e ambientes computadorizados. Vejamos então, na Fig. 3, a imagem representacional de um algoritmo.

Figura 3: Representação de algoritmo



Fonte: N64 Brasil. Disponível em:

<https://www.n64brasil.com.br201010bits-bytes-e-velocidades>.

Acesso em 21 fev. 2025.

O que nos impressiona na IA seria o amplo uso de algoritmos de grande complexidade e tamanho que escapam da nossa capacidade de compreensão. O transbordamento desta capacidade cognitiva dos seres humanos é o fato que nos assombra e maravilha. Nos maravilha porque abre um universo de possibilidades fora do nosso

22 Um algoritmo é uma sequência finita de passos que levam a execução de uma tarefa, ou seja, é a receita que deve ser seguida para se chegar a uma meta específica. O programa por sua vez, é nada mais do que um algoritmo escrito numa linguagem de computador. Fonte: http://www.eq.ufc.br/MD_Fortran.pdf, em 21 de fevereiro de 2025.

alcance e nos assombra porque tomamos ciência dos nossos limites e de que estamos diante de algo que nos supera.

Ponderações sobre o conceito de Inteligência Artificial

Para o médico e neurocientista Miguel Nicolelis, da Duke University, Carolina do Norte, EUA, a inteligência artificial não é nem inteligente, nem artificial. Sua afirmação baseia-se em um conceito de inteligência ligado ao ser biológico dentro de um contexto evolutivo, neste sentido, a inteligência biológica dentro de uma lógica de recompensa diante do desafio imposto pelas condições ambientais, otimiza, as chances de sobrevivência de cada espécie dentro do seu *Umwelt*²³. Se o que consideramos “inteligência” até este momento, foi gerado em um sistema de recompensa dadas às espécies mais adaptadas as constantes transformações do ambiente (nicho ecológico) que as abriga, então inteligência seria a capacidade de resposta e adaptação dos seres vivos às possibilidades de ofertas que viabilizassem suas vidas.

A continuidade de espécies capazes de adaptar-se às mudanças no seu entorno ambiental seria, então, por silogismo, uma ação “inteligente” diante das vicissitudes existenciais. Dentro deste contexto, Nicolelis diz então que a IA não seria inteligente porque não possui uma estrutura biológica que interage com seu entorno físico. Em última instância, Nicolelis aponta para um algoritmo, sem corpo físico, que não evolui, escapando do escopo onde desenvolvemos o referido conceito. Porém, a extensão e complexidade dos algoritmos treinados da IA, mesmo sem o suporte material de um corpo

23 *Umwelt*: conceito que trata do ambiente do entorno, ou envolvente que participa do Design biológico de cada espécie inscrita em uma delimitada redoma experimental, onde a interação entre um ser com o seu ambiente de inserção acontece (UEXKÜLL, 2004).

físico que aprende com seu contexto ambiental, segue nos surpreendendo, pois já poderiam ser programados para adaptar-se às demandas do entorno real.

Aqui se apresenta um sistema crucial: o problema não é o quanto a IA poderia nos superar, mas sim, à medida que facilita nossas vidas, o quanto vai sequestrar das nossas vivências interativas e experimentais com a realidade, lugar cotidiano em que o conhecimento humano é gerado. Seguindo ainda as ponderações iniciais de Nicolelis, a Inteligência da IA, não seria artificial, porque ainda por enquanto, ainda somos nós que criamos os algoritmos, diga-se fato transitório que não parece que vai durar muito, frente a velocidade das inovações tecnológicas que apontam, para uma IA, que já apresenta uma impressionante capacidade de autoaprendizagem. Nesta atual velocidade, logo a IA vai se auto programar, exigindo de nossa parte um reposicionamento do nosso conceito de “Inteligência” com mais especificidades.

O artificial supera e substitui o natural. Mais uma vez se reapresenta nosso medo atávico do diminuo da máquina sobre o homem. No que diz respeito a chegada inexorável destas novas tecnologias dispostas ao uso humano, estas considerações textuais que colocamos em marcha, visam antes de tudo ponderar, frente ao inevitável contato que teremos com esta ação “Criadora” que a IA nos oferece, e em alguns casos, superam nossas capacidades de criação. A chegada da Ia pode tanto facilitar tudo, quando sequestrar nossa base experimental de criação de conhecimento e construção do conceito de Tempo²⁴ gerado no Trato com o mundo físico. Se cedermos apressadamente aos encantos da IA, cada vez mais reafirmaremos o mito da caverna de Platão. Ficamos deslumbrados com o mundo das sombras digitais,

24 (...) ser aí enquanto ser no mundo significa: estar de tal modo no mundo que este ser designe: lidar com o mundo, permanecer nele num modo de fazer algo, de realizar, de efetuar, mas de também de contemplar, de questionar de determinar por observação e comparação. Ser-no-mundo está caracterizado por um cuidar (trato) (HEIDEGGER, 1924).

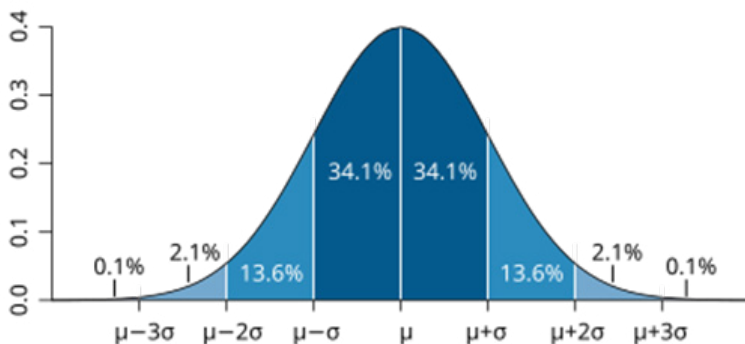
enquanto a realidade nos sega. Quanto mais experiências ou trabalho delegamos à IA, menor se torna a quantidade de conhecimento que poderíamos gerar nas nossas próprias experiências no *Trato* com o real circundante. Por isto, apontamos algum cuidado necessário, antes de aplicarmos as benesses da IA no ensino de seres humanos.

Sobre a natureza algorítmica de uma IA como processo estatístico de mineração de dados

Aqui se apresentam novos conceitos que nos obrigam a abordar um campo de conhecimento que apresentaria, em tese, a estrutura funcional fundamental da IA. Algo que se poderia dizer: Uma IA não existiria sem um descomunal banco de dados, dados estes que, em última instância, se trata, em verdade, de todo trabalho intelectual produzido ao longo da história, pelos seres humanos. Atualmente, os arquivos que circulam na WEB, Nuvens, banco de dados em *pool*, etc. são os dados informacionais que constituem os citados bancos de dados. Sem este “*pool*” informacional, muito menos sem um sistema estatístico de mineração destes dados, convertidos estatisticamente em respostas oraculares travestidas de Inteligência Artificial, a IA não existiria como conhecemos.

Quando realizamos uma demanda, ou pergunta, ou pedido de resolução de um problema, a uma IA, o que acontece? Diante de um impressionante algoritmo projetado e testado exaustivamente, uma IA treinada, diga-se de uma, IA formulada e treinada, uma interface estatística conhecida como curva do sino ou curva de Gauss, veja Fig.4, é acionada para minerar (garimpar) sobre um imenso banco de dados necessariamente pré-existente.

Figura 4: Curva de redistribuição normal de Carl Friedrich Gauss,
ou curva do sino



Fonte: Wikipedia. Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Standard_deviation_diagram_micro.svg. Acesso em 21 fev. 2025.

Vale anotar aqui que este imenso banco de dados prévio, é construído, por mera apropriação, de toda produção humana, de textos e imagens, pesquisas, etc. que nós mesmo colocamos para circular nas redes sociais, internet, nuvens de arquivos. Ou seja, o oráculo da IA, não existiria sem nossas contribuições. Seguramente por isto, quando lemos as respostas da IA, seja sobre textos ou imagens, temos uma forte sensação de já ter visto algo parecido. A resposta da IA, *grosso modo*, é um museu de grandes novidades, como diria Cazuza.

Neste contexto, então as fantásticas respostas organizadas pelos oráculos das IAs, são baseadas nas ocorrências, mais frequentes, não importando o quanto seriam falsas ou verdadeiras, consultadas no banco de dados, hoje um imenso lixo, posto que tudo que lá está, não foi submetido a um juízo qualitativo acadêmico e pode exprimir a decadência das redes sociais. Daí nossa suspeição sobre as entregas da IA como novo oráculo que propõe algo. Não sabemos se suas entregas fazem sentido na realidade onde vivemos.

No gráfico da curva de Gauss que apresentamos, seria a tangente superior da curva, onde se encontra a moda²⁵, por isto a curva do sino, também é conhecida como curva modal.

Sob as luzes das estrelas

Mirando as estrelas, mesmo os telescópios mais poderosos da atualidade ainda mostram um passado que já aconteceu.

Para reafirmarmos que quando usamos a IA, seria como se estivéssemos olhando para o brilho das estrelas no firmamento, ou ainda, sentimos que estamos mirando a aparência de eventos cósmicos que aconteceram muito tempo atrás, seria necessário voltarmos a perguntar: Como opera este aparato estatístico sobre um banco de dados? Como lemos os resultados quando este recurso matemático é aplicado? O que diz uma curva de Gauss? Se observarmos a curva de Gauss, em verdade, é um sino, onde no seu topo erguido encontram-se os eventos de maior ocorrência estatística (moda) e nas suas duas extremidades opostas, no nível mais baixo, se encontram as menores ocorrências. Para uma IA o que interessa são os eventos mais frequentes, diga-se recorrências de maior reincidência da mineração sobre o banco de dados. Baseada na moda ou na tangente da curva modal, uma IA, segundo seu algoritmo, opta pelo que o senso comum (*sensus communis*) indica. Se você pergunta qual seria a mulher mais linda da atualidade? a chance de uma IA responder ou tecer considerações sobre Gisele Bündchen, Beyoncé e Lady Gaga, seria enorme, visto

25 A moda é uma estatística descritiva que indica o valor que mais se repete num conjunto de valores. Karl Pearson utilizou esse termo pela primeira vez em 1895 influenciado pela expressão estar na moda, quando alguma coisa era frequente.

que são referências à beleza feminina com maior frequência na internet, seja enquanto imagens ou textos publicados.

Este seria o maior problema da IA, ela não interpreta literalmente a justeza do conceito de beleza feminina, mas sim, faz uso do que esta moda estatística indica e te responde a partir disto. Por isto dizemos que miramos as luzes das estrelas. Porque na atualidade o referido conceito de beleza” poderia mudar. Se perguntarmos sobre uma mulher bonita nos anos sessenta, seguramente a *Twiggy*²⁶ apareceria. E seguiríamos chovendo sobre o já molhado. Na IA tudo é datado porque trabalha sobre as sombras do passado.

Sobre o efeito pendular na quantidade e qualidade da recriação centrada na experiência humana passada

Há uma ideia universalmente impossível: Enquanto ainda houver perda de energia em sistemas eletromecânicos fechados ou como os reels²⁷ do Instagram, que abundam nas atuais redes sociais como coisa rápida e engraçada ou como *fake news*, cumprindo somente o exclusivo papel de sequestrar nossa atenção como grandes novidades, que acabam desgastando nossa credibilidade diante do absurdo mágico que propõe. Algo totalmente fantasioso nos é apresentado até que testemos sua veracidade, frente sua total desconexão com a realidade do mundo físico onde vivemos. A ideia impossível que citamos anteriormente, trata-se da ideia do Motocontínuo²⁸, veja Fig.5. Um

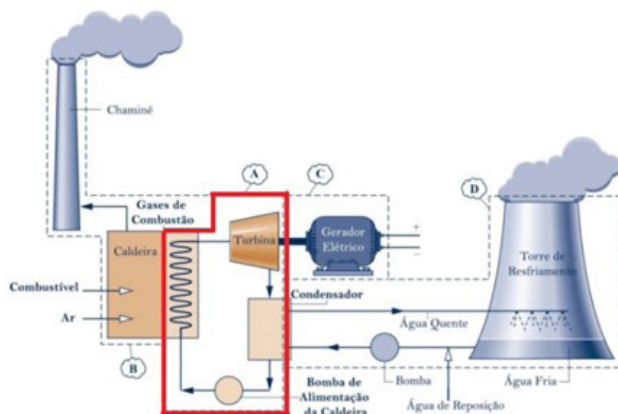
26 Twiggy, top model dos anos sessenta extremamente magra, que se abrigava bem nos modelos geométricos tipo Tubinho.

27 Os Reels do Instagram são um formato de vídeos curtos, de no máximo 60 segundos de duração, gravados na vertical e que podem combinar áudio, imagens, textos e efeitos visuais.

28 Um moto-contínuo ou máquina de movimento perpétuo (o termo em

sistema eletromecânico fechado e retroalimentável, que a princípio, parece lógico, mas que a partir de uma análise mais detalhada, parece não considerar a perda paulatina de energia dentro do sistema proposto. Ao longo de algum tempo de funcionamento, todo motocontínuo apresenta naturalmente uma perda de energia que nos remete à figura de um pêndulo que recupera inevitavelmente sua estabilidade – diga se, inércia da posição original antes do cientismo provocado por uma ação externa ao sistema.

Figura 5: Motocontínuo



Fonte: Deviante. Disponível em:

<https://www.deviante.com.br/noticiasmotocontínuos-selo-e-uma-cilada-bino-da-termodinamica>. Acesso em 22 fev. 2025.

No presente texto, usamos a ideia-figura do *perpetuum mobile* na construção de uma metáfora ao movimento pendular. Propomos esta figura metafórica para enfatizar que todo o sistema fechado

latim *perpetuum mobile* também é comum) são classes de máquinas hipotéticas as quais reutilizariam indefinidamente a energia gerada por seu próprio movimento.

retroalimentável de qualquer base de dados a ser minerada por uma IA, caso não seja fornecida novas cargas de energia, acabaria como um pêndulo, diminuindo seu movimento até parar totalmente. Neste sentido então a nossa figura de pêndulo, suscita um sentido paralelo para uma possível IA que mineraria sobre uma base de dados finita, ou seja, que não fosse continuamente alimentada com novos dados.

Como a IA atua sobre a apropriação dos vestígios humanos postos em circulação na rede mundial da internet, o alcance do que ela devolve para nós é delimitado. Pois todas as pesquisas de ponta, ou produção textual contemporânea, realmente inovadoras, que ainda não circula na internet por cuidado autoral ou de patente, nunca vão estar presentes como necessitaria um banco de dados em contínua expansão. Aqui caberia uma suposição: E se deixarmos de postar e publicar nos meios atuais de divulgação? Seguramente o sentido de novidade surpreendente das entregas da IA, decairiam com o tempo. Perderia energia no movimento tal como um pêndulo voltando ao final ao seu estado de inércia. Estaríamos olhando para um passado sem futuro como aponta Nicolelis Um sistema que não é retroalimentado não perdura. A quimera do moto continuo ainda não existe. Estamos fascinados com a sinergia de um pêndulo como se ela fosse perpétua.

Sobre a redução do conhecimento tácito²⁹ no uso da IA, ou sobre o sequestro e degradação da inteligência humana

Todo excesso de facilidades leva a uma decadência de qualidade. O pão e circo do império Romano não gerou cidadão mais politizados,

29 Se quando estamos vivendo a beleza se uma paisagem. Tentamos comunicar isto, e demonstrar por meio argumentos racionais a uma pessoa insensível a beleza, rapidamente compreendemos que empregarmos os meios inadequados

mas sim um excessivo estado de eterno entretenimento gerado pelo ócio. Quando pensamos nas maravilhas tecnológicas das entregas da IA, não podemos correr o risco de ignorar alegremente o sequestro da experiência humana, da qual ela se apropria. Quanto mais IA, menos experiência, menos troca com a realidade e com as pessoas que estão nelas presentes. Heidegger tinha razão, a noção de tempo vivido, é um conceito de tempo construído no trato com o mundo:

(...) ser-aí enquanto ser-no-mundo significa: estar de tal modo no mundo que este ser designe: lidar com o mundo, permanecer nele num modo de fazer algo, de realizar, de efetuar, mas de também de contemplar, de questionar, de determinar por observação e comparação. Ser-no-mundo está caracterizado por um cuidar (*trato*) (HEIDEGGER, 1997, p. 17-18).

Poderíamos, neste momento, depois de darmos conta do prejuízo relacional causado pelos aparatos eletrônicos com suas telas cativantes, propositalmente projetados pelo vale do silício para sequestrar nossa atenção e tempo, já estarmos mais atentos com o refluxo dos sistemas educacionais frente ao uso de novas tecnologias nas salas de aula. Um desenvolvimento mais saudável do ser humano, que neste momento, em que está sendo colocado em um estado de superação pelos mais recentes aparatos tecnológicos e suas máquinas, por mais anacrônico que pareça a construção do tempo, forjamos na experiência (*trato*) cotidiana de qualquer sujeito, ainda nos parece uma saída viável para o ensino de um modo geral, neste momento que atravessamos.

no nosso empenho. Pois os valores estéticos não podem ser percebidos intelectual nem discursivamente, senão somente em uma forma intuitiva e emocional. A frase do poeta é verdadeira; “se não a sente, é inútil que tente compreender (POLANYI, 1983, p. 101).

Lembro que ainda estamos tecendo considerações sobre um ambiente cibernético computadorizado que opera baseado em um sistema de codificação binária (0 e 1). Variando entre uns e zeros. Bits e Bytes mesmo que estejam quase na velocidade da luz, ainda não alcançam a milionésima parte do que seria um “Qubit”³⁰ entrelaçado atuando dentro de um computador quântico. Ai sim, toda surpresa de uma vida e o que pudesse advir no seu aprendizado experimental oriundo no trato com o mundo físico como conhecemos estaria em sério risco de extinção.

De volta a pedra lascada – sob a chama de uma vela – sem vergonha de retroceder

Para concluir, não estaríamos aqui argumentando uma total atitude refrataria ou de rechaço em relação as novas tecnologias aplicadas ao ensino de qualquer área do conhecimento humano, mas sim acendendo um sinal de alerta para as grandes novidades sedutoras das novas tecnologias. De modo discreto e subjetivo, tentamos lembrar do mundo real onde estamos inseridos física e imaginativamente. Lembramos da nossa fonte de imaginação e conhecimento que ainda suscitam as primeiras fogueiras da humanidade: Lugar onde ouvíamos coletivamente histórias fantásticas das nossas experiências oriundas de cotidiano vivido intensamente, amplificadas pelo bruxuleio das sombras projetadas na parede das cavernas.

Talvez o que estaria em falta no sistema de ensino contemporâneo pudesse ser estas reuniões de pessoas em torno de um elemento

30 Um bit quântico, ou qubit é uma unidade de informação quântica. Esta informação é descrita por um vetor de estado em um sistema de mecânica quântica de dois níveis o qual é normalmente equivalente a um vetor de espaço bidimensional sobre números complexos. Um qubit, distintamente do bit do sistema binário pode se entrelaçar e estar acendido ou apagado simultaneamente.

que ative nossas memórias mais profundas, o fogo como um elemento primordial que ativaria nossa imaginação material segundo os parâmetros de Gaston Bachelard³¹. Um lugar onde fosse possível falar das nossas experiências e sensações, livres de noções pré-determinadas e acabas.

Esta poética de Bachelard permite-nos avaliar dentro e fora de nós, a forma como o espaço dentro ou fora do indivíduo, pode promover a sua atividade imaginativa, promovendo a integração entre o homem e o seu ambiente imediato e consequentemente, a sua curiosidade diante do mundo. Viver no *Trato* com o mundo poderia participar ativamente na construção de nossas imagens mentais.

Referências

- BACHELARD, G. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Record, 1989.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de A. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CRARY, J. La modernidad y la cuestión del observador. **Artefacto**, Buenos Aires, 2012.
- HEIDEGGER, M. O conceito de tempo. **Cadernos de Tradução**, n. 2, DP/USP, São Paulo, p. 6-39, 1997.
- HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Tradução de M. S. C. Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- NICOLELIS, M. **Nada mais será como antes**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2024.

31 Gaston Bachelard, na sua produção filosófico-literária propôs exaustivamente o conceito de Imaginação material, centrado nos quatro elementos fundantes da imaginação humana: Terra, Fogo. Água e Ar.

- NICOLELIS, M. **O verdadeiro criador de tudo**: como o cérebro humano esculpiu o universo como nós o conhecemos. Belo Horizonte: Editora Dimensões, 2020.
- POLANYI, M. **The tacit dimension**. Gloucherter, Mass: Peter Smith, 1983.
- UEXKÜLL, T. von. A teoria da Umwelt de Jacob von Uexküll. **Revista Galáxia**, n. 7, p. 19-48, 2004.

Afetos e imagens: identidade e estilo na canção de Carlos Papel

José Eduardo Costa Silva • Daniel Tápia • Potiguara Curione Menezes

O presente texto tem como objetivo traçar um perfil do compositor e cantor Carlos Papel, que desde a década de 80 do século passado migrou do Rio de Janeiro para Vitória, para então tornar-se uma das maiores referências da cultura musical do Espírito Santo. Considerando esse componente de sua história, entendemos que a partir dele se configura aquela que é a principal questão de seu espírito e de sua obra, qual seja, a questão do estabelecimento de uma identidade pelo exercício de uma poética musical. Abordamos esta questão, primeiramente, com o auxílio da filosofia contemporânea, particularmente, dialogando com teses sobre identidade e estilo oferecidas por Martin Heidegger, Luigi Pareyson e Merleau-Ponty. Em um segundo momento, analisamos algumas canções significativas na totalidade da obra de Carlos Papel, com o auxílio da antropologia cultural e histórica e também com o emprego de ferramentas da disciplina análise musical, focalizando aspectos estilísticos do texto verbal e da sintaxe harmônica e melódica. Propositadamente, deixamos aos leitores a

tarefa de comparar as impressões e formulações teóricas dos articulistas com a auto narrativa do compositor perfilado.

O compositor retratista

Eu tenho um hábito de observação. Eu estava falando que eu vim pra Vitória e fiquei apaixonado pelo [Morro do] Penedo. Quando eu vinha pra Vitória de ônibus, lá em 1981, eu sempre parava em frente ao Penedo e ali eu ficava um bom tempo. Observando. Buscando energia e me apaixonando cada vez mais por isso aqui. As fontes que eu bebi, a gente começou falando disso. Aí quando você vê o Tom Jobim falar do 'Minha alma canta, vejo o Rio de Janeiro'... Eu acho que o cara estava olhando da janela de um avião. Contando detalhezinho de tudo que ele estava vendo com a maior naturalidade. [...] A minha escola é essa. É descritiva mesmo (PAPEL, 2024).

Nascido no Rio de Janeiro, Carlos Papel (1952-) tornou-se um dos principais expoentes da música do Espírito Santo a partir da década de 1980, quando chegou ao estado inicialmente para participar de um festival regional de canções. Daí em diante, criando a partir das matrizes de um estado marginalizado (Ribeiro, 2005, s/n), demonstrou especial interesse em retratar diversas cenas dessa cultura em suas composições, algumas dessas tendo se tornado símbolos regionais. Este é o caso, por exemplo, de Moqueca e À la carte (dedicadas à moqueca capixaba e à emblemática cultura das panelleiras de goiabai-ras) ou Fora do eixo (canção que dá título ao álbum de 2008 e exalta diversas regiões e matrizes do estado ao expor a marginalização de sua cultura). A esse conjunto ainda se soma sua produção de música

para a publicidade e propaganda, que gerou composições emblemáticas que permeiam a cultura *pop* no estado³².

Inserido em um contexto de produção bastante diversificado, Carlos Papel cria tanto a partir de matrizes regionais quanto a partir de influências internacionais, tendo, como eixo de identificação estilística, um corpus de influências comuns para a canção brasileira feita no sudeste³³, acompanhadas de letras que dialogam tanto com seu interesse particular pelo Espírito Santo (uma de suas marcas), quanto com temáticas comuns ao âmbito da canção. Sobre a influência da cultura capixaba em sua identidade como compositor, Carlos Papel relata:

Quando eu cheguei... Como você disse, eu gosto muito da música mineira. Eu cheguei aqui e conheci uma turma, Zé Antônio Monteiro, Fábio Teixeira, Paulo Neto, o Fonfon, né? Conheci uma galera grande de compositores que compunham em mesa de bar. E é isso que eu gosto. E aí... Na época, eu tinha uma fobia para compor, uma loucura! Quando eu fui vendo os caras compor, fazendo música, eles tinham uma influência grande de Minas Gerais. Só que a música não era mineira. A música era capixaba. O Zé Antônio tem uma super influência, né? Sobre mim, eu sou parceiro do Zé. Temos duas músicas juntos. Que é a Claridade e o Povo da Terra Brasil. Cara, a música era capixaba! Não era mineira. Era uma música com influência mineira, que é muito saudável. Né? É bom você se influenciar por uma coisa que você sabe que tem contextualização, que tem contexto, que tem qualidade.

32 Este é o caso, por exemplo, do jingle composto para a rede de supermercados Perim na década de 1980.

33 Nos referimos ao contexto que, partindo principalmente das matrizes afro-brasileiras, se utiliza de ritmos e gêneros oriundos destas culturas para confeccionar a canção popular urbana do sudeste a partir da década de 1960 no Brasil (TINHORÃO, 1998, p. 324).

Então, esse tipo de música me encantou logo que eu cheguei aqui. Porque está embutido dentro desta música. Você pode tocar Povo da Terra Brasil e pode botar o tambor de corda embaixo. Pode botar. Não é porque é baião, não. É baião, cara. A gente sabe que é baião! Mas é porque você ouve tocar. Mesmo não estando ali explicitamente. Você ouve tocar. Então, olha, é capixaba. Tá embutido ali, tá debaixo daquilo. Você ouve Claridade, que é um seis por oito, e você vai ouvir o Espírito Santo ali dentro. Você vai ouvir a matriz daqui. Mas tem que estar aqui. Você tem que estar na esquina cheirando, sentindo o cheiro das coisas (PAPEL, 2024).

Identidade e estilo

O tema da identidade cultural vem sendo debatido ostensivamente nas diversas vertentes da teoria social, com contribuições de autores internacionais e nacionais de relevância para o entendimento desse conceito. Entre os principais teóricos estrangeiros, destacam-se Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Benedict Anderson, Homi Bhabha, Ernest Gellner, Anthony Giddens, Richard Handler, Judith Butler, Craig Calhoun, Nestor Canclini e Anthony Smith, cujas obras oferecem uma base sólida para discussões sobre identidade em contextos globais e locais. No Brasil, figuras como Darcy Ribeiro, Renato Ortiz, Carlos Mota e Claudia Rezende têm ampliado o debate ao incorporar perspectivas específicas sobre as dinâmicas culturais nacionais, constituindo referências fundamentais para análises que buscam aprofundar a compreensão da identidade cultural brasileira.

Nesse cenário, apesar de conceitualmente diverso, alguns aspectos podem ser destacados com frequência. A construção de qualquer identidade cultural na contemporaneidade parece ser marcada por processos que mesclam narrativas, estabelecimento de tradições, criação de imagens e características subjetivas e objetivas, individuais e coletivas.

Sem querer instaurar um foro profundo de discussão sobre estes conceitos (que fugiria do escopo deste trabalho), vale destacar que, em suma, as identidades culturais têm sido compreendidas a partir de sistemas de representações (HALL, 2006, p. 13), que se constituem como comunidades imaginadas (ANDERSON, 1983), compartilhadas por coletivos específicos. São verdadeiros híbridos culturais (HALL, 2006, p. 15) que se restabelecem constantemente, a partir das experiências de pertencimento e contraste dos sujeitos. Tais sistemas configuram-se de modo singular e provisório dentro dos indivíduos em uma sociedade e são pautados por processos de interação entre componentes individuais e coletivas, no correr do tempo (ORTIZ, 2003; REZENDE, 2009).

Os processos de criação de autoimagens coletivas apoiam-se fortemente em ferramentas como a história e as instituições culturais para construir um senso de unidade e pertencimento. A história, ao ser narrada e compartilhada em nível nacional, utiliza mitos fundacionais, tradições inventadas e uma temporalidade primordial que fortalecem o sentido de continuidade cultural (Hall, 2006, p. 54). Instituições culturais – como museus, escolas e a mídia – exercem um papel central na disseminação dessas narrativas, reproduzindo e consolidando a imagem da nação como uma entidade unificada, rica em símbolos e valores comuns (ANDERSON, 1983, p. 82). Esse processo, como indica Hall, busca inculcar uma visão cultural homogênea, organizada em torno de uma identidade nacional que extrapola as diferenças internas e reforça uma identificação coletiva, com personagens e símbolos que ultrapassam o presente e ligam os indivíduos a uma origem comum e estável (HALL, 2006, p. 57).

Na construção da identidade cultural, os aspectos relacional e contrastivo tornam-se evidentes, pois ela se define em grande parte pela distinção entre o nós e o outro. Esse caráter dual, como argumenta Rezende, gera um apelo às imagens comuns e estereótipos, que simplificam e tipificam as características culturais para garantir o reconhecimento coletivo (REZENDE, 2009). Em culturas específicas,

como a capixaba, o efeito homogeneizante manifesta-se quando elementos culturais distintos são resumidos em representações estereotipadas, ignorando a diversidade de expressões locais. Essa dinâmica promove uma autoimagem idealizada, que ressoa com um imaginário coletivo de localidade, mas que, ao mesmo tempo, ofusca a pluralidade e as variações culturais internas, tratando o regional como reflexo de uma identidade cultural mais ampla e, por vezes, engessada (ORTIZ, 2003).

Nesse sentido, a obra de Carlos Papel faz, simultaneamente, uso deliberado (consciente ou inconsciente) de símbolos pertencentes ao imaginário criado em torno da cultura espiritosantense, de uma maneira ampla, ao mesmo tempo que contribui para a sua consolidação desses elementos identitários. Como veremos no decorrer deste capítulo, são evocados e propagados afetos, paisagens, utensílios, sabores, cheiros, cores, fauna, flora, amores, saberes, personagens e histórias do lugar, que o compositor escolheu como seu lugar e sobre o qual ele constitui sua identidade artística. Fruto do processo de construção identitária e desdobrando-se a partir de estratégias de criação de pertencimento, o cancionário de Carlos Papel é um almanaque imagético e afetivo, repleto de representações de cultura capixaba, nas suas mais variadas e belas formas. Sua produção, a uma só vez, ilustra o imaginário e torna-se repositório cultural do seu lugar.

Heidegger, sobre o poético, concebe o estilo como a presença da humanidade que se dá à visibilidade na obra. Seja em um modo individual, por exemplo, a obra deixa ver o “ser criado”, seja também em um modo coletivo, pois, uma vez que uma obra é paradigma de outra, forma-se uma comunidade temporal e espacial de obras e, por conseguinte, de estilos (HEIDEGGER, 2010, p. 165). À primeira vista, a noção de estilo sugerida por Heidegger é concordante com as noções correntes em seu tempo, sobretudo entre pensadores da História da Arte. Heinrich Wölfflin, por exemplo, analogamente a Heidegger, sustenta que o estilo, sendo ele um modo de fazer, seja também a expressão da presença humana na obra; tanto o ser humano tomado

em sua individualidade, quanto em sua coletividade e historicidade. A este segundo tipo de expressão da humanidade na obra ele denomina: “espírito profundo (WÖLFFLIN, 1979, p. 13). Todavia, é preciso ressaltar que Heidegger desiste das dicotomias tradicionais da metafísica, dentre elas, o par sujeito-objeto. Sendo assim, a própria obra não pode ser compreendida como um mero objeto decorrente da necessidade de expressão do sujeito; antes disso, ela ganha a dignidade de ser em si. Nesse sentido, a parcela de humanidade que nela existe é parte constituinte dela mesma, como são, por exemplo, “as decididas pinceladas do pintor no quadro Um par de sapatos de camponês de Van Gogh (HEIDEGGER, 2010, p. 162).

Tais conceitos aparecem reformulados ou mesmo desenvolvidos nos escritos do filósofo italiano Luigi Pareyson, particularmente, os que tratam da denominada Teoria da Formatividade. Em linhas gerais, esta teoria está exposta nas obras *Estética* e *Teoria da Formatividade* e *Os Problemas da Estética*. Ela consiste em um conjunto de teses e proposições fundamentadas na Fenomenologia de Husserl, na Ontologia de Martin Heidegger e, sobretudo, na atualização da noção aristotélica de Organismo, que caracteriza o ser como um composto de matéria e forma, articulado segundo a ação de suas causas intrínsecas e extrínsecas. Pareyson, rejeita as dicotomias tradicionais da Estética Hegeliana, quais sejam, por exemplo, formaconteúdo, objetividade/subjetividade, e tantas outras mais, justamente em função da subsunção desses tipos de categorias ao princípio fenomenológico de que não há separação entre sujeito e objeto. Em síntese, todas as dicotomias associadas aos fenômenos estéticos deixam de existir na compreensão que o ser humano e a obra de arte se constituem conjuntamente em um mesmo gesto formativo, compondo um mesmo organismo, a saber: a obra. Na Teoria da Formatividade, os conceitos de ethos e estilo praticamente se fundem, no que Pareyson chama de “personalidade do artista. E esta ideia que reúne os conceitos de ethos e estilo é um tanto mais fortalecida no conceito pareysoniano de matéria formada. Segundo Pareyson toda obra (objeto) é revestida

ao mesmo tempo de uma fisicidade e de uma espiritualidade, posto que a obra se configura como um ponto de encontro entre a humanidade e aquilo que lhe é matéria exterior (PAREYSON, 2001, p. 62).

Comentários analíticos sobre identidade e estilo na obra de Carlos Papel

Carlos Papel é algumas vezes referenciado como o mais capixaba dentre os músicos cariocas. Eis um enunciado que pode ser aceito por muitos, posto que comunica algo que, aparentemente, é de seu ser e dos outros que no Espírito Santo vivem. Porém, ele traz um antigo e persistente problema filosófico: afinal, o que sustenta a percepção da identidade? Ao longo da história, muitas foram as tentativas de desvendar essa questão, e, certamente, os maiores fracassos ocorreram quando tentamos repousar a noção de identidade no princípio da semelhança (FOUCAULT, 1966, p. 40). Pois, à luz deste princípio, ser capixaba, assim como ser de qualquer outro lugar, pressupõe, ou deveria pressupor, o compartilhamento de características comuns, e, sobretudo, que tais características revelassem o ser.

O que permite a Carlos Papel dizer-se capixaba é da mesma ordem do que permite a Vinicius de Moraes dizer-se o branco mais preto do Brasil³⁴, ou mesmo a Pierre Barouh dizer-se o mais brasileiro dentre os músicos franceses³⁵. Mas a linguagem não alcança palavras que atestem a evidência de tais enunciados, embora a intuição – ou um senso comum – concorde com eles. Temos um desacordo, quando tentamos desvendar a determinação do ser, e que se torna explícito a cada vez que tomamos a arte como objeto dos enunciados sobre o ser.

34 Samba da Benção. <https://www.youtube.com/watch?v=Fz0eddwTjnk>. Acesso em 19/09/2024.

35 Samba da Benção em “Un homme et une femme” de Claude Lelouch. <https://www.youtube.com/watch?v=ZPR9o12qcZ8&t=14s> Acesso 19/09/2024.

Em sua ontologia, Martin Heidegger inverte a perspectiva de abordagem da questão; não determinamos o ser que se diz na arte, pelo contrário, é a arte que diz algo sobre nós: “O erguer-se do templo confere às coisas a sua fisionomia e proporciona aos homens a visão que têm de si mesmos (...) (HEIDEGGER, 1986, p. 230).” Nesse sentido, seriam as obras de arte origem da cultura, dando estatura à identidade que temos com o lugar e o tempo. Destarte, podemos tomar como princípio a noção de que as canções permitem saber o ser do lugar, não obstante a generalidade de seus temas e estruturas. Nas canções, seguindo essa premissa, a palavra que saiu do lugar comum ganha novos sentidos e dá novos nomes a tudo aquilo que nomeia; no dizer de Heidegger, certamente referindo-se à memória laudatória instituída pelas canções dos poetas clássicos: “*Laudes* é o nome latino para canção. De maneira desavisada e tremenda, a experiência de que somente a palavra deixa uma coisa ser coisa encarou de frente o poeta. Isso ele só consegue quando a palavra poética ressoa no tom da canção (HEIDEGGER, 2003, p. 162).”

Em linhas gerais, Heidegger, como é próprio de sua filosofia, retoma noções fundamentais do pensamento da Grécia Arcaica. A coincidência entre as concepções de ser e ser do lugar, que é encontrada nos mito-poemas de Homero³⁶ e Hesíodo³⁷, é também um princípio possivelmente presente em alguns cancionários do mundo³⁸. Um

36 Na Odisseia, Odisseu (Ulisses) foi primeiramente reconhecido por seu cão Argos, que o conhecia na forma bruta. Depois, por força da memória, foi conhecido pelos outros, inclusive por sua mulher Penélope, a quem recordara-lhe o leito (HOMERO, 2000, L.XVI, p. 175).

37 A obra “Os trabalhos e os dias” de Hesíodo é um dos primeiros registros da organização social e política humana, a partir da articulação entre conselhos práticos e conselhos morais.

38 A exemplo das Cantigas de Santa Maria, compiladas pelo rei Alfonso X são o testemunho da religiosidade ibérica, justamente quando cresce historicamente o culto à Virgem Maria.

princípio que une linguagem e ser na tonalidade afetiva do melos³⁹, atestando a unidade solidária entre canto e fala. Por conseguinte, reside nos poetas-cantores a memória e notícia do ser, propriamente, do ser de um lugar, que se revela como modo ou canção originária.

Eis o que torna Carlos Papel tão inequivocamente capixaba; a canção, ou melhor, um modo de fazer canção que se estabelece como próprio de um lugar. Um modo que dispensa traços de semelhança; ainda que preserve o sotaque carioca, ainda que se refira a lugares e pessoas de qualquer lugar do mundo, a canção de Papel é porta voz de um modo de ser do Espírito Santo, compartilhado por quem vive em um lugar, posto que instaura o mistério da identidade e suas sutilezas. E se não há palavras que desvendem esse mistério, há a sensação doada por um conjunto de aspectos que compõem o estilo.

O primeiro traço inequívoco do estilo de Carlos Papel é justamente o lastro entre canção e lugar (I). A propósito de uma de suas canções (Sol da manhã), fica evidente que somente quem conhece o calor de Aimorés (MG) e Resplendor (MG)⁴⁰, pontos de partida de migrantes que residem em Vitória, sabe o tanto que o frio de um rio é acalentador. Esse tipo de imagem, doada pela licença poética, certamente não pode ser encontrada em um souvenir de viagem, pois traz a memória de um momento de intimidade entre pessoa e lugar; uma intimidade que se estabelece justamente no compartilhamento do ser.

O aqui denominado lastro entre canção e lugar pode ser verificado, por exemplo, em trechos das canções Fora do eixo, Moqueca e À la carte. Em Fora do eixo, canção que homenageia diversos locais

39 Melos, refere-se no contexto da filosofia de Martin Heidegger ao caráter melódico que é indissociável da linguagem. É esse caráter que resguarda a tonalidade afetiva das palavras.

40 Esses municípios estão entre os 58 municípios que constituem a Região Metropolitana de Governador Valadares, de onde parte um dos principais fluxos migratórios que têm como destino o Espírito Santo (DOTA; COELHO; CAMARGO, 2017, p. 39).

do Espírito Santo e que compõem sua cultura, enquanto procede um protesto contra sua marginalização no cenário nacional e internacional, tal como nos trechos: “Brasileiro fora do eixo / Eu desejo, eu quero, eu exijo / Cem por cento, cem por cento / (...) Eu sou refém do congo lá da Barra (Do Jucú) / Guarapari, Marataízes, Meaípe, Piúma, Anchieta, Iriri (Ubu)”. À la carte e Moqueca, por sua vez, são canções que homenageiam a moqueca como maior símbolo da culinária capixaba. Na primeira, por exemplo, canta-se: “Na casa das Goiabeiras / Sinto a força de artesãs / É o toque das panelas / (...) Do barro ela faz a arte / (...) Os deuses servem à la carte / Moqueca do Espírito Santo”.

Esse primeiro traço estilístico é originário e se desdobra em outros. Na canção de Carlos Papel, o lastro com o lugar é expresso por um tipo de texto frequentemente associado ao poético, qual seja, o texto de caráter descritivo-fenomenológico (II). Sendo assim, nele não se configuram relações factuais que reclamam algum tipo de lógica, sobretudo, a que se constrói a partir de relações de causa e efeito; Carlos Papel simplesmente descreve, deixando que as coisas falem por si mesmas, tal como nos versos: “Há uma janela e meus olhos vislumbam do interior”⁴¹. Na medida em que se atém à imediatez da descrição, a canção se torna supratemporal, pois ao cantar a imagem da palavra, liberta os significados históricos que a ela estão aderidos (HEIDEGGER, 2003, p. 164).

O caráter descritivo da canção é, para Carlos Papel, também uma via de expressão da sensualidade (III). Por isso, sua canção produz sensações de textura, que contribuem para alimentar a carga emocional latente. Por exemplo, a palavra terra é metáfora da palavra mulher: “Terra, meu amor / Ainda não sei te saber / (...) A lapidar na luz do dia / A pele do teu chão.”⁴² Nesse caso, as sensações corporais traduzidas como texturas referem-se não apenas ao corpo humano, mas

41 Versos da canção Sol da manhã.

42 Versos da canção O vôo das tartarugas.

também a um corpo continuado, que abarca a totalidade dos existentes. O corpo da mulher e da terra constituem uma corporeidade continuada, assim como o corpo de um homem e de um rio em “Sol da manhã”. Como propõe Merleau-Ponty, ao corpo continuado é atribuído um saber que lhe é próprio, um saber que antecede a experiência da linguagem e da cultura (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 95); em outras palavras, o cancionista-poeta intui o mundo com o corpo.

Tal via de expressão da sensualidade pode ser evidenciada em uma variedade de obras de Papel, a exemplo de *Caiçara*, *Bicho Bonito*, *Buraco no Azul*, *Liberado*, além daquelas que serão analisadas mais profundamente neste trabalho, entre outras. Em *Caiçara*⁴³ (parceria com Célio de Paula), o caráter sensual se expressa por meio da fusão entre o ritmo envolvente do samba, a suavidade da onda do bem e a linguagem afetiva do eu lírico. A imagem do niño que já se lança ao mar sugere um despertar amoroso, combinando inocência e desejo em um cortejo sutil. Já em *Bicho Bonito*⁴⁴, a manifestação da sensualidade ocorre a partir da ambiguidade das ações descritas. “De pegar você” e “tonta de abraçar” sugerem proximidade e desejo, enquanto “galopar e escurecer” evocam um ritmo intenso e um envolvimento crescente. O enlace amoroso se completa com imagens naturais e fluidas, como “afagar a flora e navegar”, ampliando a metáfora do prazer e da entrega.

Por outro lado, o lastro entre canção e lugar é também o lastro entre canções de diversas tradições (IV). Uma canção não existe sozinha; ela faz parte de uma comunidade intertextual, em que ocorrem intercâmbios estilísticos diversos, que envolvem o compartilhamento de características estruturais como, por exemplo, a forma A//B//A,

43 Primeiros versos de “Caiçara: Samba crioula, onda do bem / Estou aqui pra te namorar / Pois ainda sou um niño / Mas já vou te velejar (...).

44 Versos intermediários de “Bicho Bonito: (...) De pegar você / Tonta de abraçar / Galopar e escurece / Certo de existir e estar / Bem com o luar, ah / Afagar a flora e navegar (...).

o repertório harmônico diatônico e a métrica textual, assim como características de ordem histórico-conjuntural, quais sejam, os temas e padrões rítmicos e melódicos de incidências sazonais (STRAUS, 1991, p. 435). Nesse aspecto, o cancioneiro de Carlos Papel inscreve-se nas tradições da música brasileira em sua natureza híbrida, que são representadas por movimentos poéticos-musicais significativos (como a Bossa Nova, o Clube da Esquina e a Tropicália⁴⁵) e gêneros emblemáticos (como a Seresta, o Samba, a Toada, o Baião e o Congo) (Fina, 2020, p. 9), também apresentando influência de música estrangeira (como o rock, o blues e o funk)⁴⁶.

Nos anos 60 e 70 do século XX, em observância à potencial receptividade desses movimentos, a indústria fonográfica desenvolveu um conjunto de estratégias de comercialização da música e das artes (NAPOLITANO, 2023, p. 67). Para tal, contribuiu a televisão, que desde a década de 50, impunha-se como meio de cultura de massa. E foram as principais emissoras de TV que promoveram os festivais da canção, que tiveram o apogeu entre os anos de 1965 e 1972. Como é correntemente sabido, esses festivais articularam o lançamento de artistas, dentre eles o próprio Carlos Papel (Fina, 2020, p. 20), que por sua vez ligavam-se às questões que no momento mobilizavam a população, sobretudo, questões de ordem política (SEVERIANO, 2008, p. 347). Em certo sentido, essa função desempenhada pelos festivais exigiu uma poética correspondente. Cria-se assim, as condições para a emergência de uma espécie de gênero musical, a saber, a “música de festival, cuja abrangência extrapolou os eventos diretamente promovidos pelas emissoras de TV. O fato é que a prática dos festivais se disseminou pelas cidades e escolas do país, em várias épocas do ano, a ponto de participar diretamente da trajetória formativa de um coletivo anônimo de músicos.

45 “Uma grande referência na minha vida. Não é que eu busquei compor aquele tipo. Porque eu escutava a Bossa Nova, Jovem Guarda, Beatles” (PAPEL, 2024).

46 Como é o caso, por exemplo, das canções “Telenet, Agás e Fora do eixo.

A atmosfera musical relativa aos festivais possui algumas características que podem ser identificadas na música de Carlos Papel. A começar pelo fato de que melodia e texto se revelam como elementos co-pertencentes a um mesmo organismo. Tal co-pertencimento é certamente próprio à outros tipos de canção, mas, na “música de festival, ele é ampliado em nome da produção de um ethos (V), que dá a imagem de um certo descomedimento na vivência da emoção; justamente, quando palavra, canto e grito são tomados como emissões sonoras unificadas, que existem para exercer a função de expressar afetos.

Uma outra característica saliente nas canções de Carlos Papel, que em muito coaduna-se à performance dos festivais, é o endereçamento da narração. Em uma mesma composição, o narrador dirige-se à audiência indeterminada, ou ao objeto do desejo, ou ao próprio narrador reflexivo, constituindo uma espécie de Eu Lírico multifacetado (VI) (MOISÉS, 2001, p. 28). Em muitos momentos, a melodia sustenta esses movimentos da narração, doando uma tonalidade afetiva diferente à cada posição que o narrador se situa em relação ao ouvinte – como veremos adiante. Desse modo, fica configurada uma outra estratégia de envolvimento do ouvinte, que se soma às anteriores em um único ethos.

Por fim, cabe mencionar a influência da música para a publicidade e propaganda (VII) na canção de Carlos Papel, especialmente sua habilidade de atender a encomendas e expressar identidades na produção de um ethos específico, de forma intencional, que faz parte de seu pensamento como compositor e permeia várias de suas obras. Tal como discorre o próprio compositor:

A gente que compõe, a gente faz música por ficção. Às vezes os caras falam que você faz uma música pra mulher, mas não é... É uma coisa que veio pra você. Uma situação que nunca existiu, por exemplo. E o jingle te dá isso. Ele te dá um tema para inventar. Então, muita coisa que eu faço é justamente assim. Porque eu sei

que, por exemplo, um verdadeiro projeto de publicidade, a gente sentaria aqui com os marqueteiros e discutiria o projeto. O que é um biscoito? Vamos comer biscoito. Vamos tomar este refrigerante aí. Combina com o biscoito. Faz um negócio aí. Aí surgem coisas geniais como soda limonada antártica.

Quando a gente fez Moqueca, por exemplo, eu propus ao João (que é meu parceiro): João, vamos fazer um negócio diferente. Vamos lá pra casa, pega a sua mulher, vamos lá pra casa, vamos fazer uma moqueca. Aí, fomos lá pra casa, elas ficaram fazendo a moqueca e a gente ficou na sala, claro, fazendo a música, tomando uma cerveja e tal. E aquele cheiro, aquela coisa, vendo a moqueca, como é que era feita! Vai na cozinha, olha, bota o tomate... Não! Tem que ser vermelho. Maço de coentro, todas as coisas, tem os temperos, etc. E não era só fazer a moqueca, era como se pescava, o que se bebia. Eu não fui ao dicionário. Eu tive um bar em Carabebus, então conheci vários pescadores. Eu era curioso e mandei um monte de perguntas pros caras. Assim nasceu a composição (PAPEL, 2024).

Vejam as referências de identidade e estilo, até aqui destacadas, em algumas canções específicas.

Quatro canções de Carlos Papel: escutas e leituras

Sol da manhã (Carlos Papel)⁴⁷

Seção A1

1. Sol da manhã

47 Sol da manhã / Luz da atmosfera / Dormir nu na espera do olhar

2. *Luz da atmosfera*
3. *Dormir nu na espera do olhar*

Esta primeira copla de versos livres destaca o caráter descritivo-fenomenológico (II) do texto de Papel e desconstrói poeticamente possíveis relações de causa e efeito. Na canção, a linguagem é reinventada; o sol é da manhã, a luz que dele provém é da atmosfera e quem dorme nu espera o olhar, que trará a luz que desperta. São palavras sensuais, e se referem ao contato corporal sem intermediários, como a luz e o olhar que mira o corpo nu.

4. *Tranço a maçã*
5. *Com a boca na dela*
6. *São telas de te desenhar*

O clichê que articula maçã e erotismo (via de expressão da sensualidade – III) é poeticamente renovado nesses versos a partir da sugestão de um duplo sentido para a palavra maçã: a boca está na fruta ou na maçã do rosto? Onde propriamente o objeto do desejo será desenhado, na fruta ou no corpo? E é justamente a sugestão desta continuidade corporal que une semanticamente as duas primeiras coplas de versos. Do ponto de vista formal, o vocábulo “ã”, som tão próprio à língua portuguesa – e largamente utilizado nas canções brasileiras – é acentuado (pela antecipação rítmica e pelo gesto ascendente da melodia), nos versos que abrem as duas primeiras coplas, Seção A1.

Tranço a maçã / Com a boca na dela / São telas de te desenhar
Amo a beleza das vilas / Amo saber namorar / Abro as manhãs
Se um sopro de vento / Me sopra onde vou cantar
Sol da manhã / Só canto se brilho / Se parto nos trilhos dos pés
Sois meu afã / Me banha meu rio / Teu frio acalenta Aimorés
Há uma janela e meus olhos / Vislumbram do interior
Paz nas nações / Amigos virão / Das colinas do Resplendor

https://www.youtube.com/watch?v=BV4WyyDV_Ys – Acesso em 17/09/2024.

São estabelecidas as rimas nhã-çã (versos 1 e 4)/ fera-dela (versos 2 e 5)/ lhar-nhar (versos 3 e 6), que reforçam o sentido de unidade estética. Toda a seção acomoda-se na tonalidade de Sol maior e a frase conclusiva (verso 6) repousa parcialmente sobre a terça, si, em uma cadência autêntica imperfeita – sucedida pela preparação modulatória para o refrão, por meio da dominante individual da região de subdominante (V7/IV).

Figura 1: Seção A1 de *Sol da Manhã*

A1 G C/G C D7/C G
 Sol da ma- nhã Luz da a- t- mos - fe - ra Dor - mir nú na es- pe - ra do g - lhar
 9 G C/G C D7/C G G7
 Tran- so a ma- çã Com a bo- ca na de- la São te- las de te- de- se - nhar

Fonte: Fina, 2020, p. 79.

Seção B1 (refrão)

7. *Amo a beleza das vilas*
8. *Amo saber namorar*
9. *Abro as manhãs*
10. *Se um sopro de vento*
11. *Me sopra onde vou cantar*

Esta copla de versos corresponde à Seção B1 (refrão) da canção, que está claramente em contraste com a seção anterior. A sensação de contraste é imediatamente dada pela modulação para a tonalidade de Dó Maior e reforçada pela nova proposição temática na melodia, em uma região mais aguda.

Estes procedimentos conferem um movimento à canção, movimento que sustenta afetivamente o trânsito de significados entre o

lugar e o poeta-cantor; a beleza das vilas é ontologicamente próxima à consciência de um estado de espírito, qual seja, “amo saber namorar” (verso 8). Esta ideia de amplitude do eu na paisagem é reforçada pela percepção do aspecto fugidio da situação descrita: “Abro as manhãs / Se um sopro de vento / Me sopra onde vou cantar” (versos 9-11). Aqui o narrador está disposto ao sabor do vento.

Percebe-se, então, uma intensificação da dramaticidade no refrão e as imagens são afetivamente reforçadas pela melodia que se desenrola, evidenciando uma relação ampliada entre texto e música (V). Os acordes diminutos, Eb° e F#° (Dominantes disfarçados da Dominante – inversões do vii°/V), auxiliam a expressar a dificuldade de “abrir a manhã” (versos 9 e 10), por conta da dissonância, e conduzem ao ponto culminante do trecho. No verso seguinte (verso 11), passa-se pelo acorde de Dominante, em “Me sopra onde vou” para então dissolver a tensão em “cantar”, chegando à Tônica no fim do verso.

Figura 2: Seção B1 de *Sol da Manhã*

The musical score for 'Sol da Manhã' is presented in two staves. The first staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a treble clef. The lyrics 'A-mo-a be-le-za das vi-las' are written below the first staff. The second staff continues the melody with the lyrics 'A-mo sa-ber na-mo-rar'. The third staff begins with a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written in a treble clef. The lyrics 'A-bro as ma-nhãs Se um so-pro de ven-to Me so pra on-de vou can-tar' are written below the third staff. The musical notation includes various chords and melodic lines. The chords are: C, D7/C, Bm7(b5), E7, Am, Ebo, F#o, C/G, C, G7(4), G7, and C. The lyrics are: A-mo-a be-le-za das vi-las, A-mo sa-ber na-mo-rar, A-bro as ma-nhãs Se um so-pro de ven-to Me so pra on-de vou can-tar.

Fonte: Fina, 2020, p. 79.

Seção A2

12. *Sol da manhã*

13. *Só canto se brilho*

14. *Se parto nos trilhos dos pés*

Aqui inicia-se a configuração de uma Seção A2, a partir da repetição da estrutura melódica e harmônica de A1. Porém, o texto agora é outro. O narrador agora tem a paisagem em si mesmo: o brilho do sol e os trilhos nos próprios pés, evidenciando um “eu lírico multifacetado” (VI).

15. *Sois meu afã*

16. *Me banha meu rio*

17. *Teu frio acalenta Aimorés*

O narrador prossegue com a paisagem em si. A paranomásia (Sois/Sol – respetivamente versos 15 e 12) reforça o movimento de subjetivação que o deslocamento na narrativa provoca: desde a copla anterior, a paisagem que antes estava difusa, passara a estar no próprio narrador. E nele, o afã, talvez provocado pelo calor do sol, é posto em contraste com o rio. Nesse momento, temos uma quebra na estrutura geral do texto, onde predominava a sensação do sol: Aimorés (Vale do Rio Doce), uma cidade quente foi “acalentada” pelo frio do rio. Fruto de uma inversão poética do sentido de acalantar, que, normalmente, tem o sentido de aquecer afetivamente.

Seção B2

18. *Há uma janela e meus olhos*

19. *Vislumbra o interior*

Um outro clichê é poeticamente renovado; o dito popular “os olhos são a janela da alma” é aludido pela simples aproximação semântica: “há uma janela e meus olhos...” Uma vez agora novamente dentro da paisagem, o narrador pode vislumbrar as coisas boas que ele deseja e estão mencionadas nos versos seguintes.

20. *Paz nas nações*

21. *Amigos virão*

22. *Das colinas do Resplendor* (Vale do Rio Doce)

Última localização poética do narrador, quem sabe a primeira de uma canção que dá ser a um lugar.

Minha Princesa (Carlos Papel)⁴⁸

Minha Princesa é um xote em Ré menor, com a seguinte estrutura formal: A1, A2, B e C, onde A corresponde às duas primeiras coplas de versos, B corresponde à terceira e quarta coplas e C, que pode ser entendida também como o refrão de uma canção. O resultado prático disso, é que ela poderia ser tocada por toda uma noite de forró.

A melodia se constrói a partir do campo harmônico de Ré menor, o que a coloca em um ethos familiar, sobretudo, quando pensamos na tradição dos cancioneiros dos interiores do Brasil. Sua métrica, estruturada predominantemente em versos heptassílabos, com terminações exclusivamente em paroxítonas, facilita um movimento de fácil

48 É preciso estar atento / Quando o amor bater à porta / Colocar os pães à mesa / Café com leite e frutas gostosas / Com lençóis de pura seda / E uma cama generosa / Que eu preparo com beleza / Pra minha princesa se deitar maravilhosa / Que eu preparo com beleza / Pra minha princesa se deitar maravilhosa / Ela vem ao som dos ventos / Bela como a tempestade / O meu amor é um instrumento / Que faz cantigas de felicidade / E as canções que eu invento / Pra te falar a verdade / São para dar o movimento / Que é no xote lento que eu te vendo mocidade / São para dar o movimento / Que é no xote lento que eu te vendo mocidade / Cada vez que ela me beija / Corta o meu coração / Pois o seu beijo é quente / Acende o desejo / Desperta um vulcão / Seu doce amor é uma centelha / Mel da minha paixão / Ó rainha abelha / Me ponho a teus pés / Pra beijar suas mãos / Vamos lá dançar, vamos chamegar / Hum Um dois três / Hum Um dois três / O dia amanhece vamos lá mais uma vez.

<https://www.youtube.com/watch?v=nst7tKonOps> – Acesso em 17/09/2024.

assimilação, que se naturaliza nos passos da dança e se relaciona à rítmica do xote – como veremos adiante. Do ponto de vista semântico, trata-se de uma canção romântica, cheia de apelos eróticos (via de expressão da sensualidade – III), que ficam convincentes na medida em que são veiculados com poesia. Também nesta canção, repete-se um traço estilístico típico das canções de Carlos Pape, a saber, os constantes deslocamentos do narrador (eu lírico multifacetado – VI), que passeia pelos lugares destinados às pessoas pronominais.

Seção A1 (Ré menor)

1. *É preciso estar **atento***
2. *Quando o amor bater à **porta***
3. *Colocar os pães à **mesa***
4. *Café com leite e frutas **gostas***
5. *Com lençóis de pura **seda***
6. *E uma cama **generosa***

Estes versos são conselhos românticos destinados à audiência. Neles, a aproximação poética das ideias de amor, comida e conforto, recurso amplamente experimentado no universo literário brasileiro, contribuem para estabelecer o ethos romântico.

Ao longo de toda a seção A (A1 e A2), a melodia revela uma divisão sincopada nas terminações das frases, evidenciando o contratempo que caracteriza o acompanhamento do xote. Paralelamente, a poesia organiza-se em versos que se encerram em paroxítonas, adequando-se perfeitamente a esses contratempos e promovendo uma coesão rítmica entre melodia e texto.

Figura 3: Estrutura métrica dos 4 primeiros versos *Minha Princesa*

A $\text{♪} = \text{♪}^{\frac{3}{4}}$

3 É pre-ci so es tar a - ten - to

5 Quan-do o a mor ba-ter à por - ta

7 Co-lo-car os pães à me - sa Ca-fé com lei-te

e fru-tas gos-to - sas

Fonte: Elaboração própria.

Figura 4: Textura rítmica percussiva do Xote

Base 1 Base 2

Agogô

Triângulo
Triangle

Zabumba

Fonte: Santos, 2014, p. 80.

7. *Que eu preparo com beleza*
8. *Pra minha princesa se deitar maravilhosa*
9. *Que eu preparo com beleza*
10. *Pra minha princesa se deitar maravilhosa*

O narrador assume a posição de primeira pessoa e sujeito da ação. É ele quem está atento e prepara o amor.

Seção A2 (Ré menor)

11. *Ela vem ao som dos ventos*
12. *Bela como a tempestade*

A aliteração estabelecida pelas palavras **v**em e **v**entos anuncia o movimento de uma belíssima imagem poética: o objeto de amor, na imagem da beleza da mulher, é trazido por uma tempestade. Eis a dimensão de um acontecimento extraordinário, cujo caráter é alcançado na dimensão poética.

13. *O meu amor é um instrumento*
14. *Que faz cantigas de felicidade*

Outra imagem poética surpreendente: o sujeito é transubstanciado no amor que ele mesmo sente; assim ele se eleva à condição de um poeta-compositor que, apaixonado, faz cantigas de felicidade.

15. *E as canções que eu invento*
16. *Pra te falar a verdade*

Deslocamento do objeto da narração; o narrador agora não se dirige à audiência, mas, sim, à mulher que ele tem como objeto de amor. E é para ela que ele dirige palavras cujos sentidos estão poeticamente subvertidos, a saber: invenção e verdade.

17. *São para dar o movimento*
18. *Que é no xote lento que eu te vendo mocidade*
19. *São para dar o movimento*
20. *Que é no xote lento que eu te vendo mocidade*

O movimento começado nos versos anteriores se conclui nesses versos. Agora não se trata de uma fala direcionada à audiência, mas de uma fala que se dá na intimidade de um casal que dança, diga-se, uma intimidade que resguarda uma proposta de amor cheia de duplo sentido: “que eu te vendo a mocidade”.

Seção B (Ré Maior)

21. *Cada vez que ela me beija*
22. *Corta o meu coração*

Novamente a narração amplia seu foco, e, dirigindo-se à audiência, descreve a reação provocada pelos beijos da mulher. Essa nova seção contrasta-se pelo uso da região tonal homônima, Ré Maior. A mudança para a tonalidade maior consagra o amor, marcando a transição entre os conselhos preparatórios — que evocam imagens de cuidado e cortejo — e a consumação apaixonada, na qual cada beijo intensifica o desejo. Essa associação clichê, recorrente na teoria dos afetos, relaciona a expressão do amor à sonoridade do acorde ou do intervalo de terça maior, ecoando uma tradição que perpassa desde Monteverdi, a ópera e a música de cinema, culminando na poética de Carlos Papel.

Além disso, a quebra da métrica de paroxítonas (predominante na seção A), na palavra coração, tem um efeito dramático culminante. Tal efeito é ampliado nas coplas seguintes (nos termos: vulcão, paixão e mãos), e reforçado pela melodia, que apresenta terminação tética ou leves antecipações próximas ao tempo forte, enfatizando o acento final das palavras.

23. Pois o seu beijo é quente

24. Acende o desejo

25. Desperta um vulcão

Voltando à intimidade do casal, o narrador confia à mulher os efeitos dos beijos.

Figura 5: Seção B de *Minha Princesa*

The musical score for 'Minha Princesa' is presented in four staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Portuguese. Red boxes highlight specific notes and lyrics: a red circle around the note 'c' in 'cão' on the first staff; a red box around the note 'a' in 'A-cen-de o de-se-jo' on the second staff; a red circle around the note 'c' in 'cão' on the third staff; and red boxes around the notes 'p' in 'pés' and 'm' in 'mãos' on the fourth staff.

Em A⁷ F[#]m Bm
bei - ja Cor - ta o meu co - ra - cão Pois o seu bei - jo é quen
46 Em A⁷ D
te A - cen - de o de - se - jo Des - per - ta um vul - cão... Seu do - ce a - mor é u - ma cen -
50 Em A⁷ F[#]m Bm
te - lha Mel da mi - nha pai - xão Ó ra - i - nha a - be - lha
54 Em A⁷ Dm
Me po - nho a teus pés Pra bei - jar tu - as mãos Va - mos lá dan - çar

Fonte: Fina, 2020, p. 69.

26. Seu doce amor é uma centelha

27. Mel da minha paixão

28. Ó rainha abelha

29. Me ponho a teus pés

30. Pra beijar suas mãos

Outra característica destes versos é que eles são construídos com recursos de intertextualidade (IV); a alusão à canção “Mel”⁴⁹, música

49 Versos da canção Mel : Ó abelha rainha faz de mim / Um instrumento do seu prazer.

de Caetano Veloso e Letra de Waly Salomão é clara. Não obstante, o sentido é renovado; a paixão do narrador é produzida pelo mel de sua “abelha rainha”. E este sentido se completa com um lindo jogo de palavras que parece subverter a geografia do corpo. Este jogo é uma alusão à canção “Atrás da Porta”⁵⁰ de Chico Buarque e Francis Hime: “Me ponho a teus pés, pra beijar suas mãos”.

31. *Vamos lá dançar, vamos chamegar*

32. *Hum Um dois três*

33. *Hum Um dois três*

34. *O dia amanhece vamos lá mais uma vez*

A terminação em oxítonas dos versos acentua o caráter conclusivo desta última seção melódica. Porém, a onomatopeia “hum” tem o efeito impulsivo, sugerindo a possível continuidade da música. Esta ideia de continuidade é corroborada em um plano semântico: “o dia amanhece vamos lá mais uma vez”, cuja ambiguidade sugere simultaneamente o alvorecer e a retomada do ato amoroso. Assim, o ciclo descrito na totalidade da composição – passando pelos alertas e conselhos amorosos, pelos atos de cortejo (Seções A 1 e A2) e chegando à consumação (Seção B) – se reinicia, integrando coesa e sensualmente as dimensões narrativas da canção (III).

O voo das tartarugas (Carlos Papel e Xambu)⁵¹

A canção é dividida em quatro seções: A (Ré Maior / Mi b Maior), versos 1-8 // B (Dó Maior), versos 9-16 // C (Lá Maior), versos 17-28

50 Versos da canção Atrás da Porta: E me arrastei e te arranhei / E me agarrei nos teus cabelos / No teu peito / Teu pijama / Nos teus pés (...) Só pra provar que ainda sou tua.

51 Terra, meu amor / Ainda não sei te saber / Ainda me entendo de ser ontem / Quando amanhecer / O ser humano ideal / Contempla o sol da manhã / E

// D (Si menor), versos 29-31. Este seccionamento é configurado por modulações inusuais e abruptas, se tivermos como referência o classicismo (e até mesmo boa parte do cancioneiro popular brasileiro⁵²), que levam a audiência de um lugar ao outro. Esta estrutura dá substrato a um texto composto em versos livres e que tem como tema a relação poética entre uma pessoa e a Terra. A canção inicia ao som de um teclado, que simula cordas em *staccato*, o que alude, em certo sentido, ao ethos épico e rapsódico.

1. *Terra, meu amor*
2. *Ainda não sei te saber*
3. *Ainda me entendo de ser ontem*
4. *Quando amanhecer*
5. *O ser humano ideal*
6. *Contempla o sol da manhã*
7. *E lança os olhos da noite*
8. *Na escuridão*

A estrutura mélica dos primeiros versos tem o caráter de um recitativo e derrama-se com divisões rítmicas expressivas (quase *rubato*) – que seriam bastante complexas de serem traduzidas para

lança os olhos da noite / Na escuridão / Terra, os minerais / As rochas do coração / A lapidar na luz do dia / A pele do teu chão / O ser humano real / No seu limite animal / Confunde as leis do progresso / Com a extinção / Procuro estrelas então / E só consigo vê-las / Daqui do chão / Mas eu não posso sê-las / Nem tê-las nas mãos / Ver com os olhos é fácil / Difícil é abrir / O coração de pedra / Pra que o espaço seja / A imensidão lá dentro / E numa asa de pensamento / Descobrir / As tartarugas vão voar / Voar, voar, voar / Um voo lento. https://www.youtube.com/watch?v=7ZqK1e9M6mE&list=OLAK5uy_n8z_YliY60iYqwhEEwYZIOhCAAd47ngf0Q&index=13 – Acesso em 17/09/2024.

52 A canção passeia por regiões tonalmente mais distantes do que as regiões diatônicas mais comuns usadas para modulação (relativas, mediantes, dominante e subdominante), principalmente na ordem em que são alcançadas.

notação tradicional com precisão. Assim, o narrador inaugura o seu discurso, dirigindo-se à Terra de um modo inusual: “meu amor, ainda não sei te saber”. Como um amante que reclama a correspondência da amada, ele confessa não possuir o *logos* para decifrar o lugar em que vive. Todavia, no desconhecimento do *logos*, o ser é intuído na *ekstásis* do tempo, formada pelo passado (“ser ontem”), futuro (“amanhecer”) e presente (“contempla o sol da manhã”).

A forte organicidade da melodia com a poesia (amplificada como na “música de festivais”) manifesta-se no procedimento composicional que articula, de forma indissociável, a mudança tonal e a elisão semântica. Inicialmente, o compositor estabelece a região de Ré maior com os versos de 1 a 3, “terra, meu amor, ainda não sei te saber, ainda me lembro de ser ontem”. Em seguida, a súbita modulação – caracterizada por uma mudança abrupta de meio tom – ocorre no meio do verso “quando amanhecer”. Essa transição rompe a expectativa semântica, pois, enquanto a forma “quando amanheceu” sugeriria uma conclusão temporal, o uso de “quando amanhecer” adianta uma continuidade, criando uma elisão que desloca a carga expressiva para o próximo grupo de versos (5-8). Assim, a alteração melódica simboliza o “amanhecer” de uma nova região tonal, intensificando tanto a ambiguidade interpretativa quanto a experiência sensorial do ouvinte, característica típica das composições apresentadas em festivais.

Figura 6: Seção A de *Voo das tartarugas*

Fonte: Elaboração própria.

9. *Terra, os minerais*
10. *As rochas do coração*
11. *A lapidar na luz do dia*
12. *A pele do teu chão*
13. *O ser humano real*
14. *No seu limite animal*
15. *Confunde as leis do progresso*
16. *Com a extinção*

Esta copla de versos marca uma guinada no posicionamento do narrador (evidenciando um “eu lírico multifacetado” – VI), que abandona a postura contemplativa (teórica) de um “homem ideal” para posicionar-se no lugar de fala de um homem real. As referências semânticas são bastante sensuais, destacando a corporeidade de homem real: minerais, rochas, pele, animal; justamente os elementos de uma corporeidade continuada. E o homem real denuncia: o limite é o progresso (ou a técnica). Por isso, ele mira as estrelas, provavelmente concebidas como entidades poéticas e, não, propriamente, como um lugar a ser conquistado.

No trecho mencionado acima, a transição da perspectiva do “eu lírico” é acentuada pela mudança melódica (V): enquanto os versos iniciais (1-8), executados numa tessitura grave (de Lá2 a Dó4), sustentam uma postura teórica, o novo trecho – iniciado em Mi4 e culminando em Dó5 – eleva expressivamente a linha vocal em quase uma oitava. Ademais, a modulação tonal, de Mi bemol maior (na seção anterior) para Dó maior, intensifica o efeito poético, reforçando a ruptura e a nova dimensão expressiva na narrativa.

Figura 7: Seção B de *Voo das tartarugas*

B C E^{bo} F Dm⁷

Ter-ra_ós mí-ne-raís As ro-chas do co-ra-ção A lá-pi-dar na luz do di-a A pe-le

13 F^o D^o C Bm^{7(b5)} E⁷⁽⁴⁾ E⁷

do teu chão_ O ser hu-ma-no te-al No seu li-mi-te-a-ni-mal Con-fun-de-as

16 Am Am^{7/G} B⁷⁽⁴⁾ B⁷ E⁷⁽⁴⁾ E⁷

leis do pro-gres-so Com a ex-tin-ção_ Pro-cu-ro-es-tre-las em tão

Fonte: FINA, 2020, p. 76.

17. *Procuro estrelas então*
18. *E só consigo vê-las*
19. *Daqui do chão*
20. *Mas eu não posso sê-las*
21. *Nem tê-las nas mãos*
22. *Ver com os olhos é fácil*
23. *Difícil é abrir*
24. *O coração de pedra*
25. *Pra que o espaço seja*
26. *A imensidão lá dentro*
27. *E numa asa de pensamento*
28. *Descobrir*

O movimento melódico ondulatório que caracteriza esta seção (C) sustenta a ideia do texto (V), de que o narrador descobre o próprio limite quando mira algo tão distante como as estrelas, algo que ele não consegue “ser” e nem “ter”, a saber, os dois imperativos da humanidade. Não obstante, “ver com os olhos é fácil...” Estes versos humanizam a posição do narrador, que mais uma vez toma consciência de

sua estatura diante do cosmos. E não podendo olhar as estrelas, o narrador olha para dentro de si e descobre a imensidão do espaço, onde ele pode voar nas asas de um pensamento.

Assim, a melodia ondulante, com desenhos de vai e vem, quase que exclusivamente por graus conjuntos, espelha a descoberta dos próprios limites do narrador ao mirar nas estrelas. A exceção é o salto inicial de oitava (do Mi3 ao Mi4) em “procuro estrelas então” (verso 17), que simboliza uma tentativa vigorosa de transcender tais limites. Contudo, a subsequente oscilação melódica evidencia a resignação diante da impossibilidade de alcançar as alturas. De forma similar, o verso “daqui do chão” (verso 19) representa uma nova tentativa frustrada de alçar voo. A melodia segue confinada a uma tessitura central, por quase todos os versos da seção, reforçando a ideia de que, embora o olhar se projete para o infinito do cosmos, o verdadeiro voo ocorre internamente, nas vastas asas do pensamento, prenunciando o eventual desabrochar expressivo na seção seguinte, na qual a tessitura finalmente atingirá as alturas (alcançando progressivamente as notas Fa#4, Sol4 e Lá4).

Figura 8: Seção C de *Voo das tartarugas*

The image displays a musical score for a section of a song. It consists of four staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. Above the first staff, a box labeled 'C' indicates the section. Chord symbols are written above the notes: E7(4), E7, A, B7/A, G#m7, C#m7, D, D#o, A, B7/A, E, E/G#, D, D#o, and A. The lyrics are: "Pro cu ro es tre-las en tão... E só con si go vê-las... Da-qui do chão Mas eu não pos so sê-las... Nem tê-las nas mãos Ver com os o lhos é fá - cil Di-fi-cil é a-brir... o co-ra ção de pe - dra Pra que o es pa-ço se - ja a i-men-si dão lá den-tro E nu-ma a - sa De pen-sa-men-to des-co brir..."

Fonte: Elaboração própria.

29. As tartarugas vão voar
30. Voar, voar, voar
31. Um voo lento.

Voo do pensamento e voo das tartarugas; a aproximação metafórica beira o surrealismo. Diante do problema dos esgotamento dos recursos da Terra, a saída psíquica é o fantástico da criação poética, para a qual basta observar a corporeidade continuada; afinal, as tartarugas que mergulham no mar azul realmente parecem voar.

Musa (Carlos Papel e Paulo George)⁵³

Musa é um ijexá leve e sofisticado, feito em moldes estilísticos que mesclam referências das décadas de 1980 e 90. Por um lado, a obra incorpora elementos remanescentes da década de 1980, como a levada de ijexá semelhante à empregada em “Sina” (Djavan – disco Luz, 1982) e os ecos melódicos e harmônicos que remetem a Luiz Melodia. Por outro, destaca-se o emprego de recursos tecnológicos e estilísticos típicos dos anos 1990, notadamente a programação eletrônica de todos os instrumentos, uma alternativa econômica à gravação de instrumentos acústicos.

A melodia dá suporte a um poema, cuja rítmica de seus versos livres contrasta com a constância das acentuações do ijexá, produzindo uma sensação de leveza e introspecção. Do ponto de vista semântico, *Musa* traz uma reflexão sobre a canção e suas relações originárias.

53 Reparte cada parte da arte / Pedacos de pão / Estilhaços de canção meu irmão / Depois esquece janelas / Põe comida nas panelas / Da civilização / Uma é ô anamaê ô / Caminha pelos sete ventos / Recorre os lamentos / Da população, seu João / Faz a tua lírica / De uma forma vampírica / Sangra teu coração / Uma é ô anda é ô / Que tu és a música / Musa única, de pé no chão.

<https://www.youtube.com/watch?v=NwhETumgRwc>. Acesso em 17/09/2024.

Reparte cada parte da arte
Pedaços de pão
Estilhaços de canção meu irmão

Aproximação poética entre arte, pão e canção; entes vitais que, segundo o narrador, devem ser repartidos. A arte alimenta como o pão e fere como a canção.

Depois esquece janelas
Põe comida nas panelas
Da civilização
Uma é ô anamaê ô

Os sentidos da copla anterior prolongam e se completam nesta copla; a arte alimenta a civilização, quer dizer, os seus mitos originários, no caso do Brasil, dos negros e dos índios: “Uma é ô anamaê ô”. Anamaê, saudação a Xangô, uma entidade (orixá) cultuada pelas religiões afro-brasileiras, considerado deus da justiça, dos raios, dos trovões e do fogo, além de ser conhecido como protetor dos intelectuais. Xangô é equivalente a Zeus, para os gregos, Tupã, para os Tupi-Guarani, Júpiter, na mitologia romana, ou Odin, para os escandinavos. Anamaué: saudação dos índios do Amazonas.

Caminha pelos sete ventos
Recorre os lamentos
Da população, seu João

Sete ou oito ventos da mitologia? Bóreas, Noto, Euro, Zéfiro, Cécias, Apeliotes, Lips, Siroco; dos quatro pontos cardeais recorrem os lamentos da população. A canção tem a função expressiva dos ventos, fazendo-se porta-voz dos lamentos do povo?

Faz a tua lírica
De uma forma vampírica
Sangra teu coração

Imagem poética magistral! Como um vampiro, a canção alimenta-se do sangue do coração.

Uma é ô anda é ô
Que tu és a música
Musa única, de pé no chão

Os vocábulos onomatopeicos da saudação a Xangô são como um sopro de vida, que manda a música andar, ou seja, ganhar o mundo, pois ela é única dentre as musas, e tem os pés no chão, isto é, ela está assentada no lugar.

Considerações finais

Identificamos os traços de identidade e estilo na obra de Carlos Papel, destacando seu papel como um compositor retratista, cuja produção musical reflete e consolida elementos da cultura capixaba. Primeiramente, analisamos o olhar descritivo de Papel sobre o mundo, seu fascínio pela paisagem e sua busca por traduzir em canções as imagens e atmosferas do Espírito Santo. Como observador atento, ele transforma suas experiências em narrativas musicais que dialogam com uma identidade local, reafirmando o caráter imagético e afetivo de sua canção.

Em seguida, refletimos sobre o conceito de identidade, partindo de referenciais oferecidos pela filosofia, seja em âmbito coletivo ou individual. Constatamos que Carlos Papel constrói sua identidade artística por meio de experiências múltiplas, que envolvem

o seu talento de observador e sua capacidade de dialogar com diversos estilos.

A análise demonstra que suas canções se articulam em diferentes dimensões estéticas e semânticas. Vimos como a relação entre melodia e texto, a intertextualidade e o jogo narrativo contribuem para criar uma experiência musical rica e multifacetada, podendo, inclusive, construir padrões recorrentes e traços específicos do estilo, principalmente os que dizem respeito às relações entre texto verbal e sintaxe musical.

Por fim, podemos afirmar que a canção de Carlos Papel, além de funcionar como um importante repositório da cultura capixaba, insere-se na tradição da canção popular brasileira, incorporando influências estilísticas diversas, de modo híbrido e fluido. Sua obra, ao mesmo tempo que reforça uma identidade local, transcende barreiras regionais ao se relacionar com movimentos e gêneros musicais mais amplos. Dessa forma, a obra de Carlos Papel emprega, de maneira simultânea e intencional (seja de forma consciente ou inconsciente), símbolos associados ao imaginário construído em torno da cultura espiritosantense, enquanto também figura como parte de um contexto mais amplo, brasileiro, da canção.

Referências

- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Cia das Letras, 1983.
- DOTA, E. M.; COELHO, A. L. N.; CAMARGO, D. M. **Atlas de Migração no Espírito Santo**. Vitória: Proex-Ufes, 2017. Disponível em: <https://proex.ufes.br/sites/proex.ufes.br/files/field/anexo/atlas3.pdf>. Acesso em: 18 set. 2024.
- FINA Produtora. **Carlos Papel Songbook**. Vitória: Pedregulho, 2020.
- FOUCAULT, M. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1966.

- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Trad. M. S. C. Schuback. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2003.
- HEIDEGGER, M. A origem da obra de arte. Trad. de M. J. R. Campos In: **números 76, 79, 80 e 86 Revista Kriterion**. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da UFMG, 1986/1992.
- HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Ed. Bilingue. Trad. de I. Azevedo e M. A. de Castro. São Paulo: Ed. 70, 2010.
- HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. de M. de S. Cavalcanti (2 vol). RJ: Vozes, 1988.
- HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. M. de C. N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- HOMERO. **Odisseia**. Trad. O. Mendes; org. A. M. Rodrigues, pref. H. de Campos. São Paulo: Ars Poetica / EDUSP, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.
- MOISÉS, M. Do épico e do lírico. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 1, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3130>. Acesso em: 17 set. 2024.
- NAPOLITANO, M. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Editora Brasileira, 2003.
- PAPEL, C. Entrevista concedida a D. Tápia e J. E. C. Silva em 20 de setembro de 2024. Arquivo de áudio em formato MP3, 94 min.
- PAREYSON, L. **Estética**: teoria da formatividade. Trad. E. F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.
- REZENDE, C. B. **Retratos do estrangeiro**: identidade brasileira, subjetividade e emoção. São Paulo: FGV, 2009.
- RIBEIRO, F. A. A literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica. **Tertúlia**, [s. d.]. Disponível em: <https://www>.

tertuliacapixaba.com.br/paraler/a_literatura_do_espirito_santo_uma_marginalidade_perif%C3%A9rica.html. Acesso em: 05 jan. 2025.

SEVERIANO, J. **Uma história da música popular brasileira** – Das origens à modernidade. São Paulo: editora 34, 2008.

STRAUS, J. N. The “Anxiety of Influence” in Twentieth-Century Music. **Source: The Journal of Musicology**, Vol. 9, No. 4 (Autumn, 1991), pp. 430-447. Published by: University of California Press. 1991.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

Entre fibras, romelos e nostalgia: o papel das roupas na poética de Lara Felipe

Júlia Mello

Este capítulo se iniciou com a necessidade de tornar evidente marcas de expressão muitas vezes invisibilizadas pela história. Isso porque há uma insistente marginalização de certas linguagens e perspectivas dentro da própria história da arte. Foi então pensando nos alinhavos entre as tramas, traços e vestes de Lara Felipe, que percebi que, em meio à projeção e reconhecimento da artista, as roupas e seus adjacentes ainda eram pouco abordados pela crítica.

O trabalho da artista dialoga com o vestuário e materiais têxteis – conversa visual muitas vezes (injustamente) desconsiderada ou subestimada no campo da arte. Como aponta a historiadora da arte Nancy Troy (2003), essa marginalização decorre, em grande parte, da longa trajetória histórica que associa tais práticas ao efêmero, ao feminizado e ao superficial. Walter Zanini (2009) também evidencia essa lacuna ao analisar o trabalho de Cacilda Teixeira (2009) e notar a escassez de estudos sobre artistas e vestuário. Embora pouco tenha mudado em relação a isso nos últimos 15 anos, o diálogo proposto por

Felipe abre novas possibilidades de leitura sobre memória, identidade e afetividade na arte contemporânea, de modo que a presença de uma “cultura vestimentar” propicia ao público engajar-se em uma complexidade de narrativas visuais. Assim, contrariando o ainda engessado e contido modelo de pensamento que permeia as análises contemporâneas sobre vestuário (e moda) na arte, Lara Felipe nos permite ampliar as possibilidades de leitura da história da arte.

Nascida em 1971, no município de Alegre, Espírito Santo, a artista – que também atua como designer e publicitária – possui uma trajetória consistente de exposições e premiações dentro e fora da América Latina. Se formou em artes plásticas na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) na década de 1990 e em 1996 realizava sua primeira individual, *Objetos*, no Espaço de Arte da Caixa Econômica Federal (FELIPE, 2021). Dentre os prêmios, destacam-se o Phillips de Arte para Jovens Talentos no Brasil (1998) e o RIVA Best in Show, no ArtServe, Fort Lauderdale, Flórida (2015). Desde 2012, a artista vive nos Estados Unidos, onde segue desenvolvendo seu trabalho.

O projeto poético de Lara Felipe possui uma aura misteriosa envolvendo memória, livros, fotografias antigas, vestes e romances. Segundo a artista, seu trabalho dialoga com a sua trajetória de vida, quase que funcionando como um mapa (FELIPE, 2025). São objetos reposicionados, aglutinações muito bem engendradas, tramas, *ready-mades* e *assemblages*. Tudo sempre em uma organização composicional impactante; a justaposição de elementos confere novos sentidos à materialidade dos elementos. Existem algumas fusões nos trabalhos: sutileza/tensão, melancolia/quietude e, talvez com maior intensidade, solidão e reflexão. São obras enigmáticas, diversas, repletas de camadas interpretativas, mas que dialogam entre si, deixando traços de subjetividade.

É nesse sentido que as vestes (e outros componentes atrelados ao vestuário) se sobrepõem, trazendo histórias, memórias, dores e afeição. Isso se torna evidente em obras como *Quiet Night* (2020), *Twirling Sisters* (2020), *Cherub* (2020) e outras de mesma natureza plástica,

que apresentam composições pictóricas com colagens de vestidos vintage, algumas em diálogo com fotografias de estúdio antigas de crianças em preto e branco ou sépia. Há, nessas obras, uma ruptura na possibilidade de identificação, um desejo pelo anonimato: rostos são ocultados, recortados, instaurando um jogo de presença/ausência que reforça a dimensão do enigma, a exemplo de *Girl with bear* (2020, Figura 1).

Figura 1: *Girl with bear*. 2020



Fonte: FELIPE, L. *Girl with bear*. 2020. Acrílica, gesso, vestido, trapos, carvão, impressão digital, cera de abelha e folha de ouro sobre tela, 76 x 102 cm. Disponível em: <https://www.larafelipe.com/portfolio#/paintings/>.

Acesso em: 25 fev. 2025.

É interessante pensar no teor de memória que as vestes carregam e isso é muito bem descrito por Peter Stallybrass em *O casaco de Marx* (2008). Na obra, o teórico da literatura comparada relembra a relação de dor e perda com as roupas deixadas para trás por alguém que já partiu:

Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos (STALLYBRASS, 2008, p. 10).

Esse caráter memorialístico das vestes e seu potencial de evocação são aspectos fundamentais no trabalho de Lara Felipe. Como aponta Stallybrass, a roupa, para além de um objeto funcional, é um receptáculo de experiências e afetos. Nesse aspecto, as vestes que compõem essas obras podem ser interpretadas como uma espécie de relicário visual e os fragmentos têxteis remetem à materialidade do corpo ausente, o que nos leva a antecipar um paradoxo na nossa interpretação: a presença das vestes na poética de Felipe define a ausência do corpo que as vestiu. E para além disso, esses objetos vestíveis, ao serem ressignificados por meio de outros elementos, funcionam como rituais silenciosos em que luto e ficção se misturam.

Lara Felipe (2025) indica ser influenciada por artistas como Louise Bourgeois (1911-2010), Anselm Kiefer (1945-) e Bispo do Rosário (1909-1989), sobretudo no que diz respeito à busca pelo inconsciente, explorando camadas de lembranças e narrativas pessoais. Analisando por esse viés, Louise Bourgeois parece ter um grande peso como referência, especialmente se considerarmos obras como *Untitled* (1996 [Figura 2], 2000 e 2001), configuradas em instalações de grande

impacto visual, compostas por roupas antigas, camisolas e vestidos infantis com forte vínculo à perda, à identidade e ao corpo feminino.

Figura 2: Untitled. 1996



Fonte: BOURGEOIS, L. Untitled. 1996. Vestes, osso, borracha e aço, 300,4 x 208,3 x 195.6 cm. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/louise-bourgeois/untitled-1996>. Acesso em: 25 fev. 2025.

A trajetória de Felipe ao longo dos últimos 20 anos compreendeu colecionar e catalogar peças segundo critérios subjetivos, organizados por sentimentos, estímulos sensoriais e temas recorrentes. Os vestígios incorporados à sua produção reforçam a força conceitual de seu trabalho, ativando um jogo entre presença e ausência, trazendo à tona questões relacionadas à transitoriedade da existência. Essa articulação entre vestuário, memória e nostalgia é o eixo central

deste capítulo, que busca compreender como a artista ressignifica elementos têxteis e objetos encontrados para compor sua poética visual.

A presença do vestuário na poética de Lara Felipe não se dá apenas como um elemento compositivo, mas como um dispositivo simbólico que potencializa narrativas englobando memória, nostalgia e ausência. As vestes e os fragmentos têxteis nas obras da artista se configuram como uma estratégia de ressignificação e evocação de afetos, funcionando como relicários visuais que dialogam com a transitoriedade da existência. Ao integrar vestuário à sua produção, Felipe amplia as possibilidades de leitura da história da arte, desafiando hierarquias que tradicionalmente relegam as práticas têxteis a um papel secundário no campo da arte contemporânea. Nesse sentido, as seguintes questões guiarão nossa leitura: de que maneira o vestuário, um objeto tão cotidiano e pessoal, pode se tornar um dispositivo de memória e narrativa visual na arte contemporânea? Por que as práticas têxteis e o uso do vestuário na arte ainda são, muitas vezes, marginalizados ou subestimados pela crítica e pela história da arte? Como a poética de Lara Felipe ressignifica vestes e fragmentos têxteis, criando um diálogo entre presença e ausência, corpo e identidade?

Para aprofundar essa discussão, foi adotada uma abordagem analítica e comparativa, fundamentada na produção artística de Lara Felipe e em referências da história da arte, de modo que a metodologia foi estruturada nos eixos de análise visual das obras, revisão bibliográfica e exploração de conceitos-chave. Com o intuito de alinhar, costurar e remendar todas as questões aqui elencadas, o capítulo se desenvolve com a seção Vestígios têxteis: o vestuário como suporte da memória, apresentando uma discussão acerca da carga simbólica das vestes e sua relação com a memória e a nostalgia, com especial atenção às obras *Quiet night*, *Twirling Sisters* e *Girl with Bear*.

Vestígios têxteis: o vestuário como suporte da memória

Ao pensar nas roupas como modas passageiras, nós expressamos apenas uma meia-verdade. Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem (STALLYBRASS, 2008, p. 11).

As reflexões de Stallybrass a respeito das marcas deixadas pelas roupas, permitem reconhecer a dimensão simbólica das vestes e a sua relação com a memória. O cheiro, o desgaste da fibra, da estampa, a etiqueta cortada, os furos... todos esses elementos perpetuam um fragmento da história de quem vestiu aquele objeto. As roupas exercem uma mediação técnica e simbólica entre os indivíduos e o meio e, desde sua origem manifestam um significado, tanto individual, quanto sociocultural (NACIF, 2007). Desta forma, quando estamos diante dos vestidos – e de toda a composição orquestrada por Lara Felipe –, estamos encarando objetos que carregam tanto o fator subjetivo e memorialístico (a relação com a corporalidade de quem os vestiu, os eventos e as memórias imbricadas neles), quanto o fator cultural material (o contexto, a moda do período, o comportamento, os corpos, aspectos plásticos e de produção, etc.).

Embora Lara Felipe seja o objeto em questão, é importante destacar que, nos *mundos da arte* (BECKER, 1982), a prática de se trabalhar com *wearable art* (arte vestível) é recorrente, pelo menos desde as vanguardas (TEIXEIRA, 2009; SALICE, 2012). Isso implica dizer que os objetos vestíveis têm figurado em espaços artísticos institucionalizados desde o século passado, adquirindo status de manifestação artística legítima e expandindo as fronteiras entre arte e moda. Essas produções desafiam as distinções tradicionais entre funcionalidade e expressão estética e questionam os limites do corpo como suporte da arte, ampliando as possibilidades de interação entre obra e público.

Com a intenção de compreender os vestígios têxteis e os laços que envolvem a memória e o vestuário no projeto poético de Lara

Felipe, convém correlacionar três obras que estão alinhavadas plasticamente, *Girl with Bear* (Figura 1), *Quiet night* e *Twirling Sisters*. Há uma pausa nas obras de Felipe; uma suspensão. A ausência de datação nas obras⁵⁴ reforça esse ponto, soando como um recurso narrativo. Contemplemos por alguns instantes *Quiet night* (Figura 3) e *Twirling Sisters* (Figura 4):

Figura 3: Quiet Night. 2020



Fonte: FELIPE, L. Quiet Night. 2020. Acrílica, gesso, roupas, trapos, carvão, cinzas, cera de abelha e folha de ouro sobre tela, 61 x 67 cm. Disponível em: <https://www.larafelipe.com/portfolio#/paintings/>. Acesso em: 25 fev. 2025.

54 O site oficial da artista apresenta uma curadoria de obras distribuídas entre as seções Melancholy/Vitória, Homebody/São Paulo, Confessions/Vitória, Itinerary/Vitória, Inventory/Fort Lauderdale, Objects-assemblages, Paper-collage e Paintings, sem registros de datação.

Figura 4: Twirling Sisters. 2020



Fonte: FELIPE, L. Twirling Sisters. 2020. Acrílica, gesso, roupas, trapos, carvão, cinzas, cera de abelha e folha de ouro sobre tela, 61 x 67 cm.

Disponível em: <https://www.larafelipe.com/portfolio#/paintings/>.

Acesso em: 25 fev. 2025.

Sem o direcionamento dado pelos títulos das obras – voltaremos a eles, sobretudo em consonância com John Berger (1999) que nos lembra que o significado de uma imagem muda conforme o texto apresentado próximo a ela –, uma das primeiras impressões é que a artista está falando de histórias, memórias, pessoas. Em *Quiet Night*, vemos no primeiro plano dois vestidos infantis em cambraia branca, manchados em tons terrosos. As manchas e as modelagens, por si só, se encarregam de enviar a mensagem de antiguidade. Esses modelos, um com mangas bufantes e outro sem mangas, foram amplamente

utilizados do final do século XIX até meados do século XX, especialmente até a década de 1950 (FASS, 2013). Tais vestidos eram tradicionalmente usados para ocasiões especiais, como batizados e aniversários, possuindo uma estética romântica e delicada. Com a ascensão da moda infantil mais prática e confortável nos anos 1960 e 1970, período que coincide com o nascimento de Lara Felipe, esse estilo começou a perder espaço no cotidiano, sendo mantido principalmente para eventos cerimoniais.

Há aqui indícios de nostalgia. A composição se completa com trapos, borrões e gotejamentos de tintas. A pintura de espinhos passa por detrás do azul mais profundo, sinalizando que possivelmente não se trata só de memória, mas sim de dor. A nostalgia se instaura, aquela “[...] ‘dor do retorno’: ao mesmo tempo o sofrimento que nos domina quando estamos longe e as penas que sofremos para voltar” (CASSIN, 2024, p. 16).

Lara Felipe trabalhou durante muitos anos com restauração de modo que acabou se apegando à fragilidade da matéria, ao desgaste, às intempéries (FELIPE, 2025). A artista coleta objetos antigos e os ressignifica trazendo partes da sua memória. Sua intencionalidade é relevante para aprofundar a leitura dos trabalhos:

Eu coleciono objetos antigos e lhes atribuo um novo significado existencial por meio das minhas próprias memórias. Trabalho com esses objetos na tentativa de resgatar parte da importância existencial que se perdeu como consequência do tempo e da obsolescência, do abandono e da destruição. Percebi que me voltava continuamente para questões sobre vida, morte, tempo, lembrança e esquecimento. Através da minha arte, componho diálogos complexos na forma de imagens estéticas, trazendo à tona essas questões para serem exploradas por minhas experiências mentais e sensoriais no contexto da arte contemporânea, criando

uma dicotomia entre a fragilidade e a leveza da matéria e o peso e a potência do tema (FELIPE, 2025, s.p, tradução nossa)⁵⁵.

Ainda que haja uma narrativa sólida de Felipe em torno da construção poética do seu trabalho, há também uma névoa que impede uma aproximação maior com a relação autobiográfica, o que nos leva a considerar a célebre frase da artista Faith Ringgold (2005, p. 46, tradução nossa): “as pessoas frequentemente perguntam se minhas histórias são autobiográficas... Nenhuma delas pode ser lida literalmente”⁵⁶. Há traços de memória, mas nenhuma pista que nos permita unir as peças do grande quebra-cabeça de Lara Felipe. Esse mistério traz outra dimensão aos trabalhos. Retornando às questões de Stallybrass (2008), podemos nos perguntar: como essas roupas sobreviveram ao tempo e ao esquecimento? O que elas ainda têm a nos dizer? Como resposta, só temos a certeza de que se trata de uma noite silenciosa...

No mesmo eixo, estão as *Twirling Sisters*, mas essas não são tão caladas. Elas dançam, rodopiam, se diferenciam em personalidade, conforme a tradução do título. Mais uma composição trazendo no primeiro plano dois vestidos de cambraia com modelagens distintas. Desta vez, um com mangas bufantes, gola alta e babados e o outro sem mangas e abotoamento. Para complementar o jogo, abaixo dança um vestido de balé, também de aspecto antigo, reforçado por

55 “I collect old objects and give them a new existential meaning with my own memories. I work with them in an effort to rescue some of the existential importance that was lost as a consequence of time and obsolescence, abandonment and destruction. I found myself continually returning to questions about life, death, time, remembrance and forgetfulness. Through my art, I have composed complex dialogues in the form of aesthetic images, bringing up those issues to be explored by my mental and sensorial experiences within the context of contemporary art, creating a dichotomy between the fragility and lightness of the matter, and the weight and power of the subject” (FELIPE, 2025).

56 “People often ask me if my stories are autobiographical... none of them can be read literally” (RINGGOLD, 2005, p. 46).

tons de violeta e marrom. Os espinhos voltam a insistir, mas nessa obra, estão mais apagados. Talvez pelas roupas estarem juntas e dançando, as dores estejam submersas. Trapos e textura rugosa tomam conta do contexto se assemelhando a paredes de casas abandonadas. Em um sentido sinestésico, é possível até visualizar o cheiro do mofo das superfícies. Seguindo a tendência enigmática de seu projeto poético, Lara Felipe nos deixa mais uma pista intrigante: a colagem de um caractere. Seria um S, de *Sisters*? Ou um 5, sugerindo que “éramos cinco”, remetendo às duas figuras ausentes, que ficaram em *Quiet Night*?

Independentemente das múltiplas camadas interpretativas desencadeadas pelos trabalhos, não podemos deixar de observar também nessa relação simbiótica entre arte e vestes, a indissociação com a cultura visual. Anne Hollander (1980) argumenta que o vestuário, além de refletir normas sociais, é também um elemento ativo, moldado por convenções pictóricas e estéticas de cada época. A autora faz uma análise detalhada do papel das vestes na construção dos modos de ver os corpos dentro da história da arte. Nesse sentido, tanto as vestimentas quanto a poética artística dialogam com seu tempo, e é justamente esse entrecruzamento que encontramos em outras obras que ressoam com as de Lara Felipe, conforme exemplificado com Louise Bourgeois.

Hollander indica que, ao longo da história da arte, as roupas são utilizadas para sugerir a presença de um corpo, mesmo quando este não está visível. Como vimos, esta questão de presença/ausência é marcante na obra de Felipe, assim como a questão memorialística que entra em consonância com algumas considerações de Ulrich Lehmann (2000). O autor, ao utilizar a metáfora benjaminiana “salto do tigre” (*tigersprung*), analisa o vestuário como um arquivo da modernidade, sugerindo que, como um salto dialético no tempo, os elementos do passado são resgatados para gerar novas leituras e significados no presente. Ainda que Lehmann esteja direcionando seu olhar para a moda inserida na lógica do capitalismo moderno, o argumento pode

ser ampliado para compreender como o vestuário, em contextos artísticos, atua como um mediador temporal, carregando rastros de experiências e memórias. No trabalho de Lara Felipe, esse movimento dialético se manifesta na apropriação de peças antigas e em sua ressignificação por meio da materialidade e da poética visual. A artista recupera vestígios do passado, os reinserindo em um novo contexto, criando camadas de sentido que oscilam entre a evocação nostálgica e a reflexão crítica sobre o efêmero e o permanente. A relação entre vestuário e memória não se limita à materialidade do tecido, mas se estende à forma como esses elementos são reativados no presente, transformando-se em signos de um tempo que persiste, ainda que fragmentado e reinterpretado.

Retornemos agora o olhar e a atenção para *Girl with bear* (Figura 1). O trabalho, enigmático como os demais, tem um ar um pouco mais macabro, talvez por conta da fotografia com um recorte que oculta a face da criança. Um vestido longo com bordados é imediatamente apresentado à esquerda do quadro. As texturas envelhecidas também tomam conta da obra e os enigmas persistem: a letra “S” com um “100” parece manter a unidade visual com as outras obras⁵⁷. A obra se divide em cores: acima, tons pasteis situando a garotinha com o urso. Abaixo, o preto toma conta da cena, sendo contaminado pela gota branca que escorre da fotografia. Movimentos de espátulas, respingos e pitadas de dourado fazem parte da organização visual, carregando o efeito de enraizamento e desenraizamento da nostalgia. O papel do vestuário aqui, dialoga com mais intensidade a questão da presença/ausência. Pois temos uma veste solitária – seria ela da criança? Ou de alguém que estaria com ela? – e a vestimenta da própria menina. A obra condensa temporalidades, e as roupas ali presentes se encarregam de moldar a presença no espaço social. Sobre o vestido, aquele objeto sozinho, calado, convém, mais uma vez, visitar Stallybrass.

57 Embora não mencionado anteriormente, *Quiet Night* também apresenta os caracteres enigmáticos, em mesma família tipográfica e cor.

O autor destaca que a roupa é, em si, um tipo de memória. E, continua: “Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente” (STALLYBRASS, 2008, p. 14).

Essa evocação do vestuário como testemunho da passagem do tempo e das ausências ressoa com abordagens já exploradas na história da arte, como é o caso de Christian Boltanski (1944-2021) que, em determinadas obras, trabalhou a carga emocional dos pertences como vestígios da existência humana, transformando-os em marcadores de memória e ausência. Isso pode ser visto em trabalhos como *Les habits de François* (24 PARTS, 1972). É salutar observar, contudo, que Boltanski enfatiza uma anulação da identidade individual. Lara Felipe, embora insista no anonimato das peças e das pessoas retratadas nas fotografias, constrói uma narrativa mais íntima e subjetiva e acaba criando histórias e subjetividades a partir desses elementos, de modo que as roupas por ela selecionadas carregam um vestígio pessoal e uma conexão afetiva numa dimensão mais sensorial e evocativa. Mas, convém destacar, dentro do contexto experimental da artista – e, em se tratando de referências autobiográficas –, que nem ela nem o texto podem revelar uma única verdade, mas ambos proporcionam atividades de interpretação nas quais o público é levado a participar. Nesse jogo, nos tornamos parte do mapa da interpretação.

Nos exemplos analisados, as vestes apresentadas por Lara Felipe e fortalecidas por todos os elementos pictóricos das obras, apresentam uma lembrança de tudo aquilo que foi perdido. E, para além disso, constroem narrativas fictícias, fazendo-nos acreditar que aquilo de fato existiu. As vestes conectam, ainda que de forma enevoadas, as pessoas que supostamente as usaram, a artista e o público. Os vestidos persistem, mudando, à medida que são remoldados pelo olhar de quem os observa.

Em termos de técnicas, materiais e linguagem, as três obras também estão interconectadas. A paleta de cores é repleta por tons nostálgicos amarelados e amarronzados, tons melancólicos azulados e violetas e aplicação de contrastes entre claro e escuro. O efeito de

pátina se alterna com camadas espatuladas, respingos, colagens de trapos, presença de letras e traços dourados. Tudo misturado ao gesso, carvão e cinzas. Cada trabalho tem a sua maneira de demonstrar a nostalgia, de localizar o mal-estar no quadro, trazendo também um traço de morbidez e solidão.

Um outro alinhavo que poderíamos fazer, sobretudo considerando estudos posteriores, é a relação de gênero com as roupas, não apenas em *Quiet Night*, *Girl with Bear* e *Twirling Sisters*, mas em todo o projeto de Lara Felipe. São sempre itens do vestuário socialmente construídos como femininos, o que permite-nos lançar uma nova dimensão interpretativa acerca da generificação das vestimentas. Como nos lembra Stallybrass (2008), a vida social das mulheres, há muito esteve profundamente associada à vida social das vestes. E a partir daí, outras camadas de significação são delineadas: a especificidade dos corpos que habitavam esses objetos e os modos de vê-los, as medidas, as exigências, as proibições, as dores, as condições sociais... Um leque de possibilidades se abre, dando margem a futuras – e necessárias – investigações.

Por fim, fazendo um último remendo para encerrar este capítulo e tentar responder às questões inicialmente lançadas, tendo em mente a relação ambígua e, por vezes, conflituosa entre arte e moda (aqui propositalmente confundida com roupa, vestes, vestimentas e itens do vestuário). Embora essa relação tenha uma longa tradição, ainda enfrenta certo distanciamento dentro do campo da crítica e da história da arte. E, como falávamos de gênero, é importante lembrar que o vestuário e as práticas têxteis, por tradição estrutural, têm sido historicamente associados ao feminino, ao doméstico e ao privado. O trabalho têxtil foi, por um longo período, considerado uma arte menor, comparado a outras formas de expressão artística, a exemplo da pintura, escultura ou arquitetura, frequentemente associadas à construção da masculinidade, vinculada à esfera pública.

Esse deslocamento hierárquico, que coloca as vestes e as práticas têxteis em uma posição subalterna, reflete a maneira como a

materialidade da arte é concebida e legitimada. No entanto, é justamente nessa zona de intersecção – entre arte, moda, gênero e memória – que reside a potência das roupas como dispositivo de narrativa visual.

Ao longo do projeto de Lara Felipe, as vestes aparecem como camadas de significado que ativam memórias, corpos e vivências. As roupas, socialmente construídas e carregadas de normas, são ressignificadas e reposicionadas, tornando-se superfícies de inscrição de subjetividades, histórias e ficções. Assim, se outrora o têxtil e o vestuário foram marginalizados no campo da arte, sua presença na produção contemporânea – e na obra da artista aqui discutida – evidencia um movimento de resgate e revalorização dessas práticas como formas legítimas de expressão artística e crítica cultural.

Conclusão: o silêncio das vestes e a relevância da memória

Entre as fibras, novos e a imensa paisagem nostálgica de Lara Felipe estão as roupas, executando um papel crucial em sua poética. Elas conversam com quem as observa, ativam diferentes memórias que não lhes pertencem, sugerindo vida e personalidade próprias. Ainda que outras linguagens e suportes artísticos nos levem ao lago das profundezas reflexivas, a sensação é que quando as vestes estão ali, diante de nós, a aproximação é imediata. Talvez pelo reconhecimento. “Já vi aquilo antes”, “já usei”, “tenho um igual”, “uma pessoa querida usava isso”, e por aí vai. Os resquícios dos corpos que vestiram aqueles objetos, imediatamente nos tocam. Fazem sentir o vazio, o abraço, o adeus... As sensações são múltiplas, complexas, se sobrepõem. São contrastantes: em um minuto sinto a paz da calada da noite, no outro, o frenesi da dança das irmãs. Depois, paraliso diante da foto da menina com o urso, imaginando quem seria e onde estaria hoje,

sendo imediatamente reportada à saudade e à dor daqueles que agora só existem no registro da imagem e no cheiro deixado nas tramas.

Quiet Night, *Girl with Bear* e *Twirling Sisters* são obras-relicários que se configuram como ritualísticas na evocação do luto e da ficção. Elas operam como dispositivos de memória, reanimando ausências e tornando visíveis histórias que poderiam se perder no tempo. São vestígios de vidas que ecoam para além do visível, carregando marcas, gestos e afetos. O vestuário em Lara Felipe pode ser tido como uma espécie de portal sensorial que dilui as fronteiras entre arte e vida, entre o real e o imaginado, resignificando o corpo ausente, fazendo com que a memória se manifeste de maneira tátil, quase palpável. Esses trabalhos nos conduzem a um espaço de intimidade e reconhecimento, onde lembranças individuais e coletivas se entrelaçam.

Entre fios que tecem histórias e imagens que evocam presenças, o silêncio das vestes se faz ouvido. As roupas de Lara Felipe nos lembram que a matéria da arte também é feita de afeto, perda e pertencimento – e que, no encontro com essas peças, nos tornamos parte dessa trama.

Referências

- BECKER, H. **Art Worlds**. California: University of California Press, 1982.
- BERGER, J. **Modos de ver**. Tradução de N. Costa. 7. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CASSIN, B. **A nostalgia**: quando, afinal, estamos em casa? São Paulo: Quina, 2024.
- FASS, P. **The Routledge History of Childhood in the Western World** (Routledge Histories). 1 ed. [S. l.: s. n.], 2013.
- FELIPE, L. Currículo. **Currículo**. Vitória: Matias Brotas Arte Contemporânea, 2021. Disponível em: <http://matiasbrotas.com>.

br/wp-content/uploads/2021/06/Lara-Felipe_Curriculo-.pdf.

Acesso em: 24 fev. 2025.

FELIPE, L. About. **About**. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.larafelipe.com/about>. Acesso em: 24 fev. 2025.

HOLLANDER, A. **Seeing through clothes: fashioning ourselves an intriguing new look at image-making**. Nova Iorque: Avon Books, 1980.

LEHMANN, U. **Tigersprung**: Fashion in modernity. Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.

NACIF, M. C. O vestuário como princípio de leitura do mundo. In: **Associação Nacional de História – ANPUH XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2007**. [S. l.: s. n.], 2007. p. 1-10.

RINGGOLD, F. **We flew over the Bridge**: the memoirs of faith ringgold. Durham: Duke University Press, 2005.

SALICE, S. Simbiosi. Pratiche di collaborazione nella cultura urbana. In: PEDRONI, M.; VOLONTÉ, P. **Moda e arte**. Milão: Franco Angeli, 2012. p. 155-186.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. São Paulo: Autêntica, 2008.

TEIXEIRA, C. **Roupa de artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

TROY, N. **Couture culture: a study in modern art and fashion**. Massachussets: MIT Press, 2003.

ZANINI, W. Prefácio. In: TEIXEIRA, C. **Roupa de artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

Uma economia simbólica da imagem: estudo de caso entre religião e política, transitoriedade social e colorismo

Isabela Frade

Nas pesquisas que desenvolvi sobre as esculturas de terracota do período colonial, um destaque cabe a Frei Agostinho de Jesus (1600 – 1661), nosso primeiro escultor. Permanecendo nos bastidores de uma história da arte classista e preconceituosa, dominada por perspectivas exógenas, sua obra até recentemente era pouco conhecida, salvo em páginas de raros estudos sobre arte sacra produzida no contexto paulista do século XVII. Em um contorno mais amplo desse percurso, mesmo com a revisão crítica da pesquisa contemporânea sobre o tema, rompendo com estreitamentos e noções arraigadas, sua vida e obra continuam em situação modesta, pouco comentada e ainda retida em nichos de especialistas. A obra do beneditino segue, no entanto, louvada por alguns dedicados pesquisadores paulistas

que mantêm olhos atentos às coleções preciosas de suas obras em circulação entre leilões e exposições. Maria Inês Lopes Coutinho (2016), curadora do Museu de Arte Sacra de São Paulo, dedica especial atenção ao contexto e comenta sobre as dificuldades em classificar sua estilística como barroca e sugere um olhar mais abrangente, na apreensão dos traços culturais do período:

É difícil utilizar a denominação Barroco Paulista. Sem dúvida, há barroco nestas criações, mas não apenas as influências desse estilo são identificadas nas características estilísticas (...). Nesse âmbito, pelas descrições encontradas nas fontes primárias e iconografias trabalhadas em especial nos últimos tempos, há uma possibilidade interpretativa dessa fase apresentar farta circulação de bens, riquezas, conhecimentos e religiosidades impregnadas às ações. O território tem fator decisivo e determinante na constituição da história (p. 15).

Em toda a complexidade exigida para essa análise acurada como a que realiza a historiadora, observo que as imagens, ainda que não sejam unicamente determinantes, constituem como que pontos nevrálgicos, catalisadores operando pelas vias simbólicas de uma sociedade a perpassar por sucessivas e drásticas mudanças – como a passagem do estado colonial ao Império, por exemplo, assim como as posteriores Velha e Nova República, e, contiguamente, até aos recentes agenciamentos contra coloniais. Entendo que manifestam, a cada um de seus quadros sociopolíticos, aspectos que vão sendo ressaltados e recompostos, incidindo em novos olhares sobre elas.

O texto abarca uma (im)provável obra da autoria desse artista, nosso primeiro artista visual⁵⁸. Trata-se da imagem hoje conhecida

58 O trocadilho revela a querela sobre uma pequena estatueta que talvez tenha saído de suas mãos ou de algum de seus discípulos. Essa é uma provocação a uma leitura mais aberta de nossa história e também a um conceito de arte não

como Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil. O ícone poderia estar incluído na série composta por pequenas esculturas atribuídas a Frei Agostinho: com dimensões que abarcam uma faixa entre 15 a 32 cm de altura, modeladas em argila rosácea e com aspecto longilíneo, mas robusto; sua modelagem imprimiu caráter e detalhes expressivos que perpassam seus trabalhos. Suas imagens possuem frescor, leveza e movimento. Pude observá-las diretamente em um pequeno museu no subsolo do complexo sacrário de N. Sra. Aparecida, no interior do Estado de São Paulo.

A partir de levantamento sobre produção e distribuição de imagens religiosas no período do Séc. XVIII ao XIX na Região Sudeste aparecem traços de uma paisagem cultural que aos poucos se perdeu na modernização do país, estimulando reflexões sobre as relações entre as dimensões da arte e da sacralidade como vieses de uma economia política da imagem. No particular caso em questão, atendendo a milhões de peregrinos, a sua devoção segue em expansão e movimenta uma crescente indústria de turismo religioso, alterando o panorama da região.

Meu interesse recai sobre as narrativas que envolvem a pequena escultura de terracota, núcleo de um cenário monumental, e os sentidos econômico e político que disputam o agenciamento de sua

relativo ao entendimento moderno, uma vez que não havia o cultivo da figura do artista na produção realizada pelos monges no interior dos mosteiros neste período que, inclusive, não assinavam suas obras. Eram fabricadas como formas de devoção e evitava-se o foco egóico. De certo modo, eu poderia dizer que não haveria “o primeiro”, já que os povoamentos originários indicariam que nossos “primeiros artistas” poderiam assim ser indígenas, que já criavam peças de grande vigor formal desde tempos imemoriais. Não há necessidade de tratar dessa discussão neste momento, pois nem monges, nem povos originários compartilhavam do que entendemos como a condição de um artista. Mas, certamente, é significativo demarcar que a produção de objetos de devoção ou rito não constituem o cerne de nossos interesses neste momento mas sim seus modos de recepção.

imagem, contribuindo para trazer a questão da arte aos processos de institucionalidade e progressiva economia simbólica investida sobre a imagem. Entre espaços públicos de adoração e lugares de uma arte perdida de produção de santaria popular, este estudo problematiza os limites entre arte, memória e pertencimento, no âmbito de uma economia política do signo e do fato religioso.

A Virgem Aparecida é considerada Padroeira do Brasil desde 1931. Sua efígie percorre todo o país, replicada industrialmente em santinhos, imagens de gesso e resina, tornando-a acessível ao consumo de massa e, inclusive, foi absorvida pelos cultos umbandistas, conjugada à orixá Oxum. No imaginário popular, no entanto, o relato do encontro da imagem por um pescador em um rio local permanece vivo. É também apresentado em quase todas as publicações relativas à ela, marcador seguro de sua origem milagrosa.

O culto à Maria, o denominado domínio mariano, é protagonista na religiosidade dos povos latino-americanos. A Virgem de Guadalupe, por exemplo, identificada como padroeira da América Latina, apresenta ocorrência mística com teor similar: à virgem mexicana é atribuído um enredo de aparição a um humilde indígena e se revela como figura protetora dos mais simples e necessitados; também em cada um dos nossos países, demarcados pela colonização católica da contrarreforma, há a devoção a especial da Virgem Maria em seu estado de Imaculada Conceição, derivação contínua de aspectos e nomes que se destacam em contínuo processo de ser tornar a mediadora entre a religião católica e as crenças locais. Cada faceta da Virgem exprime uma ordem de afetos e necessidades específicas, relevando as singulares demandas regionais pelo sagrado.

Figura 1: Réplica em resina de N. Sra. Aparecida sem o manto. Apesar de sua relativa imprecisão, se pode observar a meia lua com os querubins aos pés da Virgem



Fonte: Acervo da autora.

Os cânones religiosos no período de colonização eram descritos em prescrições restritas e copiados de gravuras ou diretamente de uma imagem matriz, objetivando sua normatização precisa, estratégia de catequese para a população ágrafa, propagando a simplicidade, inocência e doçura da mãe divina. O apreço por essa imagem parece não conhecer limites, atravessou oceanos e as mãos postas revelam que estaria sendo veiculada não apenas em terras ocidentais.

A delicadeza da imagem: traços escultóricos, histórias santas e narrativas fabulosas

O caso de nossa Aparecida é peculiar: ela se releva como ícone em disposição para a grandiosidade, anunciada como resguardada na “maior Basílica depois do Vaticano”⁵⁹. Objeto repercutido em estado de monumentalidade, sua agência mística segue em contínua metamorfose cujo aspecto principal é o de engrandecimento. Ao examinarmos sua trajetória vemos essa progressiva amplitude: saída do fundo do rio e abrigada em uma choupana de pescadores, seguiu à uma capela no século XVIII, depois trasladada a uma igreja construída no centro de uma cidade conformada por meio de efervescente devoção no século XIX e, posteriormente, lhe dedicam a catedral em retorno ao seu suposto local de origem e hoje transformada em Basílica.

A Virgem Aparecida espelha a institucionalidade dedicada aos percursos imagéticos da estatutária católica no interior da Região Sudeste que, em seu momento inicial, permanecia restrito aos movimentos de tropeiros no Vale do Paraíba, em São Paulo. As peças religiosas produzidas por mestres ceramistas na região tem sua origem indicada desde o século XVII, com descendência do ensino beneditino. Esse grupamento de figuras – em sua maioria imagens de Nossa Senhora – ocorreu pelo deslocamento de nosso monge escultor para o interior paulista. Frei Agostinho de Jesus, carioca, havia sido enviado para o mosteiro em Salvador, onde aprendera o ofício com o português Frei Agostinho da Piedade (1580 – 1661), de quem herda o preciso repertório e a fatura delicada. Dessas mãos beneditinas saíram as representações a ocupar as igrejas e capelas dispersas nas comunidades que nasciam como locais de apoio à circulação pelas rotas do ouro.

Posteriormente, o próprio Frei Agostinho foi enviado a novo mosteiro na localidade conhecida como Santana do Parnaíba, onde

59 Expressão publicada em panfleto impresso recolhido no local.

também ministrou ensinamentos sobre a produção de imagens de santos em terracota, conformando o que se pode admitir como uma “escola paulista de santeiros” ou, como indicou Ladi Biezu, “um círculo espiritual-estético” (COUTINHO, 2016). Seus ensinamentos do ofício de modelagem em cerâmica, direta ou indiretamente implicam em série de imagens de santos correlatas, derivadas de uma linhagem de mestres ceramistas, as pequenas escultura em terracota denominadas “as Paulistinhas”. Essas importam como referência em conjuntura pois, pela imagem que temos em foco, N. Sra. Aparecida, descoberta em um fundo de rio, recolhida e reconhecida como milagrosa é, por suas formas características, associada a esse conjunto de imagens. Para alguns estudiosos e devotos, segundo debates e entrevistas, N. Sra. Aparecida é uma “Paulistinha” (COUTINHO, 2016).

Considero explorar essa dupla associação da imagem entre temporalidades de origem e futuro – ora peça delicada de narrativas locais, parte de conjunto de arte devocional em terracota, ora núcleo de um grupamento de edificações monumentais, envoltório de políticas culturais e perspectivas econômicas grandiosas. Como eixo constituído pelo interesse governamental e eclesiástico, o aporte monumental tem suas peculiares confirmações relacionadas com as demais “padroeiras” de nosso continente, descortinando elos significativos entre traços pré-coloniais, coloniais e modernos que se constroem em intrincados enlaces, tramas que nos podem fazer compreender o lugar do âmbito público e do patrimônio coletivo como arenas de disputas culturais e políticas. A reflexão aqui trata sobre a agência social dessa imagem ao reunir narrativas e formas correlatas nesses espectros díspares.

Ao refletir sobre as relações entre as dimensões da arte e da sacralidade, a partir de determinados aspectos do complexo sacrário de N. Sra. Aparecida, o principal interesse recai sobre as narrativas que envolvem essa pequena escultura de terracota, núcleo deflagrador do apontado cenário monumental. A santa é considerada Padroeira do Brasil desde 1931. Sua imagem percorre todo o país, replicada industrialmente em santinhos, imagens de gesso e resina.

Figura 2: Basílica N. Sra. de Aparecida na cidade Aparecida, formada nas proximidades da capelinha em sua homenagem, hoje o maior complexo do turismo religioso no país, palco de eventos de grandes proporções. O maior deles, no dia 12 de outubro, feriado nacional, considerada a data de sua aparição na rede de pesca no rio Paraíba do Sul em 1717



Fonte: Acervo da autora.

Atendendo a milhões de peregrinos, sua monumentalidade é expansiva, movimentando uma crescente indústria de turismo religioso. No entanto, no imaginário popular, o relato originário do encontro da imagem por um pescador em um rio local, permanece vivo: foi retirada do Rio Paraíba do Sul em situação anômala, pois lhe faltava a cabeça. O pescador reconheceu a figura de uma santa e, ao deitar de novo a rede no rio, recuperou em seguida a cabeça, fato surpreendente. A história oral se apresenta como uma narrativa coesa. Recolhida por vários relatos, ao vivo e nos sítios da internet, estes apresentam coerência, com formas similares. A imagem

teria se mostrado milagrosa logo nesse momento, pois o rio se tornou abundante de peixes: ao deitar a imagem no fundo de sua canoa e voltar a colocar a rede no rio, esta retornou cheia de peixes, denotando auxílio da santa, pois o pescador estava sem encontrar peixes há muitos dias. O pescador regressa à sua aldeia e coloca santa em sua casa, fazendo-lhe um oratório. Desde esse dia, segundo as narrativas, o rio tornou-se profícuo em peixes e a fama da Virgem encontrada ganhou interesse local, sendo objeto de devoção de peregrinos. Esse fato narrado é atribuído ao ano de 1717 e a localidade identificada com as proximidades da anterior vila e depois cidade de Guaratininguetá, onde hoje se formou também uma cidade, que leva o seu nome: cidade de Aparecida.

Figura 3: Cidade de Aparecida com a figura da Virgem no topo da colina, ao fundo; hoje a peregrinação move milhões de devotos durante suas celebrações no dia 12 de outubro. A via que margeia a colina é a estrada Presidente Dutra, que liga Rio de Janeiro a São Paulo



Fonte: Acervo da autora.

Sua imagem se identifica como Nossa Senhora da Conceição, padroeira do Reino de Portugal e muito presente nas imagens produzidas no período colonial. Apesar de deterioração parcial da face, cabelos, e com a perda da coloração das vestes, a posição das mãos em prece, a veste de cintura alta, o semblante leve e sorridente, a meia lua nos pés com nuvem em conjunto de anjinhos, não deixam dúvidas.

O Gigantismo – a monumentalidade alterando a paisagem local e inscrevendo o poder do milagre como dispositivo nacionalista

A grandeza manifestada explicita os investimentos nos sentidos econômicos e políticos que disputam o agenciamento de sua imagem, contribuindo para trazer a questão da arte aos processos de institucionalidade da crença popular projetada em uma figura de barro. Revestida sob um manto fulgurante, esse também objeto da progressiva monumentalização da imagem. Aparecida agora incrustada como joia em painel na parede do templo e protegida por um vidro blindado, já que foi alvo de sucessivos ataques.

Nesse entendimento, entre espaços públicos de devoção e lugares de uma arte perdida de produção de santaria popular, é estratégico problematizar os limites entre arte, memória e pertencimento, no âmbito de uma economia política do signo e do fato religioso. Sob esse aspecto, podemos circunscrever essas operações políticas sobre Aparecida desde o dito milagre de seu achado no fundo do rio Paraíba com outras aparições da Virgem Maria, fenômenos religiosos que indicam um padrão específico nos territórios das colônias ibero americanas.

O historiador Gruzinski (2006) explicita a tácita manipulação ordenada de imagens no período posterior à Conquista (1610 – 1650), quando se deu início ao trabalho de enfrentamento da Contra Reforma ao iconoclastismo protestante: “a imagem milagrosa,

presença imediata, ‘instantânea’, que sintetiza e fixa as lembranças visionárias, as capacidades taumatúrgicas, as funções litúrgicas, que polariza os ‘efeitos especiais’ (p. 155)” era o instrumento mediador entre os universos indígenas e os colonos, produzindo uma sociedade pacificada e submetida aos poderes eclesiásticos e das Coroas Espanhola e Portuguesa. No caso da Virgem Maria, especialmente a sua imagem como Imaculada da Conceição se mesclava aos cultos autóctones às divindades femininas, sendo capaz de cooptar essas crenças locais e reunir indígenas e europeus no interior das capelas e igrejas.

No México, a afirmação do culto à Virgem de Guadalupe, também aparição, era especialmente apoiada pelos jesuítas, que administravam um depurado repertório de imagens onde a Nossa Senhora se destacava. A Virgem era um aspecto essencial nessa cooptação indígena e enlace com a descendência europeia:

uma transição que não só facilitaria a passagem do passado ao presente como também favoreceria as trocas entre as diversas populações da colônia – espanhóis, negros, mestiços, índios –, encorajadas a abraçar as mesmas crenças e práticas (GRUZINSKI, 2006, p. 141).

Deleuze (2005), que também se deteve a estudar as manifestações do barroco, nos auxilia a apreender a absorção popular a essas crenças de aparições fulgurantes: “Os barrocos sabem perfeitamente que a alucinação não finge a presença, mas que a presença é alucinatória.” (p. 208). As aparições se interpretam como prisma localizado em uma questão estratégica: no momento preciso de conformação do amálgama colonial barroco, assim como se sucedeu neste período em algumas localidades na Europa, especialmente na França e na Espanha, onde santas de pele escura foram encontradas e se tornaram objeto de culto. Representam as populações mais humildes, as classes mais baixas diante de uma hierarquia rígida sob o jugo de um poder articulado entre a igreja católica reformista e o absolutismo

nascente. Essas mesmas devoções são transferidas, no caso brasileiro, às motivações políticas de representação do Império e também, posteriormente, à República.

A crescente parafernália no culto à Aparecida denota essa manipulação do sagrado em cada detalhe, cujo manto é manifestação explícita dessa vinculação: Nossa Senhora Aparecida é talvez a única a ter a insígnia nacional – a bandeira – em seu manto. Desde sua origem, quando a imagem da Imaculada é autorizada e dispersa pelo Vaticano, chega à Portugal representando o novo dogma da Igreja estabelecido pelo Concílio de Trento, com aspectos modelados para se adequarem ao ambiente social e político ao qual rapidamente serviu, chegando à colônia brasileira como a mais presente de todas as imagens católicas. Seu aspecto de símbolo da Contrarreforma se deixa entender pela afirmação da castidade de Maria, chamada agora de Virgem.

Manto azul com forro em vermelho vivo, pele clara, túnica esbranquiçada, com detalhes em amarelo. A imagem de Aparecida era assim quando foi produzida, provavelmente no século XVII, pelo Frei Agostinho de Jesus. [...] As cores do manto vinham de uma ordem de dom João VI que, ao proclamar a Virgem da Conceição padroeira de Portugal, ordenou que o seu manto fosse sempre colorido de azul e vermelho, as cores do Reino de Portugal.” (Gazeta do Povo, 2021: s/p.).

Figura 4: A imagem de N. Sra. Aparecida no nicho dourado onde é guardada, em cena referida ao texto bíblico do Apocalipse



Fonte: Boletim da Comunidade Santa Rosa de Lima (domínio público).

Disponível em: <https://comunidadesantarosa.com.br/?p=21074>.

Em 1840, D. João IV, Rei de Portugal, oficializaria o culto: “Seis anos depois, o monarca consagra o Reino de Portugal à Nossa Senhora da Conceição” (KRANZ, 2020, p. 119). Pode-se entender neste gesto também a expansão do poder nas colônias, em período de ocupação tardio, representada pela imagem. Assim, é emblema de poder estatal desde esse período, na colônia passando a ser padroeira e depois também no Império e na República quando, a cada uma de suas fases, tem suas vestes ajustadas, “trocando a camisa” se diz popularmente, refletindo as cores do poder.

Na época em que foi encontrada, ficou posta no oratório na casa do pescador. Foi usada uma cola para fixar a cabeça partida e até cerca de 15 anos ela reunia o culto entre familiares e vizinhos. Depois, quando foi erguida uma capelinha na beira da estrada, um movimento de peregrinação teve início. Aquela região era passagem de todo o ouro mineiro que seguia e direção à Parati, no litoral do atual estado do Rio de Janeiro. O movimento do ouro causaria a mudança da capital da colônia para o Rio de Janeiro e seus percursos dominados pelos grupos bandeirantes de São Paulo; a região do Vale do

Paraíba supria demandas de alimento, pouso, cuidados na montaria, iniciando pequenas povoações ao longo da Estrada Real. Guaratinguetá, localidade mais próxima onde foi encontrada a imagem, fica às margens do rio Paraíba, junto ao entroncamento entre os atuais estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, era o posto central de atendimento aos tropeiros e fazendas (BRITO *et al.*, 2019, p. 83).

O poder da imagem ferida

A imagem sofreu feroz ataque em 1978. Jogada do púlpito e feita em estilhaços, foi restaurada por Maria Helena Chartuni, diretora do setor de restauração no MASP. Segundo relatos do depoimento em livro (2016), no qual detalha minuciosamente o processo, observou que a textura do material interno da peça estava disposta em modo de escamas sobrepostas, indicando que a mesma teria estado, no passado, em contato prolongado com a água. Assim, segundo a restauradora, temos mais um elemento a compor as narrativas sobre a imagem, dando sinais de que a história de sua retirada do fundo do rio tem fundamentos concretos (CHARTUNI, 2016).

Seguem-se também novos rumores de sua transformação no processo de restauro, partindo de um dos relatos do seu contínuo processo de revisão histórica:

Os cabelos da imagem original eram curtinhos: não chegavam sequer aos ombros. Os cabelos compridos apareceram só em 1978, quando a imagem foi restaurada – seria melhor dizer “reconstruída” – depois de ser quebrada em centenas de fragmentos, por um rapaz com distúrbios psicológicos que a tirou do nicho. O objetivo era que os cabelos maiores ajudassem a fixar melhor a cabeça ao corpo. Nesse restauro, conduzido por Maria Helena Chartuni, do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Aparecida foi praticamente refeita – sobretudo a cabeça, que foi a

parte mais danificada. É clara a diferença dos traços ao comparar fotos de antes e depois do restauro: além dos cabelos, nota-se que ela era mais rechonchuda e de traços mais suaves (Gazeta do Povo, 2021: s/p.).

É necessário refletir sobre a questão do barroco como uma cultura globalizante, empresa dominadora que subjugava os povos colonizados mas que precisava argumentar, persuadir e, em alguns casos, ceder aos motivos locais para que pudesse subsistir. É, assim, um elo comunicante entre culturas. No caso brasileiro, vemos que as três vertentes formadoras nas matrizes portuguesa, indígena e africana, recebem seu quinhão na imagem da Aparecida. Sua negritude é hoje um atributo que se afirma nas suas réplicas mas que não se identifica nos registros anteriores ao período de sua segunda restauração. Era antes “morena”, ou parda escura (nos múltiplos tons do *colorismo* brasileiro), mas hoje é predominantemente vista como negra. Suas réplicas multiplicam suas operações imagéticas e seguem a tonalidade das projeções culturais que sobre ela recaem.

A restauradora Chartuni afirma que a imagem havia sido produzida em argila de tonalidade clara e posteriormente pintada a várias camadas de cores, pois o exame minucioso sobre sua superfície indica que há um resquício de policromia sob várias camadas de verniz usadas para “renovar” a imagem (CHARTUNI, 2016):

Outra polêmica que se faz, em torno da imagem, é sobre sua cor. Muitos acreditam que ela é escura, mas a terracota, material usada em sua feitura, tem vários tons, dependendo da região de origem do barro, e nesse caso, o tom é bege claro. A cor escura que conhecemos hoje foi adquirida posteriormente, quando a imagem perdeu sua policromia original, submersa nas águas do rio Paraíba. Além disso, por ficar exposta às luzes dos candeeiros e velas das casas dos pescadores, a imagem adquiriu este tom acanelado, que conhecemos hoje (CHARTUNI, 2016, p. 19).

A escultura possui 37 cm de altura e 18,5 cm de largura, com profundidade de 11 cm. Segundo os laudos técnicos do restauro, é uma peça de terracota com probabilidade de policromia: “Achou-se pequeno sinal de cor vermelha, mas devido à permanência nas águas, essa policromia se perdeu.” (p. 21). “Depois de vários testes para achar a cor que mais se assemelhasse à pátina que a cobria, quando me foi entregue, decidi por Terra de Siena Queimada. Usei pigmento em pó misturado ao verniz Matt para completar e unificar os novos restaurados ao conjunto geral da obra.” (p. 93).

Figura 5: Detalhes da imagem de N. Sra. Aparecida em processo de restauração por Maria Helena Chartuni, no MASP, em 1978



Fonte: Comunidade Santa Rosa de Lima (2018).

É contínua a polêmica sobre sua feição. Há quem a veja negra. Aparecida faz coro com as santas de pele escura, como a Virgem de Guadalupe. E nos remete a outras tradições católicas das madonas e santas de pele escura, como a N. Sra. De Montserrat, na Espanha, cuja imagem foi acolhida em ordem jesuítica no século XIII. O apelo

às peles morenas implicam em especiais características como a atenção aos pobres e devoções populares e se multiplicaram na Europa dos séculos XII e XIII (BELÁN, 2019).

A economia da imagem no afeto barroco

Em termos estéticos, a própria imagem segue seu processo de diferenciação e acúmulo de signos e sentidos. De certo modo, ao destacarmos a sua figura piramidal, com seu vértice coroado, revemos as designações barrocas que lhe impregnam. Deleuze (2005) iria destacar, pelo estudo leibniziano, o sentido de um mundo representado “em cone”, marca de um mundo onde vigora o sentido de um universo infinito:

O mundo como cone faz com que coexistam, para as próprias artes, a mais alta unidade interior e a mais larga unidade de extensão. É que esta nada seria sem aquela. Já faz um certo tempo que se elabora a hipótese de um mundo infinito, o qual perdeu todo *centro* assim como qualquer figura assinalável; mas é próprio do Barroco dar-lhe uma unidade, por projeção, unidade que emana de um *vértice* como ponto de vista (DELEUZE, 2005, p. 208).

O grandioso cenário de seu santuário carrega consigo essa teatralidade barroca, o seu sentido de narrativa iconográfica, quando se pode observar os painéis de mosaico, imensos, estendendo-se agora para o exterior no que vira a ser “a maior Bíblia a céu aberto”, como proclamem. É como um desígnio, um sentido de origem que está rebatendo-se em amplitude, em crescente dimensão, repetindo seu índice em processo fractal. Do lado de fora do templo, a imensa edificação em tijolos, exibindo a simplicidade primeira mas, ao se adentrar em seus recintos, o mármore, os mosaicos cobertos de ouro, o

brilho e as luzes coloridas dos vitrais geram um espaço de contrastes vibrantes, alimentando os sentidos em espetacularidade.

No que hoje se torna o maior monumento mariano do mundo, reassume seguidamente a função evangelizadora, pacificadora, missão central da Igreja Católica no Brasil. É todo um campo imantado por essa pequena peça esculpida já deteriorada pelo tempo, quebrada, que ao ser resgatada e revestida por seus atributos plásticos como “capa” - todo o cenário pode ser entendido como esse revestimento – mantem-se dúbia, pois é vestida de pedras preciosas e, ao mesmo tempo, mantida em seu estado anômalo pelos traços da queda, seus cabelos partidos, a cor obscurecida que só permite que lhe vejam a suave volumetria. É como simboliza, em si mesma, o fulcro do processo civilizatório colonial, expondo sua ambiguidade intrínseca.

Figura 6: A monumentalidade e o brilho do painel central folheado em ouro, seguindo as tradições dos templos católicos coloniais



Fonte: Acervo da autora.

Concordamos com o historiador André Lopes (2016) quanto ao escopo da imagem relacionada ao catolicismo popular composta por muitas formas de adesão e a cujos relatos se fazem como moto propulsor de suas formas religiosas: “No imaginário devocional popular, as imagens, sejam elas pinturas, esculturas, fotografias ou outras fontes imagéticas se constroem a partir de narrativas estruturadas entre o trânsito de uma cultura oral e as representações oficiais da Igreja” (LOPES, 2016, p. 1). Diremos, assim, que são as narrativas que configuram a sua forma relacional: sua agência se dá como dispositivo imagético a revigorar o enlace entre os âmbitos do sagrado e do profano. Ainda, ao revisitarmos as pesquisas de Manuel Diegues Júnior (1963), eminente observador da religiosidade popular, ao apontar que as dinâmicas discursivas geram um campo de confluência, e compõem uma rede de enlaces produzida por essas composições narrativas, imantando a presença de lugares e objetos de devoção. Assim, ao estabelecer os sentidos que vigoram nesse âmbito, serão os relatos, as profissões de fé, as falas comemorativas, pregações e as expressões de afeto, as descrições e também os fatos imaginados, elementos narrativos que comporão seu índice performativo.

A imagem da Virgem, ao promover a cura, fazer milagres ou, – como frequente propalado após o atentado sofrido, – ao “restaurar” um estado perdido, se faz como agente de superação e resiliência perante a muitos poderes que, por princípio, estariam distantes dos seus fiéis. Esses, como atestam, “obtem a sua graça” ao reconhecer esse mesmo poder de auxílio: “O milagre da pesca reflete esse universo de soluções que transcendem ao imediato concreto” (LOPES, 2016, p. 5).

Em sua postura de prece, em solene tranquilidade, rústica imagem de barro que foi elevada à “rainha”, com seu manto revestido de insígnias e pedrarias, explicita o ensejo de reconhecimento dos seus atributos místicos: seu corpo de barro queimado responde há séculos ao povo que subsiste na precariedade – não apenas economicamente, mas principalmente a esses sujeitos a quem lhes faltavam valores identitários: redenção da população mestiça e pobre, estigmatizada,

marcada pelos efeitos da colonização. Nem ainda eram chamados de “brasileiros”; eram denominados bugres, caboclos, “negros da terra”. Como nas demais santas e madonas morenas, aqui também é o tom escuro daqueles por quem intercede e produz milagres, redenção entre os mais necessitados (BÉLAN, 2019).

Reflexões finais

Uma das mais inquietantes questões sobre sentidos compartilhados em uma sociedade em convulsão, – quando percebemos monumentos sendo violados, seu poder representativo questionado e muitos mutilados e(ou) derrubados no enfrentamento ao poder imposto a um grupo ou camada da população – reside sobre a pertinência dessas representações. O que é o público em uma sociedade desigual? O caso da imagem Aparecida é um caso emblemático para problematizar algumas destas novas perspectivas sobre representações da monumentalidade ao trazer a apropriação como um elemento estratégico em sua conformação. Assim, não se trata de uma figuração de herói, conquistador ou fidalgo mas de um elemento invertido, ao representar o poder de baixo sendo colocado como aspecto chave nessa estrutura da monumentalidade que, de partida, a consideramos como elemento de imposição de um regime único às massas ao se fazer caminho condutor a um sentido único e regulado, garantindo sua vigência pelas grandes proporções.

A cultura popular é um campo prenhe de significados em sua composição heterogênea, sempre rica e mutante, híbrida, vivaz. Entendo a dinâmica imagética de Aparecida neste âmbito: é representando momentos distintos e grupos diferentes que seus sentidos são negociados e, pelo que se nota em seu percurso histórico, sua aparência é também alvo de interesses diversos. Se hora ela é morena, branca ou negra, são distintos aspectos evocados em particulares interesses e desejos que refletem esse sintoma da articulação

da pequenez com a monumentalidade. Disputada pela Igreja e pelo Estado, sua força ainda reside na relação direta entre os mais frágeis sujeitos na hierarquia social. Aparecida é símbolo de doce resistência.

Protegidos de algum modo na identidade “caipira”, sujeitos sem lugar na história buscam um lugar no passado, reconhecendo na Virgem uma afinidade dos “sem origem”, das mães solteiras, das mulheres abandonadas, das violentadas e tantas outras realidades das mulheres subalternas vivendo em um patriarcado colonial, condição que ainda prevalece de modo assustador em nossa país. Imagem-relato como veículo promotor da agência do emblema divino em um país sem cidadania e sem direito estabelecido a todos, um poder transcendente que, segundo professam, é capaz de fazer valer a verdade, a justiça, a generosidade e a compaixão.

Referências

- BÉLAN, K. **La Virgen en el Arte** – del arte medieval al moderno. Nova York: Parkstone Press, 2019.
- BRITO, E. J. da C.; PASSOS, J. D. **1917: o povo, a imagem e a devoção a Nossa Senhora Aparecida**. São Paulo: Editora Paulinas, 2019.
- CAMARGO, M. T. de A. **As plantas medicinais e o sagrado**. SP: Ícone Editora, 2014.
- CHARTUNI, M. H. **A História de dois restauros** – meu encontro com Nossa Senhora Aparecida. Aparecida: Editora Santuário, 2016.
- COMUNIDADE Santa Rosa de Lima. **40 anos do restauro da imagem de Nossa Senhora Aparecida**, 16 maio 2018. Disponível em: <https://comunidadesantarosa.com.br/2018/05/16/40-anos-do-restauro-da-imagem-de-nossa-senhora-aparecida/>. Acesso em: 16 maio 2018.

- COUTINHO, M. I. L. **Mestres santeiros paulistas do século XVII na Coleção Santa Gertrudes**. 1 exposição. São Paulo: Museu de Arte Sacra de São Paulo, 2016. (Coleção de Ladi Biezus).
- DELEUZE, G. **A dobra**: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus Editora, 2005.
- DIEGUES JÚNIOR, M. “O culto de Nossa Senhora na tradição popular”. **Revista Brasileira de Folclore**, n. 20, Ano VIII, Janeiro/abril de 1963, 1963, p. 17-32.
- GRUZINSKI, S. **A guerra das imagens**: de Cristóvão Colombo a Blade Runner. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LOPES, A. C. “A Santa na foto. O trânsito entre a tradição oral e a Igreja na construção da devoção a imagem de Nossa Senhora Aparecida”. **Anais do Encontro Nacional ANPUH/SP**, 2019. In: http://www.encontro2016.sp.anpuh.org/resources/anais/48/1462548314_ARQUIVO_ASANTANAFOTO.pdf.

Braço de Prata: fotografias e pinturas num ato decolonial

José Cirillo

Figura 1: Pátio interno da Fábrica de Braço de Prata. Lisboa, Portugal



Fonte: Acervo do autor.

O ponto de partida deste texto é a visibilidade da arte capixaba, ou feita por artistas do Espírito Santo. Tomo aqui a mostra coletiva nomeada 1º. de Dezembro: fotografias e pinturas, que teve lugar em Lisboa, no mês de dezembro de 2024. Com curadoria colaborativa,

orquestrada por Waldir Barreto, a mostra integra um projeto de extensão coordenado por Barreto.

Os artistas Cláudia Colares, Lando, Waldir Barreto (todos com vínculo com a Ufes); além de Suely Torres (também brasileira); e Julien-Paul Krauss (França), definem esse time de cinco mentes criadoras que ocupam visualmente essa fábrica que outrora produzia armamento bélico, e agora nos mune de cultura, se desenhando como um local de resistência cultural. Pude acompanhar esse evento e sua montagem e, agora, a inauguração. O que tem me permitido perceber uma dimensão mais ampla desse processo coordenado, bem como compreender sua inserção e ativismo na Fábrica de Braço de Prata.

Esse prédio que sedia a mostra é um exemplo da arquitetura industrial oitocentista portuguesa em Lisboa, tendo funcionado como uma fábrica de material bélico. Em 2007, o filósofo e professor Nuno Nabais resgata o prédio em uma espécie de comodato, e vem, nesses 17 anos, resistindo como um espaço cultural alternativo ao sistema cultural lisboeta. Prestes a atingir a maioria simbólica, o espaço tem várias salas que abrigam desde uma livraria, espaços dionisíacos (como o próprio Nabais define os bares e restaurantes do local), além de diversas salas que abrigam uma programação musical, teatral, performática e visual que se coloca como alternativa e ativismo na cena cultural portuguesa. Sua programação é ampla e diversificada, abraçando linguagens tradicionais e alternativas no campo das artes e da cultura e inserindo-se no cotidiano alternativo da vida noturna da capital portuguesa.

Figuras 2 e 3: Interior da Fábrica de Braço de Prata



Fontes: CNN Portugal e acervo do autor.

Apesar de sua evidente contribuição como espaço de vivências diversas da arte e da cultura, é interessante perceber que o espaço trafega no limite entre uma ocupação irregular (que resiste a uma especulação imobiliária na região) e um equipamento cultural ímpar, reconhecido mesmo pela Câmara Municipal de Lisboa que o destaca como espaço cultural, ao mesmo tempo que não lhe reconhece, por motivos alheios a este texto, como um espaço elegível para financiamentos públicos. Sua própria sobrevivência tem sido um ato de resistência.

1º. de Dezembro: restauração nacional, fotografias e pinturas

A mostra desses artistas capixabas, se assim posso resumir a conexão de três dos cinco presentes, é já um ato de ativismo cultural. Coordenada por Waldir Barreto, a coletiva faz uma alusão, em seu título, a uma experiência alemã realizada na véspera dessa data, no ano de 1970, quando o cineasta e produtor Gerry Schum apresentou sua galeriatelevisão, que reunia pequenos vídeos de 20 artistas de carreiras e projetos diferentes, formando uma espécie de Torre de Babel televisiva; o que me atrevo a dizer que, possivelmente, estava correlacionada com as experiências de John Cage, no início da segunda metade do século XX.

Segundo Barreto, no texto plotado nas paredes da sala de exibição da mostra, sobre a qual vos escrevo, “[...] guardando as devidas proporções, a notável disparidade entre as cinco propostas de ‘01 DEZEMBRO’ forma uma espécie de pequeno totem em Lisboa”. Barreto defende a ideia de uma conexão fragilizada entre os artistas dessa mostra. O que, parcialmente discordo.

Não posso deixar de fazer alusão local a esta data que nomeia a mostra. Primeiro de dezembro é uma data de extrema relevância em Portugal: é um feriado nacional, no qual se comemora a Restauração, ou seja, a retomada da autonomia portuguesa em 1640, quando os Restauradores conseguem conduzir D. João IV, da família Bragança, ao trono, devolvendo a independência do país.

Assim, mais que a correlação com o mundo da arte e seu caráter ampliado que vai caracterizar a produção contemporânea, essa data guarda um valor simbólico e nacionalista em Portugal, que eu não poderia deixar passar despercebido. Posso dizer que a mostra em curso tem um duplo significado: histórico e ativista.

Na realidade, me parece que ao estar instaurada na Fábrica de Braço de Prata, esse caráter ativista reforça-se, tanto na ideia de que o local esteve ligado – enquanto equipamento militar – à defesa de

Portugal, quanto pelo fato de hoje ser um espaço tomado pela ideia resistência cultural que procura manter um fluxo de produção e veiculação artística que sobrevive fora do sistema tradicional das artes em Portugal. Ocupar artisticamente e dionisicamente esse espaço é um ato de adesão à uma perspectiva estética que ultrapassa os limites hegemônicos do fazer e do dar visibilidade à produção cultural.

Sobre a ocupação dos artistas na Fábrica de Braço de Prata (FBP)

Eu não perco minha característica de tentar compreender os contornos sociais, históricos e culturais que envolvem os temas sobre os quais escrevo. É de certo modo um ato político, essa mostra de brasileiros em um local que leva a alcunha de Antônio de Sousa Meneses (O BRAÇO DE PRATA), que foi Governador Geral do Brasil, em Salvador (1682 – 1684); um governante da coroa portuguesa mal quisto pelos locais, na então colônia, exatamente por sua rigidez e agravos com práticas culturais locais e seu oportunismo. Estar ocupando seu território, séculos depois, é um ato de reordenação da cultura brasileira e latino-americana – certamente um ato verdadeiramente decolonial.

O evento parece soar como uma resposta para um velho militar que conseguiu a proeza de se indispor com o povo, com a elite e com a Igreja. Na época, Gregório de Matos (1636-1696), advogado e poeta no Brasil colonial, não lhe poupou críticas materializadas em versos de poemas distintos, dos quais reproduzo apenas partes:

*Quando desembarcaste da fragata,
Meu Dom Braço de Prata,
Cuidei, que a esta cidade tonta e fátua
Mandava a Inquisição alguma estátua
Vendo tão espremida salvajola
Visão de palha sobre um mariola.*

*Xinga-te o negro, o branco te pragueja,
E a ti nada te aleija,
E por teu sensabor, e pouca graça
És fábula do lar, riso da praça,
Té que a bala, que o braço te levará,
Venha segunda vez a levar-te a cara*

Tenho vontades de me delongar no prazer da leitura de Gregório de Matos e em seu criticismo à sociedade colonial. Mas, o chamei aqui apenas para corroborar a ideia de que essa mostra, nesse espaço, me parece ser um ato de resistência, possivelmente não intencional desse grupo de artista ao proporem e estarem realizando um mostra neste espaço. É como que uma resposta aos desmandos e desagравos do governador-geral da coroa em terras brasileiras, que agora nomeia um espaço, invadido pela arte brasileira. Simbólico isto para mim.

As obras e seu desenho pelas salas e corredores da Braço de Prata

Figura 4: Detalhe da montagem da mostra



Fonte: Acervo do autor.

A mostra 1º. de Dezembro: fotografias e Pinturas é parte integrante de um evento amplo que ocorre na Fábrica de Braço de Prata, a Feira Cultural Latino Americana, que reúne diversas atividades correlacionadas à arte, à cultura à gastronomia e outras característica latino-americanas tomadas para si os espaços daquele local centenário.

Figura 5: Chamada geral da Feira Cultural Latino-americana



Fonte: Acervo do autor.

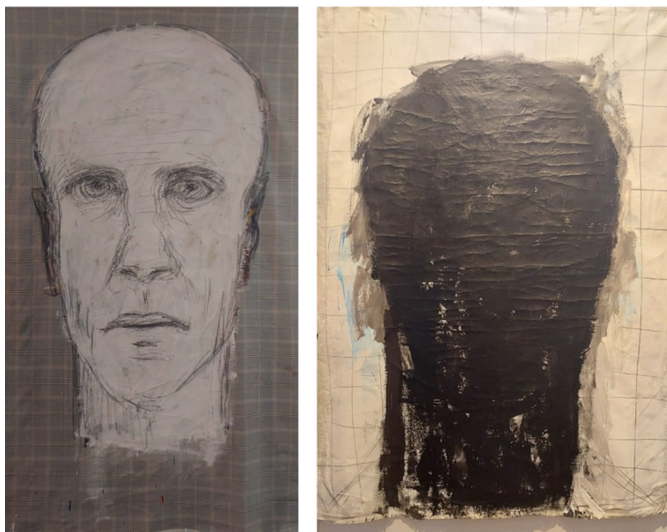
Sobre a exposição em si, ela está dividida em dois espaços distintos dentro da Fábrica: temos algumas pinturas de paisagem, se assim podemos chamar a pintura de Lando, num dos corredores no primeiro piso, ladeado por salas de concertos, com pianos e outros instrumentos. Na outra parte da mostra, uma sala multimídia, também com piano e pessoas a tocarem como que em recitais dos saraus do século XIX, coabitam autorretratos (de Lando e Claudia Colares) e fragmentos fotográficos de paisagens geometrizadas de Waldir Barreto; lugares híbridos, de Sueley Torres; e aleatórios fragmentos de Julien Krauss.

Embora sejam fotografias e pinturas as obras que integram a mostra, seu conjunto fala mais do pictórico do que do fotográfico, estando todas correlacionadas de modo mais profundo do que aparentemente nos ocorre.

O trabalho de Lando na exposição é duplo. Nessa sala que compartilha com todos os outros expositores. Aliás, mesmo aposentado segue um percurso que me fez ter atenção a ele como professor de pintura na Ufes; sua habilidade de compartilhar não apenas o que sabe sobre tal procedimento, mas também de aglutinar artista em torno de si. A Sala 12 do Centro de Artes era um ateliê colaborativo, muito mais que uma sala de aula. Era um espaço multicultural em escala pequena. Era pintura e arte, leitura e declamação.

Nessa parte da mostra 1º. de Dezembro, Lando também dialoga com a tradição da autorrepresentação. Seus autorretratos são quase expressionistas, uma tomada quase esquemática de si, movido pelo gesto que lhe apaga os traços, fazendo-me lembrar de outra de suas séries de fotografias, o de sombras – que não cabe aqui me delongar, mas são fotografias de si onde a autorrepresentação é apenas um espectro da presença de quem captura a imagem.

Figura 6: Autorretratos. 2024



Fonte: LANDO. Autorretratos. Montagem da exposição. 2024. Fábrica de Braço de Prata, Lisboa, Portugal.

Claudia Colares apresenta um conjunto de sete autorretratos. Numa proposta de falar de si com tinta. Falar de sua identidade nômade no nomadismo existencial de seu percurso pela vida. Iniciada em quentes águas de Fortaleza, qual Sinha Jacinta, ela ganha São Paulo, o Espírito Santo, o Brasil e, agora, o mundo; sua visão de si mesma tem a marca de sua pintura figurativa que, em outros trabalhos ganha um certo ar de abstração. Mas, não é possível abstrair-se de si mesma. O gesto de olhar para si traz uma carga primeira, quase “naif” – como comentou a pintora Isabel Sabino durante a montagem, ao falar dessa força primordial que atravessa esse trabalho de Claudia Colares. É dolorido falar de nós mesmos, e ela busca fazer isto com tinta e com tempo.

Figura 7: Montagem da exposição



Fonte: Acervo do autor.

Figura 8: Cláudia Colares e sua obra



Fonte: Acervo do autor.

Ainda na mesma sala, a montagem das fotografias de Suely Torres, brasileira de Recife, mas radicada em Berlim a décadas, apresentam uma metáfora da pintura de paisagem na fotografia de paisagens. São como retratos ambíguos da cidade. Algumas dessas suas imagens parecem pensar a paisagem urbana ontem e hoje. Ou, imagens de uma natureza que não mais existe, ou de temporalidades culturais distintas. Quando Suely toma uma tapeçaria Kilim e a confronta com a cidade, cria discussões sobre as geometrizações anciãs dessa trama milenar com a lógica cartesiana dos edifícios urbanos.

Figuras 9 e 10: Suely Torres



Fonte: Acervo do autor.

Suely Torres vai sobrepor imagens de paisagens ancestrais ou ordinárias, em contraponto com a paisagem urbana. Ela parece ter a intencionalidade de criar um elo de tempos contraditórios e justapostos, ou de materialidades e fisicalidades distintas que constroem um novo existir físico: suas imagens. As imagens isoladas de Suely, quando apresentadas na mostra, tornam-se um amálgama que tece um novo urdimento visual, uma tapeçaria da cidade e de sua percepção dela.

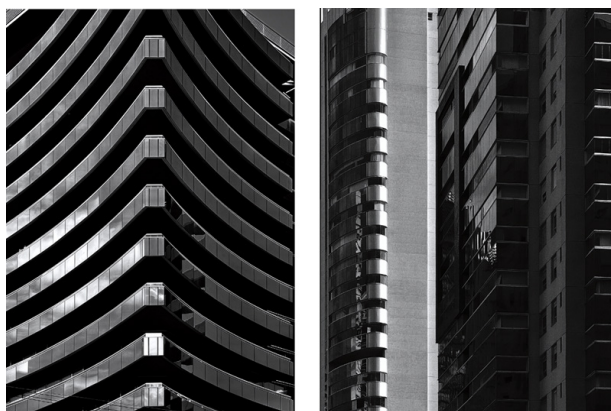
Figura 11: Suely Torres. Montagem da exposição



Fonte: Acervo do autor.

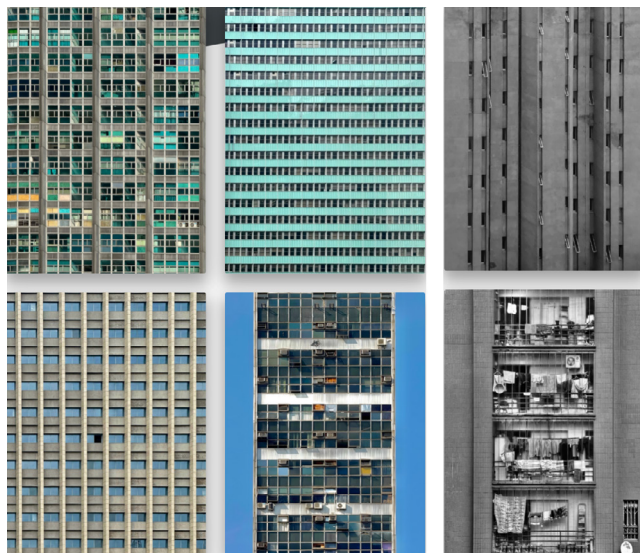
Nessa mesma captura da cidade como ela se nos apresenta aos sentidos, Waldir Barreto enquadra uma metrópole geometrizada, na qual, sem referentes imediatos, os edifícios e suas inúmeras janelas e detalhes se tornam uma abstração de si mesmos. A figuração cede lugar à abstração. Sua fotografia se torna mais desenho ou gravura; menos narrativa e mais evocativa.

Figura 12: Waldir Barreto



Fonte: Acervo do autor.

Figura 13: Waldir Barreto. Detalhe das obras expostas



Fonte: Acervo do artista.

Barreto parece substituir intencionalmente a cidade por um arquétipo geometrizando da sobrevida, ou subvida, humana nos espaços urbanos contemporâneos. O frio cinza dos concretos e edifícios reduzidos à formalidade de sua existência, qual gravuras que se replicam em cópias previsíveis para manter sua originalidade.

Essa sala compartilhada da Fábrica de Braço de Prata não fala apenas de autorretratos ou paisagens metafísicas. O francês Julien-Paul Krauss traz uma fotografia que um pouco menos intimista, tem uma tendência de aspecto fotojornalístico. Suas capturas são como instantâneos de uma observação atenta a detalhes da daquilo que se vê enquanto se percorre a paisagem.

Essa captura de Julien, com a precisão quase fotojornalística, parece tomar para si o instante. Um fragmento entre a natureza e a cultura. O mero registro de uma planta, de precisão quase botânica, não fosse o olhar solitário que vaga pelas costas a captura do indelével.

Seu olhar sensível é tomado pela brisa, ora vendaval, que esculpe a natureza, tentando formatar lhe a existência.

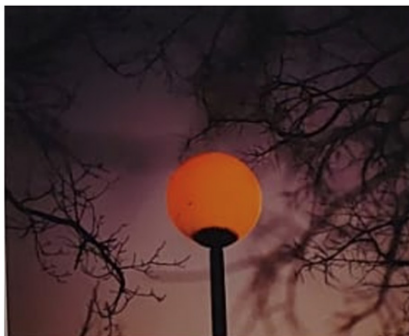
Figura 14: Julien-Paul Krauss. Obra exposta
na Fábrica de Braço de Prata



Fonte: Divulgação.

O olho e a câmera desse artista silenciosamente lembram que a natureza pode ser poderosa frente à vulnerabilidade de quem a tenta capturar. Essa parece ser a intencionalidade poética que Julien Krauss nos transmite nessa mostra. Aliás, Javier Maderuelo afirma que paisagem é o que se vê. E vemos como aprendemos a ver. Portanto, a ideia que temos de paisagem é cultural e cambiante, embora pertença a um conjunto de saberes e fazeres que transcendem as culturas nacionais. Pelo menos no mundo hegemônico que habitamos, salvo exceções onde a planaridade ainda não foi substituída pela ilusão da perspectiva, Julien é um fotógrafo de natureza.

Figuras 15 e 16: Julien-Paul Krauss. Detalhe das obras expostas



Fonte: Divulgação.

O tempo capturado nos corredores da Fábrica de Braço de Prata

Deixei o corredor paralelo da exposição por último porque é um conjunto de obras de Lando que dialoga mais com sua dimensão imersa na paisagem lusitana que nos compartilhamentos dos retratos ou capturas de instantâneos da outra sala conjunta, assim como se correlaciona com a ancestralidade daquele edifício, expressa nas camadas de tempo e tintas que unem as paredes centenárias e as telas desse artista. Um conjunto de seis obras que sintetizam um pouco desse estar habitando definitivamente Portugal desde sua aposentadoria como professor na Ufes.

Figura 17: Pinturas de Lando. Aspecto geral das obras expostas



Fonte: Divulgação.

Cada uma dessas imagens são capturas sensíveis do perceber as camadas da paisagem portuguesa; de compreender a passagem de cada uma das estações. Nós, capixabas, talvez percebamos apenas duas, já que em todas ainda reina um verde e uma temperatura amena. Aqui, desse lado do equador e do Atlântico, as folhas avermelham-se e caem no outono; o inverno frio, muitas vezes aniquila a vida frágil; a primavera enche os campos do Alentejo de pequenas flores amarelas; o verão brilha e aquece a o mar frio... nesses sete anos vivendo Lisboa, Lando parece ter aprendido a capturar isto em sua pintura, que explode em cores na primavera de Barreiro... mas, embranquece-se no nevoeiro que cai sobre o Tejo no outono. Sua pintura é cambiante. Suas massas de tinta são como um existir matérico que lhe define as formas. Pretendo escrever mais sobre ele.

Finalizei este texto nos meus dias finais em Lisboa e em Portugal. Retornei com uma experiência ímpar de habitar, mesmo que temporariamente aquele lugar. A presença de artistas brasileiros e latino-americanos, de modo geral, me fizeram pensar o quanto estabelecemos relações entre o que foi um dia a metrópole da colônia e a

colônia em si. O processo decolonial vai se configurando exatamente na medida em que não falamos mais de centro ou de periferia, mas de um estar e habitar em harmonia com a arte e com a cultura, desdobrando nossos hibridismos e pluralidades.

Figura 18: A presença de Mart'nália nessa mostra é a imagem final que me fica desse espaço cultural que espero resistir ao forte processo de gentrificação que também adoece a capital portuguesa



Fonte: Acervo do autor.

Poética do cotidiano da artista capixaba Ana Gonçalves

Stela Maris Sanmartin

Primeiras aproximações

Corajosamente me disponho a escrever sobre uma artista jovem capixaba pela qualidade do encontro que tive com seu trabalho e sua poética. Vim para Vitória para exercer a docência no ensino superior na Universidade Federal do Espírito Santo em 2014 e lá na sala dos professores do Departamento de Artes Visuais vi um trabalho que me chamou a atenção: *Série Vir-À-Ser: Equilibrio II*.

Figura 1: Vlr-À-Ser: Equilíbrio II



Fonte: VIR-À-SER: EQUILIBRIO II. 2015. Pintura. Técnica Mista, 80 cm x 60 cm. Acervo pessoal da artista.

Convivi com essa imagem diariamente e de alguma maneira me identifiquei com esse caminhar, escalar, ultrapassar desafios. Com a ideia de encarar a travessia para alcançar uma meta, similar ao mito de Sísifo. Não mais como condenação, mas como Albert Camus relê o Mito:

Para Camus, Sísifo assume seu destino com felicidade e ao rolar a pedra montanha acima, tanto a pedra, quanto a montanha, quanto Sísifo chegam transformados. A pedra cai montanha abaixo e Sísifo volta a empurrar a pedra para o cimo da montanha, mas, em sua perspectiva, subir a montanha não significa repetir a ação, pois nova experiência se instaura e nem a montanha, nem a pedra, nem Sísifo serão os mesmos depois da jornada empreendida (SANMARTIN, 2021, p. 15).

Por mais que a cena apresentasse certa dificuldade, sentia nesta imagem uma sensação de leveza, quase como aquela sentida numa brincadeira com bolas, balões ou bolhas de sabão. A menina/mulher posicionada no centro, a imagem dividida simetricamente. Com céu chapado negro, em grande contraste com os balões rajados de claros e escuros, manchas que coloreem também a superfície da pele das pernas e braços. Um certo equilíbrio parece necessário para se manter apoiada sobre as esferas e conseguir avançar. Movimento próprio da ação de viver?

Um ano mais tarde, em 2015, fui convidada para criar e propor a ação educativa do 11º Vitória em Arte, exposição realizada em dois espaços expositivos simultâneos no Centro Cultural SESC Glória e na Casa Porto das Artes. O trabalho me fez mergulhar na produção dos artistas homenageados Antônio Rosa e Rosana Paste, além de todos os outros expositores da mostra. A curadora Clara Sampaio explica na apresentação do catálogo que, naquela edição, propôs o encontro entre um artesão e uma artista contemporânea que emprestam repertórios repletos de afetividades e que, na escolha das obras, levou em consideração aspectos familiares, afetivos e manuais. Para traduzir Vitória em arte, Clara Sampaio discorre “sobre as motivações que este lugar, enquanto paisagem urbana e afetiva, inspira sua presença na produção local” (Catálogo do 11º Vitória em Arte, 2015, p. 8). Neste contexto encontro-me com outro trabalho de Ana Gonçalves e, coincidentemente, da mesma série *Vir-À-Ser*.

Figura 2: Vlr-À-Ser: Equilíbrio II



Fonte: VIR-À-SER: EQUILIBRIO II. 2015. Pintura. Técnica Mista, 80 cm x 60 cm. Acervo pessoal da artista.

A mesma menina/mulher, com o mesmo vestido, agora com óculos e tatuagens. A figura em fundo cor de vinho caminha em um piso formado por um conjunto de linhas inclinadas e paralelas que convergem para o centro. Será que está sendo conduzida por uma linha imaginária? Seria uma corda bamba? A figura centralizada, de cabeça baixa e concentrada na tarefa, não pode perder o foco, segura os cabelos para não atrapalhar a visão. Para onde estará indo?

Arte e vida

Como nos diz Tarkovski (1998, p. 31) “ há alguns aspectos da vida humana que só podem ser reproduzidos fielmente pela poesia”. Com a poética e linguagem simbólica da arte nos encontramos com a liberdade de imaginar e significar. O que seria a arte senão a possibilidade de “explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual o significado da sua existência” ? (TARKOVSKI, 1998, p. 38).

O homem ao viver percorre um processo de ampliação de consciência sobre si mesmo, na interação com os outros e o mundo, o que Jung (1964) denomina processo de individuação. E, é certo que usa os conhecimentos acumulados pela humanidade para dar conta das demandas da vida ordinária mas, na medida em que se depara com situações desafiadoras, também experimenta processos criativos que lhe permitem chegar em respostas ou soluções novas. A partir da memória, a imaginação criadora gera ideias singulares, advindas da subjetividade de cada sujeito e, nessa perspectiva, mergulha na infinita fonte que a criatividade nos fornece: a possibilidade de criar.

A criação está presente na vida e em todas as áreas do conhecimento, mas interessa-nos qualificar a criação artística como uma forma de conhecimento específico, que se materializa por meio de diferentes matérias e linguagens, trata-se de um conhecimento estético. Ou como designado por Rancière (2005, p. 13) “ um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer e modos de pensabilidade e suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento”.

A arte com sua linguagem simbólica conecta o individual ao coletivo, a razão e a emoção, o real ao espiritual, alcançando uma compreensão sensível e intuitiva. Ainda para Tarkovski:

Uma descoberta artística ocorre cada vez como uma imagem nova e insubstituível do mundo, um hieroglifo de absoluta verdade. Ela

surge como uma revelação, como um desejo transitório e apaixonado de apreender, intuitivamente e de uma só vez, *todas* as leis deste mundo – sua beleza e sua feiúra, sua humanidade e sua crueldade, seu caráter infinito e suas limitações. O artista expressa essas coisas criando a imagem, elemento *sui generis* para a detecção do absoluto. Através da imagem mantém-se uma consciência do infinito: o eterno dentro do finito, o espiritual no interior da matéria, a inexaurível forma dada (TARKOVSKI, 1998, 40).

Assim compreendemos a potência da imagem e a responsabilidade do artista diante de si mesmo e dos outros. Como construtor da cultura do seu tempo, o artista captura e amplifica questões emergentes presentes no cotidiano para dar forma às ideias. A obra apresenta-se como resultado de uma sequência de gestos, em uma cadeira complexa e em permanente ação no tempo. “A criação é assumida em sua natureza de busca constante: seleções, escolhas, avanços e retornos. É o tempo da criação artística” (SALLES *apud* DERDYK, 2001, p. 7)

Sobre o compromisso do artista com seu trabalho Ivo Mesquita (1997) ao apresentar um conjunto de desenhos de Leonilson para a coluna “Talk of the town”, da jornalista Barbara Gancia, no jornal *Folha de S.Paulo*, diz que:

A produção artística de Leonilson esteve sempre envolvida com a busca da intensidade poética, na qual cada meio expressivo, cada suporte, tem sua especificidade e independência. A relação entre eles é definida pela ética do projeto do artista na manipulação dos meios expressivos e pelo seu engajamento em um programa de trabalho com a linguagem informada pela tradição e com a expressão plástica do indivíduo feito artista (MESQUITA, 1997, p. 10-11).

Para Derdyk (2001), o processo de criação ocorre em “um espaço tempo aberto entre o que existe em potencial vagando e pulsando em algum lugar do nosso ser – a vontade, o desejo, a necessidade – e o embate corporal com a matéria e suas circunstâncias efêmeras almejando uma perenidade” (DERDYK, 2001, p. 12). E, é nesse atrito entre a intenção e a realização, que se origina uma forma palpável e participante do convívio humano, antes de tudo uma resposta direta ao tempo que se vive.

Ao tomarmos a criação artística como processo inserido em um contexto sociocultural, colocamos seu produto no fluxo da continuidade, no percurso do viver e, se consideramos que a identidade do artista é construída socialmente e, de certa maneira, acontece no quadro de uma relação dialógica com o outro, reconhecemos também que a memória tem papel fundamental nos processos de criação. A memória como reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que reconstituição fiel do mesmo (CANDAU, 2012).

Ana Gonçallves relata em seu memorial que em seus traços estão presentes: mãe, filha e neta de mulheres que fizeram da costura seu lugar social. Assim como essas mulheres, continua o entrelaçamento das linhas em sua história, memórias criando obras autobiográficas inspiradas em seu universo lúdico, cultural e paisagístico da região onde vive, quase sempre usando suas próprias imagens em suas narrativas têxteis. Gonçallves pesquisa pintura e bordado e conta histórias de si mesma e de tudo o que percebe ao seu redor. Nessas narrativas, são representadas a criança, o feminino, a paisagem e a cultura popular, em obras bidimensionais e tridimensionais, utilizando tecidos, linhas, fios têxteis e tinta.

A terceira aproximação com o trabalho de Ana Gonçallves foi em 2018, na exposição realizada no Museu do Pescador na Ilha das Caieiras em Vitória, ES. Nesta mostra as relações arte-vida se evidenciaram por meio da memória, afetividade e dimensão lúdica protagonizada nas imagens. A exposição foi resultado de uma ocupação

do Museu do Pescador, que permitiu à artista estar no local, interagir com as pessoas e identificar os temas que trabalharia.

Figura 3: Brincantes da Ilha



Fonte: Vídeo Brincantes da Ilha. Disponível em:

<https://youtu.be/HzYUvPZev20>.

Gonçalves diz em seu memorial que: “por meio da prática da observação, o processo criativo revela o desejo de criar narrativas visuais com as linhas que se corporificam durante a pintura.” A artista observa que as crianças da região, diferentemente de outros territórios da Grande Vitória, ainda brincavam na rua e passou a retratar cenas das brincadeiras das crianças, como também dos adultos e idosos que pertencem a esse lugar por meio de retratos-bordados.

Figura 4: Amarelinha



Fonte: AMARELINHA. 2018. Pintura e Bordado, 80 cm x 60 cm.

Acervo pessoal da artista.

Os trabalhos em pintura e bordado fazem menção a memória, autorrepresentação, afeto e infância, pinturas bordadas com cores primárias chapadas no fundo.

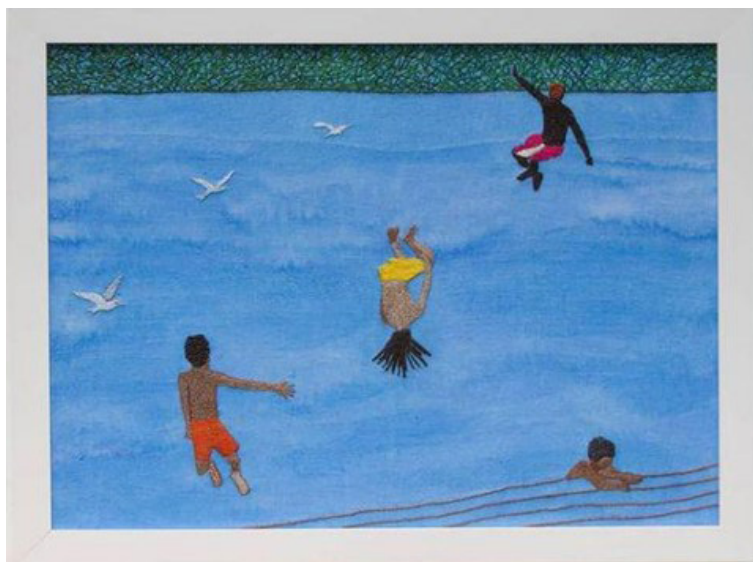
Figura 5: Avoá



Fonte: AVOÁ. 2018. Pintura e Bordado, 80 cm x 60 cm.

Acervo pessoal da artista.

Figura 6: Brincantes da Maré



Fonte: BRINCANTES DA MARÉ. 2018. Pintura e Bordado, 35 cm x 45 cm.

Acervo pessoal da artista.

Durante a ocupação do projeto *Brincantes da Ilha* no Museu do Pescador, além da visitação à exposição, foram realizadas atividades para diversos públicos, como o Encontro de Formação de Professores do Laboratório de Educação Museal, coordenado pela arte-educadora Franquilândia Raft, com a presença da artista, e o Curso de Bordado Livre para a Comunidade, ministrado pela própria Ana Gonçalves. Aqui se desvela a artista professora intervindo na comunidade com um ação educativa em arte, acessando as memórias da infância dos moradores e registrando suas histórias em vídeo e por meio de seus trabalhos. Identifico nestes atos estéticos que configuram a experiência da artista como uma “partilha do sensível” como enunciado por Rancière (2005). Na ação coexiste os dois significados da expressão, tanto a participação em um conjunto comum, como também a divisão de partes exclusivas quando cada sujeito criador pode manifestar

sua subjetividade, memórias e ideias na linguagem visual. Entendo que a prática artística proposta, parte do encontro com os moradores locais, da escuta de suas histórias mobilizando-os para a criação artística da mesma forma que a artista se apropria e cria suas imagens.

O resultado dessas ações foi apresentado no Museu do Pescador junto às obras da exposição. Memória, identidade e imaginação criadora estão indissolivelmente ligadas e evidenciadas na produção artística e educativa de Ana Gonçallves.

Figura 7: Mestres Brincantes: Aroldo e Eulália



Fonte: MESTRES BRINCANTES: AROLDO E EULÁLIA. 2018.
Pintura de agulha (Bordado), 35 cm x 45 cm. Acervo pessoal da artista.

Poética e estética do cotidiano

Salto para as produções mais recentes para apresentar alguns trabalhos da série FLOR (E) SER (2020) realizada no contexto da pandemia; Tríade que traça diálogo entre a fantasia e a autobiografia; Capixabas

que apresenta a cultura popular do Espírito Santo e Ciranda que discute a infância e a paisagem.

Os trabalhos de Flor(e)Ser propõem o diálogo entre imagem e texto e foram produzidos em um momento de isolamento social ocasionado pela pandemia do COVID-19. Ana Gonçalves cria auto-retratos em que sua cabeça floresce.

Neste primeiro bordado trata sobre a mudança de olhar, fala sobre ver cores e flores, sentir o ar, o vento, o amor ao invés do escuro, do medo e da dor.

Figura 8: Série Flor(e)Ser: floreser



Florescer

Isso é sobre ver...
Ver flores, flores (ser)
Hoje não vejo o que me agride
não vejo o escuro
não vejo o medo
Hoje eu me permiti não ver
hoje eu só quero sentir

Fonte: SÉRIE FLOR(E)SER: FLORESER. 2020. Bordado sobre canvas, 20 cm x 20 cm. Acervo pessoal da artista.

Na imagem abaixo a artista conecta mente e coração para irrigar pensamentos e flores. As mãos acolhem o coração que, florescido, agradece.

Figura 9: Florescer Coração



Florescer Coração

Cor e ação
de vento
de sonhos
de cor
Coração de amor
de vida

Fonte: FLORESCER CORAÇÃO. 2020. Bordado sobre
canvas, 20 cm x 20 cm. Acervo pessoal da artista.

Figura 10: Florescer Silêncio



Florescer Silêncio

O silêncio bateu em minha porta
e eu abri
Abri para os sons do nada
abri para os sons de
tudo dentro de mim
Hoje só vou escutar o
que me faz feliz
sorrir em paz
sorrir em amor

Fonte: FLORESCER SILÊNCIO. 2020. Bordado sobre
canvas, 20 cm x 20 cm. Acervo pessoal da artista.

Em 2014, foram finalizadas três obras: Tríade, Capixabas e Ciranda que integraram a exposição coletiva “De uma Alegria para

Sempre Não Destinável”, realizada de 14.09 a 10.11.2024, na Casa Cai-pora Centro Cultural, em Vitória – ES.

Figura 11: Tríade



Fonte: TRÍADE. 2024. Pintura e bordado, 42 cm x 52 cm.

Acervo pessoal da artista.

O trabalho Tríade como mencionado anteriormente estabelece diálogo entre a fantasia e sua autobiografia. No entanto, mais do que fantasia, como anunciado pela artista, inferimos o sentido de manifestação arquetípica⁶⁰, o duplo de si como integração dos opostos, ou

60 Os arquétipos ou imagens primordiais ou arcaicas manifestadas por imagens simbólicas. Ver mais em *O Homem e seus símbolos*, de Jung (1964).

o anjo (símbolo espiritual/ celeste) e a mulher (Deméter/Mãe Terra). Segundo Burke e Greene, 1988) a experiência interior da Grande Mãe é a consciência de estarmos ligados a vida natural, é a apreciação dos prazeres simples da vida cotidiana. Por outro lado a experiência de uma criança com a mãe está ligada à sensação de segurança e proteção que também o anjo da guarda representa.

A obra Capixabas traz elementos da cultura popular do Espírito Santo, como a igrejainha da Ilha, as casas coloridas da comunidade, as árvores do mangue, o mar, os brincantes, os pescadores...

Figura 12: Capixabas



Fonte: CAPIXABAS. 2024. Pintura e bordado, 42 cm x 52 cm.

Acervo pessoal da artista.

E o trabalho Ciranda traz a infância por meio de uma brincadeira de roda no entorno de uma árvore. A dimensão lúdica está presente, mas não podemos deixar de mencionar a força da árvore e a dança circular que a abraça. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2008) a árvore é um dos temas simbólicos mais ricos e difundidos. Os autores nos contam que Eliade distingue sete interpretações principais, entretanto todas elas articulam-se entorno do cosmo vivo em perpétua regeneração. Por meio destas interpretações simbólicas poderíamos pensar em diferentes desdobramentos como a necessidade de cuidar do nosso ecossistema, da mesma maneira como cuidamos de nossas crianças, abraçar nossa terra tão ameaçada pela própria ação humana.

Figura 13: Ciranda



Fonte: CIRANDA. 2024. Pintura e bordado, 42 cm x 52 cm.

Acervo pessoal da artista.

Ana Gonçallves nasceu em Vitória em 1971. Artista visual, formada pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Participou de exposições coletivas e individuais entre os anos de 2013 e 2025 e está representada pela SUR GALERIA, na Espanha (galeriasur.com). Produz em seu ateliê e atua como arte-educadora em escolas da rede pública de Vitória, Espírito Santo, Brasil.

Referências

- CAMUS, A. **O mito de Sísifo**: o ensaio sobre o absurdo. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.
- CATÁLOGO do 11º Vitória em Arte. **CATÁLOGO do 11º Vitória em Arte**. Vitória: Centro Cultural SESC Glória, 2015.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 22ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- DERDYK, E. **Linha de horizonte**: por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2021.
- MESQUITA, I. **Leonilson**: use, é lindo, eu garanto. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. [trad. M. C. Neto] São Paulo: Exo experimentalorg., Editora 34, 2005.
- SANMARTIN, S. M. **Práxis criadora: arte no espaço educativo**. [recurso eletrônico] Vitória: Edufes e Rio de Janeiro MC&G, 2021. acessível em <https://edufes.ufes.br/items/show/602>.
- SHARMAN-BURKE, J., GREENE, L. [trad. A. M. D. Luche] **O tarô mitológico**. São Paulo: Siciliano, 1998.
- TARKOVSKI, A. A. **Esculpir o tempo**. [trad. J. L. Camargo]. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Migrações, artes e corpos: a silhueta em sombras de Rubiane Maia

Paula Guerra

Eu sou Rubiane Maia: as infinitas possibilidades de coreografar o impossível

Eu acho que a performance foi a minha primeira urgência, mas à medida que comecei a fazer performance, comecei a entender que ela te abre muitas possibilidades. E eu principiei a me entender como uma artista pesquisadora, então eu trabalho com elementos conceituais. Eu gosto de enveredar por processos de pesquisa que vão para o campo prático, para a experimentação do corpo, mas igualmente por um caminho mais teórico, passam pela linguagem. Eu também cheguei nesse lugar (...) de transitar entre as mídias. Agora, eu estou trabalhando com um projeto que está indo para a pintura com a terra; eu comecei a trabalhar com a terra, com a performance, mas agora a terra está assumindo outros lugares – a terra como uma matéria viva que eu posso usar de outra forma

e trabalhar com ela a partir de outros processos (Rubiane Maia, entrevista, abril de 2024).

“As infinitas possibilidades que se abrem diante do desejo (e urgência) de coreografar o impossível” (<https://www.rubianemaia.com/>). É assim que Rubiane Maia manifesta sua relação com a arte, o mundo e as possibilidades. A artista capixaba hoje está baseada em Folkestone, no Reino Unido, base a partir da qual desenvolve seus projetos artísticos transdisciplinares. Rubiane, que concluiu graduação em Artes Visuais e mestrado em Psicologia, ambos na Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes, no Brasil, dedica-se a desenvolver um trabalho experimental que percorre a performance, instalação e outras linguagens artísticas como escrita, fotografia, vídeo e pintura, a partir dos quais (i) materializa seu interesse “pelo corpo, linguagem, memória, fenômenos e matérias orgânicas” (<https://www.rubianemaia.com/>), aguçando os sentidos do público para a potencial sinergia das relações entre seres humanos e mais-que-humanos, como minerais, plantas e solos. Exemplo disso foi a realização de *IN THE TIME OF FLYING FISHES* [No tempo dos peixes voadores] – 2022, resultado de uma residência artística no arquipélago das Gran Canárias. Nele, Rubiane desenvolve uma matriz simbólica quase arqueológica, tratando a terra como uma derme prenhe de segredos, a partir de onde reflete sobre memórias e vestígios de existências erradicadas⁶¹.

61 A artista tem um espectro de trabalhos no decorrer de sua trajetória em exposições e projetos relevantes como em: A conspiração dos ícones – 2025, exposição coletiva que promove um diálogo entre a obra de 12 artistas, realizada no Rio de Janeiro; Transitar o Tempo – 2024, uma realização do Museu Vale, que reuniu 30 artistas capixabas, na Casa Porto, em Vitória; A língua sempre se dobra diante do inquestionável ou maldito, Livro-Performance, capítulo VI – 2024, como parte da programação da 35a Bienal em Vitória – ES; Contra-êxodo: estratégias de inserções – 2024, na Temporada de Exposições do Pé Vermelho, projeto da FAC-DF; Eu não enterrei meu umbigo aqui – 2023, na Galeria Marco Zero em Recife, para citar apenas alguns dos mais recentes. A

Rubiane é mineira nascida na cidade de Caratinga, no interior leste de Minas Gerais, mas desde os três anos de idade está enraizada no Espírito Santo, e por isso carrega consigo inúmeras lembranças do sua migração pela Ferrovia Vitória-Minas e pela Rodovia BR-262 que liga ambos estados. Uma boa parte da sua família continua residindo nestas localidades, o que explica o seu trânsito devido as constantes visitas às cidades de Aimorés e Caratinga, em Minas Gerais. A realização desse trajeto manteve-se até a vida adulta, acompanhada da sensação das experiências que acumulou com a expansão do tempo, repleto de rostos desconhecidos e a cenografia de paisagens rurais, que se alternavam entre contornos por horas nítidos, por horas borrões diante de um quadrante de uma janela. Os tons da pele acinzentada e o brilhante causado pó de minério de ferro; as pedras que eram arremessadas na direção do trem em Flexal; os biscoitos de polvilho gigantes feitos pelas mulheres de Piraqueaçu; a paragem de duração mais longa em Colatina; a cor de caramelo característico do rio Doce; e o sol escaldante de Aimorés.

Na sua prática artística fundamentada a partir de questões autobiográficas em contextos que envolvem pesquisa, imersão e residências artísticas, Rubiane adentrou na zona do “entre” que transcorreu toda a sua infância e juventude. Hoje, dentre os aspectos que lhe são de maior custo está a complexidade das noções que erguemos sobre

nível internacional, Rubiane provocou o público ao redor do mundo com: *Reimagining Care* – 2023. Live Art Development Agency [LADA], em Londres – Reino Unido; *Each Bone is an Affirmation of Life. Just to Make Sure Yes is Yes, I Ask Again and Again and Again* / Book-Performance, Chapter V – 2023, na Middlesex University, Londres – Reino Unido; *Magical Curves* – 2022, no SALT + EARTH Festival of Landscape, Seascape & Environment. Contemporary Space, em Folkestone – Reino Unido, algumas das muitas intervenções constantes em seu irrequieto currículo. Além das residências artísticas, das performances e das exposições solo e coletivas, a artista também tem intervenções como em palestras, oficinas, workshops e projetos artísticos, concluídos e em andamento – Cfr. <https://www.rubianemaia.com/>.

separação e pertencimento. Tal ótica vai ao encontro de seu próprio lugar de fala, cujos alicerces sólidos estão no seu corpo negro e diaspórico, resultado de processos históricos brutais que antecederam o seu próprio nascimento. O seu desejo sobre esse projeto, bem como a escolha de percorrer a linha entre seus dois estados natais, também levou em conta o legado deixado pela escravidão e os buracos formados na linhagem de descendentes de escravizados, que foram transportados para o Brasil como uma mercadoria sem passado ou história. Este capítulo explora vários aspectos da obra da artista, que embora mineira, considera-se capixaba, Rubiane Maia (Figura 1), desde temas como corpo, racialidade, processo migratório e subjetividade vivencial, no campo artístico brasileiro e internacional (FERREIRA, 2020). Trata-se de uma proposta que assenta numa tipologia de estudo de caso. A artista, conhecida pelo seu trabalho no eixo Brasil-Inglaterra, ilustra os desafios contínuos de ser uma artista mulher, negra, mãe, nascida no Sul Global e imigrante. Nesse sentido, por meio de uma análise crítica contextual, investigam-se duas performances, nomeadamente a *Book-Performance* e a *Speirein* de Rubiane, dado que estas carregam uma forte relação com os processos migratórios, sobretudo os traumáticos.

Figura 1: *Rubiane onde toda a gente vê*, por Esgar Acelerado



Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

Alinhado a isso, o estudo baseia-se na narrativa de vida e numa abordagem assente na mobilização de métodos qualitativos para entender as desigualdades de gênero, os processos migratórios, a exclusão e as estratégias de contestação do ponto de vista da criação artística, mais concretamente em relação aos processos arte-vida. O capítulo questiona os fatores que perpetuam a invisibilidade feminina nas artes, especialmente no contexto da migração, ao mesmo tempo que explora como a artista utiliza a sua prática para dialogar politicamente com a esfera pública. Tudo isto foi sedimentado através de

uma entrevista em profundidade realizada à artista em abril de 2024⁶². A análise de conteúdo da entrevista focou-se em três dimensões analíticas: processo migratório, experiências vivenciais e processos de criação artística. O capítulo estrutura-se em três recortes: o primeiro, relacionado com a questão da sua trajetória imigratória; o segundo, afeto à temática do corpo e o terceiro que se liga com as epistemologias feministas. Nestes recortes, abordaremos o processo de criação artística da Rubiane, bem como ilustraremos as nossas asserções com excertos da entrevista. Em interface artístico-científica, o ilustrador português Esgar Acelerado⁶³ fez uma releitura de imagens performáticas de Rubiane e de outras artistas brasileiras que acompanham este capítulo, o que também constitui um elemento crucial do *texto* que construímos sobre o trajeto e as circunstâncias desta artista capixaba.

62 A entrevista foi realizada online, através da plataforma Zoom, tendo sido posteriormente transcrita e submetida a um processo de análise de conteúdo, na medida em que efetuámos uma análise de conteúdo categorial. Tem a duração de 150 minutos. Na sua transcrição e análise, tivemos o consentimento informado da artista e seguimos os procedimentos éticos que recomenda a Comissão de Ética da Universidade do Porto na abordagem de dados relacionados com seres humanos e representações/opiniões de atores sociais. Seguimos, outrossim, os procedimentos técnicos aconselhados pela Associação Portuguesa de Sociologia e pela American Sociological Association.

63 Esgar Acelerado, artista plástico, ilustrador, editor e professor de artes, conhecido pela sua irreverência, tipografia louca e uso de cores arrojadas, que dão origem a uma combinação insana de múltiplas explosões visuais. Desde os finais de 1980, tem construído um imaginário (de referência) subversivo, alternativo e disruptivo na cena artística e musical portuense. <https://www.mr-esgar.com/about/>.

Manifesto: Entre traumas e biografias, resta a arte

A minha trajetória enquanto socióloga e pesquisadora tem sido marcada por um compromisso de análise das vivências e produções de mulheres artistas, na sua pluralidade, mas também pesquisar sobre os diversos campos artísticos emergentes. Em Portugal, onde inicialmente me debrucei sobre trajetórias de mulheres artistas, consegui identificar a existência de regularidades e de singularidades sócio-históricas (GUERRA, 2020a, 2021, 2024a), que, ao serem confrontadas com a realidade de outras regiões, especialmente com as do Brasil, passaram a evidenciar novas dimensões e desafios de investigação sociológica. No âmbito português, a minha pesquisa evidenciava a construção de identidades artísticas imbricadas numa tradição histórico-cultural que, embora rica, apresentava limitações ao representar a pluralidade das experiências femininas. Foi justamente a procura por novas narrativas que me levou a olhar para o Brasil. Este país, com a sua complexa herança, oferece um terreno fértil para reconfigurar a noção de arte e de gênero (OLIVEIRA; GUERRA, 2021, 2023; GUERRA; OLIVEIRA, 2023; GUERRA, 2021, 2023a, 2023b). Ao investigar artistas brasileiras, encontrei trajetórias que, apesar de compartilharem alguns pontos de convergência com as de algumas artistas portuguesas, apresentam especificidades que desafiam paradigmas estabelecidos.

Entre as pesquisadas, destacam-se nomes como Juliana Notari (Figura 2) e Luciana Magno (Figura 3), cujas obras e vidas ilustram processos de resistência que ultrapassam os limites da representação artístico-sociológica usual. Juliana Notari (Figura 4) integra uma narrativa de rutura face às convenções estéticas, enquanto Luciana Magno (Figura 5) resgata tradições e as reinventa, dialogando tanto com o passado quanto com as demandas contemporâneas. No entanto, o perfil de Rubiane Maia, a mais recente inclusão no meu panorama investigativo, impõe uma nova perspectiva. Rubiane apresenta uma trajetória marcada por múltiplas intersecções: identidade,

política e práticas artísticas que se entrelaçam com questões de raça (CRENSHAW, 1991), classe e gênero. Essa singularidade sublinhou uma mudança meu olhar, que se afastou das análises convencionais para abraçar uma compreensão mais interseccional das experiências femininas.

Figura 2: *Juliana symbebekospiral* por Esgar Acelerado

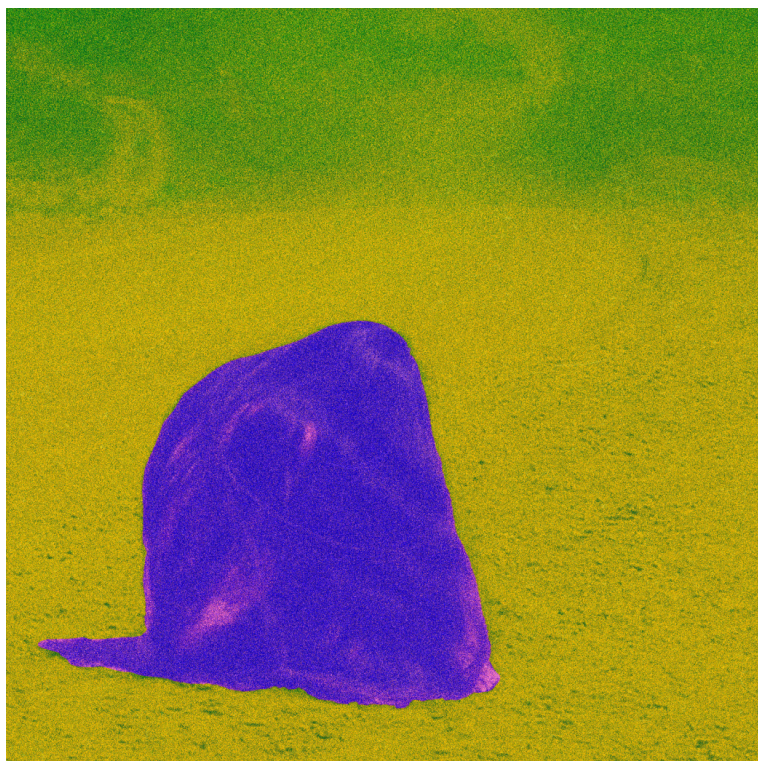


Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

O deslocamento do meu foco para o contexto brasileiro não é um mero deslocamento geográfico, mas sim uma profunda reavaliação dos pressupostos teóricos que sustentavam a análise das trajetórias destas mulheres artistas. Esta alteração reflete uma tentativa de

desnaturalizar discursos hegemônicos, com o intuito de abrir espaço para narrativas que historicamente foram marginalizadas (KRENAK, 2020). Ao contrastar as trajetórias das artistas portuguesas e brasileiras, proponho uma leitura que perfilha a existência de pontos de convergência, tal como a luta contra a invisibilidade e a subvalorização das produções artísticas femininas, mas que similarmente realça as especificidades culturais, sociais e políticas que moldam as práticas artísticas. No caso do Brasil, a multiplicidade de influências e a vivência de uma realidade marcada por desigualdades profundas transformam a prática artística de mulheres como Rubiane, Juliana e Luciana num ato de (re)existência. Rubiane Maia, neste contexto, com a sua abordagem artística performativa, simboliza essa (re)existência, dado que a sua obra não apenas desafia os cânones estabelecidos, como também resgata e reconfigura saberes tradicionais (FERREIRA, 2021; SOUSA, 2024), inserindo-os numa narrativa contemporânea que dialoga com a complexidade do país de origem e com o de acolhimento (GUERRA, 2024b), neste caso o Reino Unido. Essa reconfiguração é, ao mesmo tempo, um reconhecimento do valor da diversidade e uma crítica à uniformização das trajetórias artísticas imposta por discursos unificadores.

Figura 3: *Luciana transamazônica* por Esgar Acelerado



Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

A minha mutação de foco geográfico indigita para uma nova etapa naquela que é a compreensão das artes e da produção cultural das mulheres. O olhar sensível que se expande para o Brasil não só amplia o espectro analítico, mas igualmente embute uma dimensão interseccional fundamental para compreender como as múltiplas identidades se articulam no campo da arte (RANCIÈRE, 2005). O que inicialmente parecia ser uma extensão geográfica revela-se, na verdade, uma ampliação epistemológica, na qual as questões de gênero, raça e classe se entrançam para fabricar narrativas que desafiam as fronteiras do conhecimento.

Figura 4: *Juliana e o Mimoso* por Esgar Acelerado



Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

Ao identificar tanto pontos em comum quanto diferenças entre as experiências de mulheres artistas em Portugal e no Brasil, penso lançar luz sobre o potencial transformador da arte enquanto meio de expressão e de crítica social (BOURDIEU, 1998). As trajetórias destas artistas – Juliana Notari, Luciana Magno, Rubiane Maia, Ondina Pires, Xana, Flávia Couri, Fernanda Meireles, Ana da Silva, Paula Ferreira, entre outras – não são apenas histórias individuais, mas antes representações de ampliados processos históricos e culturais que transcendem fronteiras físicas e geográficas. Em cada uma delas, observei a persistência de uma luta pelo reconhecimento e autonomia

no campo artístico, bem como a capacidade de reinventar o que significa ser mulher e artista em contextos de intensa desigualdade e diversidade (BECKER, 1984; BENJAMIN, 2006, 1992).

O que pode significar essa mudança para o futuro? Primeiramente, ela sinaliza a necessidade de, nas ciências sociais e mais concretamente na sociologia, de ampliar os horizontes das pesquisas e dos debates culturais, integrando perspectivas que valorizem a pluralidade das vozes femininas (HOPPER, 2001). A inclusão de trajetórias que dialogam com realidades multifacetadas é um passo importante rumo à construção de um campo artístico mais inclusivo e representativo (SANTANA, 2016). Em építome, o meu olhar, ao se voltar para o Brasil e incorporar novas narrativas, marca uma rutura com modelos excludentes e uma abertura para a diversidade de experiências. Acredito que essa mudança não apenas enriquece o campo de estudo das mulheres artistas, mas também oferece um caminho promissor para futuras investigações, em que o diálogo entre culturas se torna um elemento central na construção de saberes mais democráticos e pluralistas (BAKHTINE, 2001).

Figura 5: *A belterra de Luciana* por Esgar Acelerado



Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

Subjetividades em trânsito. Migrações pessoais e performatividade

Subjetividade é um campo complexo no qual as experiências se manifestam de forma única, exclusiva. Envolve emoções, memórias, perspectivas e interpretações individuais, construídas na trajetória da vida. No entanto, como esse campo é moldado? Até que ponto a subjetividade é um espaço de liberdade e até onde ela é condicionada por fatores sociais, históricos e culturais? Para Suelly Rolnik (2019), a

potência das estruturas de poder na orientação da nossa experiência de mundo é um elemento central na constituição das histórias pessoais, se tornando evidente no âmbito das galerias de arte e museus. Nesse sentido, essas instituições, frequentemente marcadas pela lógica colonial-capitalística, configuram espaços onde dinâmicas de exclusão e opressão se manifestam, condicionando as subjetividades que neles se encontram. Partimos do princípio de que os processos migratórios de Rubiane Maia, ressoados na sua prática artística e evidenciados em suas performances que trazem o corpo como objeto, são fruto de um conjunto de dimensões históricas, sociais, culturais e políticas, que se desdobram da sua condição de artista, mulher, negra, nascida no Sul Global. Contrariam, portanto, essas subjetividades coloniais.

As suas performances, ao articular narrativas de pertencimento e resistência, questionam essas estruturas e apontam novos caminhos para a subjetividade no campo artístico. Frequentemente, ao analisar subjetividade e migração feminina no campo artístico, torna-se essencial focar nas estratégias utilizadas por essas mulheres para enfrentar os processos de opressão que vivenciam (RIBEIRO, 2023). Contudo, é salutar também tornar evidente suas narrativas de vida, em uma tentativa de visibilizá-las, desconstruindo camadas da lógica dominante – marcada pelo “inconsciente colonial-capitalístico” e pelas normas antro-p-falo-ego-logo-heterocêntricas (ROLNIK, 2019). Nesse sentido, apresentamos o percurso e a *estória* de Rubiane Maia, artista visual, performer e pesquisadora brasileira conhecida por seu trabalho em projetos no eixo Brasil-Inglaterra. A sua prática artística é marcada pela intersecção entre corpo, memória e territórios culturais e sociais, explorando temas como identidade, migração, feminilidade e resistência. Leiamos o excerto da entrevista de Rubiane,

O impacto da migração eu senti, apesar de estar vindo dentro de um contexto que era – de certa forma – pessoal e amoroso. Foi vivido com certo conforto, com o desejo de uma vida nova, mas não uma vida nova só no campo profissional, mas no pessoal.

Mas foi um processo difícil: foi um processo que teve um impacto bem grande na minha vida, especialmente, porque eu migrei e eu me tornei mãe ao mesmo tempo, então foi uma grande mudança. Primeiro, eu acho que teve um impacto emocional. Eu acho que migrar me colocou diante de uma vida num outro país, eu não falava inglês quando eu mudei e isso foi bem difícil. Eu acho que a relação com a língua foi uma relação muito complicada porque ela me tirou a autonomia de exercer o tipo de trabalho que eu estava exercendo constantemente, que apesar de ser visual, apesar de ser o corpo, apesar da performance, também passava por um processo de comunicação com o outro, que era muito efetiva, e que fazia parte dessa composição de pesquisa com a performance, com a vida, com os encontros. Eu acho que eu senti essa perda de autonomia de uma maneira muito forte. Eu acho que na experiência de sair de um país como o Brasil e viver na Europa, existe essa sombra de uma rejeição – eu acho que ela faz parte de um sistema que te recusa antes de dizer sim, e que você precisa comprovar o seu direito por estar aqui. Isso foi uma coisa que impactou muito para mim: eu tive que me casar legalmente para estar aqui (Rubiane Maia, entrevista, abril de 2024).

Figura 6: *A caminhada de Rubiane por Esgar Acelerado*



Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

Conforme Rolnik (2019) argumenta, a subjetividade não é uma entidade fixa ou estática, pelo contrário, trata-se de algo que se constitui de forma dinâmica e com base nas relações dos agentes sociais com o meio, com o outro e com as estruturas de poder (Figura 6). Quando a entrevistada descreve a experiência de imigrar e simultaneamente se tornar mãe, evidencia-se um duplo processo de transição que, por seu turno, reconfigura a sua posição no mundo. Esse movimento implica, na nossa opinião e segundo a perspectiva de Camilleri-Cassar (2011), uma reavaliação dos modos de existência, pois a vida é confrontada com novos códigos linguísticos, culturais e

afetivos. Na perspectiva de Mary Abdel-Malek Neil (2017), imigrar é atravessar territórios concretos (físicos), mas sobretudo simbólicos, acarretando transformações profundas nos desejos, nos planos e na forma de se relacionar consigo mesma e com os outros. Há uma turbulência que pode desestabilizar a estrutura psíquica e abrir caminho para a criação de novas linhas de fuga, mas também de mecanismos de exclusão e preconceito.

No seu discurso, a artista capixaba menciona de forma recorrente a perda de autonomia devido à barreira linguística, sobretudo no que diz respeito à sua prática artística e profissional. Aqui, podemos aplicar a noção de cafetinagem, ou seja, do desejo proposta por Rolnik (2019), no sentido em que existem dispositivos sociais e políticos que constroem a subjetividade, minando a liberdade de expressão e a potência criativa. No caso de Rubiane, enquanto mulher, mãe e imigrante, a barreira linguística tornou-se num instrumento de controlo, pois inibiu a sua performatividade (CARLING, 2005). Se, para Rolnik (2019), o desejo é um motor de criação que atravessa o corpo, a mente e as relações, pressupõe-se que a limitação imposta pela dificuldade de comunicação se assume como um entrave que aprisiona essa força. Esse aprisionamento é demais intensificado por um sistema migratório que “recusa antes de dizer sim”, como nos diz Rubiane.

Bhabha (2002), a este respeito, também faz uma leitura relevante, introduzindo o conceito de terceiro espaço, que visa entender a cultura como algo que é dinâmico e negociado em contextos de hibridismo cultural. No caso de Rubiane, veja-se que a língua estrangeira se converte num desafio que reforça as tensões entre os sentimentos de pertencimento e os sentimento de exclusão. É nesse “entre-lugar” – no terceiro espaço – que se instala a sensação de ser recusada “antes de dizer sim”, como ela relata. Para Bhabha (2002), a experiência imigratória pode dar origem a novas formas de subjetividade, porém, quando o domínio linguístico está ausente, a mobilidade desejada (ROLNIK, 2019) tende a ser capturada pelo dispositivo de controlo imigratório que impõe regras e barreiras. Por seu turno,

Brah (2005) discute como os *diaspora spaces* resultam de tramas complexas, marcadas pelas interseções entre raça, gênero, classe e nacionalidade dos agentes sociais. Na narrativa de Rubiane, o fato de ser mulher, mãe e imigrante compõe uma tripla interseção que intensifica a vulnerabilidade perante o sistema de integração imigratório. A barreira linguística figura, então, como um mecanismo que não apenas dificulta a interação social, mas também invisibiliza e subalterniza a artista, limitando o seu acesso a redes profissionais e a círculos culturais alternativos. A sua performance e criações artísticas que abaixo veremos emergem como respostas de resistência a esses mecanismos de exclusão e de controle. Na linha de Kilomba (2020), que explora os modos como o racismo quotidiano silencia vozes não brancas, podemos estender a nossa reflexão para o campo da xenofobia e da exclusão linguística. Ainda que não se trate exatamente do mesmo marcador racial, a lógica é semelhante: o sistema enaltece dinâmicas de rejeição e de silenciamento que obrigam a comprovar constantemente o direito de existir naquele espaço. Esse processo mostra ser particularmente violento quando afeta a prática performática de uma artista.

Somos corpos vivos: O corpo como lugar de memória e de resistência

A prática artística de Rubiane Maia emerge como um diálogo entre corpo, paisagem e memória. O corpo, nas suas performances, é simultaneamente um repositório de narrativas pessoais e históricas, incorporando as tensões da imigração, do deslocamento e do pertencimento cultural, tornando visíveis as lutas frequentemente invisibilizadas de identidades marginalizadas no cenário artístico global. Um aspecto central na obra de Maia é o conceito de **ruptura biográfica**, termo que ela utiliza para descrever a transformação que a

imigração impôs sobre a sua identidade e processo criativo. Leiamos abaixo um excerto exemplificativo:

Antes de eu vir morar na Inglaterra, eu comecei a viajar primeiro. Eu tive várias viagens internacionais para participar de residências artísticas ou de projetos no exterior. Eu venho de um mundo da performance, onde a presença, o encontro e a presença, eles demarcam muito as possibilidades de trabalho. (...) **Então, eu chego aqui, aí eu tenho que me reinventar, passo por esse processo de um anonimato, né, assim, de uma, enfim, de... Eu chamo isso a um ponto, tem um texto que eu escrevi que eu chamo esse momento, eu chamo isso de ruptura biográfica, eu acho que eu sofri uma ruptura biográfica** (Rubiane Maia, entrevista, Abril de 2024, destaques nossos).

O ato de se mudar para a Inglaterra não foi apenas uma mudança geográfica, mas uma reconfiguração profunda do eu, algo que ela explora no seu projeto *Book-Performance Series*⁶⁴ (Figura 6). Através da escrita automática e da ação performativa, Maia investiga trauma, memória e dor transgeracional, tecendo uma linguagem artística que entrelaça histórias pessoais e coletivas. Nas suas palavras:

Decidi escrever sobre o desafio de viver noutro país. A minha luta com outro chão, outro língua, outros corpos e outra atmosfera. Decidi escrever sobre as minhas dificuldades com o pós-parto, a exaustão e o colapso emocional. Na altura, comprometi-me a escrever algo todos os dias durante um ano, utilizando exercícios de escrita automática e a prática psicográfica proposta pelo

64 Rubiane Maia desenvolveu entre 2027 e 2018 a *Book-Performance Series*. Trata-se de um projeto composto por uma série de ações em resposta a textos autobiográficos especialmente afetados por memórias traumáticas transgeracionais conexas a questões de género e raça.

espiritualista Alan Kardec para comunicar com os mortos. Para minha surpresa, estas atividades diárias abriram um canal para uma catarse profunda, em que camadas de traumas relacionados com a maternidade, o racismo e a misoginia emergiram do esquecimento. Passados meses, apercebi-me do óbvio: tornar-me imigrante e mãe ao mesmo tempo provocou em mim uma rutura biográfica brusca. Como forma de encontrar a minha voz, herança ancestral e poder interior, comecei lentamente a usar a linguagem para (re)imaginar, reconstruir e reescrever fragmentos da minha história de vida, incorporando a urgência de oferecer atenção, escuta e cuidado para os traumas transgeracionais que afetam a maior parte das pessoas negras. Na sua metodologia, o projeto Livro-Performance tornou-se uma série de ações e textos relacionados, moldados de acordo com os contextos de cada nova apresentação. No entanto, todos os capítulos são focados numa parte do corpo com o objetivo de metabolizar através dela memórias complexas ou indigestas em pequenas doses de cura e liberdade. O Livro-Performance é sempre apresentado por mim com uma colaboradora convidada, outra mulher negra” (MAIA, 2023: s/p).

Nesse excerto, a artista expõe a génese e a metodologia da sua prática de escrita-performática, evidenciando questões fundamentais para se pensar a subjetividade e a criação artística em contextos de deslocamento. A decisão de escrever sobre a imigração e o colapso emocional do pós-parto remete para uma forma de autoetnografia (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011), em que a autora-performer utiliza a própria experiência como um campo de investigação. A combinação de escrita automática e psicografia, inspirada no espiritualismo de Alan Kardec (PEREIRA, 2021), sugere um processo de comunicação com dimensões não racionais que, desta feita, podem ser entendidas como um espécie de inconsciente pessoal e coletivo. Recuperando os contributos de Taylor (2025), a mesma fala do repertório

como aquilo que emerge numa performance, traz memórias, saberes encarnados e marcas vivenciais histórico-sociais. Nesse caso, a artista encontra na prática diária de escrita uma performance íntima que mobiliza forças e traumas adormecidos, associados à misoginia, ao racismo e às rupturas provocadas pela maternidade e pela imigração. A rutura biográfica brusca, mencionada pela artista, revela o impacto de imigrar e assumir a maternidade simultaneamente. Hall (2006), ao tratar de identidades culturais, realça que a diáspora e o deslocamento podem gerar processos de reconfiguração identitária, sendo que os mesmos podem ser atravessados por angústias e múltiplas reinvenções. No caso de Rubiane, esse processo aciona narrativas e memórias transgeracionais (“afetando a maior parte das pessoas negras”), o que dialoga com reflexões de Saidiya Hartman (2005), ao mostrar como a história colonial e o racismo estrutural reverberam no presente, engendrando marcas corporais e psíquicas.

A menção aos traumas transgeracionais sublinha, na nossa leitura, a importância de enfrentar feridas coletivas que se transmitem historicamente por meio de violências raciais, de gênero e coloniais. Collins (2000), a este respeito, aponta que a experiência de mulheres negras é marcada por múltiplas opressões, mas também por uma resiliência coletiva que se expressa em práticas como a fala, a escrita e a performance. Então, para Maia, a catarse proporcionada pela escrita diária converte-se numa forma de “cuidado de si” (FOUCAULT, 1997).

A artista alude ainda que cada capítulo desta performance se foca numa parte do corpo para metabolizar memórias complexas ou indigestas. Em consonância com Foucault (1979), esta performance Maia adentra que o corpo é atravessado por relações de poder que deixam marcas e podem ser reapropriadas em práticas de liberdade. Mais ainda, enquanto performance feminista, esta criação artística revela o corpo como um arquivo vivo, capaz de reencenar e ressignificar violências passadas, convertendo-as em ações poéticas de resistência e de afirmação (SCHNEIDER, 2013). A *Book-Performance* de

Rubiane Maia constitui-se uma prática artística híbrida, na qual o texto, corpo e memória se entrelaçam, dando origem a um produto performativo. A artista, valendo-se de diferentes suportes (livro, voz, corpo, presença, interação com outras artistas convidadas), propõe uma forma de escrita incorporada que, por seu turno, transcende a leitura convencional e investe na dimensão relacional e sensorial da performance (SCHECHNER, 2017). Sob essa perspectiva, cada capítulo da obra torna-se numa espécie de ritual que conjuga a materialidade da palavra (inscrita em folhas, cadernos ou projeções) com a fisicalidade de corpos em ação.

Para compreender esta proposta artística, dialogamos com os contributos de Taylor (2025), que diferencia o “arquivo” (documentos, livros, registros) do “repertório” (encenações, gestos, performances). Nesta criação artística, Maia parece fundir ambos os conceitos, nomeadamente o de arquivo e repertório, pois o livro não é apenas um suporte estático, mas antes uma plataforma para a ação corporal e vocal, reativando memórias e narrativas (KILOMBA, 2020). A potência da obra reside justamente nesse hibridismo, mais especificamente, no texto que é escrito e ao mesmo tempo que é encenado, (re)lido, tornando-se num acontecimento efêmero, ou seja, numa performance que reconfigura e atualiza o significado das palavras a cada nova apresentação (SIEGENTHALER; BUBLATZKY, 2021). Outro ponto central é a forma como a artista trabalha a noção de corporeidade, sobretudo em relação à identidade feminina e negra (HOOKS, 1995). Butler (1997), ao tratar da performatividade, sugere que as identidades não são fixas, mas que se constroem por meio de repetições e atos que podem tanto reproduzir normas quanto subvertê-las (BUTLER, 2013). Nesta criação artística de Maia, essa subversão ocorre à medida que o corpo (negro, materno, imigrante) se coloca no centro da obra, reivindicando o direito de contar a própria história e de corporificar memórias frequentemente silenciadas. Paralelamente, a noção de escrita de si (FOUCAULT, 1997) adquire uma dimensão coletiva, pois esta performance não apenas expressa

a subjetividade de Maia, mas a cruza com a de outras mulheres, produzindo cartografias simbólicas, em que experiências como as de maternidade, imigração e ancestralidade se atualizam e se transformam em ações poéticas. Nesse sentido, o trabalho de Maia aproxima-se da ideia de “cartografias diaspóricas” analisada por Brah (2005), no qual a experiência do deslocamento – seja geográfico ou simbólico – ganha sentido na partilha e na (re)criação coletiva. Em entrevista, a artista refere o seguinte:

O projeto do livro *Performance* começou em 2018. E antes dele se tornar um projeto, ele começou de uma experiência com a escrita; e sobretudo por encontrar na escrita uma forma de elaboração, mas ao mesmo tempo de catarse. Eu fiz isso num momento em que eu precisava me ancorar, porque foi exatamente nesse momento de vir para cá, e foi no momento do meu pós-parto, onde eu estava vivendo essa vulnerabilidade, dessa ruptura autobiográfica. Então, acho que no meio de tudo, a única coisa que, de alguma forma, eu me sentia capaz era de escrever. Eu comecei a escrever todos os dias. E eu comecei a fazer isso como uma espécie de compromisso pessoal. Eu não pensava nisso como projeto artístico, mas eu pensava nesse compromisso de eu vou sentar e vou escrever e não vou escrever uma história, porque o meu objetivo não era que as escritas transformassem em nada, eu só vou escrever aquilo que passa pela minha cabeça. porque à medida que eu sentava para escrever, começava a vir muitas coisas, e vinham coisas desconfortáveis também. E eu comecei a perceber que era muito difícil escrever sobre o desconforto.

E isso foi se tornando mais fundo, mais fundo, a ponto de eu pensar como que eu desligo, como eu retiro esse filtro, como que eu desativo, acho que essa é a palavra, como eu desativo esse filtro, que me diz, não escreve isso, não conta isso, não narra isso, não pensa nisso. Eu comecei a fazer exatamente o oposto, era tentar

escrever sem muita reflexão, é só escrever. E isso foi um fio que eu fui puxando, puxando, puxando e veio muita coisa. E eu comecei a fazer isso todos os dias e foi um período bem denso, porque foi dessa forma que eu comecei a vislumbrar a minha relação com os processos traumáticos, não só meus, da minha própria vida, das minhas experiências, mas transgeracionais, porque as histórias que me foram contadas, as histórias familiares que eu sempre acreditei que haviam acontecido de uma certa maneira, elas começaram a vir também. Só que elas vinham não só através das narrativas que eu sempre escutei, mas elas vinham de outras formas. E eu deixei que essas vozes tomassem força e isso foi se transformando num processo de uma escrita muito emaranhada, muito catártica, e uma reescrita constante, uma escrita sobre a própria escrita porque existiam muitas camadas então muitas vezes eram escritas que não tem começo nem fim mas eram escritas que se sobrepunham, que se enroscavam umas nas outras (Rubiane Maia, entrevista, abril de 2024).

Figura 7: *Rubiane a calçar os sapatos dos outros pelo mundo* por Esgar Acelerado



Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

A sua obra *Speirein*, desenvolvida em 2019, também exemplifica essa abordagem ao trauma e à imigração utilizando elementos escultóricos fragmentados de pés – simbolizando movimento, jornada e ruptura – para invocar as lutas e a resiliência dos corpos em trânsito. Inspirada nas travessias transatlânticas de seus ancestrais e nas crises contemporâneas de migração forçada, *Speirein* opera como uma declaração poética e política, trazendo à tona as experiências do deslocamento e as cicatrizes que ele deixa. A palavra *Speirein*, proveniente do grego, é sinónimo de semear, espalhar e dispersar, foi utilizada

durante as primeiras traduções da Bíblia para o hebraico, como referência à dispersão do povo judeu pelo mundo após o cativeiro na Babilônia. Alguns pesquisadores afirmam que *Speirein* deu origem ao termo diáspora (COHEN, 1997) também originado do grego clássico, que significa dispersão ou deslocamento, normalmente forçado ou incentivado, de massas populacionais originárias de uma zona determinada para várias áreas de acolhimento distintas. Em termos gerais, significa o deslocamento ou a dispersão de qualquer nação ou etnia pelo mundo (Figura 7).

Nessa conjuntura, esta obra tornou-se uma referência fundamental para explicar os processos de migrações traumáticas (ROLNIK, 2019). A artista trabalhou por 10 horas interrompidas a reproduzir diversas formas dos seus próprios pés. Uma ação de caráter repetitivo de longa duração, que foi dividida em quatro fases. A primeira, Rubiane preparou a matéria-prima, que consistiu numa mistura de gesso, cimento, água e pó acelerador de secagem. A segunda etapa foi previamente produzida sob a orientação de uma pessoa especialista em moldes e esculturas, para a realização o preenchimento da mistura na matriz de silicone. No terceiro passo, Rubiane mantém a matriz da escultura estável, até que esteja completamente seca. Por fim, no quarto passo, ela faz a retirada da peça seca de dentro do molde. Todos esses processos, de produção contínua, tiveram a duração total de nove horas, que ao final, tornou possível observar três fileiras de esculturas com 12 pares de pés no chão, que na sua maioria, possuíam detalhes interessantes, como os pés com dedos amputados, quebrados acidentalmente durante o processo de retirada de dentro dos moldes. Na última hora da sua performance, a artista utilizou a terra marrom, terra preta retirada das raízes de uma árvore e água da chuva, e a artista criou um ritual, onde tingiu a superfície branca do gesso massageando cada uma das peças e finalizou com pintura de seus próprios pés.

A palavra grega *Speirein*, empregada originalmente em traduções bíblicas para expressar a ideia de semear, espalhar ou dispersar,

aparece em trabalhos de diversos pesquisadores como raiz etimológica do termo diáspora (SAFRAN, 1991; CLIFFORD, 1994). Numa perspectiva sociológica, a diáspora caracteriza-se pela dispersão de grupos étnicos ou nacionais que, por razões diversas, deslocam-se do seu território de origem para outros espaços de acolhimento. Esse conceito ganhou relevância crescente no debate sobre migrações contemporâneas, sobretudo a partir das crises de refugiados e dos deslocamentos que evidenciam a complexa rede de vulnerabilidades globais (ROLNIK, 2019). Ao intitular a sua obra como *Speirein*, Maia atualiza essa tradição conceitual, ancorando-se não apenas na memória das travessias transatlânticas dos seus ancestrais, mas também na problematização das migrações forçadas do presente (MBEMBE, 2018). Assim, a artista inscreve-se numa linhagem de criação e reflexão que transforma a experiência num discurso crítico, alinhado com perspectivas como as de Rolnik (2019), que discute a importância de reativar memórias histórico-traumáticas através de práticas artísticas que convoquem corpos e subjetividades ao exercício de reexistência.

A última etapa da performance, conforme vimos anteriormente, na qual a artista utiliza diferentes tipos de terra (castanha e preta, retiradas das raízes de uma árvore), juntamente com água da chuva, e reintroduz a dimensão ritualística e, ao mesmo tempo, agrária (*Speirein* = semear). Ao tingir a superfície branca das esculturas com uma massa húmida, criando uma espécie de pintura dos próprios pés, Rubiane reforça a ideia de uma ligação ancestral com a terra e com a natureza do deslocamento. A cor branca do gesso – associada à ideia de pureza ou neutralidade – transforma-se em algo híbrido, carregado de memórias, que se articula com o gesto repetitivo de “plantar-se” e “esparrear-se” pelo chão. Esse ritual final aponta para a ressignificação que Gilroy (1993) denominou de “Atlântico Negro”, ao falar sobre a circulação e o intercâmbio de culturas e corpos no contexto da diáspora africana. Em *Speirein*, a terra pode ser vista como um elemento que reconecta as pessoas às suas origens, mesmo no

afastamento, e carrega as marcas tanto do exílio quanto da possibilidade de renascimento.

Do ponto de vista sociológico, a obra ressoa reflexões de teóricos que abordam a experiência diaspórica como um processo de reconstituição identitária permanente (HALL, 2006; BRAH, 2005). As esculturas dos pés tornam-se a metáfora de trajetos interrompidos, forçados ou inacabados, enquanto a repetição, a durabilidade da ação e a fratura insistente reiteram o caráter traumático dos deslocamentos coletivos. Trata-se de uma memória do corpo (Rolnik, 2019), que atravessa gerações e geografias, e que a arte de Rubiane Maia reativa, conferindo visibilidade às narrativas de resistência. Para a compreensão contemporânea das migrações forçadas, *Speirein* oferece não apenas uma expressão poética do trauma, mas também uma declaração política que sublinha as tensões do mundo globalizado – as fronteiras rígidas, a xenofobia, a luta pelo reconhecimento e pela cidadania dos que se encontram em trânsito (BENNETT; KAHN-HARRIS, 2004). Assim, a arte em geral, e esta obra em específico, torna-se um espaço de mediação entre os discursos macrosociológicos e a experiência singular de cada indivíduo afetado pelo deslocamento.

A escolha desta obra, na nossa reflexão, serviu o propósito de exemplificar a potência da arte como estratégia de elaboração simbólica do trauma e da experiência diaspórica. Ao encenar a criação e o desgaste dos pés, a artista alude ao movimento incessante e às rupturas que marcam a história das migrações transatlânticas, dos deslocamentos contemporâneos e da diáspora nas suas diferentes expressões (COLLIE; MAIA, 2022). Os seus gestos repetitivos, o uso ritual da terra e a referência direta ao corpo em fragmentação ilustram os processos de dor e superação, bem como os esforços de (re)enraizamento em contextos adversos. Inspirada pelas tradições e pelas crises atuais, Rubiane Maia convida-nos a refletir sobre as cicatrizes e as possibilidades de *semear* presentes na sua trajetória forçada de dispersão.

Jardins secretos: Epistemologias feministas e a expansão da noção de arte

A trajetória de Maia também dialoga com teorias feministas e pós-coloniais contemporâneas, especialmente aquelas que abordam as interseções entre gênero, raça e geopolítica. Embora as suas experiências acadêmicas iniciais não tenham incluído um envolvimento crítico com o feminismo e as questões raciais, mais tarde ela encontrou no pensamento feminista negro um arcabouço fundamental para suas investigações artísticas. Inspirada por autoras como bell hooks, Grada Kilomba e Lélia Gonzalez, Maia analisa criticamente o papel das mulheres negras nas instituições de arte e os mecanismos que perpetuam sua invisibilidade. Leiamos o excerto abaixo, que justifica esta posição:

Eu acho que, infelizmente, a herança colonial, está em nós. E a gente tem que desconstruir isso o tempo inteiro. A gente tem que construir o nosso senso de relação com aquilo que está à nossa volta. A gente tem que lidar com o nosso desejo de controle e de explorar. Por isso, eu tenho pensado que toda vez que eu vou para algum lugar fazer performance, eu trabalho em cocriação com esse ambiente. E aí por mais que eu tenha um projeto, um desejo de construir uma imagem, uma ação específica isso só vai acontecer se esse ambiente estiver favorável, se esse ambiente também dizer sim para isso. Eu acho que no meu trabalho eu tenho tentado me abrir para o pensamento mais complexo em relação às urgências (Rubiane Maia, entrevista, abril de 2024).

A sua prática performativa insere-se num contexto de **resistência ativa**, desafiando as estruturas normativas do mundo da arte. Ela destaca o paradoxo performativo dentro dos espaços institucionais, onde a diversidade é valorizada no discurso, mas raramente se materializa em mudanças estruturais. A sua presença em circuitos artísticos

predominantemente brancos europeus evidencia a persistência das hierarquias raciais e de gênero, tornando a sua arte num ato de sobrevivência e afirmação, aspeto esse que se desenhou desde cedo:

Eu sou a primeira, os meus pais eles não tiveram oportunidade de estudar na universidade. Eles tiveram que interromper os estudos mais cedo. Por conta do contexto da vida. Eu venho de uma família de classe trabalhadora que precisava trabalhar todos os dias para poder se sustentar. Era uma vida muito condicionada a esse processo de colocar o trabalho como prioridade, o estudo vinha à medida que você pudesse gerenciar a vida econômica. Diferentemente das oportunidades tão pequenas que os meus pais tiveram, eles sempre incentivaram a gente a estudar. O estudo representava alguma coisa importante. Eu estudei e tive a oportunidade de ir para a universidade pública – na época que eu entrei na universidade ainda não existiam as cotas para as pessoas negras. Foi todo um processo muito desafiador na época, não foi uma coisa simples para mim (Rubiane Maia, entrevista, abril de 2024).

Este percurso e trajetória que se desenhou para Rubiane, também nos desvela a importância das epistemologias feministas. A este respeito, a artista capixaba diz-nos o seguinte:

Eu considero que, de uma maneira geral, as epistemologias feministas chegaram bem tarde para mim, porque, por exemplo, na época em que eu comecei a estudar artes, na minha graduação, eu não tive uma formação que tivesse conectada a um pensamento crítico em relação ao feminismo e nem às questões raciais. As questões de gênero ficavam muito na borda. Foi um processo que foi aparecendo e principalmente começou a vir a partir do momento que eu ingressei no mestrado e aí eu comecei a ter acesso a uma série de discussões e de leituras. Para mim, a questão do feminismo chega naquele momento de questionamento

em relação às questões raciais, quando o feminismo começa a ser esse feminismo que pensa nas pessoas pretas, nas mulheres pretas. É impossível a gente falar hoje em dia de questões feministas sem considerar todo o pensamento decolonial toda a questão racial, as questões ecológicas. A gente fala hoje de ecofeminismo. Eu penso que não tem como a gente não falar nas questões de justiça, de mais equidade e de aceitação da diferença (Rubiane Maia, entrevista, abril de 2024).

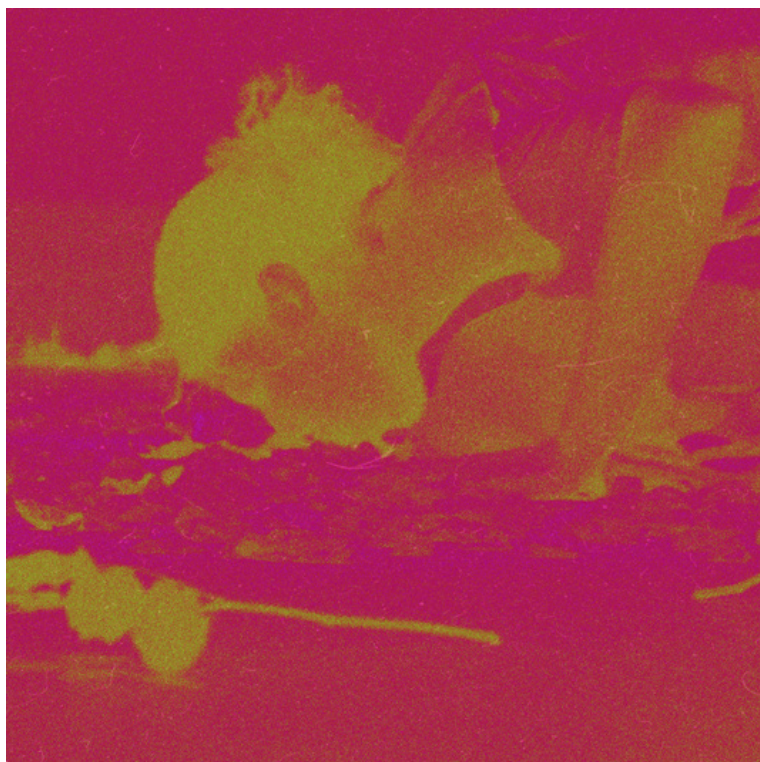
O depoimento acima apresentado de Rubiane Maia demonstra como as epistemologias feministas, entendidas como um conjunto de saberes que questionam e transformam as bases patriarcais, coloniais e racistas da produção de conhecimento (HARDING, 2004), chegaram tardiamente à sua trajetória formativa. A artista aponta que, durante a sua graduação, não teve acesso a um pensamento crítico voltado para questões de gênero e raciais, mas que, posteriormente, passou a ler e dialogar com autoras e debates que abarcam feminismos interseccionais, ecofeminismo e discussões pós-coloniais. Essa descoberta ressoou na sua prática artística, levando-a a desenvolver um trabalho sensível a um feminismo que leva em conta as especificidades de mulheres negras, sendo esta uma experiência fundamental para o seu processo de identificação e criação artística (Ver Figura 8).

No campo artístico, bem como na formação de artistas, as epistemologias feministas podem ser compreendidas enquanto posicionamentos críticos que interrogam padrões hegemônicos de saber e de produção cultural, exigindo que se incluam vozes sistematicamente silenciadas (COLLINS, 2000). Em Rubiane, a percepção tardia sobre o feminismo e as suas ramificações (feminismo negro, ecofeminismo, feminismo descolonial) reflete a crítica que as autoras feministas negras vêm fazendo há décadas: a ausência de uma perspectiva interseccional. Como salienta bell hooks (2015), muitas mulheres negras só encontram o feminismo quando este se expande para além do viés eurocêntrico e elitista, reconhecendo a raça, a classe e a

cultura como dimensões das desigualdades de género. A artista aqui em análise relaciona esse processo com o facto de o feminismo que lhe faz sentido ser aquele que pensa “as pessoas pretas, as mulheres pretas”, evidenciando a primazia das teorias feministas que atuam em intersecção com o pensamento decolonial e com as lutas antirracistas (MBEMBE, 2018). Esse carácter decolonial, no qual se critica o legado da colonização junto das relações de poder, encontra eco em autoras como Maria Lugones (2014), que propõe pensar a colonialidade de género, com o intuito de desvelar os modos como o sistema moderno/colonial instituiu a subalternização de corpos não brancos. Tal perspectiva decolonial vincula-se às reflexões sobre ecofeminismo, mencionadas por Maia, na medida em que ambas reconhecem as opressões raciais, de género e classe em correlação com a exploração ambiental (MIES; SHIVA, 2014).

Outro ponto protuberante no seu testemunho é a ideia de que as questões de justiça, equidade e reconhecimento da diferença são fundamentais para repensar a vida e os modos de existência, seja através da criação artística ou não. Ao sublinhar que não se pode produzir conhecimento feminista sem considerar o legado colonial, a racialização e as dimensões ecológicas, Rubiane aproxima-se das formulações de Haraway (1995), que sugerem a importância de um conhecimento situado, ou seja, a importância de um conhecimento que se baseie na ideia de que toda a produção de saber está ancorada em contextos específicos, sendo crucial reconhecer a posição do sujeito que conhece (a pesquisadora, a artista, a mulher negra). Nesse sentido, a prática artística de Rubiane – atravessada pelas suas condições e determinantes vivenciais – converge com o que Haraway (1995) chama de política de localização, pois parte de vivências concretas.

Figura 8: *Rubiane beija a terra* por Esgar Acelerado



Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

Por fim, a ampliação do escopo do feminismo, tal como Rubiane narra, reflete a evolução das próprias epistemologias feministas nas últimas décadas. Se antes havia um feminismo mais universalizante/universalizado, hoje há uma miríade de feminismos, nomeadamente os feminismos negros, indígenas, decoloniais, ecológicos, cada qual contribuindo para adensar a crítica aos sistemas de opressão e para inspirar práticas artísticas e políticas transformadoras (LUGONES, 2014). No trabalho da artista, essa expansão traduz-se em investigações performativas que lidam com questões identitárias, afetivas e corporais, dialogando diretamente com as preocupações de um

feminismo que integra dimensões interseccionais, históricas e ecológicas. Dessa forma, a sua produção artística pode ser compreendida como uma expressão viva das epistemologias feministas emergentes, que rompem fronteiras disciplinares e forjam novas metodologias de criação e reflexão.

As epistemologias feministas partem do reconhecimento de que todo conhecimento está situado (HARAWAY, 1995; HARDING, 2004), ou seja, depende das experiências, posições sociais e corporalidades. Esta perspectiva implica uma crítica às formas hegemônicas de saber que tendem a invisibilizar as vozes à margem das estruturas de poder (COLLINS, 2000). Desse modo, as epistemologias feministas defendem metodologias que se voltem para a experiência vivida dos sujeitos e para a articulação de saberes que dialoguem com questões de gênero, raça, classe e sexualidade de forma interseccional. O conceito de “minor theory” designa um conjunto de práticas discursivas e existenciais que emergem dentro de uma língua ou de um sistema majoritário de poder, mas que funcionam como linhas de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 1975, 1987). Estes autores mostram que a “literatura menor” consiste no uso “desviante” do idioma tido como hegemônico, de modo a produzir desterritorializações e a expor contradições sociais e políticas. Embora aconteçam no interior do sistema, essas expressões minoritárias não se submetem a ele, ao contrário, subvertem-no. Assim como a literatura menor desloca o idioma oficial e reconfigura-o a partir das margens, logo, as epistemologias feministas partem de posições subalternizadas na academia e na sociedade para desmistificar os discursos científicos canônicos. Tanto no pensamento de Deleuze e Guattari (1987), quanto nas epistemologias feministas, subsiste uma atenção contínua às multiplicidades que constituem o real. Para estes autores, é crucial acolher fluxos, variações e devires menores, para os feminismos a afirmação da diferença implica legitimar vozes e corpos situados nas margens dos discursos oficiais (CRENSHAW, 1991). Nesse sentido, a minoria deixa

de ser um sinónimo de subordinação para se tornar numa potência de criação e resistência.

Trajetó, caminho e (não) destino

A trajetória e a prática artística de Rubiane Maia reiteram que a experiência migratória não se limita a um mero deslocamento geográfico, pelo contrário, a mesma envolve transformações profundas nos processos de construção identitária e no campo das relações de poder. Os seus trabalhos artísticos que foram aqui analisados, colocam em relevo um conjunto de questões que atravessam questões de raça, género, classe e maternidade, evidenciando tensões e contradições vividas no processo de imigração e de (re)invenção de si. Em primeiro lugar, a sua obra demonstra que o corpo é um locus privilegiado de inscrição dos traumas, das resistências e das narrativas, tal como salientam as epistemologias feministas (COLLINS, 2000; HARAWAY, 1995; LUGONES, 2014), o corpo feminino, negro e imigrante experiencia outras dinâmicas de exclusão e de vulnerabilidade, ao passo que também se converte num veículo de criação, subversão e negociação com as estruturas que o querem controlar. No caso de Rubiane, o corpo performativo atua como um arquivo vivo de memórias transgeracionais e na superfície de resistência, na medida em que a artista transforma a sua experiência pessoal numa prática estética e política.

Além disso, as epistemologias feministas emergem de modo decisivo na compreensão do percurso de Rubiane. Ainda que tenham chegado a ela tardiamente, tais perspectivas – sobretudo aquelas ancoradas na interseccionalidade, no feminismo negro e na colonialidade de género (CRENSHAW, 1991; LUGONES, 2014; KILOMBA, 2020) – fornecem as ferramentas para analisar como se entrelaçam dimensões raciais, de classe e de género na sua prática artística e vivencial. Nessa confluência, o trabalho artístico de Maia adquire um sentido

político ampliado: traz à tona memórias coloniais silenciadas e contribui para a pluralidade no campo das artes. Por fim, ao examinar a relação entre imigração, arte e performatividade, vemos como os processos migratórios – mesmo quando traumáticos – podem ser ressignificados através da criação artística. O conceito de “ruptura biográfica” que a artista adota, mostra-se determinante para evidenciar as intensas mudanças subjetivas e estruturais desencadeadas pela saída do país de origem. É nessas travessias que despontam novas cartografias identitárias, nas quais a performance, o corpo e a performance funcionam como dispositivos de reexistência.

Referências

- BAKHTINE, M. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 2001.
- BECKER, H. S. **Art worlds**. Londres: University of California Press, 1984.
- BENJAMIN, W. **A modernidade**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- BENJAMIN, W. **Sobre a arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BENNETT, A.; KAHN-HARRIS, K. (ed.). **After subculture: critical studies in contemporary youth culture**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2004.
- BHABHA, H. **El compromiso con la teoría**. El lugar de la cultura, 2002, p. 39–60.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 1998.
- BRAH, A. **Cartographies of diaspora: Contesting identities**. London: Routledge, 2005.
- BUTLER, J. Gender as performance. In: BUTLER, J. **A Critical Sense**. London: Routledge, 2013. p. 109–125.

- BUTLER, J. Sovereign performatives in the contemporary scene of utterance. **Critical Inquiry**, v. 23, n. 2, p. 350–377, 1997.
- CAMILLERI-CASSAR, F. Living on the edge: Migrant women in Malta. **International Journal of Comparative and Applied Criminal Justice**, v. 35, n. 3, p. 193–206, 2011.
- CARLING, J. Gender dimensions of international migration. **Global Migration Perspectives**, n. 35, p. 1–28, 2005.
- CLIFFORD, J. Diasporas. **Cultural Anthropology**, v. 9, n. 3, p. 302–338, 1994.
- COHEN, R. **Global diasporas**. An introduction. London: UCL Press, 1997.
- COLLIE, M.; MAIA, R. Drawing Oblivion: Slits, holes, cracks and portals. **Performance Research**, v. 27, n. 8, p. 63–68, 2022.
- COLLINS, P. H. Gender, black feminism, and black political economy. **The Annals of the American Academy of Political and Social Science**, v. 568, n. 1, p. 41–53, 2000.
- CRENSHAW, K. Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, p. 1241–1299, 1991.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Psychoanalysis and Ethnology. **SubStance**, v. 4, n. 11/12, p. 170–197, 1975.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **A thousand plateaus**: Capitalism and schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- ELLIS, C.; ADAMS, T. E.; BOCHNER, A. P. Autoethnography: an overview. **Historical Social Research/Historische Sozialforschung**, v. 36, n. 4, p. 273–290, 2011.
- FERREIRA, L. A. **Rubiane Maia: corpo em estado de performance**. Vitória: ES: Grafita Gráfica e Editora, 2021.
- FERREIRA, L. A. A espiral poética e o tempo da criação em Rubiane Maia: notas em processo. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, n. 42, p. 67–88, 2020.

- FOUCAULT, M. La arqueología del saber. **La arqueología del saber**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1997.
- FOUCAULT, M. My body, this paper, this fire. **Oxford Literary Review**, v. 4, n. 1, p. 9–28, 1979.
- GILROY, P. Diaspora. **Paragraph**, v. 17, n. 3, p. 207–212, 1994.
- GUERRA, P. Derivas, resistências, artes no/pelo Antropoceno. **Farol**, v. 20, n. 31, p. 38-43 2024a.
- GUERRA, P. Fanzines e (eco) feminismo: além da Fortaleza do Antropoceno e do Faloceno. **Arte & Ensaios**, v. 29, n. 45, p. 234-261, 2023a.
- GUERRA, P. Free punk: um caleidoscópio chamado Ondina Pires = Free punk: a kaleidoscope called Ondina Pires. **Revista Territórios & Fronteiras**, v. 17, n. 1, p. 159-182, 2024b.
- GUERRA, P. Réquiem para Dois Rios: contributos para uma discussão acerca do ativismo ambiental indígena e ecofeminista no Sul Global. **Caiana**, v. 22, p. 15-29, 2023b.
- GUERRA, P. So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. **Cultural Trends**, v. 30, n. 2, p. 122–138, 2021b.
- GUERRA, P. Continuarei em busca do meu lugar: mulheres, migrações e música. **Revista Nava**, v. 6, n. 1 e 2, p. 42-70, 2021a.
- GUERRA, P. Um lugar sem lugar... no rock português. **Outros Tempos**, v. 17, n. 29, p. 181-204, 2020.
- GUERRA, P.; OLIVEIRA, C. de. Always So Mimoso: The Re-signification of Human and Post-human Bodies in the Global South. **International Journal of Arts Theory & History**, v. 18, n. 1, 2023c.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7–41, 1995.

- HARDING, S. G. (ed.). **The feminist standpoint theory reader: intellectual and political controversies**. New York: Psychology Press, 2004.
- HARTMAN, S. V. From Scenes of Subjection. *In: The performance studies reader*. 3. ed. London: Routledge, 2025. p. 308–317.
- hooks, b. An aesthetic of blackness: strange and oppositional. **Lenox avenue: a journal of interarts inquiry**, v. 1, p. 65–72, 1995.
- hooks, b. Choosing the margin as a space of radical openness. *In: hooks, b. Women, knowledge, and reality*. 2. ed. London: Routledge, 2015. p. 48–55.
- HOPPER, G. Women in art: the last taboo. **Journal of Art & Design Education**, v. 20, n. 3, p. 311–319, 2001.
- KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, p. 935–952, 2014.
- MAIA, R. rubianemaia. **rubianemaia**. [S. l.: s. n.], 2023. Disponível em: <https://www.rubianemaia.com/>.
- MBEMBE, A. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- NEIL, M. A. Affective migration: Using visceral approach to access emotion and affect of Egyptian migrant women settling in the Region of Waterloo, Ontario, Canada. **Emotion, Space and Society**, 25, p. 37–43, 2017.
- OLIVEIRA, C. de; GUERRA, P. Procurando Diva no Sul Global: feminismo, arte e política. **ARS (São Paulo)**, v. 19, n. 42, p. 749–808, 2021.
- OLIVEIRA, C. de; GUERRA, P. Seguimos numa busca incessante por um lugar na história: Amuamas, Juliana Notari e ecofeminismo. **História da Historiografia**, v. 16, 2023, e1991.

- PEREIRA, A. K. **Escritas insubmissas: indisciplinando a História com Hortense Spillers e Saidiya Hartman**. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, v. 14, n. 36, p. 481–508, 2021.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RIBEIRO, G. Imagens, vozes e identidade nas práticas artísticas latino-americanas. **PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais**, 27(48), 2023, <https://doi.org/10.22456/2179-8001.13620>.
- ROLNIK, S. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- SAFRAN, W. Diasporas in modern societies: Myths of homeland and return. **Diaspora: A Journal of Transnational Studies**, v. 1, n. 1, p. 83–99, 1991.
- SANTANA, A. Circuits of Invisibility. **Lateral**, v. 5, n. 2, 2016.
- SCHECHNER, R. **Performance studies: an introduction**. London: Routledge, 2017.
- SCHNEIDER, R. **The explicit body in performance**. London: Routledge, 2013.
- SHIVA, V.; MIES, M. **Ecofeminism**. London: Bloomsbury Publishing, 2014.
- SIEGENTHALER, F.; BUBLATZKY, C. (Un) Sighted Archives of Migration – Spaces of Encounter and Resistance: An Introduction. **Visual Anthropology**, 34, p. 283–295, 2021.
- SOUZA, S. A deriva de Rubiane Maia entre o corpo-território no Sul Global. **Farol**, 20.31, p. 97–112, 2024.
- TAYLOR, D. From the archive and the repertoire. In: **The performance studies reader**. London: Routledge, 2025. p. 33–42.

Sobre os autores

Angela Grando

Doutorado em Historia da Arte pela Université de Paris I – Sorbonne; Mestrado História da Arte pela - Université de Paris I – Sorbonne; Graduação em História da Arte pela Université Paul Valéry – Montpellier III. Pós-doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL); Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA); Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo, coordena o Laboratório de pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes – Ufes/CNPq; Bolsista Produtividade em Pesquisa (PC-FAPES). É editora da Revista Farol; Membro da AICA, da ABCA; do CBHA. Entre diversas publicações sobre história e teoria das imagens, concentra sua atuação nos seguintes temas: processos de criação na arte moderna e contemporânea; instalação e práticas espaciais na arte contemporânea; e novas mídias no campo artístico..

José Cirillo

Pós-doutor em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Artista e Pesquisador Produtividade PQ2 CNPQ. É o fundador e atual coordenador do LEENA-Ufes (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA/Ufes), foi professor do Mestrado em Comunicação (PPGCS/Ufes) de 2014 a 2022. Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestre em Educação pela

Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente, é professor Titular da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, ênfase em Artes visuais e Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura e arte pública; teoria do processo de criação e arquivos pessoais; memória e patrimônio, estudos da paisagem. É editor da Revista Farol (PPGA-Ufes, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista: Estúdio (ISSN 1647-6158/ eISSN 1647-7316) e da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (maio de 2005 a janeiro de 2008), quando criou o Curso de Artes Visuais EAD. Foi Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da Ufes (2008-2014). Foi Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da Ufes (2018- 2024) e atualmente é o coordenador adjunto do PPGA Ufes. Foi pesquisador com bolsa Produtividade da FAPES (Pesquisador Capixaba 2018-2021). Desenvolve pesquisas e projetos sobre ecossistemas urbanos e arte pública, observados pelo processo criativo com financiamentos do CNPQ, CAPES e FAPES.

Cláudia Maria França da Silva

Artista visual e Professora Associada do Centro de Artes da Ufes, Espírito Santo. Pós-doutora em Psicologia pela UFMG, Doutora em Artes pela UNICAMP, Mestre em Artes Visuais pela UFRGS, Bacharel em Desenho e Escultura pela UFMG. Lecionou na graduação e pós-graduação em Artes da UFU (Universidade Federal de Uberlândia, MG) e atualmente leciona na graduação e pós-graduação em Artes da Ufes (Universidade Federal do Espírito Santo). Áreas de atuação como artista: instalação e arte objetual. Áreas de atuação como docente: Desenho, Desenho Contemporâneo, Processos de Criação.

Participa regularmente de exposições individuais e coletivas, bem como de reuniões científicas e produção textual.

Daniel Tápia

Músico, professor e pesquisador. Graduado em Licenciatura em Educação Musical pela UNESP, Mestre em Música pela UNICAMP e Doutor em música pela UNICAMP, atua nas áreas de Áudio Musical, Trilha Musical, Educação Musical, Produção Musical, Música popular e Violão. É professor associado do Departamento de Teoria da Arte e Música da Universidade Federal do Espírito Santo, onde leciona principalmente as disciplinas de Música e Tecnologia e Trilha Musical. Compositor, violonista, arranjador e áudio-musicista, é autor dos livros *O áudio musical e o áudio-musicista* e *Áudio musical: uma introdução*. Com grande atuação artística como áudio-musicista (pela qual tem indicação ao Grammy Latino), lançou seu primeiro conjunto de composições gravadas no EP “Contrastes”.

Ernandes Zanon

Jornalista e consultor cultural. Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (2020) e pós-graduado em Planejamento Educacional pela Universidade Salgado de Oliveira, Rio de Janeiro (1997). Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Espírito Santo (1994). Atuou como professor titular na Faculdade Estácio de Sá do Espírito Santo (2002 a 2005) e como professor substituto no Centro de Artes da Ufes (1994). Publicou os livros *Serra Centro* – Coleção Mestre Álvaro (2005) Prefeitura da Serra e *Superfícies e (des)construções no processo videográfico na década de 1980, em Vitória/ES* (2024), Editora Pedregulho. Na área de produção audiovisual, participou da criação e produção do Vitória Cine Vídeo, o primeiro festival de cinema e vídeo do Espírito Santo. Trabalhou como assistente de produção nos anos 1990 nos filmes de longa metragem “Moças de Fino Trato”, dirigido por Paulo Thiago, e “Lamarca”, dirigido por Sergio Rezende e produziu nos anos 1980 os

vídeos “Refluxo”, “Diga Adeus a Lorna Love” e “Fuga de Canaã”. Como diretor, realizou nos anos 1990 os documentários “Carmélia In Vídeo”, “Aprígio Lyrio In Vídeo” e “Paulo Vinhas – Guerreiro da Vida”.

Isabela Frade

Docente permanente na linha *Interartes e Novas Mídias* e coordenadora do grupo de pesquisa *Corpos Sensíveis da Antropocena* reunindo pesquisadores artistas interessados no diálogo da arte com o binômio natureza/cultura. O grupo atua no sentido de abrir vias para uma existência sensível que abrace o elo com a vida de forma crítica, engajada com o meio social e natural, abordando questões da arte em estado de emergência e processos de intervenção estético-políticas que objetivam atuar no cenário atual como dispositivos libertários, integrativos e transformadores. É também docente no Departamento de Artes Visuais, na cadeira Escultura/Cerâmica e coordena o projeto extensionista Percursos da Cerâmica Capixaba. Integra a equipe de docentes permanentes do PPGARTES/UERJ. Possui Licenciatura em Artes pela PUC-Rio, Mestrado e Doutorado em Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da USP com estágio pós-doutoral em Arte na Universidad Nacional de La Plata – UNLP, Argentina, em (2013) e na Escola de Comunicação e Artes da USP (2011). Integra a rede de pesquisadores latino americanos Diálogos em Mercosur e a agência de pesquisa Internacional del Conocimiento, com sede na Universidade do Chile.

João Wesley de Souza

Doutor em Artes – Universidad de Granada / Bauhaus (2015), mestre em Producción e Investigacion en Artes – Universidad de Granada (2012), mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001) e graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense (1991). Professor associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes, atuando principalmente nos seguintes temas:

arte, arte visual, teorias da arte, arte contemporânea, artes plásticas, escultura / instalação, cerâmica.

José Eduardo Costa Silva

Compositor e alaudista. Doutor e mestre em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Especialista em Filosofia e historiador pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É professor associado na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), atuando nos cursos de graduação em música e no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA), onde desenvolve projetos de pesquisa que envolvem conhecimentos em música, filosofia, psicanálise, artes e linguagem. Dentre seus escritos, destacam-se as obras *Heidegger e a Música da Poesia* e *Música, Alma e Desejo segundo os gregos*. De sua vasta obra musical, menciona-se o ciclo de composições para alaúde, guitarra barroca e teorba, além da produção de música para teatro, dança e cinema, exibidas nas principais capitais do Brasil, da América do Sul, dos EUA e da Europa. Na área da performance musical histórica, produziu e gravou com o grupo Collegium Musicum de Minas as seguintes obras premiadas: *Ninguém Morra de Ciúme*, *Senhora Del Mundo*, *Origem e Segretos Quero Descobrir*, todos pelo selo Sonhos e Sons (BH).

Jovani Dala Bernardina

Artista Visual. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Bolsista CAPES, especialista em Educação Especial, Educação Inclusiva e Altas Habilidades (Faveni), em Arquitetura e Patrimônio (Faveni), em Arquitetura da Paisagem (Faveni), licenciada em Artes (Uniasselvi/2023), bacharel em Artes Plásticas (Ufes/2022). Participou dos projetos: *Prospecção e Construção Poética* e *A Paisagem Colonizada na América Latina*, onde desenvolveu pesquisas nos seguintes temas: processo de criação, umwelt, hermenêutica, estudos da paisagem, identidade cultural, territorialidade e design urbano. Integrante do Coletivo artístico

Ato Falho. Atua como pesquisadora nos grupos: Estudos da Paisagem, Processos Criativos em Gravura e no LEENA – Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes.

Júlia Mello

Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro com Estágio Sanduíche na Kendall College of Arts and Design of Ferris State University, Estados Unidos. Pós-doutorado em Artes, realizado na Universidade Federal do Espírito Santo. É pesquisadora integrada ao Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da mesma universidade. Dentre as publicações recentes estão o livro *O corpo gordo e o grotesco: gênero, política e transgressão na arte contemporânea* (2024) e os capítulos “O corpo feminino em diálogo com a esfera pública no 8º Salão Bienal do Mar”, “Mulheres em monumentos: estratégias de visibilidade na esfera pública” e “A estética bem-humorada de Elisa Queiroz: do faça-você-mesmo à interatividade”, respectivamente dos livros *Corpo, paisagens e ecossistemas capixabas* (2025), *Educação, identidade e inclusão nas artes visuais* e *Ações, práticas colaborativas e estratégias DIY nas artes*.

Paula Guerra

Professora associada de Sociologia na Universidade do Porto e investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Professora associada adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research da Griffith University na Austrália e professora colaboradora externa no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo no Brasil. É ainda investigadora do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT) e do DINÂMIA’CET – Iscte, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes: Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da

Cultura e das Artes e da KISMIF (kismifconference.com e kismifcommunity.com). É presidente da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) Portugal e vice-coordenadora da Research Network de Sociologia da Arte da European Sociological Association. Coordena vários projetos de investigação subordinados às culturas juvenis, à sociologia das artes e da cultura, à cocriação artística e arte participativa, metodologias e técnicas de investigação, culturas DIY, entre outros temas. Tem igualmente orientado mais de uma centena de projetos de mestrado, doutoramento e pós-doutoramento nas áreas mencionadas. Paula é editora-chefe (com Andy Bennett) da revista da SAGE DIY, *Alternative Cultures and Society* e da Bloomsbury Academic Book Series *Critical Studies in Do-it Yourself Cultures* – Bloomsbury Publishing Inc.

Potiguara Menezes

Professor de música na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), desde 2017. É bacharel em composição (2005), com mestrado (2011) e doutorado (2017) em musicologia (sobre processos composicionais e identidades culturais) pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutorado (sobre os arranjos de Radamés Gnattali para seu sexteto) na Universidade de Campinas (UNICAMP, em 2023). Foi bolsista Fulbright, pesquisador visitante, na Universidade do Hawai'i (UH), nos EUA, em 2014 e 2015. Como compositor, arranjador e performer, participou de centenas de eventos no Brasil, EUA, Europa e Coreia do Sul, além de gravações de álbuns, com destaque para “Cenas de um Amor” (Seis com Casca e Leila Pinheiro, 2020) e “Songbook Carlos Papel” (2020), que o levaram a ser finalista no 6º Prêmio Profissionais da Música (PPM, 2022), categoria arranjador. Foi integrante do grupo Bicho de Pé, por 20 anos, com o qual gravou 3 CDs (2001, 2008, 2012) e 2 DVDs (2009 e 2013) e colaborou com nomes importantes, como Dominginhos, Fagner, Rita Benneditto, Chico Cesar, Zeca Baleiro, entre outros. Desde que chegou no Espírito Santo, atuou na cena local, com destaque para o concerto Solilóquio (guitarra solo,

2023), no Sesc Glória, os festivais musicais de Domingos Martins (professor de guitarra e violão, 2022), Santa Teresa (COMBO Ufes, 2019) e Viradão Cultural (Potiguara Menezes Trio, 2019). Lançará o álbum “Aquarianismo”, com seu trio, em 2025.

Stela Maris Sanmartin

Artista professora e pesquisadora em Criatividade, Processos de Criação e Ensino de Arte. Pós-doutora em Psicologia do Desenvolvimento e Escolar pela Universidade de Brasília (2022), doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (2013); mestre em Artes pela Universidade de Campinas (2004); máster em Criatividade pela Universidade de Santiago de Compostela (1999) e graduada em Educação Artística pela Fundação Armando Alvares Penteado (1989). Coordenadora do Grupo de Extensão e Pesquisa Criatividade, Educação e Arte, GEPCEAr. Presidente da Associação Brasileira de Criatividade e Inovação – Criabrasilis gestão 2025-2028 e membro do Conselho Científico da Revista Iberoamericana de Criatividade e Inovação REcriAI (ISSN 2675-2093). Membro da Câmara de Assessoramento da área de Linguística, Letras e Artes da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo – FAPES. Professora do Departamento de Linguagens Cultura e Educação, CE/Ufes (2024-2017), professora do Departamento de Artes Visuais, CAR/Ufes (2017-2025) e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes (2024-2025). Atualmente Chefe de Núcleo/Setor Educativo do Museu Lasar Segall, órgão do Instituto Brasileiro de Museus-IBRAM em São Paulo. Autora dos livros *Criatividade e inovação na empresa: do potencial à ação criadora* (2012), *Criatividade nos processos de coaching* (2013), *Intuição e criatividade na tomada de decisões* (2017), *Práxis criadora: arte no espaço educativo* (2021). Organizadora do livro *Criatividade, educação e arte: potências e desafios* (2021).

