

revista

CIENTÍFICA

faculdade de

ARTES

do paraná

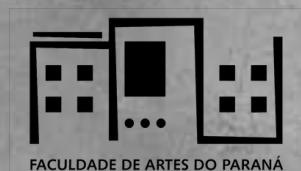
vol. 33 no. 2
jul-dez 2025

Dossiê

Práticas

Artísticas

Contracoloniais



Diego Argote

Pudahuel, RM, 1991.

Fotógrafo y artista visual seropositivo. Docente del Instituto de Arte y Comunicación Arcos, Chile. Docente del taller de artes del programa 4 a 7 del Servicio Nacional de la Mujer y Equidad de Género (SernamEG) dirigido a niñas, niños y niñas del Colegio Albert Einstein de la comuna de Pudahuel, Santiago, Chile.

Trabaja con madres y vecinas de la comuna de Pudahuel, Santiago, Chile. Para un desarrollo en derechos integrales y colectivos entre mujeres y disidencias. Apela a las memorias y cuerpos sexo disidentes latinoamericanas, periféricas y transfeminista. Plantea como punto de partida una cavilación crítica, política, memorística y afectiva tanto de biografías como la autobiografía. Su obra se inscribe en la fotografía, escritura, instalación y video con el objetivo de indagar aproximaciones y discrepancias con la otredad. Su obra se ha exhibido de manera colectiva e individual en diversos espacios culturales tanto en Chile como en el extranjero.



GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

Universidade Estadual do Paraná
Campus de Curitiba II
Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisa E Pós- Graduação

Universidade Estadual do Paraná / State University of Parana

Reitor / Rector: Profa. Dra. Salete Machado Sirino

Vice-Reitor / Vice-Rector: Prof. Dr. Carlos Alexandre Molena

Diretor de Estratégias em Pesquisa/Director of Research Strategies:

Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro

Chefe de Divisão de Periódicos/Head of Journals Division:

Prof. Dr. Rael Bertarelli Gimenes Toffolo

Faculdade de Artes do Paraná / Arts College of Parana

Diretora / Dean: Profa. Dra. Noemi Nascimento Ansay

Vice-Diretor / Vice-Dean: Prof. Me. Dráusio Fonseca

Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação / Research and Graduate Program

Coordenador / Coordinator: Prof. Dr. Luiz Eduardo Gasperin

Revista Científica/FAP

Editora / Editor: Profa. Dra. Luciana Barone

Conselho Editorial/Editorial Board: Profa. Dra. Cristiane do Rocio Wosniak e

Prof. Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto

Assessora Técnica: Laura Bortolozzo Silva

Revisão da Língua Inglesa/English Language Proofreader: Profa. Dra. Rosemyriam Cunha

Revisão da Língua espanhola / Spanish Language Proofreader:

Prof. Dr. Mauro Alejandro Baptista y Vedia Sarubbo

Revisão da Língua francesa / French Language Proofreader:

Profa. Dra. Nadia Moroz Luciane

Diagramação / Layout: Laura Bortolozzo Silva

Imagem da Capa / Cover Image: Diego Argote

Diagramação da capa/ Cover Layout: Laura Bortolozzo Silva

Bibliotecário / Librarian: Ma. Mary Tomoko Inoue

Organizadores Do Dossiê / Organizers of the Dossier:

Profa. Dra. Alejandra Wolff

Prof. Dr. Cleber Braga

Profa. Dra. Marta Sierra

PARECERISTAS AD-HOC / ADVISORS

Dra. Adélia Aparecida da Silva Carvalho (Unifap)
Dra. Alejandra Wolff (PUC/Chile)
Dra. Alessandra Collaço da Silva (Univali)
Dr. Alexandre Rafael Garcia (Unespar)
Dr. Álvaro André Zeini Cruz (Unespar)
Dra. Amabilis de Jesus da Silva (Unespar)
Dra. Andréa Scansani (UFSC)
Dr. Artur Freitas (Unespar)
Dra. Beatriz Avila Vasconcelos (Unespar)
Dra. Camila Macedo Ferreira Mikos (Unespar)
Dra. Caroline Vetori (Unespar)
Dra. Claudia Priori (Unespar)
Dr. Cleber Braga (UFSJ)
Dr. Daniel dos Santos (SEC/BA)
Dr. Danilo Silveira (Unespar)
Dra. Deborah Bruel (Unespar)
Dra. Dulce Osinski (UFPR)
Dr. Eduardo Túlio Baggio (Unespar)
Dr. Everton Lampe de Araujo (Unespar)
Dr. Fábio Henrique Nunes Medeiros (Unespar)
Dra. Fernanda Omelczuk Walter (UFSJ)
Dr. Flávio Fonseca (Unifap)
Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto (Unespar)
Dr. Jean Carlos Gonçalves (UFPR)
Dra. Juliana Pamplona (Cesgranrio)
Dra. Karina Bidaseca (UBA e UNSAM/Argentina)
Dra. Luciana Barone (Unespar)
Dra. Luciana Mitkiewicz de Souza (Unespar)
Dr. Luiz Eduardo Gasperin (Unespar)
Dra. María Paz Peirano (Universidad de Chile)
Dra. Mariana Souto (UnB)
Dra. Marta Sierra (Kenyon College - EUA)
Dr. Milton Sogabe (Anhembi-Morumbi)
Dra. Mauren Teuber (Unespar)
Dr. Mauro Baptista y Vedia (Unespar)
Monica de Avila Todaro (UFSJ)
Dr. Pablo Hoyos (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa - México)
Dra. Paola Marugan (UNAM - México)
Dr. Paulo Biscaia Filho (Unespar)
Dr. Paulo Vinícius Alves (Unespar)
Dr. Pedro Faissol (Unespar)
Dr. Pedro Maciel Guimarães Junior (Unicamp)
Dr. Pedro Plaza Pinto (UFPR)

Dra. Sandra Makowiecky (UESC)
Dra. Sarah Marques (Unespar)
Dra. Stela Regina Fischer (Unespar)
Dra. Soraya Martins Patrocínio (Unespar)
Dr. Robson Rosseto (Unespar)
Dra. Rosanny Moraes Teixeira (Unespar)
Dr. Wallace Rodrigues (Unespar)

CONSELHO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Dr. Acir Dias da Silva (Unioeste)
Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim (UFU)
Dra. Anaïs Rolez (Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Nantes, França)
Dra. Bianca Scliar Cabral Mancini (UDESC)
Dra. Carlise Scalamoto Duarte (UFSM)
Dra. Cristiane Wosniak (Unespar)
Dra. Cynthia Schneider (IFPR)
Dra. Débora Opolski (UFPR-Litoral)
Dra. Eliana Rodrigues Silva (UFBA)
Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)
Dr. Fábio Raddi Uchôa (UTP)
Dr. Francione de Oliveira Carvalho (UFJF)
Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)
Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann (FURB)
Dr. Jean Carlos Gonçalves (UFPR)
Dr. João Augusto Mattar Neto (Uninter)
Dr. Jorge Kulemeyer (Universidad Nacional de Jujuy, Argentina)
Dr. Julio César de Souza Mota (PUC-PR)
Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado (Unespar)
Dr. Lúcio Kürten dos Passos (CUUV)
Dra. Maria Cristina Mendes (Unespar)
Dr. Marcus Bastos (PUC-SP)
Dr. Rafael José Bona (FURB/Univali)
Dr. Raphael de Boer (FURG)
Dr. Rodrigo Oliva (Unipar/Umuarama)
Dra. Rosane Kaminski (UFPR)
Dra. Rosemyriam Cunha (Unespar)
Dra. Sandra Fischer (UTP)
Dra. Sônia Tramuja (Unespar)
Dra. Véronique Perrouchon (Université de Lille 3, França)
Dr. Walter Lima Torres (UFPR)

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ CAMPUS DE CURITIBA II
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**

Rua dos Funcionários, 1357, Cabral 80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil

Telefone: +55 41 3250-7339

© 2025 Universidade Estadual do Paraná

UNESPAR – Campus de Curitiba II

Faculdade de Artes do Paraná – FAP

A Revista Científica / FAP é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná - Unespar. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos/as autores/as. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus/suas autores/as e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos/as autores/as.

Licenciada sob uma licença creative commons.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio.

A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Indexadores:
CAPES PERIÓDICOS
CROSSREF
DOAJ
GOOGLE SCHOLAR
ISSN
LATINDEXINDEX
MINGUILIM
SUMÁRIOS.ORG

Revista Científica/FAP / UNESPAR Campus de Curitiba II- FAP;

Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação – v.33 n.2 (jul./ dez., 2025).

Curitiba: FAP, 2025 - 695p.

Semestral ISSN 1980-5071

Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

1. Arte – Pesquisa - Periódicos.

I UNESPAR Campus de Curitiba II - FAP. II.

Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação.

CDD 705 CDU 7(05)

SUMÁRIO

Editorial

Luciana Barone

Dossiê: Práticas Artísticas Contracoloniais

Apresentação

Andréa C. Scansani, Antoine d'Artemare, Marina Cavalcanti Tedesco e Rogério Luiz Oliveira

1

MEMÓRIAS, ARQUIVOS E MUSEOLOGIAS

Gestos poéticos e políticos na performatividade dos arquivos e no encontro com as Imagens fotográficas do projeto "Retratistas do Morro" 6

Mariana Falcão Duarte, Ângela Cristina Salgueiro Marques, André Guimarães Brasil e Andrea Soto Calderón

História e Artes Visuais: apontamentos sobre memórias e representações 35

Ana Maria Rufino Gillies

Arte como reparação: *Pressing Matter*, partilha do sensível e as estéticas decoloniais do Sul Global 58

Emmanoel Ferreira

El atlas como heurística anticolonial 79

Bruno Juliano e Hernán Rodolfo Ulm

DISSIDÊNCIAS, MAPAS DO DESEJO, CORPOS EM TRÂNSITO

Soy artificial de Brasil: da necessidade de uma estética de combate ao Homonacionalismo 102

Mari Lyn Diniz Ribeiro e Cleber Braga

Revolta social, revolta estética: insurgências pornográficas e pornô desviante 125

Jefferson Ferreira

Plataforma Sapatão no Teatro: mapear como gesto contracolonial 141

Alberto Ferreira da Rocha Junior e Kami Oliveira Soares

Do Quipu ao slam: escritas do corpo e insurgências poéticas em Cecilia Vicuña e Luiza Romão 160

Taís Chaves Prestes e Francisco de Paulo D'Ávila Júnior

SUMÁRIO

TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS, TRANSBORDAMENTOS E CIDADES

O conceito de Corpo sem Órgãos e a Cartografia como metodologia de pesquisa Henrique Leonel de Assis Coelho	189
A imagem-cristal e o colonialismo nos devaneios de <i>Bardo, falsa crônica de algumas verdades</i> Julianna Nascimento Torezani	208
Estrela negra, cidade branca: considerações sobre a trajetória profissional de Odelair Rodrigues em Curitiba Celso Fernando Claro de Oliveira	234
A estética do hip-hop: arte e resistência Reginaldo Gonçalves Gomes	261

CONTRAPEDAGOGIAS E ARTE

Cocina de Tomaltepec: cartografia e resistência entre cultura, educação e arte Claudia Madruga Cunha e Paloma Muy Kuay Nicolai Lee	301
Cinema Indígena em Pindorama: a epistemologia da terra Izabelle Louise Izabelle Louise Monteiro Penha	328
“Papai, que bom, porque eu sou pretinha também”: práticas artístico-pedagógicas interseccionais na escola Fernando Augusto do Nascimento	346
Jardim das Indagações: diálogos e experimentações pedagógicas e artísticas contracoloniais Keu Apoema	374
Processos artísticos com crianças no Programa de Iniciação Artística - PIÁ: temporalidades em perspectivas contracoloniais Joice Rodrigues de Lima e Diego de Medeiros Pereira	403
Giras periféricas Luís Eduardo Souza e Silva	425

SUMÁRIO

RESENHA - DOSSIÊ

Resenha: corpos negros no cinema de Glauber Rocha

445

Matheus Espíndola

OUTROS TEMAS

**Ator do futuro: renovação do homem/ator no teatro, uma relação entre
cuidado de si de michel foucault com o teatro espiritual de Michael Chekhov**

454

Vinícius Cristóvão Carvalho

**A composição como prática-chave para fomentar condições mais diversas
nos processos de criação cênica**

469

Natalia Perosa Soldera e Marcia Berselli

**Ensino-aprendizagem de cenografia e práticas colaborativas em teatro:
uma abordagem sob o olhar da complexidade**

490

Paulo Vinícius Alves

**O teatro de bonecos *O Rico Avarento*: intersecções e mancipatórias ao
contexto escolar**

517

Neto Portela

**Arte e ativismo em tempos de ditadura militar: atuação política
em *Do Corpo à Terra***

537

Roney Jesus Ribeiro

O atentado de Eduardo Srur: da pintura de cavalete para a intervenção urbana

563

Wagner Jonasson da Costa Lima e Cibele da Silva Ribeiro

**Entre arte, memória e resistência: as narrativas da arte mural do
Centro de Florianópolis**

585

Indiara Pinto Brezolin, Jéssica Caroline Rodrigues de Lima, Maíra Longhinotti Felipe e
Rachel Lopes Fernandes Fonseca

**À sombra da fantasia: infância e marginalidade na desconstrução do sonho
americano em Projeto Flórida (2017), de Sean Baker**

612

Luís Geraldo Rocha

Kelly Reichardt e Ursula K. Le Guin: práticas situadas de fabulação especulativa

634

Alice Furtado

SUMÁRIO

Constelações, montagens e supernovas: em busca de um método comparativo entre imagens do cinema e de outras artes visuais	662
Iury Peres Malucelli	

RESENHA

Roque santeiro, meio século depois: um brasil parado no tempo?	686
Wagner de Alcântara Aragão	

APRESENTAÇÃO

A Revista Científica/FAP chega ao volume 33, número 2 (2025) com o **Dossiê Práticas Artísticas Contracoloniais**, organizado pelas Professoras Doutoras Alejandra Wolff Rojas (Pontifícia Universidade Católica do Chile), Marta J. Sierra (Kenyon College dos Estados Unidos) e pelo Professor Doutor Cleber Braga (Universidade Federal de São João Del Rei). Além de contar com professoras de universidades de outros países em sua organização, este Dossiê contou também com pareceristas de universidades estrangeiras, fortalecendo o empenho de ampliarmos o alcance internacional do periódico. O Dossiê temático reúne 18 artigos que se focam sobre questões relativas ao contracolonial ou decolonial, distribuídos por quatro eixos temáticos, além de uma resenha. A capa conta com a obra **Yo, híbrido**, do artista chileno Diego Argote.

A Seção **Outros Temas**, reúne artigos nas áreas do Teatro, das Artes Visuais e do Cinema. No campo do **Teatro**, Vinícius Cristóvão Carvalho enfoca a relação entre o Cuidado de Si, de Michel Foucault e o Teatro Espiritual de Michael Chekhov; Natalia Perosa e Marcia Berselli abordam a composição em processos de criação cênica por artistas que operam entre fronteiras e disciplinas, analisando procedimentos do coletivo artístico Bureau de l'APA (Quebec); Paulo Vinicius Alves reflete sobre o ensino superior de cenografia a partir do paradigma da complexidade (Edgar Morin), defendendo a adoção de metodologias educacionais que enfatizem a aprendizagem colaborativa, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade; Neto Portela também traz uma abordagem pedagógica, ao focar sua experiência como docente da 2.ª série da Escola Estadual Djalma Barros Siqueira – Extensão (2022), na implementação das diferentes linguagens artísticas, abordando a cultura popular, na criação, em teatro de bonecos, da montagem de “O Rico Avarento” (Ariano Suassuna).

No campo das **Artes Visuais**, Roney Jesus Ribeiro analisa proposições artísticas da mostra Do Corpo à Terra (1970) que evidenciavam os problemas sociopolíticos do período ditatorial brasileiro, por meio de denúncias como a do abuso de poder exercido pelos militares, do desaparecimento de pessoas e da tortura de presos políticos; Cibele da Silva Ribeiro e Wagner Jonasson da Costa Lima abordam a ação “Atentado” (2004), do artista Eduardo Srur, identificando procedimentos que o artista retoma de suas primeiras produções ou que derivam da “pintura de ação” ou ainda tomados das neovanguardas para observar como sua atividade pictórica subsiste quando sua arte deixa o espaço do ateliês para se tornar intervencionista; Indiara Pinto Brezolin, Jéssica

Caroline Rodrigues de Lima e Maíra Longhinotti Felipe investigam temáticas de 77 obras da arte mural do centro de Florianópolis, identificando uma valorização da história local por parte dos artistas e das instituições envolvidas na produção dessas obras.

No campo do **Cinema**, Luis Geraldo Rocha analisa o filme “Projeto Flórida” (Sean Baker, 2017), para discutir o espaço cinematográfico como metáfora das desigualdades sociais estruturais apresentadas pelo filme e a ressignificação da infância como território de resistência, identificando uma narrativa que questiona os limites das representações tradicionais de classe, identidade e pertencimento nos Estados Unidos; Alice Furtado investiga a relação entre o trabalho fabulativo da cineasta Kelly Reichardt em “O Atalho” (2010) e algumas proposições da obra ficcional e ensaística de Ursula K. Le Guin, identificando o mesmo território e o resgate das narrativas das mulheres que o compõem, que caminham no sentido contrário da narrativa tecnoheróica, propondo práticas de aliança entre alteridades; Iury Peres Malluceli parte da ideia de “montagem” (Didi-Huberman 2012) e de dispositivos analíticos como as “constelações fílmicas” (Souto, 2020) e o “cruzamento de imagens” (Samain, 2012) para debater a possibilidade de elaboração de um método analítico para o cinema que pense suas imagens dentro de um universo mais amplo, contíguo ao das artes visuais.

Wagner de Alcântara Aragão apresenta uma **Resenha** crítica da telenovela “Roque Santeiro”, reexibida em 2025, focando em temas sociais abordados pela obra que foi primeiramente proibida pela ditadura militar e que estreou há 40 anos, identificando na trama, aspectos que ainda se refletem na atualidade brasileira.

Agradecemos às organizadoras e organizador do Dossiê, a Diego Argote, pela imagem da capa, às/aos pareceristas que contribuíram com este número, a todas e todos os autores que atenderam à chamada do Dossiê ou submeteram seus trabalhos por meio do Fluxo Contínuo.

Desejamos a todas as pessoas uma ótima leitura!

Luciana Barone (editora)

CONTRA O ABSOLUTO: HERANÇAS EM REBELDIA.¹

O presente dossiê, intitulado “Práticas Artísticas Contracoloniais”, reúne artigos que abordam práticas, imaginários, projetos e reflexões que valorizam a diferença. A partir de diversas mídias, contextos e pontos de vista, este volume reúne as experiências de artistas, curadores, acadêmicos e profissionais das artes que buscam dar visibilidade, voz e acolhimento às comunidades marginalizadas pela hegemonia patriarcal e colonial que a branquitude ocidental apagou de seu contexto histórico.

Com inspiração no pensamento de Nego Bispo (2023), para quem o termo “contracolonialidade” diz respeito aos povos que não chegaram a ser colonizados e cujos modos de existência seguem configurando resistências, alternativas à lógica colonial, este dossiê se alinha também a uma perspectiva decolonial, à medida em que busca, dentro da lógica hierárquica da instituição universitária, burlar o cânone eurocêntrico e polinizar diferenças, num processo de auto-descolonização.

Desde uma perspectiva teórica, as estéticas decoloniais se inscrevem na crítica à colonialidade do poder, do saber e do ser, conforme formulado por Aníbal Quijano (2000), ao problematizar as hierarquias epistêmicas e raciais herdadas do projeto moderno/colonial. Nesse sentido, seguindo Walter D Mignolo e Catherine Walsh (2018) a estética é entendida como um espaço de desobediência epistêmica que possibilita outras formas de conhecer, sentir e narrar o mundo a partir de lugares de enunciação historicamente subalternizados.

Em sua dimensão poético-performativa, as práticas reunidas neste dossiê ativam linguagens sensíveis que rompem com a racionalidade instrumental e os regimes coloniais de percepção, propondo formas de criação que incorporam memórias situadas, afetos e corporeidades. Essas poéticas não buscam meramente representar a diferença, mas produzi-la como experiência, abrindo fissuras nas gramáticas visuais, narrativas e performativas dominantes.

Desde uma perspectiva político-artivista, as estéticas contra/decoloniais operam como práticas de intervenção que articulam criação artística, a ação coletiva e as disputas territoriais, questionando as lógicas extrativistas, patriarcais e raciais do capitalismo colonial. A arte

¹ O termo “heranças em rebeldia” faz menção ao festival chileno “Herencias en Rebeldía”, organizado por um grupo de professores da Universidade Católica do Chile, que pretendia refletir sobre a colonialidade da arte desde práticas artísticas e culturais múltiplas, incluindo comunidades tradicionais. Em novembro de 2023, Alejandra, Marta e Cleber, organizadores deste dossiê, participaram em conjunto deste mesmo festival - sendo que o presente dossiê configura-se como um tipo de desdobramento dessa experiência.

configura-se, assim, como um dispositivo de resistência e reexistência que, em diálogo com as lutas comunitárias, os movimentos sociais e o saber ancestral, contribui para imaginar e ensaiar outros futuros possíveis.

Partindo de práticas performativas que destacam as ações da comunidade LGBTQI+ a documentários e ficções audiovisuais, passando por produções teatrais que enfatizam as dimensões culturais anti-hegemônicas, passando também por propostas curatoriais e álbuns de retratos que revisam a estrutura do arquivo visual para desafiar os sistemas de afiliação, dependência e subordinação da história da arte eurocêntrica, pelas narrativas que nomeiam corpos situados e elaboram aqueles “mapas do desejo” que o discurso oficial obscurece sob regimes de censura e punição, tudo neste dossiê aponta no sentido de um cruzamento de insurgências, um tatear de outros caminhos possíveis para um fazer artístico mais comprometido com a vida nestes tempos de forte avanço necropolítico.

Os textos são propostos como derivas, nas quais a arte se reafirma como um espaço de enunciação, um lugar para abrigar os esquecimentos, os silenciamentos e a invisibilização que o projeto colonial impôs às suas narrativas da história das artes. Para tanto, estão agrupados em blocos, à medida em que comungam de partilhas mnemônicas, como na seção **MEMÓRIAS, ARQUIVOS E MUSEOLOGIAS**; que articulam insurgências gênero-sexuais, a exemplo da seção **DISSIDÊNCIAS, MAPAS DO DESEJO, CORPOS EM TRÂNSITO**; que desterritorializam a ideia de arte desde práticas que promovem o enfrentamento ao racismo, ao racionalismo eurocêntrico, ao cânone artístico, caso da seção **TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS, TRANSBORDAMENTOS E CIDADES**; ou que se detêm sobre experimentos contra-pedagógicos (SEGATO, 2018) que põem em xeque a violenta educação dos sentidos - desestabilizando a estreita compreensão vigente sobre o que pode ou não alcançar o status de obra de arte, reunidos na seção **CONTRAPEDAGOGIAS E ARTE**.

Nesse sentido, por exemplo, numa perspectiva de estética contracolonial/decolonial, a poética de Cecilia Vicuña e Luiza Romão configura práticas de reinscrição sensível que desestabilizam os regimes coloniais de visibilidade, escrita e conhecimento. O corpo emerge não apenas como um lócus de conhecimento, mas também como um arquivo vivo e transgeracional onde gesto, voz, ritmo e materialidade ativam memórias historicamente subalternizadas, como defendido por Leda Maria Martins. Através de fios, sangue, voz e imagem, essas práticas poético-performativas operam como tecnologias relacionais que desafiam a hierarquia moderna entre oralidade e escrita, texto e performance, arte e política, produzindo formas de desobediência epistêmica que rompem com a linearidade temporal da narrativa colonial. Nesse contexto, a estética contracolonial/decolonial não é concebida como um campo exclusivamente

representacional, mas como uma práxis artista de reexistência que, ao articular a criação artística, a ação coletiva e a territorialidade, possibilita modos alternativos de produção, circulação e legitimação do conhecimento, deslocando a centralidade do cânone eurocêntrico e reinscrevendo a palavra poética no comum.

Alejandra Wolff²

Cleber Braga³

Marta Sierra⁴

(Organizador/as)

² Alejandra Wolff Rojas é artista visual, investigadora e docente. Mestre em Artes Visuais e Doutora em Literatura. Atualmente dirige o Centro de Documentação Angélica Pérez Germain do Museu Nacional de Belas Artes do Chile. Seus campos de interesse desenvolvem-se em torno das práticas artísticas e literárias latino-americanas contemporâneas, abordadas a partir dos estudos de gênero, memória, arquivo e descolonialidade. É coordenadora e docente do Curso de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Gestão de Museus, Patrimônio e Comunidades da Pontifícia Universidade Católica do Chile. Realizou exposições e curadorias de artes visuais e ativações documentais no Chile e no exterior. Publicou textos críticos de arte em edições acadêmicas e de divulgação.

³ Cleber Braga é Doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com período sanduíche no Programa de Estudos Latinoamericanos da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM). É Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com instância de investigação na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Granada (UGR), na Espanha. Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR), atua como docente no Departamento de Artes da Cena, tanto na graduação em Teatro quanto no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC). Autor do livro "CUIRexílios: uma fantasmografia artística na transfronteira mexicanobrasileira", é ainda diretor teatral, poeta e dramaturgo.

⁴ Marta J. Sierra é professora de Literatura Latino-Americana e Estudos de Gênero no Departamento de Modern Languages and Literatures do Kenyon College (Estados Unidos). Sua pesquisa situa-se na interseção entre literatura, artes visuais e cinema na América Latina, com especial ênfase nos estudos da memória, nos feminismos transnacionais, nas teorias pós-coloniais e descoloniais e nas estéticas da precariedade. É autora e organizadora de diversos livros e volumes coletivos, entre os quais se destacam *Gendered Spaces in Argentine Women's Literature*, *Postales femeninas desde el fin del mundo* e *Geografías Imaginarias: Espacios de resistencia y crisis en América Latina*, além de artigos publicados em revistas acadêmicas internacionais. Proferiu conferências como convidada e apresentou trabalhos em congressos internacionais como LASA, MLA e ILLI, e sua produção estabelece um diálogo constante com práticas artísticas contemporâneas e com debates críticos sobre território, corpo, afeto e violência histórica no Sul Global.

Referências:

Quijano, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**, editado por Edgardo Lander, 201–246. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

Mignolo, Walter D., y Catherine Walsh. **On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis**. Durham: Duke University Press, 2018.

SANTOS, Antonio Bispo dos. 2023. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama.

SEGATO, Rita. **Contra-pedagogías de la crueldade**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

MEMÓRIAS, ARQUIVOS E MUSEOLOGIAS

GESTOS POÉTICOS E POLÍTICOS NA PERFORMATIVIDADE DOS ARQUIVOS E NO ENCONTRO COM AS IMAGENS FOTOGRÁFICAS DO PROJETO “RETRATISTAS DO MORRO”¹

Mariana Falcão Duarte²

Ângela Cristina Salgueiro Marques³

André Guimarães Brasil⁴

Andrea Soto Calderón⁵

Resumo: O texto é resultado dos encontros entre as imagens fotográficas do projeto “Retratistas do Morro” (idealizado pelo artista visual Guilherme Cunha) com um de seus fotógrafos idealizadores, João Mendes, e uma moradora atual do Aglomerado da Serra, Cristiane Gomes. De autoria dos fotógrafos João Mendes e Afonso Pimenta, as imagens do projeto foram registradas entre as décadas de 1960 e 1990 no próprio Aglomerado, mostrando cenas do cotidiano de seus moradores. Argumentamos que a performatividade dessas imagens tem sua agência intensificada pelos relatos produzidos pelos entrevistados, configurando uma operação crítica, que rearticula modos de narrar, interferindo em relações de poder e imaginários, desestabilizando formas consensuais de pensar a experiência. Mostramos como o encontro hospitaleiro com as imagens pode criar imprevistos, zonas de indecisão nas quais o aparecimento promovido pelo trabalho das imagens do projeto não visa explicar a vida de pessoas vulneráveis, mas liberar outras operações imaginárias, desafiando certas normas de ordenamento e avaliação das vidas que florescem e resistem nas margens.

Palavras-chave: Fotografias; Arquivo; Retratistas do Morro; Hospitalidade; Performatividade das imagens.

¹ Este trabalho contou com o apoio do CNPq, da CAPES e da FAPEMIG.

²Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2984-2821>. Email: melfalcao@gmail.com

³Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2253-0374>. Email: angelasalgueiro@gmail.com

⁴Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1472-3475>. Email: agbrasil@uol.com.br

⁵Professora da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Autônoma de Barcelona (UAB), Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1778-3227>. Email: andreasotocalderon@gmail.com.

POETIC AND POLITICAL GESTURES IN THE PERFORMATIVITY OF ARCHIVES AND IN THE ENCOUNTER WITH THE PHOTOGRAPHIC IMAGES OF THE PROJECT “RETRATISTAS DO MORRO”

Abstract: This text is the result of encounters between the photographic images of the project “Retratistas do Morro” (created by visual artist Guilherme Cunha) with one of its planner photographers, João Mendes, and a current resident of Aglomerado da Serra, Cristiane Gomes. Authored by photographers João Mendes and Afonso Pimenta, the images of the project were recorded between the 1960s and 1990s in Aglomerado itself, showing scenes of the daily lives of its residents. We argue that the performativity of these images has its agency intensified by the accounts produced by the interviewees, configuring a critical operation that rearticulates ways of narrating, interfering in relations of power and imaginaries, destabilizing consensual ways of thinking about experience. We show how the hospitable encounter with images can create unforeseen events, zones of indecision in which the appearance promoted by the work of the project's images does not aim to explain the lives of vulnerable people, but to free up other imaginary operations, challenging certain norms of ordering and evaluating the lives that flourish and resist on the margins.

Keywords: Photographs; Archive; Retratistas do Morro; Hospitality; Performativity images.

Introdução

“Algum dia, você vai estar andando pela rua e vai ouvir alguma coisa ou ver alguma coisa acontecendo. Tão claro. E vai pensar que está imaginando. Uma imagem de pensamento. Mas não. É quando você topa com uma memória que é de alguma outra pessoa.” (Amada, de Toni Morrison)

Este texto parte dos encontros entre as imagens fotográficas do projeto “Retratistas do Morro” (idealizado pelo artista visual Guilherme Cunha) com um de seus fotógrafos e uma moradora atual do Aglomerado da Serra, Cristiane Gomes. O Aglomerado é considerado o maior conjunto de vilas e favelas do Estado de Minas Gerais, conhecido por seus projetos humanitários, ambientais e culturais⁶. A partir das aproximações entre imagens do projeto e da reflexão acerca das relações que se tecem entre fotógrafo e fotografados, objetivamos tematizar a possibilidade de uma partilha política do sensível⁷ (Rancière, 2009, 2010b) que se produz através do trabalho contra hierarquias e contra a supressão do trabalho coletivo de imaginar outros futuros possíveis. Essa partilha política é fundamentada por uma distribuição polêmica das maneiras de ser, ver e pensar, da divisão das temporalidades entre as atividades e das ocupações possíveis de um espaço (Rancière, 2019). Ela traz à tona o que anteriormente não havia encontrado lugar para aparecer e ser visto, ou seja, no nosso caso, o processo comunicativo que configura a identidade dos moradores que ocupam a região do Aglomerado da Serra e a forma através da qual eles se apropriavam daquele território a partir de deferentes temporalidades, possibilitando a escuta de discursos que antes só eram percebidos como ruídos (Rancière, 2010b).

De autoria dos fotógrafos João Mendes e Afonso Pimenta, as imagens do projeto

⁶ O Aglomerado foi formado com a migração e a ocupação do espaço por pessoas vindas do interior do estado e é composta por um conjunto de seis vilas e favelas (Marçola, Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora Aparecida, Nossa Senhora da Conceição, Novo São Lucas e Santana do Cafezal). Segundo dados da Prefeitura de Belo Horizonte, a população estimada do Aglomerado da Serra é de 46.086 pessoas, distribuídas em 13.462 moradias que abrangem uma área de 1.470.483 m².

⁷ Rancière afirma que existem “duas formas de disputa sobre a partilha do sensível” (2010b, p.37), “duas formas de contar as partes de uma comunidade” (2010b, p.36): “a primeira conta apenas partes reais – grupos existentes definidos por diferenças de nascimento e por funções, espaços e interesses diferentes que fazem o corpo social excluir qualquer suplemento. A segunda conta uma parte dos que não têm parte. Chamo a primeira de polícia e a segunda de política” (Rancière, 2010b, p.36). A diferenciação entre duas formas de partilha do sensível (que não são polos opostos, mas movimentos integrados que se tensionam na experiência) é feita por Rancière de maneira a tornar mais evidente o modo como a polícia e a política recortam diferentemente o tempo, o espaço, o visível e o invisível, criando enquadramentos consensuais ou dissensuais para orientar nossa experiência no mundo.

fotográfico “Retratistas do morro” foram registradas entre as décadas de 1960 e 1990 no Aglomerado da Serra, o maior aglomerado de vilas e favelas do estado de Minas Gerais. O projeto dá a ver o cotidiano de famílias que residiram no Aglomerado a partir de imagens registradas em estúdio ou nas casas, comércios e ruas do Serrão, exibindo os bailes, aniversários, casamentos, jogos de futebol, dentre outras cenas do cotidiano da região. Estas imagens revelam parte significativa da história da cidade contada a partir das experiências e das visões de mundo de seus próprios moradores⁸, uma vez que os fotógrafos residiam naquele território, e dão visibilidade para uma parcela da população em situação de vulnerabilidade econômica, territorial e social da cidade de Belo Horizonte.

Sensivelmente selecionadas pelo artista visual Guilherme Cunha, as imagens do projeto nos posicionam diante do rosto de uma parcela da população negligenciada pelo poder público e pelas forças hegemônicas. Ao analisarmos estes registros, percebemos que as imagens do projeto atuam contra estereótipos que geralmente identificam moradores de aglomerados, vilas e favelas como grupos destituídos de cidadania e reconhecimento. Nos chama a atenção o fato de que o projeto promove o aparecimento das pessoas fotografadas a partir do trabalho performativo das imagens.

A performatividade das imagens é um dos conceitos que estrutura nossa reflexão e expressa, segundo Andrea Calderón (2020), à forma como as imagens podem fazer aparecer certos acontecimentos, elementos e realidades que ainda não tinham sido imaginadas pelas pessoas. Para ela, não se trata de fazer um “uso performativo das imagens, pois o interesse não é entender o que as imagens nos fazem fazer” (2020, p.70), mas explorar as relações que constituem e as formas que permitem criar. Nesse sentido, as imagens também têm a capacidade de interromper os fluxos midiáticos, de gerar conflito, de trazer outras visibilidades para o debate social, provocando polêmicas. Esse é um aspecto que nos interessa de perto, uma vez que as transformações promovidas pelas imagens configuram visibilidades que interferem na forma como algumas questões são percebidas e pensadas na sociedade. As imagens possuem agência e configuram, assim, uma operação crítica, que rearticula relações de poder, alterando imaginários e desestabilizando formas consensuais de pensar a experiência.

⁸ Ver: <https://www.retratistasdomorro.guilhermecunha.art.br/> > Acesso em 03/08/2024.

“A imagem não é uma reprodução, mas um plano de conexão que abre e trabalha, exercitando modos de não adaptação ao sistema dominante, onde se criam imprevistos” (Calderón, 2020, p.45).

Enunciados performativos constituem a realidade que enunciam. Da mesma forma as imagens integram processos de relação entre indivíduos e formas individuantes, elas reorganizam e questionam as disposições materiais e alteram as superfícies que envolvem processos formativos materiais das condições de acolhida da alteridade. Assim, a performatividade das imagens se relaciona à disposicionalidade de elementos heterogêneos que compõem a cena polêmica instaurada pelas articulações e confluências entre tais elementos. Tal movência faz com que as imagens em relação sejam um “operador de diferença”, permitindo a definição de visibilidades que vão orientar a configuração de um problema, o aparecimento de sujeitos políticos e os modos de sua apreensão e consideração. Essas operações intervalares não são o resultado de uma mera imposição de uma forma sobre uma matéria inerte e materialidades destituídas de agência. Não se trata de afirmar que a matéria em si pode produzir novas configurações, mas de reconhecer que ela entra, junto a outros elementos, na composição de uma topologia do sensível que altera previsibilidades e configurações estabilizadas de espaço, tempo e capacidades de agência (Calderón, 2020).

Argumentamos que as imagens do projeto possibilitam que as pessoas dadas a ver nas fotografias ocupem outros espaços, tornando-nos sensíveis à sua existência e à sua forma de vida. São fotografias que exploram a capacidade que as imagens possuem de modificar uma situação, gerando uma busca pela cognoscibilidade da história da cidade e de seus habitantes, fazendo com que pessoas, coisas e objetos se tornem visíveis e reconfigurem visualidades vigentes. Quando os corpos nas fotografias do projeto Retratistas do Morro “aparecem”, eles se conformam como uma possibilidade de resistência, subversão e/ou reinvenção dos modelos de captura a que habitualmente estão submetidos (Marques, 2014). Mas, segundo Calderón (2020, p.47), a questão não consiste em, ingenuamente deixar de fazer representações consensuais, pois “este é um dos tantos recursos com os quais as imagens criam mundos. O desafio consiste em afastar-se da lógica da relação de necessidade entre causa e efeitos”. O aparecimento promovido pelo trabalho das imagens do projeto não deseja explicar a vida de pessoas

vulneráveis, mas liberar outras operações imaginárias, bagunçando a lógica da representação e desafiando certas normas de ordenamento e avaliação dos modos de vida.

Há uma forma de aparecimento que não se confunde com simples dar a ver (tornar visível), mas que se expressa como agentividade política, como o “trabalho de fazer imagens dissidentes ou que desacatem os mandatos de normatividade para inscrever materialmente o que não tem espaço na realidade” (Calderón, 2020, p.137). Fazer aparecer é elaborar uma cena na qual seja possível ouvir e considerar a voz daqueles que antes não tinham escuta, instaurando um espaço de jogo, de confluências e de criação de uma nova partilha do sensível.

As imagens, segundo Rancière, pertencem a um “dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca” (2012, p.96). Há uma ordem policial que contextualiza e controla as imagens e o que elas reapresentam, determinando os modos como essas pessoas, coisas e objetos se apresentam e qual a atenção que eles merecem. O regime de visibilidade que regula a produção e a forma por meio da qual esses elementos - pessoas, coisas e objetos - aparecem nas imagens influenciam nossa percepção em função do regime discursivo que os fundamenta. A questão consiste em refletir acerca das operações estéticas e políticas que tornam possível a existência e circulação de uma dada imagem. Sob esse aspecto, “o problema não reside na validade moral ou política da mensagem transmitida pelo modelo representativo, mas no próprio dispositivo que o configura” (Calderón, 2020, p.48).

Buscando tensionar e ampliar as formas de fazer os arquivos falarem para além do que é dado a ver inicialmente através das superfícies fotográficas, este texto apresenta aspectos da potencialidade dos gestos de redistribuição do arquivo que compõe o projeto “Retratistas do Morro”, com o intuito de ampliar as formas de restituí-lo ao seu contexto de origem. Por se tratar de um arquivo fotográfico produzido por fotógrafos que são ex-moradores do Aglomerado da Serra, propomos fundamentar este encontro a partir de um retorno às origens das práticas com os arquivos para contextualizar o tratamento tradicionalmente dispensado aos documentos históricos, objetivando evidenciar as possibilidades de performatividade das imagens e os modos de apropriação dos arquivos, especialmente os fotográficos.

Para tanto, refletimos na seção seguinte acerca das operações disposicionais que montam e desmontam alianças provisórias e confluências entre as imagens.

Remontagens do tempo

A história buscou, ao longo do século XIX, constituir bases capazes de definir o campo da disciplina de forma autônoma, distinguindo-o das demais ciências do homem, como a literatura, a política e a filosofia. Os historiadores da Escola Metódica aplicavam as regras do método crítico aos arquivos considerando que a história existiria em si de forma objetiva e se ofereceria ao mundo através dos documentos, cabendo aos historiadores darem “visibilidade ao passado até então escondido nos documentos guardados nos arquivos” (Borges, 2008, p.17). O método crítico era responsável por verificar a autenticidade, a procedência e a veracidade dos conteúdos dos documentos, encadeando-os, ao final, em uma sequência espacial e temporal. O resultado deste processo era uma narrativa que articulava os acontecimentos históricos a partir da lógica que conecta causas e consequências, privilegiando a explicação e inibindo outras versões possíveis. Essa forma de dispor os arquivos faz com que a sequência dos fatos narrados a partir dos documentos seja percebida como legítima, como expressão da verdade sobre o passado.

O conhecimento histórico, ao deixar de ser considerado como “dato natural” e passar a ser compreendido como “conteúdo cultural sujeito a interpretações” (Borges, 2008, p.17), passa a instituir um modelo que impede a aplicação dos conceitos de “pesquisa histórica e fontes” recomendados até então pelo método crítico. O suposto conhecimento objetivo e mecânico dá então lugar a novos conceitos de realidade, de método de pesquisa, de ciência histórica e de documento histórico a partir de uma série de transformações das relações sociais e dos parâmetros científico e filosófico ocorridos no final do século XIX. Segundo a historiadora Maria Eliza Linhares Borges, as imagens visuais passaram a ser vistas como elementos mediadores, ao contrário de um “reflexo de um dado universo sociocultural”, sendo parte de um “sistema de significação que não pode ser reduzido ao nível das crenças formais e conscientes” (Borges, 2008, p.19), pertencendo à ordem do simbólico, do metafórico e dotadas de estilos cognitivos

próprios.

Para desmontar o historicismo, reestruturando as formas de pensar e narrar a história que, até então, se fundamentava na linearidade histórica estruturada pela sucessão de tempos homogêneos, o pensamento por montagens abriu novas possibilidades para a ideia de progresso positivista. Propondo “uma forma aberta de conhecimento por relações” (Velloso, 2022, p.219), o conhecimento pela montagem é capaz de cruzar áreas distintas explorando seus limiares e ultrapassando suas fronteiras. É uma forma dinâmica de pensar que age pelas divergências, variedades e é, segundo Georges Didi-Huberman, o procedimento, por excelência, da exposição política uma vez que elucida “os conflitos, os paradoxos, os choques recíprocos dos quais toda história é tecida.” (2016, p.1).

Aby Warburg, ao construir o Atlas Mnmosyne, a partir do final da década de 1920, buscava uma espécie de “sobrevida das imagens”, capaz de fazer surgir sentido em uma outra época, permanecendo viva na memória e assombrando épocas posteriores (Velloso, 2022, p.210). A sobrevivência de um tempo passado no presente ou futuro ocorreria por lampejos mnemônicos involuntários, “operando por montagens, criando nexos inesperados, de forma não linear, anacrônica e fragmentária.” (Velloso, 2022, p.211). O que interessaria a Warburg seria justamente o caráter híbrido e lacunar das imagens, onde o foco se daria menos em cada imagem individualmente e mais no intenso trabalho de redistribuição, aproximação e afastamento realizado no intervalo entre elas, ou seja, em suas possíveis relações derivadas de uma operação de montagem. Dessa maneira, um jogo contínuo de confluências e diferenciações seria capaz de fundamentar a concepção de história aberta, descontínua e anacrônica.

A estrutura das montagens, uma prática literária utilizada por Benjamin no livro “Rua de Mão Única”, lançado em 1928, e nos escritos inacabados das “Passagens” entre os anos de 1920 e 1940, é um exercício, um procedimento, “uma forma de narração da própria experiência das cidades em transformação, como modo de apresentar sua própria experiência em várias cidades diferentes como Berlim, Moscou, Riga, Nápoles ou Paris” (p.102). Pensar por montagens significou para Benjamin pensar como um quebra-cabeças, com nexos inesperados, através das heterocronias, tornando visíveis “as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto”.

Segundo Paola Jacques, (2018, p.213), é uma forma de produzir conhecimento que vai contra uma pureza sistêmica, onde o que mais interessa é que não haja um resultado pré-determinado ou estático, mas possibilidades em aberto que surgem a partir de conexões inesperadas, tensões, rupturas e outras interpretações imaginativas. É uma forma de aproveitar o que parece em desuso, utilizando os resíduos da história numa espécie de remontagem de velhos cacos, numa combinação temporal que gera uma polifonia a partir de um processo em que narrativas e narradores, tempos e narrações heterogêneas, se encontram. No encontro e choque entre as diferenças dos fragmentos, irão surgir outros nexos possíveis, baseados em suas próprias diversidades e heterogeneidades. A importância da história no método da montagem será a semente para as teses sobre o conceito de História, texto concluído em 1940, no ano da morte de Benjamin. De acordo com Oliveira (1993), ao recusar a escrita da história baseada nos documentos oficiais e incentivar uma investigação arqueológica, em diferentes suportes, Benjamin busca construir linhas alternativas de apropriação e interpretação a partir dos pequenos registros materiais, registros minoritários, sem valor aparente, mas com enorme potência para redispôr sentidos, modos de olhar e imaginar.

A teoria benjaminiana seria algo tal como uma experiência de história, que busca compreender de que forma o passado poderia se tornar um momento crítico da experiência do presente (Muricy, 1998). A relação da classe oprimida, do sujeito histórico com o passado, no momento de sua ação política, poderia se configurar como um rompimento com a continuidade histórica. Para Benjamin o passado não está definitivamente encerrado, já que a estrutura do acontecimento histórico permanece aberta tanto para o futuro, quanto para o presente quando este a reconhece. Ao historiador caberia a sensibilidade e posicionamento crítico para perceber que, em meio a um terreno já solidificado, surge uma centelha capaz de bagunçar essa ordem e reescrever o que já havia sido considerado como acabado, contribuindo assim para que os pequenos fragmentos que surgem nesses instantes sejam reapropriados.

Rupturas arquivísticas

Embora o paradigma metódico tenha sido superado, ainda nos vemos cercados por historiadores disciplinares que, nas palavras de Saidiya Hartman, são “devotos do policiamento das fronteiras da história, como ela deve ser escrita e quem pode escrever” (Silva e Souza, 2023, p.11). Hartman questiona como devemos proceder diante dos arquivos produzidos por relações de poder (nos moldes de Michel Foucault)⁹, que protegem um determinado protocolo disciplinar, reverenciando e fetichizando os documentos dos “poderosos” como a única fonte para hipóteses supostamente verdadeiras. Tal questionamento exige que remontemos às origens das práticas com os arquivos para contextualizarmos e entendermos as formas de tratamento dispensada aos documentos históricos nos últimos cem anos e que, durante décadas, excluíssem qualquer substrato textual ou imagético que não preenchesse os requisitos necessários para serem considerados fontes. Ainda que o paradigma que norteou a historiografia metódica tenha sido derrubado, o apego às tradições e a vinculação das pesquisas e da disciplina da História aos interesses das forças hegemônicas continuam a impedir que diferentes práticas de pesquisa e ensino sejam incorporadas por nossa sociedade.

O trabalho de Saidiya Hartman (2020), articula uma nova forma de se relacionar com os arquivos. Propondo uma leitura das imagens e de documentos de arquivos através de movimentos de montagem, mesclando fotografias e informações, sem necessariamente se manter fiel a supostas verdades históricas, a autora utiliza a fabulação crítica como um método, um conceito e uma ferramenta de trabalho. Caracterizado por tentar ampliar as possibilidades imaginativas na apropriação dos arquivos e por criticar a forma através da qual eles são produzidos, este método reorganiza, rearranja e reapresenta os elementos históricos em narrativas divergentes

⁹ Saidiya Hartman (2020) menciona a importância que os textos de Foucault possuem para a construção de seu método da fabulação crítica, especialmente o texto “A vida dos homens infames”. Ao escrever sobre uma garota negra violentada a bordo de um navio que trazia pessoas escravizadas para a América, a autora menciona como, segundo Foucault, o pouco que sabemos sobre a existência das vidas infames deriva de arquivos produzidos pelo poder que determina sua morte. Hartman afirma que seu gesto vai além de “recontar a violência que depositou esses traços no arquivo” (p.15), uma vez que ela quer recuperar vidas já emaranhadas com os documentos condenatórios, construindo uma “prática da liberdade capaz de imaginar um futuro alternativo e interrogar a produção do nosso conhecimento sobre o passado” (p.32).

a partir de pontos de vista em disputa, sem preencher todas as lacunas.

O método que guia essa prática de escrita é melhor descrito como fabulação crítica. [...] Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, rerepresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. [...] Eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma “narrativa recombinante”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro... (Hartman, 2020, p.28 e 29).

Desta forma, a autora cria uma ruptura ao desenhar um movimento de interseção entre o fictício e o histórico, de libertação dos documentos em relação a suas fontes, de forma a criar histórias pessoais que façam sentido num momento presente e busquem propor uma reparação social para suas protagonistas, em especial no que se concerne aos contextos de vulnerabilidade em que elas se encontram. A contribuição de Saidiya Hartman torna possível ressignificar histórias de vida ao construir novos contextos e destinos para suas personagens, problematizando os quadros de sentido e valores, capazes de gerar visibilidade e legibilidade para as mulheres negras americanas da virada do século XX. Para além de uma forma de lidar com o arquivo, desafiando relações de opressão que silenciam histórias, Hartman (2020, p.31) defende a fabulação crítica como um método que pode representar o que antes não era possível, favorecendo o “conhecimento do passado e animando nosso desejo por um futuro liberto”.

Para ela, esse método age questionando as formas de conhecimento naturalizadas por forças de opressão, relações de poder e por práticas disciplinares, trazendo a potência do trabalho com os arquivos para a produção de ficções que agem contra esses mesmos arquivos. É importante salientar que Hartman (2020, p.26) define o trabalho da ficção como a operação que nos permite “encontrar um modo estético apropriado ou adequando para retratar de outra maneira as existências que geralmente têm suas experiências confiscadas” pela ordem vigente. Nesse sentido, a ficção permite uma abertura ao inesperado, permite que “o rastro narrativo seja reencaminhado ou quebrado pelos sons da memória, perturbando as disposições do poder” ao permitir que imaginemos possibilidades que não estão previstas pelos parâmetros legitimados. Ao moldar narrativas ficcionais, Hartman (2020, p.26) destaca que seu intuito é fazer

uma leitura crítica do arquivo, permitindo escrever relatos que não sejam limitados “pelos constrangimentos dos documentos legais, indo além da reiteração e das transposições, para desordenar e transgredir os protocolos do arquivo e a autoridade de suas afirmações”. O jogo da ficção coloca em disputa a maneira como elementos, existências, vozes, acontecimentos serão dispostos e arranjados em constelações de sentido que podem rasurar a legitimidade da violência imposta às existências vulneráveis geralmente invisibilizadas pela História.

Jogando com os elementos básicos da história e rearranjando-os, reapresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito (Hartman, 2020, p.29).

Nesse processo, a ficção desempenha um processo vital, pois é ela que, segundo Rancière (2019), vai permitir aos sujeitos que experimentem um processo de desincorporação e de reincorporação através do qual eles fazem “como se” fossem algo distinto do que são, produzindo agência transformadora e reorientando a imaginação política. A ficção é uma força material que redefine as posições, as partilhas, as forças que agem na experiência e os gestos de produção das formas de vida em sua interdependência.

Andrea Soto Calderón (2022, 2023), de maneira próxima a Rancière, afirma que a ficção permite pensar relações, novas estruturas de apresentação dos fatos e de produção de sentido, trazendo uma perturbação para o coração das formas representativas explicativas, que recusam o jogo da indeterminação. Nesse processo, o papel desempenhado pelas imagens é central, pois é na rede de sentidos que se articula em torno de uma imagem e lhe confere visibilidade, que o trabalho da ficção intervém, desarticulando causalidades, propondo novas narrativas, abrindo outros intervalos e bordas.

As imagens podem ser consideradas como entidades que, quando colocadas em conexão, trabalham de maneira a produzir uma operação de deslocamento (Rancière, 2019, 2010a; Calderón, 2020). o trabalho das imagens (que sempre se realiza através do contato entre produtores, receptores, formas de circulação e apelo das formas figuradas) é capaz de reconfigurar uma certa ordem dada, subvertendo uma

disposição previsível de organização dos acontecimentos. Rancière (2012, 2019) destaca que a imagem, como operação desestabilizante, faz trabalhar um saber que escapa ao prescritivo e ao representativo, até alcançar uma dimensão imaginativa que redefine visibilidades e legibilidades. Para ele, a fabulação das imagens está intrinsecamente ligada à ficção e ao tipo de experiência emancipada que emerge na narrativa ficcional que mistura temporalidades e espacialidades de maneira desierarquizada.

Andrea Calderón (2020) afirma, sempre em consonância com Rancière (2019), que as imagens são artefatos de potência especulativa, poética e política. Elas podem ser conceituadas como operações que fabricam relações, que dispõem e organizam as coisas de uma certa maneira, produzindo enunciados, discursos e formas de vida. Segundo ela, as imagens podem contribuir para construir visibilidades para realidades que precisam de signos concretos para serem imaginadas. Assim, elas não se reduzem ao visível, mas são operações que criam um sentido de realidade.

As fotografias do projeto fotográfico “Retratistas do Morro” nos convidam a realizar uma busca pela cognoscibilidade da história da cidade e de seus habitantes, fazendo com que pessoas, coisas e objetos se tornem visíveis e possam reconfigurar, através de “operações imageantes” (Mondzain, 2022, p.173), o que Jacques Rancière (2000) denominou como “partilha política do sensível”. Tal partilha traz à tona o que anteriormente não havia encontrado lugar para ser visto, possibilitando a escuta de discursos que antes só foram percebidos como ruídos (Rancière, 1995). A partilha política do sensível é fundamentada por uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações possíveis de um espaço (Marques, 2014). As imagens, segundo Rancière, pertencem a um “dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca” (Rancière, 2012, p.96). Há uma ordem policial que contextualiza e controla as imagens e o que elas reapresentam, determinando os modos com que essas pessoas, coisas e objetos se apresentam e qual a atenção que eles merecem. O regime de visibilidade que regula a produção e a forma através da qual esses elementos – pessoas, coisas e objetos – aparecem nas imagens influenciam nos processos de apreensão e reflexão junto com as imagens, tendo em vista os arranjos discursivos e afetivos que os fundamenta.

Gestos de pesquisa enquanto poéticas para o aparecimento político

Nosso gesto de pesquisa buscou aproximar alguns moradores do Aglomerado das fotografias do projeto, pois acreditamos que o movimento de se colocar diante das imagens e entre elas promove aberturas de sentido, colocando em jogo capacidades enunciativas e inventividades que entrelaçam o ontem e o hoje, em um trabalho de rememoração e subjetivação. Os intervalos abertos entre o visível, o dizível, o pensável, as imagens, as palavras e os fragmentos de memórias evidenciam como o trabalho das imagens pode ser associado à abertura de margens de manobra, para que os sujeitos redefinam suas próprias histórias. Tal redefinição é frequentemente acompanhada de uma desidentificação com relação a representações estereotipadas e ofensivas.

O processo de subjetivação política é caracterizado por Rancière (2019) como o entrelaçamento de três atos: recusar uma identidade imposta socialmente, nomear constrangimentos e injustiças associados a assimetrias de poder, e, assim, elaborar uma cena polêmica na qual se pode deslocar e desordenar os elementos que afirmam uma partilha hierárquica do sensível (Marques, 2014, 2011). A subjetivação política é a “produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis em um campo de experiência dado, cuja identificação está ligada à reconfiguração do campo da experiência” (Rancière, 1995, p.59). Ela envolve níveis de tensionamento com o outro, onde uma identidade fixada e imposta é recusada, onde evidências dessa recusa são oferecidas, e onde há a instauração de práticas de resistência nas quais se realiza o aparecimento político dos sujeitos e de suas existências.

“Aparecer” não é só adquirir visibilidade, mas envolve alterar o modo como sujeitos são percebidos, considerados e reconhecidos diante dos outros, o que demanda um deslocamento do olhar, uma outra forma de imaginar a alteridade e de considerar as formas de vida daqueles que se apresentam diante de nós (Rancière, 2019; Calderón, 2020). A ficção atua na composição dos modos de produção da realidade e das operações que compõem uma cena de aparecimento.

Rancière (2019, 2022) pensa no papel que a ficção possui no processo de aparecimento de grupos subalternos, questionando as percepções hegemônicas do mundo social que orientam a legibilidade da história. Segundo ele, a fabulação ficcional

produz uma mudança nos modos de ver, sentir e perceber, desnaturalizando o que possui a rigidez da norma e conduzindo à transformação dos imaginários a partir dos quais lemos, vemos e ouvimos o mundo a nosso redor (Waks et al., 2022). Por isso, abrir um campo de visibilidade quer também dizer alterar um determinado regime de crenças a partir do investimento em outros modos de apresentação, aparição e circulação dos corpos que lhes permitam ocupar tempos e espaços excessivos, que antes não poderiam, ou não lhes eram permitidos acessar. O trabalho que Rancière realiza com arquivos nos chama a atenção, uma vez que sua escrita assume uma poética orientada pela operação da montagem, em que “as palavras, as imagens e os pensamentos são de certa maneira desmontados e entram em novas combinações e, conseqüentemente, fornecem a possibilidade de novas sínteses sensíveis.” (Waks et al., 2021, p.11).

De maneira próxima a Rancière, Júnia Mortimer argumenta que os gestos de pesquisa que se servem da poética da montagem possibilitam experimentar modos diferentes de fazer o “arquivo falar”, pois promovem aproximações inauditas e valorizam a indecidibilidade que as imagens possuem diante das tentativas de apreensão pelo nosso olhar. No âmbito da experiência na cidade, a montagem com os arquivos provoca ruídos ao colocar “em discussão a vida ordinária capturada por meio da fotografia e as implicações dessa mediação técnica na prática da cidade e na construção de representações e discursos” (Mortimer, 2020, p.17). Mas o que surge a partir do encontro com a imagem? O que emerge desse contato? Do encontro entre sujeitos e imagens novas visibilidades podem surgir, tomando forma a partir do compartilhamento de diferentes maneiras de promover o aparecimento daquelas e daqueles que se apresentam nas fotografias.

O encontro com as imagens

Como mencionamos na introdução, o gesto investido neste trabalho foi o de promover um encontro entre as imagens fotográficas do projeto “Retratistas do Morro” com um de seus fotógrafos idealizadores, o senhor João Mendes, e uma moradora atual do Aglomerado da Serra, Cristiane Gomes. Nossa aposta era a de que esse encontro nos permitiria investigar a maneira como a performatividade dessas imagens pode

configurar uma operação crítica, que rearticula modos de narrar, interferindo em relações assimétricas e desestabilizando formas consensuais de pensar a experiência no Aglomerado. Vimos que o encontro com as imagens pode criar imprevistos, zonas de indecisão nas quais o aparecimento promovido pelo trabalho das imagens do projeto não visa explicar a vida de pessoas vulneráveis, mas liberar outras operações imageantes, desafiando certas normas de ordenamento e avaliação das vidas que florescem e resistem nas margens. Também acreditamos que os relatos elaborados no contato com João Mendes e Cristiane Gomes (eles foram entrevistados entre maio de 2023 e maio de 2024)¹⁰ são tecidos por meio de um trabalho ficcional que perturba o tratamento tradicionalmente dispensado aos documentos históricos, auxiliando na elaboração de narrativas singulares, capazes de promover uma partilha do sensível orientada pela consideração, pelo cuidado e pela hospitalidade.

Imagem 1 - João Mendes



Fonte: Foto realizada pelos autores do artigo (2023)

João Mendes é fotógrafo e um dos autores do acervo do projeto fotográfico Retratistas do Morro. Ele possui um pequeno estúdio fotográfico no bairro Serra, onde faz há mais de cinquenta anos retratos de moradores da região. Residente do Aglomerado por muitos anos, João conhece muitos de seus fotografados e é capaz de

¹⁰ Todas as imagens que integram as análises realizadas possuem autorização de uso tanto do fotógrafo quanto das pessoas fotografadas.

dar detalhes sobre a vida de muitos daqueles que aparecem em seus registros. Ao ser questionado sobre seu trabalho, João diz: “É muito difícil acreditar que eles estão dando tanto valor pra mim.” Perguntamos sobre alguns daqueles que são dados a ver em suas imagens e João, ao apontar para a foto em estúdio de uma criança, responde o seguinte:

“Aquela menina que aparece na foto, a Rosa, ela já morreu. Morreu com 23 anos. Eu vejo a foto dela, você vê que doce de menina né? Ela estava com doze anos mais ou menos e morreu com 23 anos, de bebida. Tem uma filha dela que mora por aí, parece demais com ela! A filha dela chegou aí outro dia e tinha uma foto da Rosa no mostruário. De repente, eu tô vendo a menina chorando, correndo lágrimas. Eu perguntei “o que está acontecendo?”. E a filha de Rosa respondeu: “É a minha mãe que está aqui!”. Aí eu tinha o livro, eu dei o livro pra ela na hora e ela ficou muito grata pelo livro. Pois é, eu falei, “sua mãe tá aí!” (João Mendes, entrevista realizada em 2023)

Imagem 2 – Retrato de Rosa



Fonte: Arquivo pessoal de João Mendes (imagem cedida aos autores)

A menina Rosa, que aparece sorridente em seu vestido singelo e suas mangas delicadas e bufantes na primeira imagem, não olha para a câmera, assim como muitos dos retratados em estúdio. Rosa não convoca o observador da foto, não interpela quem a encara. Seu olhar, levemente dirigido para cima, talvez retorne para quem a acompanhava naquele dia, o dia de “tirar” retrato. “Sorria, Rosa!”, alguém diz. Na

imagem, Rosa sorri e sonha todos os sonhos possíveis para uma menina de doze anos, tantos futuros em devir, diferentes daquele que João nos conta. Na imagem, Rosa permanece. E reaparece para nós em um encontro que demanda hospitalidade, ou seja, abertura de um imaginário político pautado pelos gestos de acolher, considerar, escutar e elaborar respostas não programadas aos que se apresentam diante de nós. A hospitalidade propõe uma poética da relação, que respeita os intervalos que separam os sujeitos, mas criam zonas e limiares capazes de possibilitar articulações, encontros e experimentações plurais. Há o respeito e a escuta como orientações éticas para o encontro entre fotógrafo, retratados e espectadores.

A construção e desconstrução de enquadramentos confere ao trabalho das imagens a chance de configurar cenas singulares, que desafiam racionalidade explicativas e abrem intervalos através dos quais se intensificam a elaboração conjunta de zonas hospitaleiras e espaços de jogo. De acordo com Mondzain (2022), o questionamento de enquadramentos predefinidos abre margens para a criação de operações imageantes nas quais o olhar do fotógrafo deseja reconfigurar o nosso olhar através de uma outra maneira de ler e se aproximar das formas de vida em destaque. A hospitalidade das imagens tem essa potência de alterar as legibilidades, de promover deslocamentos, de alterar dispositivos, fazendo com que a *mise en scène* siga o movimento das pessoas e, ao mesmo tempo, crie zonas de movimento que orientam a organização do olhar. Através do relato de João Mendes compreendemos as condições de produção das imagens, e podemos conectá-las com um regime político de gestos que reorganizam nosso olhar. Essa nova forma de considerar as imagens nos demanda acolher, considerar e escutar.

Sob esse viés, a hospitalidade das imagens (Mondzain, 2022) busca menos fazer saber, e mais construir o olhar daquele a quem a imagem é endereçada, visando partilhar uma interrogação, evidenciar as diferentes maneiras como as imagens, em seu trabalho de criação de zonas de acolhimento e hospitalidade, introduzem intervalos e brechas, uma dimensão de fuga, linhas em zigue-zague que rasuram e interrompem o dispositivo de confiscação das palavras, dos sonhos, das memórias e experimentações emancipatórias.

Imagem 3 - Cristiane Gomes



Fonte: Foto realizada pelos autores do artigo (2023)

Cristiane Gomes tem 43 anos e mora no Aglomerado da Serra desde seu nascimento. Sua mãe veio do interior de Minas Gerais aos 16 anos, fugindo de um casamento arranjado com um homem mais velho e, assim que chegou a Belo Horizonte, trabalhou em casas de família e lavando roupas para fora. Esta era uma ocupação bastante comum na época para as chefes de família do Aglomerado, que utilizavam a água do córrego da Mem de Sá para lavar roupas de médicos e oficiais do exército que residiam no bairro Santa Efigênia. Cristiane perdeu sua mãe ainda jovem e passou a cuidar dos irmãos menores como se fossem seus próprios filhos.

Selecionamos algumas fotografias do projeto Retratistas do Morro e, durante a entrevista, as dispusemos aleatoriamente sobre uma mesa. Cristiane foi convidada a analisar e escolher uma ou mais imagens que lhe chamassem a atenção. Ela selecionou a fotografia do aniversário, uma imagem que traz parte de uma rotina comum entre muitas famílias das décadas de 1980. Olhar para aquela imagem fez Cristiane mergulhar em suas próprias lembranças, nas imagens dos aniversários que frequentava quando criança. Muitas informações surgiram neste movimento: as descrições detalhadas das festas da época, as brincadeiras que as crianças faziam, os espaços das casas e ruas do Aglomerado:

“As festinhas eram aquela bagunça, quando não era pra estar perto do bolo as

crianças eram expulsas para fora, para não mexer, para não roubar docinho. Eu era uma que roubava (risos)! A gente ficava lá fora, você vê, as salas todas eram assim, pequenininhas. A gente ficava no terreiro, brincando, era terra na rua, não tinha nada asfaltado, brincando de pique-esconde, tudo na rua. Na hora de cantar os parabéns todo mundo dava um grito “hora dos parabéns!” e aquele monte de menino correndo! As festinhas eram assim! As vezes os meninos estavam até sujos de terra porque já tinham brincado. Iam arrumadinhos, mas chegava na hora dos parabéns estavam todos sujos de terra, de grama, era muito bom!” (Cristiane Gomes, maio de 2024)

Imagem 4 - Aniversário



Fonte: Afonso Pimenta, 1987. (Imagem cedida aos autores)

Cristiane nos apresenta, num segundo momento, uma imagem de arquivo pessoal, na qual vemos uma festa de aniversário de um primo dela. A mesa decorada e os convidados e aniversariante em volta do bolo trazem à tona memórias pessoais que se assemelham às experiências vividas pelos sujeitos que aparecem na imagem do aniversário do projeto “Retratistas do Morro”. Ainda que Cristiane não apareça nas fotografias do projeto, falar sobre aquelas imagens fez emergir experiências pessoais importantes e fundamentais para um processo de subjetivação política, pois afirmam sua identidade e alargam suas possibilidades de autodefinição, de ser e estar no mundo para além do que é expresso nas narrativas da grande mídia a respeito dos moradores do Aglomerado da Serra.

As duas fotografias de festas de aniversário também possuem diferenças: na

imagem acima, há mais crianças presentes em torno da mesa e os olhares são atraídos para lugares diferentes: provavelmente o êxtase do momento de cantar os parabéns faz com que as atenções se dispersem. Na imagem abaixo, além da menor presença de adultos, são poucas as crianças que se dispõem ao redor da mesa, permitindo uma pose diante da câmera que atrai mais centralmente os olhares.

Imagem 5 - Aniversário na família de Cristiane Gomes



Fonte: acervo pessoal de Cristiane (imagem cedida aos autores)

Para além do depoimento sobre a imagem da festa de aniversário de seu primo, Cristiane recorda a rotina e as brincadeiras de infância no Aglomerado:

“A gente reunia todo mundo, brincava de fazer o aniversário de todo mundo. Não era do mês não, as vezes tinham dez crianças e todo mundo estava fazendo aniversário, todo mundo reunia, pegava o biscoito na casa de um, pastel que alguém comentava que a mãe tinha feito, e a gente dividia para todo mundo comer, brincava de fazer festa. A gente brincava de finca, fazia as festinhas debaixo da laje de alguém que estava construindo, que tinha terra, nós íamos para lá. A gente escorregava na terra, porque a rua era de terra, não era asfaltada, era muito legal. Então era assim “vamos fazer uma festinha?”, “ah, mas era aniversário de quem?”, “não sei, mas quem tem pipoca?”, “vamos arrumar um padrinho!”. Ali na hora a gente estava brincando, deu fome, cinco horas da tarde, não tinha nada para comer, cada um pensava em alguma coisa, todo mundo ia em casa e “roubava” alguma coisa e trazia. Quando tinha coisa crua, nós acendíamos fogo, meu irmão mais velho acendia e a gente cozinhava alguma coisa para comer. Eu tinha de três anos para cima e já estava na rua, mas tinham crianças de todas as idades, todo mundo na rua. Eu lembro da gente molequinha, de rasgar o short na rua, na terra, e ter que ir tomar banho depois. Era banho de bacia, não tinha chuveiro, eram as meninas primeiro, depois os meninos. Então os meninos ficavam com a água mais suja para enxaguar [risos].” (Cristiane Gomes, maio de 2024)

Cristiane selecionou uma segunda imagem, desta vez de uma família disposta numa conformação bem típica dos antigos álbuns de fotografia, com pais, filhos e sobrinhos dispostos em um arranjo piramidal. Ao observar a imagem, Cristiane falou de sentimentos relacionados às expectativas de vida que os moradores do Aglomerado tinham em relação às suas próprias vidas e o futuro das crianças. Ela expôs a falta de perspectivas para os adultos naquele presente das imagens, mas destacou a esperança de um futuro melhor para as próximas gerações. Para além das histórias, as fotografias e o gesto de falar sobre elas conferem dimensão e textura aos espaços do Aglomerado: as decorações das casas, as técnicas construtivas utilizadas, os detalhes dos espaços públicos, a infraestrutura presente e ausente no território. Todos esses aspectos configuram topografias para a experiência e para as dinâmicas comunitárias que geram alianças menores e amplas, como os mutirões para a construção das moradias.

Imagem 6 - Foto de Família



Fonte: Acervo de Afonso Pimenta, 1990. (imagem cedida aos autores)

“Na época ninguém tinha nada, era raro. Mas acho que eles tinham esperança de as crianças estudarem, irem pra frente. É igual eu, estudar, ter alguma coisa, ser alguém na vida, é o que a gente quer para os filhos. Essa foto que eu vi com um pai, uma mãe e as crianças, acho que eles queriam isso, gravar ali, “ó vocês pequenos e depois de grandes vocês vão ter uma vida boa”. Porque estar dentro de uma favela, na época aqui das fotos, não era nada, era uma favela que nem rua asfaltada tinha, todo mundo brincava na terra. E hoje está bem diferente lá dentro tem até prédio. Todo mundo construindo três, quatro andares. Então vendo lá atrás e vendo hoje, as pessoas juntavam moedinhas para tirar foto, ninguém tinha dinheiro, pagava a prestação. Todo mês o Afonso [Pimenta] ia lá receber. Hoje é fácil tirar foto, mas antes não era. (...) Na minha época, quem nasceu lá há cinquenta anos, não tinha oportunidade nenhuma de crescer, de estudar, de ser alguém. Chegava era na quarta série e olhe lá, ensino médio ninguém nem pensava. Porque tinha que parar de estudar para ir trabalhar. Não tinha expectativa. Hoje tem cursos lá dentro, tem Criança Esperança Bh Futuro, tem coisas que estão entrando, que é do mundo lá fora, supergrande, e estão entrando lá dentro, não é um lugar marginalizado. Tem as pessoas do mal, mas a maioria é do bem.” (Cristiane Gomes, maio de 2024)

Ao colocar moradores e imagens em relação, incorporando outras imagens de arquivos pessoais ao gesto de análise, cria-se uma constelação de imagens, sujeitos e memórias. Walter Benjamin (2009) designa uma constelação pela relação entre os componentes de um conjunto do agrupamento constelar, que é por sua vez caracterizado pelas estrelas e pelas linhas imaginárias que as interligam. Esta relação é definida tanto pela proximidade e afastamento das estrelas, quanto pela “possibilidade de significado que o conjunto adquire – o sentido que lhe pode ser atribuído” (Velloso, 2018, p. 101). Por permitir o pensar por extremos, incorporando desde fragmentos a grandes corpos, a estratégia de pensamento através da constelação permite conectar polos distantes e ilustra de forma eficiente o movimento de ir e vir do fluxo da experiência, quando a partir de um lampejo, um momento atual ilumina o passado e altera o presente.

As relações que produzimos entre imagens nos ajudam a nos orientarmos para conferirmos sentido às nossas experiências e emoções. Sob esse aspecto, Calderón (2020) argumenta que a imagens possuem uma agência: elas deslocam e abrem brechas para o imprevisto, para aquilo que não foi visto ou percebido antes. “A imagem é principalmente um trabalho, uma posta em relação, um processo de articulação, a introdução de um visível no campo da experiência que modifica o regime de visibilidade” (Calderón, 2020, p.135). Ao reorganizar o *continuum* do tempo e do espaço, imagens trabalham contra a causalidade naturalizante da história, articulando elementos fora da

lógica da representação. No contato com os sujeitos, elas abrem intervalos que, por sua vez, tornam possível um posicionamento distinto dos espectadores que com elas se relacionam. Estar diante das imagens, entre elas e com elas contribui para acessar singularidades e experimentar uma outra maneira de ser, outras formas de vida, outras maneiras de organizar as próprias existências, reconfigurando a forma que os sujeitos constroem suas próprias identidades e individuações. As operações *das imagens*, *entre imagens* e *com imagens*, propiciam, segundo Rancière (2021), o surgimento de uma cena em que opera o método da igualdade, que desmonta as legibilidades hegemônicas e hierárquicas dos sujeitos, instauradas por uma ordem policial que assinala identidades e atribui competências.

As imagens 4, 5 e 6, tomadas em articulação, explicitam uma performatividade, uma agência que evidencia tanto o poder de condensar uma história, quanto a potência de “fazer emergir outra narrativa, interrompendo dispositivos que representam a partir de relações causais e predeterminadas” (Calderón, 2020, p.75). Elas realizam um trabalho que não visa traduzir o sensível em um sentido que possa ser entendido racionalmente, mas preservar o sensível em sua potência imaginativa. Tal potência é performativa porque abre uma zona de indeterminação e de jogo entre operações que desorganizam e redispõem o que está dado, interferindo simbolicamente e materialmente na composição de outras maneiras de experimentar o tempo, o espaço, os objetos, os corpos e as memórias. Por isso Calderón insiste na performatividade das imagens como instauradores de campos e superfícies “onde se desenvolvem pensamentos e elementos sensíveis capazes de nos desorientar e conduzir a um exercício de imaginação, reinventando nossa linguagem e nosso olhar” (2020, p.93).

É na rede de sentidos que se articula em torno de uma imagem e lhe confere visibilidade, que o trabalho da fabulação intervém, desarticulando causalidades, propondo novas narrativas, abrindo outros intervalos e bordas. As bordas entre as imagens fabulam uma forma de aparecimento político que está ligado à construção de um mundo comum e requer que as corporeidades e os intervalos entre elas sejam redefinidos e desconectados de suas funcionalidades. Imagens podem ser entrelaçadas a outras imagens, formando uma rede na qual a potência do aparecimento das existências vincula-se à possibilidade de que essas operações sobre o visível e o pensável têm de deslocar e até mesmo de retirar os corpos dos lugares (concretos e simbólicos)

que lhes foram destinados e de transformar as condições simbólicas e institucionais que os sustentam e amparam, modificando suas vulnerabilidades.

Ao ampliar as formas de construir encontros e relações com as fotografias do projeto “Retratistas do Morro”, indo além da identificação dos rostos nas fotografias e suas histórias, é possível transpor os levantamentos históricos e as análises documentais dos sujeitos que nelas aparecem, possibilitando que estas imagens falem também sobre os sujeitos que as analisam. Restituir essas imagens aos moradores, ainda que não sejam os mesmos sujeitos retratados, torna possível um engajamento no presente da comunidade e cria um ato de elaboração e reelaboração de sua própria história (Brasil, 2021). É justamente pelo fato de os arquivos fotográficos sejam lacunares por excelência, que eles ainda podem apresentar experiências outras para distintos sujeitos no turbilhão de encontros com as imagens. Talvez seja através da ampliação das formas de restituição desses arquivos que os fios de continuidade entre a vida que passou e as novas existências que ali resistem irão criar processos políticos e afetivos de autodefinição em confluências e interdependências com outros grupos, comunidades e sujeitos.

Considerações finais

A potência performativa das imagens do projeto “Retratistas do Morros” está, a nosso ver, na conexão entre dois movimentos: a rede imageante que conecta uma imagem a várias outras (mostrando que há uma operação que as aproxima) e a apropriação e ressignificação das imagens pelas conversações, experiências e experimentações do cotidiano. Os relatos elaborados em nosso encontro com João Mendes e Cristiane Gomes, revelam que a imagem participa de um exercício de consideração e de imaginação que reinventa nossa linguagem para poder “fazer aparecer as texturas das relações, diferentes maneiras como uma coisa pode ser percebida” (Calderón, 2020, p.99). Dito de outro modo, a imagem participa da elaboração de nossas experiências, de nosso contato hospitaleiro com o mundo e nosso desejo de transformá-lo.

A potência política da cena que proporciona um diálogo do agora com o

passado é potencializada pelo encontro das fotografias com seu contexto de origem. Ao ampliar as formas de manipular o arquivo das imagens do projeto “Retratistas do Morro” é possível tornar possível o surgimento de um movimento de subjetivação política, capaz de redefinir as identidades dos retratados e de outros sujeitos pertencentes ao mesmo contexto. O retorno das imagens ao seu contexto de origem permite a reconfiguração das formas por meio das quais os moradores criam e reafirmam para si os laços de pertencimento, de territorialização e de subjetivação política. Trazer essas imagens à tona e compartilhá-las com moradores atuais do Aglomerado é uma tentativa de criar novos espaços e tempos, constituindo outras figuras de comunidade, que deslocam aquelas já existentes na ordem estabelecida do mundo (Guimarães, 2010, p.82). Juntas, palavras e imagens são capazes de perturbar as evidências até então naturalizadas acerca da região. Essas operações são resistências menores que agem para validar novas visibilidades, reconfigurando os fatos, restaurando os elos entre os sujeitos e os mundos que habitam, instaurando o dissenso e provocando a ruptura de uma paisagem homogênea de concordância geral, instaurada através da memória coletiva e de narrativas midiáticas redutoras acerca do Aglomerado.

É importante que as palavras se enlacen com as imagens para que indecidibilidades possam ser alcançadas, ou seja, para que o jogo entre texto e imagem produza desenquadres, reenquadres e novos enquadres que considerem a irredutibilidade do encontro com alteridades. Antes das imagens, nelas e depois delas há o ritmo das vidas que constantemente se reinventa, se renova, sonha e anseia por transformações. Mais do que a classificação social ou econômica dos fotografados, o que interessa de fato aqui é a consideração de uma forma de vida "na qual todos os modos, os atos e os processos do viver não são nunca simplesmente fatos, mas sempre e antes de tudo, possibilidades de vida ou potências" (Guimarães, 2010, p.11). O encontro com as imagens fotográficas produz pensamento movente, reflexivo, singular. Ele abre espaços de hospitalidade para que o encontro orientado pela inquietação e pelo acolhimento seja sempre espaço de respiro, de refazimento, de confluências que produzem imaginários capazes de abrigar as singularidades e as coletividades que compõem as interdependências que nos dão contorno e vão além.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BRASIL, André. **O cinema e as barragens (anotações sobre a devolução das imagens)**. Fórum doc. Belo Horizonte. 2021.

CALDERÓN, Andrea Soto. **La performatividad de las imágenes**. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.

CALDERÓN, Andrea Soto. **Imaginación Material**. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2022.

CALDERON, A. **Imágenes que resisten**. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona. Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge, 2023.

CUNHA, Guilherme. **Site Retratistas do Morro**. 2015. Disponível em: < <https://www.retratistasdomorro.guilhermecunha.art.br/> > Acesso em 03/08/2024.

DA COSTA, Luciano Bernardino. **Imagem dialética/imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin à George Didi-Huberman**. 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontar, remontagem (do tempo)**. Chão da Feira, Caderno de leituras 47, 2016. Disponível em: <http://chaodafeira.com/cadernos/remontar-remontagem-do-tempo/>. Acesso em 27 set. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. **Serrote**, v.13, p.98-133, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Peuples exposés, peuples figurants: L’Oeil de l’Histoire**, 4. Paris: Éditions de Minuit, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. Ed Brasiliense, São Paulo, SP. 1982

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin ou a história aberta, prefácio a W. Benjamin, Obras escolhidas I**. São Paulo, Brasiliense, 1987.

GUIMARÃES, César. **Imagens da memória: entre o legível e o visível**. Belo Horizonte: Pós- graduação em Letras/ Estudos literários - Fale/UFMG; Ed. UFMG, 1997.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Revista ECO-Pós**, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. Pensar por montagens. In: PEREIRA, Margareth da Silva;

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I: modos de pensar**. Salvador: Edufba, 2018. p. 206-235.

MARQUES, Ângela. **Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso**. Artigo: discursos fotográficos, Londrina, v.10, n.17, p.61-86, jul./dez. 2014.

MARQUES, Ângela. **Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 25- 39, dez. 2011.

MONDZAIN, Marie-José. **K como Kolônia**. Lisboa: Orfeu Negro, 2022.

MORTIMER, Junia. Poéticas de arquivo como práticas urbanas. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, v.22, n.1, 2020, p.1-29.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

OLIVEIRA, Maria Eugênia Dias. Walter Benjamin e as passagens para a modernidade. In: Colóquio Nacional "Morte da arte, hoje", 1993, Belo Horizonte. **Anais do colóquio "Morte da arte, hoje"**. Belo Horizonte: Laboratório de Estética FAFICH/UFMG, 1993. v. 1. p. 172-181.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Trabalho sobre a imagem**. Revista Urdimento, nº 15, 2010a, p.91-105.

RANCIÈRE, Jacques. Ten Thesis on politics. In: **Dissensus: on politics and aesthetics**. Edited and translated by Steven Corcoran. London: Continuum, 2010b, p.27-43.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **Le travail des images**. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Dijon: Les Presses du Réel, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. La pensée des bords (entretien avec Fabienne Brugère). **Critique**, n. 881, p. 828-840, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **Pedro Costa: les chambres du cinéaste**. Paris, Montreuil: Les éditions de l'œil, 2022.

SILVA E SOUSA, F. Eu não sou uma nota de rodapé para o pensamento de grandes homens brancos: uma entrevista com Saidiya Hartman. **Odeere**, 8(1), 2023, p.1-23.

VELLOSO, Rita. Pensar por constelações. *In*: PEREIRA, Margareth da Silva; JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico**: tomo I: modos de pensar. Salvador: Edufba, 2018, p.98-121.

VELLOSO, Rita. **Urbano-Constelação**. Belo Horizonte: Cosmópolis, 2022.

WAKS, Jonas; CARVALHO, José, VALLE, Lilian; GRECO, Maria. Tomada da palavra e conquista do tempo livre: uma entrevista com Jacques Rancière. *In*: CARVALHO, José (org.). **Jacques Rancière e a escola: educação, política e emancipação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022, p.25-50.

Recebido em 25/07/2025

Aceito em 02/12/2025

HISTÓRIA E ARTES VISUAIS: APONTAMENTOS SOBRE MEMÓRIAS E REPRESENTAÇÕES

Ana Maria Rufino Gillies¹

Resumo: Este texto apresenta reflexões sobre as associações entre História e Artes Visuais, a partir do conceito de representações (CHARTIER, 1991; HALL, 2016). Mesmo embora cada uma dessas áreas possua modos próprios de análise de aspectos da produção humana, ambas, particularmente quando a perspectiva é eurocentrista, constroem representações do mundo: do *outro* – de negros e negras, de povos indígenas, de mulheres, de culturas. Além disso, pinturas, esculturas, obras arquitetônicas podem se constituir como importantes objetos de memórias, a exemplo de monumentos, retratos, imagens de paisagens e de lugares, esculturas cimiteriais etc. A História e as Artes Visuais, assim vistas, configuram-se, portanto, como *lugares de memória*, produzidos para a fruição estética e para que não haja esquecimento. As reflexões aqui apresentadas tratam também dos efeitos resultantes dos modos como indivíduos e grupos são representados, ou não, na história e nas artes, e os usos destas áreas para a construção de identidades, bem como problematizam as seleções do que tem sido contemplado para ser lembrado e do que tem sido invisibilizado e, em razão disso, incluído na pauta de movimentos reivindicatórios por justiça e igualdade racial.

Palavras-Chave: memória; identidade; representações; história; artes visuais.

HISTORY AND VISUAL ARTS: NOTES ON MEMORIES AND REPRESENTATION

Abstract: This text presents reflections on the associations between History and Visual Arts, based on the concept of representation (CHARTIER, 1991; HALL, 2016). Even though each of these areas has its own way of analyzing aspects of human production, both, particularly when the perspective is Eurocentric, construct representations of the world: of the *other* – of Black people, of indigenous people, of women, of cultures. Furthermore, paintings, sculptures, architectural works can serve as important objects of memories, such as monuments, portraits, images of landscape and places, cemetery sculptures etc. Therefore, History and Visual Arts, thus seen, constitute important places of memory, produced for aesthetic enjoyment and to ensure that there will be no forgetting. The reflections present here also address the effects resulting from the ways in which individuals and groups are represented, or not, in history and the arts, and the uses of these areas for the construction of identities, as well as questioning the selections of what has been contemplated and what has been rendered invisible and, as a result, included in the agenda of movements demanding justice and racial equality.

Keywords: memory; identity; representations; history; visual arts.

¹Professora Associada do Curso de Licenciatura em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo/PPGCINEAV da Universidade Estadual do Paraná, Campus Curitiba II, FAP. Membro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes/GIPA e do Grupo de Pesquisa em Arte, Cultura e Subjetividade/GPACS da UNESPAR. Diretora de Direitos Humanos junto a PROPEDH.

Introdução

Entre os muitos usos e funções de memórias, vale enfatizar neste texto que são as memórias, no sentido de uma história de vida – infância, idade adulta, velhice – e os registros dessa trajetória que comprovam a nossa humanidade, individual e coletiva, em razão das relações por nós estabelecidas ao longo de nossa existência. Elas são também responsáveis pela constituição da nossa identidade, do nosso senso de pertencimento e da nossa auto-estima. Aqueles que são destituídos de registros e de lugares de memórias se sentirão parcialmente destituídos também do reconhecimento de sua humanidade e de sua representatividade, o que pode conduzir a ressentimentos.

Ao apresentar obra sobre essa temática, em que diferentes autores problematizam inúmeros contextos ao longo de 24 capítulos, as organizadoras chamam a atenção para o fato de que “memória e (res)sentimentos” são

duas dimensões inefáveis da condição humana quando não somos induzidos ou constrangidos a expor por meio da linguagem, ou melhor, das linguagens, aquilo que guardamos no mais recôndito de nosso foro íntimo. Não pensamos aqui somente na comunicação voluntária de experiências ou na prática oral de lendas e tradições entre populações, o mais das vezes iletradas; a preocupação maior busca também o avesso da face historicamente datada da obrigação à memória, essa memória voluntária construída como estratégia de luta política, afirmação positiva de identidades pelos que se vêm excluídos dos direitos à cidadania; rememoração dolorosa, mas não menos afirmativa, de perseguições políticas, religiosas, étnicas, por vezes acompanhadas de práticas violentas de genocídio (BRESCIANI; NAXARA, 2001, p. 9).

Para desenvolver esta discussão, algumas imagens, representações de indivíduos, de grupos, de nações – produzidas por áreas como o cinema, a pintura, a fotografia, a história e a historiografia das artes visuais serão tomadas como referência. Logo, esta problematização será desenvolvida a partir de recortes e não tem a pretensão de totalidade. Trata-se, de fato, de uma reflexão em andamento, um recorte que parte de um projeto de pesquisa em andamento que discute os papéis da História e da História das Artes em relação à presença e ausência de pessoas negras nessas áreas, os modos como são representadas e como representam a si mesmas.

Como recorte temporal, parte do pressuposto de que as guerras ou conflitos de memórias e representações contemporâneas são fruto do processo de colonização posto em ação a partir do século XVI, o qual, para efetivar um conjunto de narrativas verbais e visuais, construído ao longo dos séculos, estigmatizou, desumanizou e subalternizou povos que desejavam dominar.

Como exemplo da relação entre memória, identidade e humanidade, iniciamos com uma referência a um filme que causou profundas impressões em estudiosos de diversas áreas², qual seja, *Blade Runner/O caçador de andróides*, em sua primeira exibição, de 1982. A história, de ficção científica, tem como contexto o ano de 2019 e apresenta uma sociedade decadente e sombria, composta por humanos e clones, referidos como replicantes.

O personagem principal, Deckard (Harrison Ford), é responsável por rastrear esses seres e *aposentá-los*, após os quatro anos concedidos para suas existências. Contudo, uma parte desses replicantes deseja prolongar este prazo. Em suas investigações para captura, Deckard conhece uma replicante experimental, que acredita ser um ser humano, pois lhe foram dadas memórias, falsas, – por meio de imagens fotográficas, segundo as quais ela teria tido uma infância e uma família.

Outras passagens do filme retornam a essa aspiração tão humana, qual seja, o desejo de prolongamento da vida, que, supostamente, a tecnologia poderia viabilizar, à importância da memória para cada personagem e à tristeza de, ao perceber a morte iminente, lamentar como as memórias “serão perdidas como lágrimas na chuva” (palavras proferidas pelo replicante Roy – representado pelo ator Rutger Hauer). Neste sentido, estão em pauta, a ciência e a tecnologia, de um lado, e, de outro, a afetividade, as emoções, enfim, a humanidade. E o impasse: o que nos constitui como seres humanos, o que deve nos orientar em nossas condutas: valores morais e religiosos (a quem compete por fim a uma existência?) ou apreciar o potencial ilimitado do homem para chegar a produzir clones sem emoções e cujas identidades seriam compostas por memórias inventadas? Acerca dessa concepção, nos remetemos a Maurice Halbwachs (1990, p. 25-26), ao chamar a atenção para o modo como nossas memórias são construídas, de modo coletivo, uma parte delas, lembranças selecionadas e

² DANTASJR, ZOBOLI, SILVA, 2020; CORREA, 2020; SOUTO, 2014; ABRAÃO JR. 2016; MENEZES, 1999;

continuamente revisadas, outra parte, relatos de pessoas que participaram de nossas trajetórias, somadas a acontecimentos externos, contextuais.

Estas considerações tiveram o desejo de destacar a importância das memórias como referencial para a constituição das identidades e para o reconhecimento de indivíduos e grupos como seres humanos, seres históricos. São lugares de memórias os arquivos pessoais compostos por fotografias, diários, *memoirs*, cartas, objetos de toda espécie e tamanhos. Também são importantes lugares de memórias que afetam vidas, no sentido de como seres humanos se percebem e são percebidos pelos outros, os conteúdos de livros didáticos e de textos científicos, a literatura, os romances, a produção cinematográfica, as novelas de televisão, pinturas, esculturas, a arquitetura, os monumentos, enfim, toda produção humana que, de alguma maneira, contribua para o registro, reconhecimento e celebração de determinados eventos, personagens e para a representação de indivíduos e/ou grupos em todo e qualquer período histórico.

Mas o apagamento, o esquecimento e a invisibilização afetam igualmente as vidas humanas. Em obra de importância fundamental para o estudo do nosso tema, Jacques LeGoff (2013, p.389) refere-se ao problema da amnésia, que é “não só uma perturbação no indivíduo, que envolve perturbações mais ou menos graves da presença da personalidade, mas também a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações, que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva”.

Nesse sentido, considero relevante discutir a respeito das ausências, dos *esquecimentos*, dos apagamentos, do ostracismo a que são relegados determinados indivíduos e grupos. A discussão será então sobre a rara inclusão de artistas negros na bibliografia hegemônica de história das artes, a quase inexistência de monumentos que celebrem personagens ou eventos considerados importantes para os negros, o modo como são representados e referidos personagens negros quando aparecem em pinturas – entre outras questões.

Não fossem os movimentos negros do século XX aos dias atuais, suas instituições representativas, entre as quais o Museu Afro-Brasileiro, as ações e iniciativas de grupos e indivíduos privados negros e não negros, e, de fundamental importância, o interesse e as pesquisas mais recentes de diversas áreas do

conhecimento, possivelmente artistas negros e as questões apontadas acima permaneceriam ignorados – salvo raras exceções –, nos porões empoeirados, cobertos por teias de aranhas e sujeitos à deterioração por fungos, bactérias, traças, entre outros elementos destruidores dos vestígios do passado. Portanto, é impossível falar de memória sem falar de esquecimentos e apagamentos.

Para ilustrar os esforços no sentido de registros positivos de personagens negros no Brasil, vale citar um importante acontecimento ocorrido em 2020, que recebeu considerável audiência, pelas mídias sociais e jornalísticas. Trata-se da produção de uma escultura em homenagem a Tebas (Joaquim Pinto de Oliveira Tebas, 1721-1811), um homem negro do século XVIII, responsável por importantes obras arquitetônicas de relevância histórica, antes referido como *um escravizado que se tornou um mestre da arquitetura colonial brasileira*, mas recentemente reconhecido como Arquiteto. Feito em inox, ferro e com base de concreto, o monumento de 3,60 metros de altura foi desenvolvido pelo artista Lumumba Afroindígena e pela arquiteta Francine Moura, com uma abordagem conceitual, devido à falta de registros da aparência real de Tebas.

Lumumba destacou que “É uma obra feita por mãos pretas, cabeças pretas, homenageando uma personagem preta [... que] abre um caminho para um novo tempo. Temos uma equipe com 90% de pessoas pretas envolvidas³”. Com esse cenário, Lumumba referiu-se a um afrofuturismo, que expressa a confiança e o desejo de um futuro em que o homem negro não esteja somente limpando e a mulher negra não esteja somente cozinhando, mas que estejam protagonizando.⁴

A reportagem, publicada *online* pela revista *Vogue*, aponta que a escultura ganhou ainda mais destaque por ter sido erguida no ano em que explodiu pelo mundo o movimento *BLACK LIVES MATTER* [VIDAS NEGRAS IMPORTAM]. Além disso, a

³ Disponível em <https://casavogue.globo.com/Arquitetura/Cidade/noticia/2020/11/sp-ganha-estatua-em-homenagem-tebas-homem-escravizado-que-projetou-monumentos-na-capital.html>. Acesso 07/11/2021.

⁴ Este anseio, que é o de todos os negros e negras no Brasil e outras partes do mundo, encontra-se também expresso no belíssimo poema de Cristiane Sobral, Não vou mais lavar os pratos, publicado em 2000 no Caderno Negros n. 23. O poema não se refere apenas à recusa em realizar as tarefas ali descritas, mas em dar-se conta de sua capacidade de ser integralmente o que desejar ser, de insubordinar-se, insubmeter-se, de, a partir de uma consciência histórica e consciência de si, sentir-se empoderada/o.

presença de monumentos de figuras racistas em todo o mundo foi posta em xeque, conforme abordaremos adiante.

Em 2018, esse personagem e sua produção foram objetos de estudos realizados por vários pesquisadores, apoiados pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo (CAU/SP). O livro intitulado *Tebas: um negro arquiteto na São Paulo escravocrata*, resultante da recuperação e do reconhecimento da importância de Tebas, foi publicado em 2019 pelo Instituto para o Desenho Avançado (IDEA). Organizado por Abilio Ferreira, o livro destaca a defesa pela dignidade da vida humana e a importância do reconhecimento e recuperação sobre Tebas e seu tempo, vida e atuação na São Paulo colonial, o legado africano na produção de riqueza e na urbanização, suas outras obras e a necessidade de revisão da profissão de arquiteto e urbanista.

Na Introdução do livro, os autores estabelecem uma relação com esforços de outras iniciativas, cujo objetivo tem sido retirar da invisibilidade, da desumanização e do isolamento homens e mulheres negros que, com seu trabalho intelectual e coletivo, estão inseridos em uma *luta que nos transcende* no tempo e no espaço.

Senhor da arte e da técnica de entalhar e aparelhar pedras, imprimindo no trabalho a marca pessoal e intransferível de sua identidade, Tebas conquistou autonomia sobre seu corpo e seu destino, contrariando a lógica do regime escravista, baseada na fragmentação e na dominação absoluta (corpo e mente) dos escravizados (FERREIRA, 2018, p. 7).

Trata-se, sem dúvida, de uma iniciativa relevante para a luta contra a invisibilização, o apagamento, a violência, a discriminação e o racismo contra sujeitos historicamente relevantes na formação e construção do Brasil e do mundo ocidental. São pessoas cujos ancestrais compartilharam do mesmo destino histórico e que, além da luta cotidiana pela sobrevivência e emancipação, vêm lutando também contra as formas de violência que as têm impactado e causado indignação. Refiro-me, por exemplo, às reações contra monumentos erguidos no passado e que ferem valores contemporâneos, o mais recente tendo ocorrido em São Paulo, com ataques à obra escultórica de autoria de Victor Brecheret, *Monumento às Bandeiras*, inaugurada em

1953. Essa ação, uma entre muitas outras recentes, despertou uma onda de manifestações em jornais, revistas e outras mídias.

O jornal *Folha de São Paulo*, em sua edição *online* de 12 de junho de 2020, publicou um artigo, *Ataques a monumentos enunciam desavenças pelo direito à memória*⁵ de Giselle Beiguelman, artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e autora do livro *Memória da Amnésia*, entre outros. Ela explica que foram criados os termos *urban fallism*, derrubacionismo urbano, *nomonuments*, não monumentos e contra monumentos, como conceitos que na arte contemporânea vêm se somando à crítica especializada nas áreas de patrimônio cultural e memória, para expressar a onda de ativismos, decorrente dos protestos contra determinados monumentos.

Conforme Beiguelman, essa onda teve início em 2015 na Universidade do Cabo na África do Sul, e levou à remoção de um monumento em homenagem a Cecil John Rhodes⁶, quando manifestantes proferiram as seguintes palavras de ordem: *Rhodes must fall* – Rhodes tem que cair. Mais que isso, “o movimento *fallista* se expandiu para uma série de outras reivindicações na África do Sul e é a sua estratégia de contestação que mobiliza as ações de derrubada de monumentos” que passaram a ocorrer, sistematicamente, na Europa e também nos Estados Unidos. São táticas ativistas, que não são as únicas e nem acontecimento isolados. “*Nomonuments*”, explica, refere-se a “um neologismo cunhado por um coletivo homônimo, fundado no Museu de Arte Transitória de Liubliana, na Eslovênia que, desde 2011, mapeia e estuda

⁵ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/ataques-a-monumentos-enunciam-desavenças-pelo-direito-a-memoria.shtml>.

Acesso 07/11/2021, e em <https://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/009972.html> Acesso 07/11/2021

⁶ Para se ter ideia do papel desse indivíduo, sua biografia na Wikipédia, mesmo iniciando pela referência às suas empreitadas de sucesso, não pode deixar de acrescentar que ele foi “Responsável pelo, talvez, maior Genocídio de negros africanos - história muito pouco divulgada (estima-se algo em torno de 60 milhões de africanos mortos). Rhodes, assim como muitos homens de seu tempo, acreditava na aplicação social das ideias de Charles Darwin, o chamado darwinismo social. Devido a isso, era um profundo defensor da superioridade da raça branca, em relação às demais raças. Em um de seus testamentos, intitulado: Last Will and Testament, ele escreve: “Considerarei a existência de Deus e decidi que há uma boa chance de que ele exista. Se ele realmente existir, deve estar trabalhando em um plano. Portanto, se devo servir a Deus, preciso descobrir o plano e fazer o melhor possível para ajudá-lo em sua execução. Como descobrir o plano? Primeiramente, procurar a raça que Deus escolheu para ser o instrumento divino da futura evolução. Inquestionavelmente, é a raça branca...Devotarei o restante de minha vida ao propósito de Deus e a ajudá-lo a tornar o mundo inglês”.

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cecil_RhodesAcesso 07/11/2021.

monumentos, arquiteturas e espaços públicos abandonados, indesejados ou esquecidos”. Então, enganam-se aqueles que atribuem os atos ocorridos também no Brasil a ações desarticuladas, de vandalismo. Pensar deste modo significa desqualificar a capacidade crítica e protagonista dos sujeitos nelas envolvidos.

Há também um conceito de contra monumento, cunhado na década de 1990, com origem nas estéticas de memória do Holocausto, que contesta a noção e a construção tradicional de monumentos, que reflete sobre projetos criados para combater monumentos já existentes e o que eles representam. O artigo de Beiguelman é muito esclarecedor, ao contemplar o fato de quão séria é a questão, entendida no âmbito das lutas contra as desigualdades de toda sorte, inclusive as desigualdades nas formas de representações verbais e visuais, que “evidenciam a conexão entre a pluralidade de formas de contestação da memória e as reivindicações dos grupos, cujas histórias foram (e são) invisibilizadas, e a continuidade desses procedimentos no espectro político atual”. (BEIGUELMAN, 2021, s.p.)

A pesquisadora compartilha o modo como o filósofo camaronês Achille Mbembe se manifestou, ao afirmar que, entre outros especialistas, propôs que os monumentos sejam recolhidos a museus para que possam ser submetidos à reflexão crítica e histórica, curadoria que, ainda conforme Beiguelman (2010), foi feita no Museu da cidade de Spandau, em Berlim, reunindo monumentos prussianos, nazistas e um expressivo número de obras problemáticas.

Dando continuidade às muitas manifestações jornalísticas e midiáticas sobre ataques ocorridos em outros países, o jornal *NEXO* publicou, em sua edição online de 08/06/2020, uma matéria com o seguinte título: *Os ataques a monumentos de figuras ligadas à escravidão. Britânicos e belgas depredam bustos de heróis nacionais racistas. Brasil e Estados Unidos também já registraram atos semelhantes*⁷. Assinado por João Paulo Chalreaux, o artigo mostra a imagem de uma cena em que manifestantes apareciam após derrubar uma estátua de Edwards Colston (1636-1721), a qual foi lançada no rio Avon, na cidade de Bristol, sudoeste da Inglaterra, cuja riqueza foi adquirida por meio do comércio e exploração de escravos.

⁷ Disponível em <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2020/06/08/Os-ataques-a-monumentos-de-figuras-ligadas-%C3%A0-escravid%C3%A3o> Acesso 07/11/2021.

A estátua havia sido erguida no centro de Bristol em 1895 como monumento à ‘filantropia’ de Colston. Consta em sua biografia, num site popular, sem dúvida rapidamente atualizada após o evento de 2020, a observação de que nas últimas décadas, com o crescente reconhecimento do papel de Colston no comércio de escravos, há críticas crescentes às homenagens que ele recebeu em Bristol e muitas instituições vêm mudando seus nomes, como um processo de reavaliação moderna. Não obstante, ainda consta que

Ele apoiou e doou escolas, esmolarias, hospitais e igrejas em Bristol, Londres e em outros lugares. Muitas de suas fundações de caridade sobrevivem até hoje. Em Bristol, ele fundou esmolarias em King Street e St Michael's Hill; fundou o Hospital-Escola Rainha Elizabeth e ajudou a fundar o Hospital de Colston, um internato aberto em 1710. E deixou uma doação a ser administrada pela Society of Merchant Venturers. Ele deu dinheiro para as escolas de Temple (uma das quais se tornou a St. Mary Redcliffe e Temple School) e outras partes de Bristol e para várias igrejas e a catedral. David Hughson, escrevendo em 1808, descreveu Colston como “o grande benfeitor da cidade de Bristol, que, durante sua vida, gastou mais de 70 mil libras esterlinas em instituições de caridade”⁸.

Apesar da necessidade de se historicizar ações e valores de acordo com parâmetros espaço-temporais, não se pode deixar de registrar a violência intrínseca ao comércio escravista em que, não apenas Colston, mas uma elevada parcela da população britânica esteve envolvida, de um modo ou de outro, isto é, mesmo à distância, pois recebeu os lucros enviados de suas colônias. Outro jornal *online*, DW, cuja manchete é *Reino Unido encara sua história da escravidão*⁹, aponta que a “economia britânica lucrou muito com o tráfico de escravos, mas esse capítulo foi esquecido nos currículos escolares do país, dizem historiadores. Protestos impulsionam acerto de contas com o passado colonial”. O artigo também mostra que, a despeito das evidências, há historiadores que “questionam quanto do comércio de

⁸ Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Edward_Colston. Acesso 07/11/2021

⁹ Disponível em <https://www.dw.com/pt-br/reino-unido-encara-sua-hist%C3%B3ria-da-escravid%C3%A3o/a-53846519>. Acesso 07/11/2021.

escravos permeou a economia cotidiana do Reino Unido”¹⁰. Apesar das duvidosas controvérsias sobre o tema, a revolta se espalhou por outros países onde, na Bélgica, em pelo menos sete cidades, bustos do rei Leopoldo 2º (1835-1909) apareceram pichados e amordaçados.

Dando continuidade a essa onda de manifestações, em julho de 2021, a estátua de Borba Gato, na zona sul de São Paulo, entrou para a lista de monumentos atacados no Brasil. Preso por ser acusado de ter ateado fogo à estatua, Paulo Gato afirmou que o ato foi praticado “para abrir um debate”, por Borba Gato ter sido responsável pela morte de inúmeros indígenas brasileiros¹¹. A reportagem dá conta ainda de ataques a monumentos a Cristóvão Colombo na cidade de Baltimore, costa leste dos Estados Unidos e em Barranquilla, na Colômbia.

Essa “proliferação de confrontos com a história oficial encarnada em monumentos enuncia (...) a presença das forças sociais que os ergueram”, diz Beiguelmann no artigo citado acima, e a presença desses artefatos expressa a continuidade das desigualdades que se expressam de muitos outros modos no cotidiano do espaço público e nas memórias dos que habitam esses lugares. “Essas ações ativistas não incidem apenas contra os monumentos, mas também contra edifícios, nomes de ruas e datas históricas”, completa.

Estudos que venho realizando sobre tensões, por vezes beligerantes, envolvendo relações étnico-raciais, (GILLIES, 2018) indicam que conflitos contemporâneos tendem a ser provocados, entre outros fatores, por questões identitárias, muitas vezes referidas como conflitos étnicos e, em alguns casos, como resíduo de legados coloniais. Pesquisas consultadas para a escrita de um artigo em 2018, apontaram que alguns atos extremos, como atentados terroristas cometidos por jovens, podem ser motivados, por exemplo, pela frustração e exclusão às quais estão expostos, marginalizados nas periferias das cidades. Essa marginalização, como sabemos, é fruto de um longo processo histórico de subalternização, exclusão,

¹⁰ Veja alguns detalhes em Reino Unido encara sua história da escravidão. Disponível em <https://www.dw.com/pt-br/reino-unido-encara-sua-hist%C3%B3ria-da-escravid%C3%A3o/a-53846519>. Acesso em 07/11/2021. O artigo cita o historiador David Richardson, autor de *The British Empire and the Atlantic Slave Trade, 1660-1807*, publicado em 1998 como capítulo do livro *The Oxford History of the British Empire: Volume II: The Eighteenth Century*

¹¹ Disponível em https://cultura.uol.com.br/noticias/33277_monumentos-e-resistencia-conheca-a-historia-das-obras-eldorado-memoria-e-memorial-ix-de-novembro.html. Acesso 07/11/2021.

hierarquização étnico-racial e estigmatização, bem como pelo apagamento e/ou invisibilização de memórias e de reconhecimento oficial que poderiam impactar favoravelmente as representações e as vidas daqueles por elas afetados.

Em um artigo sobre memória, esquecimento e silêncio, Michael Pollak refere-se a outros dois estudiosos que se ocuparam do mesmo tema:

Em sua análise da memória coletiva, Maurice Halbwachs enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos. Entre eles incluem-se evidentemente os monumentos, esses lugares de memória analisados por Pierre Nora, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas, de cuja importância somos incessantemente lembrados(...) (POLLAK, 1989, p.3).

Passando por concepções durkheimianas de memória e também por Halbwachs, Pollak problematiza a noção de memória coletiva, devido à necessidade de se analisar como fatos sociais se tornam coisas, como são solidificados e dotados de duração e estabilidade, ou seja, como se tornam memória coletiva, memória nacional. Assim, algumas memórias são mantidas como subterrâneas, periféricas, marginalizadas e afloram de maneira exacerbada em momentos de crise. “O problema da memória oficial é o de sua credibilidade, de sua aceitação e também de sua organização”, reflete. Onde há conflito e competição entre memórias, a memória entra, então, em disputa, e assiste-se a verdadeiras batalhas de memórias, “a que assistimos, e que assumiram uma amplitude particular nesses últimos quinze anos na Europa¹²” (POLLAK, 1989, p. 4).

“A memória coletiva e sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos”, Jacques LeGoff (2013, p.485) anuncia em relevante e conhecido capítulo sobre o tema. E continua,

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passam os historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se

¹² O artigo é datado de 1989, portanto, desde 1974.

sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador (LEGOFF, op. Cit).

Argumenta, em seguida, que, se o passado não tivesse deixado traços, vestígios, monumentos, suportes da memória coletiva, a história e o conhecimento desse passado não teriam sido possíveis. É importante explicitar que hoje o historiador não dispensa alguns vestígios em detrimentos de outros, mas sim, considera os monumentos, documentos, e vice-versa. Monumento seria tudo aquilo que pode evocar o passado e também representar um legado à memória coletiva. Como vemos, de acordo com os episódios contemporâneos, uma operação de escolha entre os vestígios possíveis predominou nas esculturas públicas que memorizaram determinados personagens históricos. Sobre a concepção de documento, quando se recorre a Samaran (1961, p. XII), o autor explica que “há que se tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, pela imagem, ou de qualquer outra maneira”. Refere-se ao relevante papel de Lucien Fébvre (1949) e Marc Bloch (1941-1942) no sentido de alargamento da concepção de documento e a uma verdadeira revolução documental, quantitativa e qualitativa, ocorrida a partir dos anos 1960, em que

O interesse da memória coletiva e da história já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens, os acontecimentos, a história que avança depressa, a história política, diplomática, militar. Interessa-se por todos os homens, suscita uma nova hierarquia mais ou menos implícita dos documentos (...). [Mas], o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. (...) (LE GOFF, 2013, p. 490 e 495).

Enfatizando que monumentos são documentos e vice-versa, e invertendo, mas não subvertendo, a afirmação de Le Goff (2013), acrescentamos que ambos são o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, das sociedades que os produziram, bem como das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver e elas resultam do esforço de sociedades históricas para impor ao futuro determinada imagem de si próprias.

Sobre as relações entre História e Artes e os pressupostos teórico-metodológicos utilizados na mediação dessas discussões

Em uma das reflexões mais sensíveis e frequentemente citadas quando se fala da duração de memórias, Georges Didi-Hubermann rememora as impressões que ele ainda guardava quinze anos após ter visto um afresco no Convento de São Marcos em Florença, provavelmente pintado por volta de 1440. Ele conjectura que

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar (...). Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo, o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção de memória, se não for de obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos obreviverá, pois somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante nós, o elemento do futuro, o elemento da duração (*durée*). A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser (*étant*) que a olha (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.16).

Em sua obra, um mergulho profundo na reflexão sobre os valores do tempo na disciplina que elegeu as imagens como seus objetos de estudo, o autor inicia problematizando a recusa ao anacronismo, ou seja, o dever de o historiador “não”projetar”, como se diz, nossas próprias realidades - nossos conceitos, nossos gostos, nossos valores - sobre as realidades do passado, objetos de nossa investigação histórica” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 19). Difícil tarefa, quando é o presente que propõe questões sobre a permanência de determinadas concepções, a despeito de esforços no sentido de promover uma compreensão crítica de construções ideológicas como aquelas que estamos discutindo ao longo deste texto, particularmente no que diz respeito às relações entre história e artes visuais, cuja produção atravessa o tempo e pode causar desconforto, indignação e ações iconoclastas.

Como estudo de caso sobre manipulações de memórias e de identidades, apagamentos e invisibilizações, alguns fatos relativos à história das artes visuais no Paraná serão problematizados a seguir. Eles estão imbricados à uma história do Paraná produzida por Romário Martins, publicada pela primeira vez em 1899 e que constituiu-se como a cultura histórica desse Estado uma vez que, até os dias atuais, solidificou a

representação que determinadas parcelas daquela sociedade insistem em preservar. Ana Lima Kallás, em artigo em que discute os usos públicos da história, a história pública e o ensino de história, destaca que:

Da mesma forma que a produção historiográfica, as representações do passado contidas nesses campos são produzidas a partir das demandas do presente e das disputas políticas, culturais, econômicas e sociais colocadas. Nesse sentido, constituem áreas de disputa, podendo servir para reforçar a passividade ou para construir olhares participativos e transformadores, configurando espaços cada vez mais centrais de disputa de hegemonia na contemporaneidade. (KALLÁS, 2017, p. 1)

Localizada na Praça Borges de Macedo, em Curitiba, nas proximidades do antigo pelourinho, encontra-se a escultura *Água pro Morro*, que representa uma mulher com uma lata d'água na cabeça. Conhecida na cidade por "Maria lata d'água", poucos sabem que se trata de Emerenciana Cardoso Neves, uma mulher negra, formada em Escultura na antiga Escola Nacional de Belas Artes, na mesma instituição onde estudou e conheceu o artista que, inspirado em sua bela figura, fez dela modelo para a obra.

Conforme afirma a artista e pesquisadora Eliana Brasil, ela só ficou conhecendo detalhes sobre a escultura na universidade ao realizar um trabalho de extensão sobre Emerenciana, que "foi uma grande artista e aqui na cidade de Curitiba tem sua rica história de vida apagada do conhecimento do povo paranaense", conforme reportagem publicada *online* em 12 de abril de 2021, no jornal *Brasil de Fato*, sob o título *Mulheres negras pedem reparação histórica à escultura no centro de Curitiba*¹³. Naquela data, não havia qualquer identificação da modelo ao lado da escultura.

Nessa reportagem, manifestou-se também Tânia Alves, doutora em Educação, militante do Movimento Feminista Negro e Coordenadora do Instituto de Pesquisa da Afrodescendência, quando afirmou que contar a história por trás da escultura, como o grupo então se empenhava em realizar, visibilizaria e ensinaria à Curitiba outras histórias, a partir da perspectiva das mulheres negras.

¹³ Disponível em: <https://www.brasildefatopr.com.br/2021/04/12/mulheres-negras-pedem-reparacao-historica-a-escultura-no-centro-de-curitiba> Acesso 08/11/2021.

Erbo Stenzel, o escultor, nasceu em Curitiba em 1911. Foi aluno de pintura de Lange de Morretes (1892-1954) e de escultura de João Turin (1878-1949). Esses dois últimos, juntamente com Jan Zac (João Zaco Paraná, 1884-1961), formaram o que o historiador Geraldo Leão Veiga de Camargo (2013, p. 207) denomina como a trindade dos criadores da parcela visual do Paranismo.

O Paranismo¹⁴ foi um movimento estético-ideológico, expresso em um Manifesto publicado em 1927, mas que tem suas bases desde as últimas décadas no século XIX, quando Romário Martins publicou a História do Paraná. Juntamente com os trabalhos encomendados à tríade acima, elaborou-se uma visão simbólica da província diferenciando-a em relação a São Paulo, da qual se emancipara em 1853, e de outras regiões do Brasil.

Esse movimento, o Paranismo, “se concretiza no Paraná pela exaltação dos valores locais e o desenvolvimento de uma simbologia baseada em elementos nativos como o pinheiro paranaense e o pinhão” (CAMARGO, 2013, p. 203), além da constituição do paranaense como fruto da miscigenação positiva entre o luso-brasileiro e os indígenas e, posteriormente, com a presença do imigrante branco europeu, enaltecido. Foram excluídas dessa população referências à considerável porcentagem de afro-descendentes assim como o importante papel histórico dessas pessoas negras na construção da economia e da cultura local.

É importante registrar que discussões e preocupações relativas à identidade nacional e às identidades regionais estavam em pauta no contexto das primeiras décadas do século XX¹⁵. No Paraná, o empenho para a afirmação de uma especificidade local foi fortalecido com a publicação, em 1955, de *Um Brasil Diferente*, obra do crítico

¹⁴ BATISTELA, Alessandro. O Paranismo e a invenção da identidade paranaense. In: Revista Eletrônica História em Reflexão, vol. 6, n. 11, UFGD, Dourados, Jan./Jun. 2012, p. 1-13; CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná, 1853-1953. Tese de Doutorado em História. Linha de Pesquisa: Espaço e Sociabilidades, UFPR, Curitiba, PR, 2007; DANIEL, André Ribeiro. Paranismo passado e presente: análise discursiva do Manifesto Paranista e reflexões sobre suas consequências no fazer artístico popular hoje. Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Artes Híbridas, Universidade Federal Tecnológica do Paraná, UTFPR. Curitiba, PR, 2016;

¹⁵ Ver, por exemplo: ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. A invenção do nordeste e outras artes. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011; LESSER, Jeffrey. A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 2001; SAID, Edward. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

literário Wilson Martins, livro que, aliás, alimenta a concepção que muitos paranaenses têm de si e do Estado, conforme problematizo em artigo de 2015¹⁶.

“No início do século XX”, explica Camargo (2013, p. 201), “o Paraná era dirigido por lideranças políticas vindas das famílias que dominavam o Estado desde o final do século XVII, dedicando-se ao comércio de erva-mate e à criação e engorda do gado”, o tropeirismo. Seus filhos não possuíam o conhecimento das técnicas artísticas, razão pela qual lançaram mão dos imigrantes europeus e investiram, como foi feito, no estudo e desenvolvimento das habilidades adquiridas nas escolas de Mariano de Lima, Alfredo Andersen, Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e Academias europeias. Portanto, esses artistas plásticos, que contribuíram com suas pinturas e esculturas ao Movimento Paranaense, eram

quase todos imigrantes ou seus descendentes, [que] operacionalizavam inteligentemente sua produção, oferecendo favores estéticos em troca de possibilidades de ascensão social ao produzirem uma forma de arte aplicada às solicitações teóricas e estéticas de seus inspiradores intelectuais e patronos (CAMARGO, 2013, p. 202).

Foi dentro desse contexto durante as primeiras décadas do século XX que a escultura de Emerenciana Cardoso foi inspirada, concebida e elaborada. Ela tinha um nome artístico, informa a artista Eliana Brasil: Anita Cardoso Neves, e nasceu no Rio de Janeiro em 1918.

As paisagens foram o principal tema de pinturas no século XIX europeu, por meio de várias experimentações sobre a luz e a aplicação de cores nas telas, com objetivos de promover efeitos variados. Mas os pintores europeus, principalmente em Paris, incluíam em suas telas e nos cenários ao ar livre, a presença dos habitantes e usuários da cidade, no usufruto e gozo da urbanidade, ou mesmo nos espaços bucólicos e pastorais das regiões interioranas, nos seus sublimes afazeres cotidianos.

Quando, ao longo do século XIX, os artistas viajantes, europeus, circularam por várias regiões do Brasil, registraram em desenhos e aquarelas aspectos gerais de

¹⁶ GILLIES, Ana Maria Rufino. Imigração, Cultura, relações étnico-raciais e Identidade no Paraná. Comunicação apresentada no II Congresso Internacional de História UEPG-UNICENTRO. In: ANAIS. UEPG, Ponta Grossa, 2015.

todos os lugares e lá estavam presentes, predominantemente, homens negros e mulheres negras, em suas atividades de trabalho e de sociabilidades. No início do século XIX, quando Jean-Baptiste Debret esteve em Curitiba, o único registro que ele fez do lugar foi uma tela com vistas a partir das Ruínas de São Francisco onde um trabalhador negro estava ali representado, portando uma ferramenta indicativa de sua ocupação de pedreiro e, na cabeça, um boné frígio, vermelho, símbolo de liberdade durante a Revolução Francesa, contexto do qual Debret se afastara para vir para o Brasil.

Curiosamente, na maioria das pinturas dos artistas que constam no livro *Pintores da Paisagem Paranaense* (2005), não há representações de pessoas negras, não obstante fizessem parte da população local. A exceção é Guido Viaro, cujas telas *Estrada de Guaratuba* (1940) e *Lavadeiras* (1944) **destacam e representam figuras negras, ainda que abstratas**, sem rostos definidos. Embora fossem outros os tempos e as lutas que se travavam no campo artístico girassem em torno da produção de uma arte moderna, é interessante especular sobre a simbologia daqueles registros. Outrossim, uma pesquisa online resultou na identificação de uma obra de Alfredo Andersen (1860-1935), *Entrada da Barra do Sul* (s.d.).

O fato inegável é que as artes visuais produzem representações duradouras que podem impactar favorável ou desfavoravelmente lugares, grupos e indivíduos, como afirmamos no início deste texto. Representações é um dos termos mais usados atualmente em estudos históricos e culturais. O historiador francês, vinculado à quarta geração da Escola dos *Annales* e referência importante nos estudos em História Cultural, Roger Chartier (1991), ao realizar um balanço sobre a mudança de paradigmas na prática dos historiadores a partir da década de 1980, indica como estes passaram a

tentar pensar os funcionamentos sociais penetrando nas meadas das relações e das tensões que as constituem, a partir de um acontecimento importante ou obscuro, um relato de vida, uma rede de práticas específicas, e considerando não haver prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e em confronto, pelas quais os indivíduos dão sentido ao mundo que é o deles (CHARTIER, 1991, p. 182)

Ao longo do artigo, são argumentados diferentes modos de se observar as configurações sociais. Ele acrescenta que se deveria considerar os esquemas geradores dos sistemas de classificação e de percepção como verdadeiras “instituições sociais”. Incorpora sob a forma de representações coletivas as divisões da organização social, mas também considera tais representações como matrizes de práticas construtoras do mundo social. Acrescenta ainda que “mesmo as representações coletivas só têm existência, só são verdadeiramente tais, na medida em que comandam atos” (CHARTIER, 1991, p. 183). O autor define representação como “uma relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, valendo pelo outro porque lhe é homóloga” (CHARTIER, 1991, p. 184)¹⁷.

Outro intelectual relevante para se pensar o conceito de representações é o sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, um dos fundadores dos Estudos Culturais britânicos. Ao apresentar o livro *Cultura e Representação* (HALL, 2016), Arthur Ituassu, Professor do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, historiciza o impacto dos estudos que estavam sendo produzidos por Hall na Universidade de Birmingham no final dos anos 1960. Ele destaca que

Naquele momento, Hall obtinha destaque acadêmico perguntando como as imagens que vemos constantemente à nossa volta nos ajudam a entender como funciona o mundo em que vivemos. Como essas imagens apresentam realidades, valores, identidades, e o que podem acarretar, isto é, quem ganha, quem perde com elas, quem ascende, quem descende, quem é incluído, quem é excluído, e como fica a situação particular dos negros nesse processo (ITUASSU, In: HALL, 2016, p. 10).

Relacionando as filiações que formaram o repertório do pensamento de Stuart Hall, Ituassu acrescenta que, como construtivista, ele via o real como uma construção social, e a representação como um ato criativo e, portanto, como metodologia, sugere uma análise, um questionamento à imagem, sobre os valores contidos na mesma e além da mesma. Na Introdução, Hall explica que cultura diz respeito a significados compartilhados por meio da linguagem, porque esta opera como um sistema

¹⁷ Nas notas de fim, ele remete a definição a Mauss, M. “Divisions et proportions de la sociologie”, *Année Sociologique*, 1927, reeditado em M. MAUSS, *Ouvres complètes*, 3, *Cohésions sociale et divisions de la sociologie*, Paris. Les Editions de Minuit, (1969, p.178-245).

representacional, por meio de signos e símbolos– “sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos”, em síntese, “a representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos” (HALL, 2016, p. 18).

Essas definições com as quais Hall inicia a primeira parte de seu livro referem-se aos estudos da ‘representação’ no âmbito da cultura entre o estruturalismo saussuriano e Michel Foucault. Ingressar nesse campo de discussões requer outros encaminhamentos, inclusive explorando o significado de linguagens no campo artístico. Quanto à segunda parte do livro, ele aborda a diferença, alteridade, as práticas representacionais, a estereotipagem. Também apresenta imagens e incita o leitor a explorar o que elas dizem, por exemplo, sobre ‘raça’, identidade cultural, gênero. De modo didático, nos instrumentaliza no sentido de uma educação do olhar para a leitura de imagens.

Considerações finais

Como vimos até aqui, todo um arsenal tomado às artes visuais – pinturas, esculturas, monumentos arquitetônicos - foi empregado para o registro e celebração de personagens e eventos históricos, bem como para a construção de identidades regionais e nacionais. Esses atos de seleção, outrora realizados à custa de exclusões de parcelas da população, no caso de uma história do Paraná produzida na passagem do século XIX ao XX, têm efeitos duradouros que permanecem até os dias atuais. Problematicar sobre as invenções dessas construções tem sido tarefa em que se empenham muitos estudiosos, estudantes, grupos e indivíduos interessados na promoção de justiça e igualdade social.

Os procedimentos de seleção não são impróprios no fazer histórico ou na formação de acervos de memórias individuais ou coletivas. Phillipe Artières (1998, p. 11) refletiu sobre os muitos atos que envolvem a constituição de arquivos de memórias, e os observou como práticas cotidianas baseadas em seleções contínuas, pois “não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com

a realidade, manipulamos a existência, omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaques a certas passagens”. Michel de Certeau (2014) entende essas manipulações como parte de uma arte de fazer. De fato, Michel de Certeau dedica páginas do seu livro *A invenção do cotidiano:1. Artes de fazer* (2014, p.145-153), para refletir sobre a arte da memória e a ocasião. Ele o faz, de certa forma, por meio da metáfora da *métis*, deusa da astúcia, por meio de cuja inteligência astuciosa Zeus pôde conquistar o poder. Assim, ao explicar as relações de força em torno da constituição de memórias, o autor aponta para os modos de, por meio da memória, produzir efeitos. “A *métis*” escreve,

aponta com efeito para um tempo acumulado, que lhe é favorável, contra uma composição de lugar, que lhe é desfavorável. Mas a sua memória continua escondida (não tem lugar que se possa precisar), até o instante em que se revela, no “momento oportuno”, de maneira ainda temporal, embora contrária ao ato de se refugiar na duração. O resplendor dessa memória brilha na *ocasião* (CERTEAU, 2014, p. 146)

Em seguida, ele demonstra como a Enciclopédia, “graças à capacidade da *métis* para nela acumular experiências passadas e inventariar as possíveis, a ocasião armazena todo um saber no menor volume possível” (op.cit.). Tomando como metáfora esta proposição de Certeau, podemos considerar que pinturas, esculturas e monumentos agregam essa capacidade *metísica* de acumular experiências passadas e inventariar as possíveis. Portanto, constituir-se como espaço de memórias que, embora não possam ser afastadas dos tempos de sua aquisição e construção, no momento oportuno, pelas astúcias do consumidor, ou seja, daqueles sujeitos aparentemente passivos diante das estratégias aparentemente legítimas – a produção de histórias, de artes e de lugares de memórias segundo suas visões de mundo - demandam e produzem transgressões e rupturas.

Ao serem associadas as construções imagéticas e textuais aqui elencadas e considerando-as representações, construções sociais e o modo como, em diferentes lugares e momentos determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler (CHARTIER, 1999, p. 17), para finalizar, ou remeter à continuidade de uma problematização aqui apenas iniciada, recorreremos mais uma vez a Certeau, que pergunta:

Resta precisar um último ponto, que é o essencial: como é que o tempo se articula no espaço organizado? Como se efetua sua “penetração” no modo de ocasiões? Em suma, qual a implantação da memória num lugar que já forma um conjunto? Esse é o momento equilibrista e tático, o instante da arte (CERTEAU, 2014, p. 150).

As reflexões apresentadas neste texto vêm sendo desenvolvidas há alguns anos. Foi iniciada a partir de alguns referenciais para pensar a problemática da memória e do esquecimento na produção de discursos históricos e de artes visuais. Porém, colocados à prova do tempo e de leituras contínuas, poderia ser atualizado, por exemplo, a partir das discussões que Maria Aparecida Silva Bento realiza desde a produção de sua tese de doutorado *Pactos Narcísicos no Racismo: branquitude e poder nas organizações empresarias e no poder público*, defendida na Universidade Estadual de São Paulo/USP, em 2002, sintetizada e atualizada no livro *Pacto da Branquitude* (2022). Nessa obra, a autora demonstra como a branquitude que, esta sim, ocupa enaltecida, os lugares de poder, se assegura da permanência, da manutenção desse privilégio por meio da exclusão de negros e indígenas dos lugares de poder, ao que podemos acrescentar, dos lugares de memória que reconheceriam sua importância na construção do mundo ocidental atlântico em que vivemos.

Referências

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, 1998, v. 21, p. 9-34.

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Memória e(res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. Interesses cruzados: arte, política e trocas sociais no Paraná do entre guerras. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. (Orgs.) **História e Arte**: encontros disciplinares. São Paulo: Intermeios, p. 201-217, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano. 1. Artes de Fazer**. 22ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CORRÊA, Amélia Siegel. Alfredo Andersen: um pai norueguês para a pintura paranaense. In: **19&20**, Rio de Janeiro, v.04, n.2, abr.2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/andersen_asc.htm Acesso 10/11/20

DANTAS JUNIOR, Hamilcar Silveira; ZOBOLI, Fabio; SILVA, Renado Izidoro da. Memória e humanidade ciborgue: *Blade Runner* e a dicotomia humano máquina. In: **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 05, n. 15, p. 1337-1353, set./dez.2020. Disponível em:

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/8298>
Acesso 10/11/2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2015.

FERREIRA, Abílio. **Tebas**: um negro arquiteto na São Paulo escravocrata. São Paulo, SP: Instituto para o Desenho Avançado (IDEA), 2019.

GILLIES, Ana Maria Rufino. Conflitos contemporâneos entre estabelecidos e *outsiders*: breve estudo a partir de uma perspectiva multidisciplinar. Brasil e outros contextos. In: GUARIZA, Nádia Maria; SCHÖRNER, Ancelmo. (orgs). **História e Conflitos**: uma análise em várias escalas. Guarapuava: Unicentro, p.21-37, 2018.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. da PUC-Rio: Apicuri, 2016.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A imagem visual na nova história e história da arte. In: **Porto Alegre**, Porto Alegre, v.7, n.13, p.97-109, 1996. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27714> Acesso 10/11/2021.

Le GOFF, Jacques. **História e Memória**. 7ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

NORA, Pierre. **Entre História e Memória**: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduandos em História do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo (10), dez. 1993.

Pintores da Paisagem Paranaense. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Solar do Rosário, 2005.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. Acerca do conceito de Representação. In: **Revista de Teoria da História**, Ano 3, n. 6, dez., 2011. Universidade Federal de Goiás. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/28974> Acesso 10/11/2021.

SITES CONSULTADOS

Cidade ganha estátua em homenagem a Tebas, homem escravizado que projetou monumentos na capital. In: **Revista Vogue**. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/Arquitetura/Cidade/noticia/2020/11/sp-ganha-estatu-a-em-homenagem-tebas-homem-escravizado-que-projetou-monumentos-na-capital.html> Acesso 07/11/2021.

BEIGUELMAN, Giselle. Ataques a monumentos enunciam desavenças pelo direito à memória. In: **Folha de São Paulo**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/ataques-a-monumentos-enunciam-desavencas-pelo-direito-a-memoria.shtml>. Acesso 07/11/2021. e em <https://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/009972.html>. Acesso 07/11/2021.

Cecil Rhodes. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cecil_Rhodes. Acesso 07/11/2021.

NEXO. Os ataques a monumentos de figuras ligadas à escravidão. Britânicos e belgas depredam bustos de heróis nacionais racistas. Brasil e Estados Unidos também já registraram atos semelhantes. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2020/06/08/Os-ataques-a-monumentos-de-figuras-ligadas-%C3%A0-escravid%C3%A3o>. Acesso 07/11/2021.

EDWARD COLSTON. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Edward_Colston. Acesso 07/11/2021.

Reino Unido encara sua história da escravidão. In: **DW**. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/reino-unido-encara-sua-hist%C3%B3ria-da-escravid%C3%A3o/a-53846519>. Acesso 07/11/2021.

Ataque ao monumento a Borba Gato. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/noticias/33277_monumentos-e-resistencia-conheca-a-historia-das-obras-eldorado-memoria-e-memorial-ix-de-novembro.html. Acesso 07/11/2021.

Mulheres negras pedem reparação histórica à escultura no centro de Curitiba. In: **BRASIL DE FATO**. Disponível em: <https://www.brasildefatopr.com.br/2021/04/12/mulheres-negras-pedem-reparacao-historica-a-escultura-no-centro-de-curitiba>. Acesso 08/11/2021.

Recebido em 29/06/2025

Aceito em 24/09/2025

ARTE COMO REPARAÇÃO: *PRESSING MATTER*, PARTILHA DO SENSÍVEL E AS ESTÉTICAS DECOLONIAIS DO SUL GLOBAL

Emmanoel Ferreira¹

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre o projeto *Pressing Matter: Ownership, Value and the Question of Colonial Heritage in Museums*, em diálogo com o conceito de estética decolonial, conforme formulado por autores como Walter D. Mignolo e Pedro Pablo Kuczynski. A partir da análise de ações promovidas pelo projeto — como residências artísticas com participantes oriundos do Sul Global — e da discussão conceitual sobre a partilha do sensível (Rancière), argumenta-se que *Pressing Matter* opera como uma plataforma de desconstrução crítica dos regimes museológicos coloniais. As práticas dos artistas analisados — entre eles Daniel Aguilera Ruvalcaba, Pansee Atta, Lifepatch, Aram Lee, Zoé Samudzi, Zara Julius, Hande Sever e Gelare Khoshgozaran — articulam experiências sensíveis, epistemologias situadas e modos alternativos de restituição simbólica e material. Tais práticas tensionam categorias como valor, propriedade e patrimônio, e propõem outras formas de mediação estética e política entre objetos coloniais e suas comunidades de origem. O artigo sugere que essas obras não apenas ilustram uma crítica ao eurocentrismo estético, mas performam ativamente deslocamentos ontológicos e epistêmicos que desafiam os modos hegemônicos de ver, sentir e saber, configurando-se como instâncias de uma estética decolonial em ação.

Palavras-chave: Arte; estética decolonial; partilha do sensível; Sul Global; *Pressing Matter*.

¹ Emmanoel Ferreira é Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Associado do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. ORCID ID: 0000-0002-9120-2737. E-mail: emmanoelf@id.uff.br.

ART AS REPARATION: *PRESSING MATTER*, DISTRIBUTION OF THE SENSIBLE, AND THE DECOLONIAL AESTHETICS OF THE GLOBAL SOUTH

Abstract: This article reflects on the project *Pressing Matter: Ownership, Value and the Question of Colonial Heritage in Museums*, in dialogue with the concept of decolonial aesthetics as proposed by authors such as Walter D. Mignolo and Pedro Pablo Kuczynski. Based on an analysis of initiatives promoted by the project—such as artist residencies involving participants from the Global South—and on theoretical discussions about the distribution of the sensible (Rancière), it argues that *Pressing Matter* functions as a platform for the critical deconstruction of colonial museological regimes. The practices of artists examined—among them Daniel Aguilar Ruvalcaba, Pansee Atta, Lifepatch, Aram Lee, Zoé Samudzi, Zara Julius, Hande Sever, and Gelare Khoshgozaran—articulate sensorial experiences, situated epistemologies, and alternative modes of symbolic and material restitution. These practices challenge dominant categories such as value, property, and heritage, and propose new forms of aesthetic and political mediation between colonial objects and their communities of origin. The article suggests that these works not only critique Eurocentric aesthetic frameworks but also actively perform ontological and epistemic displacements that unsettle hegemonic ways of seeing, feeling, and knowing, thus constituting living instances of decolonial aesthetics in action.

Keywords: Art; decolonial aesthetics; distribution of the sensible; Global South; *Pressing Matter*.

Introdução

Em 12 de dezembro de 2024, o site oficial do governo da Holanda publicou uma matéria informando que um crânio mixteco, que à época se encontrava como parte integrante do acervo do museu Wereldmuseum, em Leiden, Holanda, havia sido retornado ao seu país de origem, México. A obra, um crânio humano adornado com um mosaico composto por pedras esverdeadas, havia sido adquirida na década de 1960 e adicionada ao acervo do museu Wereldmuseum. Após o pedido de devolução da obra pelo governo Mexicano, em dezembro de 2024 o crânio foi então destinado à embaixada do México na Holanda. Esta não foi, no entanto, a primeira repatriação de objetos da Holanda a seus países de origem. De acordo com matéria publicada no site NL Times, em setembro do mesmo ano o governo holandês havia concordado em retornar 288 objetos culturais da Coleção Nacional Holandesa à Indonésia (NL Times, 2024).

Em janeiro de 2024, Daniel Aguilar Ruvalcaba², artista mexicano, desenvolveu, no Museo Comunitario Yucu Saa, da Villa de Tututepec (Oaxaca, México), região que formava o estado mixteco entre os séculos XII e XVI, no contexto do evento “Volver a casa: Repatriación y Códices del Ñuu Savi”, uma atividade/oficina com estudantes secundários da Secundaria Federal “Raza de Bronce”. Tal atividade consistia em propor que os estudantes refletissem sobre a repatriação da “obra” Mosaic Leiden Skull, a partir da seguinte questão: “Como vocês receberiam e acomodariam este ancestral em Tututepec?”. Seguindo a reflexão, os estudantes deveriam desenhar numa folha em branco o lugar no qual a obra deveria permanecer, segundo sua opinião³.

Um estudante disse, através de seu desenho, que o crânio deveria ser trazido para Yuku Saa para que “pudesse descansar” (Ruvalcaba, 2024), e que os anciãos deveriam “tocar música, trazer comida tradicional, tudo isto” (Figura 1). Além disso, que a comunidade deveria “visitá-lo, para que ele não se sentisse sozinho, e isso é acolhedor” (Ruvalcaba, 2024). Outra estudante disse que o crânio não deveria ser exibido, mas colocado “dentro de um museu, protegida de roubo” (Ruvalcaba, 2024)

² Agradeço a Daniel Aguilar Ruvalcaba por ter disponibilizado o vídeo do evento “Volver a casa: Repatriación y Códices del Ñuu Savi”.

³ Créditos para os desenhos desenvolvidos na atividade: Colectivo Nchivi Ñuu Savi, Taller de Arqueología Visionaria, e Museo Comunitario Yucu Saa.

(Figura 2). Já outro estudante disse que o crânio não deveria estar dentro de um museu, já que ele “ficou exibido por muitos anos em outras partes do mundo” (Figura 3). Outro participante disse que “levaria o crânio para a praia, para beber uma cerveja, comer peixe frito, relaxar e visitar as praias de Oaxaca com seus amigos e colegas” (Figura 4). Outra estudante disse que a comunidade deveria acolher o crânio “colocando-o sobre um tapete, servindo-o comida tradicional e tocando, para ele, música local tradicional, além de acender incenso” (Ruvalcaba, 2024) (Figura 5). Num último relato, dentre vários outros realizados na oficina, um estudante disse que o crânio “deveria ser enterrado numa árvore” (Figura 6). Ao final, o objetivo da oficina parece ter sido alcançado: trazer à comunidade uma sensação de pertencimento de algo que havia sido usurpado de seu lócus original, seguindo uma tradição colonial secular entre Europa e América Latina (Mignolo, 2012). Além disso, as formas criativas como os estudantes pensaram sobre o acolhimento do crânio revelam sua forte relação com seu passado pré-colonial, incrustado em suas crenças e tradições, ou seja, em sua cultura.

Figuras 1 e 2 - Desenhos realizados na oficina “Volver a Casa”.



Fonte: Ruvalcaba, 2024.

Figuras 3 e 4 - Desenhos realizados na oficina “Volver a Casa”.



Fonte: Ruvalcaba, 2024.

Figuras 5 e 6 - Desenhos realizados na oficina “Volver a Casa”.



Fonte: Ruvalcaba, 2024.

Daniel Aguilar é um entre diversos artistas que fazem ou fizeram parte, como residentes, do projeto *Pressing Matter*, que teve início em março de 2021, tem duração prevista até dezembro de 2025 e é financiado pela Netherlands National Research

Agenda e coordenado pela Vrije Universiteit Amsterdam⁴. De acordo com o site do projeto:

Pressing Matter investiga as potencialidades dos “objetos coloniais” para apoiar a reconciliação social com o passado colonial e seus desdobramentos, bem como para lidar com reivindicações conflitantes de diferentes partes interessadas em relação a esses objetos nos museus. O projeto conecta teorias fundamentais de valoração e propriedade aos debates pós-coloniais sobre patrimônio, articulando-os às discussões sociais atuais. Seu objetivo é desenvolver e testar, em primeiro lugar, novos modelos teóricos de valor e posse e, em segundo lugar, novas formas de restituição que abordem — mas também ultrapassem — as abordagens atuais sobre restituição patrimonial, ao mesmo tempo em que desenvolve uma teoria das potencialidades dos objetos, fundamentada nas histórias entrelaçadas e multipolares em que os objetos coloniais foram coletados, preservados e dotados de significado (Pressing Matter, 2025).

Neste artigo, propomos a reflexão acerca do projeto Pressing Matter, e seus resultados, como desdobramentos de uma visada decolonial acerca da arte e da cultura, ou, mais especificamente, de uma estética decolonial (Mignolo, 2012; Gomez, 2019). Fazendo eco a Jacques Rancière (2009), tomamos aqui o termo estética não somente como uma teoria da sensibilidade ou do belo, como na tradição que teve início com Alexander Baumgarten no século XVIII, mas, em consonância com o filósofo francês, como aquilo que diz respeito às possíveis distribuições do sensível e a quem tem o direito de ser parte deste sensível e na forma como se organiza o que pode ser visto, dito e pensado em uma sociedade (Rancière, 1996).

Partilha do sensível e estética decolonial

Inspirando-se no conceito de partilha do sensível, elaborado por Jacques Rancière (2009), e nas articulações entre estética e política que o autor propõe, argumentamos que a invisibilização de saberes, práticas e subjetividades de povos fora do chamado Norte Global está intrinsecamente relacionada a regimes hegemônicos de

⁴ Agradeço à Professora Katja Kwastek, da Vrije Universiteit Amsterdam, por meio de quem tomei conhecimento do projeto Pressing Matter, durante sua apresentação no I Colóquio em Comunicação e Experiência Estética do PPGCOM-UFF, realizado em maio de 2025.

sensibilidade. Esses regimes definem o que pode ser percebido e valorizado, delimitando modos legítimos de criar e experienciar (*poiesis/aisthesis*), ao passo que relegam outros à marginalidade. Rancière (2009) afirma:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2009, p. 15).

Tais ordenamentos sensíveis não surgem ao acaso, mas são herdeiros de lógicas coloniais e imperiais que se manifestam de maneira geopolítica, mas sobretudo epistêmica — dimensão central para o presente artigo. Como observa Walter Dignolo (2018), o eurocentrismo é uma engrenagem fundamental na manutenção dessas estruturas, pois opera a partir de uma universalização de sua própria perspectiva de mundo. Nas palavras do semiólogo argentino:

O eurocentrismo se refere à enunciação, aos fluxos e aos domínios que constituem a CMP [Matriz Colonial de Poder] como se tais domínios fossem espelhos do mundo e os enunciados/enunciadores o lugar onde se dá a ‘verdadeira representação’ do mundo (Dignolo, 2018, p. 194).

Essa lógica de universalização, segundo Dignolo, torna imperativo questionar o consenso epistemológico que consagra o Norte Global como o locus legítimo da produção de conhecimento. Trata-se, portanto, de reabilitar formas de saber e criação historicamente desqualificadas: não porque menos relevantes, mas porque deliberadamente silenciadas. Segundo Dignolo, a origem desse “colonialismo do conhecimento” remonta aos conquistadores cristãos europeus em suas jornadas para “descobrir” novos mundos no final do século XV. Como aponta o autor: “A forte crença de que seu conhecimento cobria a totalidade do conhecido trouxe a necessidade de desvalorizar, diminuir e fechar qualquer outra totalidade que pudesse colocar em risco um totalitarismo epistêmico em formação (Dignolo, 2018, p. 195)”.

Nesse sentido, Mignolo (2012) lança luz sobre o papel do discurso estético eurocêntrico, formulado a partir do século XVIII, como operador dessa hierarquização sensível. Para o autor:

Ou seja, se a estética se constituiu como um discurso filosófico eurocêntrico no século XVIII na Europa – não na Ásia, na África ou na América Latina e no Caribe – esse discurso contribuiu, direta e indiretamente, para desvalorizar e, assim, colonizar expressões de sentimentos e afetos tanto nas sociedades contemporâneas não ocidentais – do século XVIII até hoje – quanto no passado dessas sociedades. O discurso estético-filosófico europeu construiu seu próprio passado na arte da Grécia e de Roma e conseguiu estabelecê-lo como critérios e categorias para sentir, valorizar e teorizar (Mignolo, 2012, p. 29).

Segundo Mignolo (2012), as tentativas pós-coloniais realizadas por artistas e acadêmicos no início do século XXI acabam por operar dentro das mesmas coordenadas estéticas e epistêmicas do eurocentrismo, por vezes alinhadas com lógicas neoliberais (Mignolo, 2012). Para efetivar uma estética decolonial, seria necessário romper com os fundamentos da estética filosófica tradicional, representada por autores como Baumgarten – o “fundador” da estética como disciplina filosófica em meados do século XVIII – Kant, Hume ou Hegel, até chegar à filosofia analítica moderna (Shusterman, 1998). Nas palavras do próprio Mignolo:

O conceito grego de *aisthesis*, que se refere ao sentimento, aos cinco sentidos e ao afeto e às emoções, mudou para a estética, no século XVIII, e tornou-se uma teoria filosófica para regular o gosto. As *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime* (Kant, 1767) é uma espécie de *vade mecum* dessa norma. A estética filosófica regula o gosto, assim como o conceito secular de razão regula o conhecimento. Quem não se conforma com as regras do gosto e da racionalidade – tal como concebidas no Ocidente – pertence à barbárie que deve ser civilizada ou a uma tradição que precisa ser modernizada (Mignolo, 2012, p. 38).

E complementa:

A estética decolonial – ou as estéticas decoloniais, a partir do que foi dito anteriormente sobre a unidade da diversidade que não é a totalidade homogênea – é orientada para a descolonização da estética moderna e suas mutações, estética pós-moderna e “altermoderna”.

Partindo da decolonialidade de Bandung⁵ e continuando com a análise do controle da subjetividade, no padrão colonial de poder, através da arte e da estética filosófica, a estética decolonial já é uma opção, junto e contra o moderno, pós-moderno, altermoderno, estética desocidentalizante e pós-colonial (Mignolo, 2012, p. 38).

Com base nos diálogos entre Rancière e Mignolo, sugerimos pensar a estética decolonial como um prolongamento crítico de propostas da filosofia pragmatista, como as de John Dewey (2010) e Richard Shusterman (1998), que já questionavam os limites da estética tradicional ao propor abordagens mais atentas à experiência e ao contexto, já que, para Dewey, a experiência estética é algo que se dá entre o ser e o ambiente (Dewey, 2010). No entanto, essas perspectivas ainda carecem de um engajamento mais direto com as lutas do Sul Global e com as epistemologias que emergem das margens — como aquelas discutidas por Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2009), ou Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, via os estudos de raça, gênero e classe (Souza, 2021).

A estética decolonial, por sua vez, propõe deslocar o centro dessas discussões, privilegiando práticas, saberes e sensibilidades oriundos de territórios marcados pela colonialidade — como os latino-americanos. Embora Mignolo e Gomez não formulem uma definição estrita de “estética decolonial”, sua crítica à estética filosófica ocidental nos permite alinhá-la à ideia de “regime estético” de Rancière (2009), que entende estética como articulação entre modos de fazer, formas de visibilidade e regimes de inteligibilidade.

Isto é, em primeiro lugar, elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética: não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma ideia da efetividade do pensamento (Rancière, 2009, p. 13).

Ao propor esse deslocamento de regimes sensíveis, a estética decolonial participa, assim, de uma crítica à matriz perceptiva dominante e propõe outros modos de ver, dizer e sentir. Como conclui Mignolo: “Então, descolonizar a estética para liberar a *aisthesis* quer dizer desconectar-se das regras que traçou Kant (...) desconectar-se no

⁵ Referência à Conferência de Bandung, realizada em Bandung, Indonésia, em 1955.

pensar e no fazer (...) da ansiedade pelo novo e conectar-se na celebração de formas comuns – não imperiais – de vida” (Mignolo, 2012, p. 40).

Com base no exposto, propomos pensar o projeto *Pressing Matter* como uma iniciativa decolonial – muito embora financiado por um país com heranças de colonialidade – ao propor o questionamento crítico sobre objetos que foram usurpados de seus lugares de origem e trazidos, neste caso, para museus da Holanda, e ao financiar a residência de artistas oriundos de países como México, Egito, África do Sul, Coreia do Sul, Indonésia, Istambul, Irã e Zimbábue. De acordo com o site do projeto: “O projeto questionará criticamente as noções de propriedade, valor e retorno como forma de permitir futuros mais equitativos” (*Pressing Matter*, 2025).

No próximo tópico, apresentaremos alguns dos artistas do projeto *Pressing Matter* e suas obras, refletindo como essas obras dialogam com uma perspectiva estética decolonial.

O projeto *Pressing Matter* e sua abordagem decolonial

O projeto *Pressing Matter: propriedade, valor e a questão da herança colonial em museus*, financiado pelo Dutch National Science Agenda (DNSA) e coordenado pela Universidade Vrije de Amsterdã, tem como objetivo principal:

desenvolver e testar, em primeiro lugar, novos modelos teóricos de valor e propriedade e, em segundo lugar, novas formas de retorno que estendam as abordagens atuais à restituição do patrimônio, ao mesmo tempo que desenvolvem uma teoria das potencialidades dos objetos fundamentada nas histórias emaranhadas e multipolares em que os objetos coloniais foram recolhidos, guardados e tornados significativos (*Pressing Matter*, 2025).

Uma das questões centrais abordadas pelo projeto diz respeito ao retorno de objetos atualmente localizados em museus da Holanda a seus países de origem, a fim de corrigir erros históricos (*Pressing Matter*, 2025). Essa questão se desdobra em 4 perguntas específicas, tais quais enumeradas no próprio site do projeto, a saber:

- 1) Qual o potencial dos objetos (culturais e biológicos, incluindo restos mortais e coleções médicas acadêmicas) coletados durante o período colonial para nos ajudar a compreender melhor o passado colonial e abordar seus legados atuais nos Países Baixos e na Europa pós-coloniais?
- 2) Quais concepções de propriedade diferentes partes interessadas – museus, curadores, cientistas, membros de comunidades originárias – invocam em suas reivindicações sobre objetos coloniais?
- 3) Por meio de quais regimes de valor esses diferentes grupos de partes interessadas interpretam e reivindicam objetos coloniais? Em que circunstâncias esses regimes e concepções podem se tornar compatíveis?
- 4) Quais práticas museológicas podem ajudar a conciliar os interesses de diferentes partes interessadas, a fim de criar sociedades mais equitativas e inclusivas e apoiar uma (re)distribuição do patrimônio mais sustentável e equitativa? (Pressing Matter, 2025)

A execução do projeto, a fim de responder às suas questões principais, ocorre através do financiamento de artistas provenientes de diferentes partes do mundo, todas, em maior ou menor grau, pertencentes ao chamado Sul Global. Esses artistas são convidados – a partir de suas propostas e obras – a pensar sobre “(...) as formas nas quais a prática artística pode reimaginar diferentes formas de retorno, reparo e reconciliação (...)” (Pressing Matter, 2024).

Com base no pensamento de Mignolo e Gomez, conforme apresentados na seção anterior, argumentamos, neste artigo, que o projeto Pressing Matter, apesar de financiado por um país que deixou marcas coloniais em diversas partes do mundo ao longo de séculos, propõe uma abordagem decolonial ao acolher artistas pertencentes ao Sul Global em sua residência artística, oferecendo oportunidades a esses artistas de oferecerem uma visão de mundo que questiona e reverte a colonialidade de saberes, tradições e práticas culturais, em prol de uma decolonialidade estética (Mignolo, 2012; Gomez, 2019). A seguir, apresentamos alguns dos artistas residentes do projeto, comentando algumas de suas obras.

1) Daniel Aguilar Ruvalcaba⁶

Artista mexicano nascido em 1988, natural de León, Guanajuato, que se autodefine como “empreendedor anticapitalista, cartunista, entusiasta coletivista e

⁶ <https://elcocalaco.hotglue.me/>

detetive infra-realista que trabalha no campo das artes e da cultura (Ruvalcaba, 2025), Daniel Ruvalcaba, cuja residência no projeto se deu entre setembro de 2022 e maio de 2023, está intimamente conectado a práticas comunitárias, como a oficina que detalhamos no começo deste artigo, assim como no “Visionary Archaeology Workshop” em Oaxaca, explorando etnografias autoetnográficas e arqueologias críticas a partir de museus comunitais, redes de conhecimento ancestral e ações de cura.

Sua prática interdisciplinar abrange desenhos, colagens, vídeos, esculturas e textos. Em exposições como *Three slight considerations about money, art and nation* (2016), ele confronta as materialidades do neoliberalismo, explorando como o dinheiro molda narrativas nacionais e sensíveis, conectando economia e arte enquanto crítica à desmaterialização artística. Seu trabalho também integra coletivos e ambientes colaborativos que fundem pesquisa, estética e ativismo, como o coletivo Bikini Wax e outras iniciativas transnacionais, destacando práticas comunitárias e epistemologias situadas no Sul Global.

Figura 7 - Workshop Arqueológico Visionário no Museu Comunitário Ñuu Kuiñi, em Cuquila, Oaxaca, México, 2023.

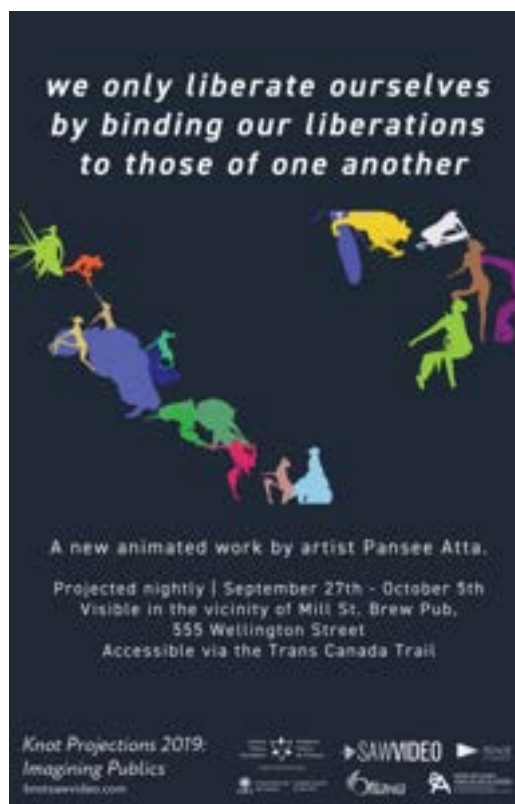


Fonte: Ruvalcaba, 2025.

2) Pansee Atta⁷

Artista e pesquisadora egípcia-canadense, Pansee Atta, residente no projeto entre dezembro de 2023 e abril de 2024 e que se define como “decolonizadora de museus e arquivos” (Atta, 2025), utiliza mídias contemporâneas (Realidade Aumentada, vídeo, instalações) para tratar da representação, arquivo e migração. Seu projeto explora a “*hurma*”⁸ dos restos humanos em acervos coloniais, buscando restaurar dignidade e autonomia às narrativas silenciadas. Em sua obra *we only liberate ourselves by binding our liberations to those of one another*, uma vídeo-projeção, Atta aborda questões sobre como a arte pode explorar e combater as longas reverberações da violência colonial.

Figura 8 - cartaz da obra *we only liberate ourselves by binding our liberations to those of one another*, de Pansee Atta, 2019.



Fonte: Atta, 2025.

⁷ <https://panseeatta.com/>

⁸ *hurma* é um conceito central na ética islâmica que se refere à noção de inviolabilidade, respeito e sacralidade atribuída a pessoas, corpos, espaços ou práticas. No caso de restos humanos, o termo implica que tais corpos devem ser protegidos contra exposição, profanação ou apropriação, sendo tratados com dignidade e cuidado espiritual.

3) Zara Julius⁹ e Zoé Samudzi¹⁰

Zoé Samudzi, socióloga de gênero zimbabuense-americana focada em genocídio, movimentos de resistência negra e violência colonial, junto com Zara Julius, artista, pesquisadora e ativista cultural Sul-Africana, propõem práticas “poético-cósmicas” de recuperação epistêmica e resistência política.

A prática artística de Zara Julius gira em torno “de sua metodologia de trabalho de ‘arrebato’, e se preocupa com a relação entre performatividade negra, frequência, ocultação e fugitividade na colônia de (pós) colonos, com foco especial no que chamamos de ‘Sul Global’” (Julius, 2025), com obras que variam entre som, vídeo, performance, e instalações baseadas em vídeo.

Zoé Samudzi propõe uma nova política radical para pessoas negras nos Estados Unidos, situando o antirracismo negro como uma prática antifascista autônoma que transcende os espaços convencionais do ativismo branco. Sua escrita também aparece em revistas como *Art in America*, *The New Inquiry*, *The New Republic* e *Hyperallergic*, onde ela oferece críticas incisivas à visualidade eurocêntrica, ao colonialismo científico e às políticas de reconhecimento de genocídios como o dos Herero e Nama na Namíbia, explorando o conceito de “futuridades reparativas” como uma forma de criar outros modos de existência e solidariedade transnacional.

Figura 9 - flyer da exposição *Oscillations*, de Zara Julius.



Fonte: Zara Julius (2025).

⁹ <https://www.zarajulius.com/about/>

¹⁰ <https://www.zoesamudzi.com/bio-1>

4) Aram Lee¹¹

Nascida em 1986 em Seul, com período de residência entre dezembro de 2022 e novembro de 2024, Lee vive e trabalha em Amsterdã, desenvolvendo uma prática artística orientada por pesquisa que reinterpreta materiais encontrados em instituições para deslocar seus significados por meio de performances públicas, instalações em vídeo e filmagens. Seu trabalho frequentemente expõe as “amnésias diaspóricas” institucionais, revelando narrativas espectrais e construções falsas para desconstruir discursos hegemônicos e visualizar novas estruturas culturais. Em obras como *A Dissonance of Landscapes* (2019) (Figura 10), Lee reencena pinturas coloniais cantonenses transportadas flutuando por canais de Amsterdã, tensionando a referência geográfica e histórica para questionar as autorias culturais e os regimes de visibilidade. Já *To Pluto and Back* (2019) articula dois canais de vídeo para confrontar a narrativa monolítica sobre a Coreia do Norte, confrontando arquivos institucionais com relatos de refugiados. Durante sua residência no projeto *Pressing Matter* (2022-23), ela apresentou *Holding Poison*, performance-instalação que revela os traços tóxicos persistentes nos sistemas museológicos e poesia da miciva (micro-organismos), propondo uma ecologia sensível e relacional entre humanos, objetos e micróbios.

Figura 10 - screenshot do filme *A Dissonance of Landscapes* (2019).



Fonte: Aram Lee (2025).

¹¹ <https://www.leearam.com/>

5) Lifepatch¹²

Lifepatch é uma “iniciativa cidadã interdisciplinar” fundada em Yogyakarta, Indonésia, em março de 2012, cuja residência no projeto Pressing Matter ocorreu entre novembro e dezembro de 2024. A iniciativa reúne arte, ciência e tecnologia em uma prática comunitária ancorada nos princípios DIY (Faça Você Mesmo) e DIWO (Faça Com Outros). Por meio de laboratórios urbanos, oficinas colaborativas e instalações audiovisuais, o coletivo explora saberes locais como a medicina tradicional dos povos Batak. Uma de suas obras mais emblemáticas, *Spectacular Healing* (2019) (Figura 11), é um vídeo em dois canais que contrapõe publicidades de remédios comerciais às práticas indígenas de cura, visando denunciar a violência epistêmica e revalorizar o conhecimento ancestral que foi saqueado por coleções coloniais. Essa abordagem materializa uma estética decolonial radical: transforma objetos e narrativas coloniais em agentes vivos de memória e resistência, promovendo práticas de retorno simbólico e epistemológico através de uma ética sensível relacional e participativa.

Figura 11 - *Spectacular Healing* (2019).



Fonte: Framer Framed, 2025.

¹² <https://lifepatch.id/>

6) Hande Sever¹³ Gelare Khoshgozaran¹⁴

Projeto colaborativo entre Hande Sever (Turquia) e Gelare Khoshgozaran (Irã), cuja residência no projeto *Pressing Matter* ocorreu entre maio e outubro de 2024, envolve pesquisa de arquivos e produção audiovisual sobre violências imperiais, fronteiras, deslocamento e memória coletiva, reposicionando narrativas periféricas a partir de visualidades imersivas e performativas.

Hande Sever, com suas instalações multimídia, performances e trabalhos com imagem-sequência, investiga as técnicas de apagamento e reconfiguração de memórias e narrativas históricas. Sever recorre à própria história familiar marcada por perseguição política para questionar como arquivos visuais e textos moldam regimes estéticos de autoridade, especialmente no contexto de violência militar, vigilância e censura. Projetos como *2 or 3 Things I Know About Her* reconstroem experiências de prisão política da mãe da artista, enquanto *To Thread Air* (2023) dialoga com imagens de arquivos presidenciais dos EUA e da Turquia para desconstruir o uso simbólico de arte e poder no pós-golpe turco

Gelare Khoshgozaran é uma artista e cineasta cuja prática interroga as marcas da violência imperial, como guerra, militarização e fronteiras, por meio de filmes e vídeos que reconfiguram narrativas periféricas de pertencimento e questionam as concepções normativas de “lar” e “exílio”. Trabalhos como *Royal Debris* (2022) articulam investigação histórica, poesia, arquitetura e família para refletir sobre ruínas simbólicas e deslocamento institucional. Em *To Keep the Mountain at Bay* (2023), a artista traduz fragmentos de memória e paisagens simbólicas em imagens *Super 8* distorcidas, criando um espaço visual onde o exílio se torna matéria política de solidariedade transnacional.

¹³ <https://www.handesever.org/>

¹⁴ <https://gelarekhoshgozaran.com/>

Figura 12 - *To Thread Air* (2023).

Fonte: Mutual Art (2025).

Considerações finais: conexões entre práticas artísticas e estética decolonial

As práticas dos artistas residentes no projeto *Pressing Matter* evidenciam formas diversas, mas convergentes, de uma práxis que podemos enquadrar como pertencentes a uma estética decolonial, nos moldes propostos por autores como Walter Mignolo (2012, 2018) e Pedro Pablo Gomez (2019). Ao confrontar diretamente os regimes museológicos e arquivísticos herdados da colonialidade, esses artistas desestabilizam os modos tradicionais de organização do sensível (Rancière, 2009) e propõem contranarrativas que reivindicam justiça epistêmica, simbólica e material.

Trabalhos como os de Pansee Atta e do duo Hande Sever e Gelare Khoshgozaran, por exemplo, problematizam a presença de restos humanos e documentos coloniais nos acervos institucionais, propondo rearticulações sensíveis que não apenas denunciam as violências fundacionais desses acervos, mas também constroem outras possibilidades de mediação histórica. Já artistas como Daniel Aguilar Ruvalcaba e o coletivo Lifepatch ativam epistemologias localizadas, ligadas a práticas comunitárias, medicina tradicional ou arqueologias críticas, para sugerir formas plurais

de reparação que extrapolam a restituição física de objetos, centrando-se na devolução de sentidos, afetos e modos de vida, como no exemplo citado no início deste artigo.

Ao articular práticas artísticas com saberes ancestrais, Zara Julius e Zoé Samudzi propõem o que poderíamos chamar de uma “cosmopolítica estética”: uma produção de mundos onde plantas, vozes negras e infraestruturas coloniais em ruínas passam a constituir paisagens sensíveis e insurgentes. Nesse sentido, esses trabalhos não apenas se inserem no debate sobre restituição patrimonial, mas ampliam seus contornos ao tratar os chamados “objetos coloniais” não como entidades estáticas, mas como agentes relacionais, dotados de memória, agência e potência transformadora. As intervenções estéticas realizadas ao longo do projeto *Pressing Matter* materializam justamente aquilo que as artistas se propuseram a investigar: as potencialidades políticas e sensoriais dos objetos coloniais diante de disputas contemporâneas por justiça histórica.

Essas obras performam um deslocamento ativo dos regimes de visibilidade herdados do eurocentrismo, ativando formas de escuta, de presença e de imaginação que tensionam a própria ideia de patrimônio. Se, como propõe Jacques Rancière (2009), a estética diz respeito à partilha do sensível, podemos dizer que os trabalhos desenvolvidos no âmbito do *Pressing Matter* intervêm diretamente nessa partilha, propondo outros modos de ver, sentir e lembrar, fundados em experiências situadas em seus locais de origem, afetos insurgentes e práticas comunais. É nesse gesto que reside sua potência decolonial: ao perturbar a lógica que separa o belo do político, o arquivo da vida, o objeto do mundo.

Referências:

ATTA, Pansee. **Select Projects – Pansee Atta**. Disponível em: <https://panseeatta.com/>. Acesso em: 29/07/2025.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FAMER FRAMED. **Lifepatch, 'Spectacular Healing' (2019), two channel video**. Commissioned by Framer Framed. Photo: Eva Broekema / Framer Framed. Disponível

em: <https://framerframed.nl/en/dossier/review-on-the-nature-of-botanical-gardens-at-framer-framed/lifepatch-3/>. Acesso em: 26/07/2025.

GOMEZ, Pedro Pablo. Decolonialidad estética: geopolíticas del sentir el pensar y el hacer. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 369-389, maio/ago. 2019.

KHOSHGOZARAN, Gelare. **GK goes to work**. Disponível em: <https://gelarekhoshgozaran.com/>. Acesso em: 29/07/2025.

JULIUS, Zara. **Zara Julius**. Disponível em: <https://www.zarajulius.com/about/>. Acesso em: 29/07/2025.

LEE, Aram. **Aram Lee**. Disponível em: <https://www.leearam.com/>. Acesso em: 29/07/2025.

MUTUAL ART. **Hande Sever: To Thread Air**. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Exhibition/Hande-Sever--To-Thread-Air/5A35F3725F31EBD0>. Acesso em: 26/07/2025.

MIGNOLO, Walter. Lo nuevo y lo decolonial. In: MIGNOLO, Walter; Gomez, Pedro Pablo (orgs.). **Estéticas y opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

MIGNOLO, Walter. The decolonial option. In: MIGNOLO, Walter; WALSH, Catherine (orgs.). **On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis**. Durham and London: Duke University Press, 2018.

NL TIMES. **Netherlands returns skull inlaid with mosaic to Mexico**. 13 December 2024. Disponível em: <https://nltimes.nl/2024/12/13/netherlands-returns-skull-inlaid-mosaic-mexico>. Acesso em: 29/07/2025.

PRESSING MATTER. **Pressing Matter: Ownership, Value and the Question of Colonial Heritage in Museums**. Disponível em: <https://pressingmatter.nl/>. Acesso em: 29/07/2025.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RUVALCABA, Daniel Aguilar. **Volver a casa: Repatriación y Códices del Ñuu Savi**. Vídeo digital, 8 minutos e 41 segundos. Villa de Tututepec de Melchor Ocampo, Oaxaca, 2024.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SEVER, Hande. **hande sever**. Disponível em: <https://www.handesever.org/>. Acesso em: 29/07/2025.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: As vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

Recebido em 31/07/2025

Aceito em 07/10/2025

EL ATLAS COMO HEURÍSTICA ANTICOLONIAL

Bruno Juliano¹

Hernán Rodolfo Ulm²

Resumen: El presente artículo presenta al Atlas como posibilidad heurística de montar la memoria de las imágenes en una clave anticolonial. Nuestro interés no es explicar los pormenores de la propuesta del pensador alemán Aby Warburg —por otro lado, bastante conocidas—, sino mostrar cómo es posible movilizarlas en favor de una apuesta anticolonial. Si la Historia del Arte forma parte de los aparatos de estado con los que occidente sometió a las alteridades, la iconología del intervalo se muestra como un modo de, a partir de las imágenes, dar visibilidad a formas de resistencia que la tradición historiográfica heteropatriarcal y eurocéntrica es incapaz de ver. En primer lugar, se expondrán los alcances anticoloniales de la propuesta warburguiana y, posteriormente, se procederá a articular dichos alcances con una resignificación de un conjunto de imágenes que la historiografía del arte en Argentina—elaborada desde los principales centros de interés económico— ha desestimado o ignorado al considerar las relaciones entre la capital y las provincias, así como entre diversas perspectivas de la Historia del Arte. Una heurística de la que deriva nuestro concepto operacional de imagen-piedra, que nos permite derrumbar esa mirada colonialista que condena al atraso a las prácticas artísticas consideradas periféricas y agujerear el muro de una Historia que invisibiliza modos de resistencia y de inscripción de alteridades culturales en nuestro país.

Palabras clave: Atlas; Warburg; Anticolonial; Resistencia; Imágenes-piedra

¹ Bruno Juliano nació en 1985. Es artista e investigador. Es licenciado en Artes Plásticas y doctor en Humanidades, en el área Historia del Arte, por la Universidad Nacional de Tucumán. Trabaja con la memoria de las imágenes y el arte contemporáneo en Tucumán, desde donde desarrolla proyectos artísticos, curatoriales, editoriales y de gestión. Es profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, donde dirige el proyecto de investigación “Entre el atlas y el archivo. Memorias individuales y colectivas de las imágenes producidas por las prácticas artísticas en Tucumán”. Fue cofundador de Espacio Cripta, donde se proponen y gestionan proyectos artísticos contemporáneos. Entre sus trabajos en curaduría, se destaca Arte abstracto de Tucumán: espectros, proyecto expositivo y de investigación realizado junto a Gustavo Nieto. Formó parte del Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella (2022-2023). Obtuvo el Primer premio adquisición en el LXXI salón Museo Castagnino+macro (2017) y fue beneficiario del programa “Cultura argentina al mundo”, del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la Argentina, y de la beca CIMAM-Arthaus, Colección Alec Oxenford, entre otras. Ha publicado artículos, ensayos y textos curatoriales en diversos medios locales y revistas internacionales. Actualmente continúa sus estudios en la Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

² Hernán Ulm es Doctor en Literatura Comparada por la Universidade Federal Fluminense. Es Profesor Titular de Problemáticas estético filosófico contemporáneas en la Universidad Nacional de las Artes, Argentina. Autor de los libros Cuestión de Imagen (Editorial Fedro) y Rituales de la percepción: artes, técnicas, políticas (UNA Libros). Desarrolla sus investigaciones en torno a las relaciones entre artes y políticas en el pensamiento contemporáneo como parte de las disputas estéticas que configuran nuestra actualidad. Ha publicado numerosos artículos y dictado seminarios en Argentina, Chile, Brasil. Fue becario de investigación en España.

THE ATLAS AS AN ANTICOLONIAL HEURISTIC

Abstract: This article presents the Atlas as a heuristic possibility for assembling the memory of images through an anticolonial lens. Our aim is not to explain the intricate details of the German thinker Aby Warburg's proposal—which are, for the most part, well known—but to show how these ideas can be mobilized in support of an anticolonial approach. If art history forms part of the state apparatuses with which the West has subjugated alterities, the iconology of the interval emerges as a way to use images to make visible the forms of resistance that the heteropatriarchal and Eurocentric historiographic tradition is unable to discern. First, we will set out the anticolonial scope of Warburg's proposal and, subsequently, articulate these aspects through a reinterpretation of a set of images that the historiography of art in Argentina—constructed from the main centers of economic interest—has disregarded or ignored when considering the relationships between the capital and the provinces, as well as between various perspectives of art history. From this heuristic arises our operational concept of the image-stone, which allows us to dismantle the colonial gaze that relegates so-called peripheral artistic practices to a state of backwardness and to pierce the wall of a History that renders invisible forms of resistance and inscriptions of cultural otherness in our country.

Keywords: Atlas; Warburg; Anticolonial; Resistance; Images-stone

El Atlas ante la Historia

En un artículo anterior (Ulm; Juliano, 2022) hemos mostrado que, frente a la Historia del Arte que se presenta en sus diversas variantes como tantas modalidades de un aparato de estado, el Atlas warburgiano configura lo que Deleuze y Guattari llaman una “máquina de guerra”, es decir una propuesta que desestabiliza aquellas formas institucionales de contar nuestro pasado y de apropiarse de la cultura partiendo de una perspectiva heteronormada, eurocentrada y colonialista (Deleuze; Guattari, 1988). Esta idea es también apuntada por Didi-Huberman en relación al trabajo curatorial, tal como lo expone en su artículo “La exposición como máquina de guerra” (2011), en el que el teórico francés muestra que las imágenes y la forma de su presentación —de su montaje que abre el espacio del pensamiento— cumplen un rol político en su potencia de conflicto dentro de la disputa estética por la que algo se aparece como un acto de visión. En este trabajo queremos profundizar esa posición mostrando el carácter anticolonial de los procedimientos warburgianos en la medida en que, a lo largo de sus investigaciones, el fundador de la iconología concibe su trabajo como un modo de alejarse de los procedimientos historiográficos que, basados en principios estilísticos y formales, conducían a la esterilidad del pensamiento.

En este sentido, el artículo se centra en el análisis de un Atlas visual producido en Tucumán entre 2022 y 2025, compuesto por imágenes de artistas locales y documentos históricos, que se propone como dispositivo crítico frente a la historiografía dominante. Siguiendo la indicación anterior, un Atlas no es solo una colección sino una opción heurística guiada por un procedimiento de montaje que establece relaciones específicas entre las imágenes y que libera potencias visibles que solo tienen lugar en ese espacio de pensamiento (*Denkraum*) que el propio Atlas quiere figurar. Este gesto se vincula con los planteos de autores como Enrique Dussel, Raúl Antelo, Silvia Rivera Cusicanqui, Rita Segato, entre otros, quienes cuestionan la centralidad del imaginario eurocentrado y proponen epistemologías otras desde América Latina. En este sentido, las imágenes liberan un potencial que no se encuentra vinculado a sus niveles representacionales sino al tipo de

relaciones que ellas permiten hacer visibles y a la exposición de aquello que el lenguaje — herramienta colonial por excelencia en la empresa de dominación europea — es incapaz de nombrar. Por ello no se trata tanto de explicitar los significados que pueden ser leídos sino de señalar las relaciones imprevisibles que el propio Atlas produce al realizar una aproximación de lo distante que permite entrever, en lo que en ellas se roza, aquello que el lenguaje no puede siquiera pensar. Al mismo tiempo, podemos mencionar las revisiones críticas del Atlas Mnemosyne de autores de Argentina tales como José Emilio Burucúa, Graciela Speranza, Natalia Taccetta, Daniela Lossiggio, por mencionar a quienes son referentes e interlocutores de nuestro trabajo, en una heurística semejante a la que aquí proponemos y que, en definitiva, hacen del Atlas un sistema de relaciones que, en el borde de lo decible, permite acceder a un pensamiento de lo visible que se formula a espaldas de lo que las palabras quieren nombrar.

El propio Warburg, en ocasión de la redacción de su informe sobre *El ritual de la serpiente*, deja testimonio, en las notas preparatorias, de los motivos de ese alejamiento y señala las condiciones necesarias para una nueva aproximación al estudio de las imágenes:

¿Por qué fui? ¿Qué me atrajo? Desde afuera, en la superficie de mi consciencia, diría que, como yo experimentaba tal repugnancia hacia el vacío de la civilización del Este de Norteamérica, decidí huir hacia las cosas reales y hacia el saber, a la aventura (...) Además estaba asqueado de la historia del arte estetizante. La contemplación formal de la imagen, no considerada como un producto biológicamente necesario entre la práctica religiosa y artística (cosa que comprendí recién más adelante) me parecía que daba lugar a parloteos tan estériles que después de mi viaje a Berlín, durante el verano de 1896, traté de volver a mis estudios de medicina (Warburg en Michaud, 2018, p. 213).

Para Warburg, si la Historia del Arte se limitaba a estudiar el gusto que expresaba la unidad de sentido de una época, las imágenes se mostraban como una superficie de resistencia en que se muestra la sobrevivencia (*Nachleben*) de energías latentes que no encuentran lugar de expresión en el discurso histórico. Algo hay en las imágenes, en las relaciones entre ellas, que resulta excesivo para ser encerrado en el orden de las palabras y que muestra la insuficiencia de la Historia para alcanzar su sentido. Y aún más, algo hay

en la Historia que solo puede repetir aquello que ya está inscripto en las imágenes: de allí su esterilidad; el discurso histórico no puede ir más allá de lo que ya ha visto. En este sentido, la heurística warburguiana quiere producir un saber que no se encuentra en el encierro que limita las imágenes sino en la exterioridad por la que cada imagen se encuentra con otra. Ese encuentro da nacimiento a un pensamiento que, lejos de cualquier estetización, produce su propio ámbito de saber y libera a las imágenes del encierro infértil de la Historia. En nuestra perspectiva, este modo de abordaje nos permite pensar que las imágenes que sobreviven a la Historia se presentan como restos, huellas, de aquello que el discurso narrativo no puede nombrar. En una clave que ya ha señalado Carlo Severi (2010), la distinción entre sociedades con escritura y sociedades ágrafas reproduce el modelo colonialista occidental que deniega a las imágenes su capacidad para ser agentes de inscripción y transmisión de experiencias. En este sentido, la propuesta warburguiana elabora una imagen del tiempo entendido como Memoria que se desvía de los principios historicistas y coloniales que tienden a pensar como una *vía de mano única* el modo de elaboración de nuestro pasado. Lo que resiste no puede quedar del lado de la escritura lineal, narrativa e histórica que ha sido el modelo de imposición colonial con el cual occidente negó y sometió las formas divergentes de expresión. En definitiva, la iconología warburguiana, con su heurística basada en el principio del montaje y estableciendo una relación entre intervalos, se presenta como una manera de hacer perceptibles modos de pensar que las fórmulas occidentales y eurocentradas no pueden sino ignorar. Frente a esto, el Atlas presenta una heurística que, al mismo tiempo que pone en crisis los modelos de la Historia del Arte, hace de las imágenes y de sus relaciones un arsenal de combate que permite dar visibilidad a las luchas de aquellxs que han sido invisibilizados por las formas estatales de producción de sentido y sus formas coloniales de imaginar la cultura. En resumidas cuentas, frente a la Historia del Arte que se reduce a un análisis estilístico formal de los objetos que analiza, Warburg presenta su Atlas como una Memoria de las Imágenes que se interesa más por elaborar una heurística del montaje como modo de elaborar un tiempo cuya visibilidad solo existe en el propio dispositivo fotográfico.

La materialidad del Atlas: una contracoloniada técnica

El Atlas *Mnemosyne* asiste, abre y expone la memoria de la cultura a través de un dispositivo fotográfico que toma las imágenes como medio de su investigación. Este uso de las fotografías no resulta menor en la perspectiva de la iconología: ésta permite *tener a la mano* una imagen del pasado que se puede montar y remontar según un principio que responde a fórmulas afectivas —lo que se llamará *Pathosformel*—, de manera tal que la estructura misma del dispositivo fotográfico rompe con las formas lineales de la Historia del Arte. Ya a lo largo del siglo XIX la irrupción del álbum de fotografías abría la posibilidad de una organización no lineal del tiempo: allí las imágenes se organizan según un principio afectivo que rompe el orden sucesivo del tiempo y que aproxima las imágenes según una economía que nada tiene que ver con la cronología histórica: una al lado de las otras, las imágenes establecen vínculos en que el tiempo se encuentra *fuera de sus goznes* y que, además, pueden a cada momento cambiar del lugar (en un álbum, una foto puede formar parte de diversas series). Del mismo modo, el Atlas hace visible aquello que a la Historia del Arte se le escapa: los afectos que sobreviven en el tiempo y que rompen la unidad cronológica que vinculaba el pasado con el presente según una lógica narrativa y causal del antes y el después (metafísica del tiempo histórico según la cual el presente está contenido en el pasado como los efectos están contenidos en las causas). Si la Historia del Arte procura un relato —tranquilizador— para dar cuenta de las producciones artísticas, el Atlas dispone —dispersa— las imágenes según una política afectiva que excede el orden organizado de las palabras. Pero no solo las excede: también muestra el carácter heteropatriarcal y eurocentrado de una forma de colonización que tiene en la narración histórica su epistemología de base. Por ello la dispersión del Atlas no resulta apenas un acaso, un accidente en el transcurso del tiempo. La dispersión que Warburg hace visible en el Atlas no puede remediarse mediante la aplicación rigurosa y paciente de un método que restituya el sentido correcto de lo que se ha desviado. Más bien, al contrario, la dispersión es la heurística del tiempo warburguiano. Esa dispersión nos permite pensar dos elementos fundacionales de cualquier pensamiento anticolonialista: las imágenes no tienen un origen

propio que podría recuperarse y, por lo tanto, el tiempo no tiene un destino previsto: imprevisibles y no originadas, las imágenes siempre están desviadas, siempre dan presencia a un desvío que constituye el sentido mismo del devenir del tiempo —de allí que la forma de su composición sea, como señala Didi-Huberman, *anacrónica* (2011): la anacronía no es un error del tiempo sino la modalidad que estructura la memoria; no recordamos el pasado según un orden secuencial sino mediante discontinuidades afectivas. Como hemos señalado en otras oportunidades, las imágenes son, en Warburg, aberrantes: no porque ellas se separen de su origen puro sino porque rechazan toda idea de pureza de origen. En el Atlas no se reconoce un centro desde el cual las imágenes se dispersarían. De panel en panel, la ausencia de centro pone a las imágenes en un movimiento sin jerarquías. Por esto cada panel que configura el Atlas presenta una puesta en relación que mantiene a las imágenes en una tensión sin resolución. Cada acercamiento, cada distancia, muestra que las imágenes rechazan cualquier pretensión de legitimidad en un origen. De aquí se deriva otro aspecto decisivo del pensamiento warburguiano: si solo hay dispersión, si hay rechazo sistemático del origen, es porque las imágenes son fragmentos que ya no remiten a una unidad perdida de sentido. Es el aspecto antirromántico del procedimiento warburguiano: no restituir, no reunir, no restaurar una verdad perdida sino afirmar el carácter fragmentario que constituye nuestro modo de estar arrojados al mundo. Frente al modelo del rompecabezas que implica que la totalidad se ha roto y que sus partes pueden, en última instancia, volver a configurar el rostro de esa identidad que fue alguna vez la nuestra (en un paraíso perdido que la historia quisiera volver a alcanzar), el Atlas refiere a esos dados lanzados que, como Mallarmé sostenía a fines del siglo XIX, no conjuran el azar. Como en Nietzsche, cada panel es la afirmación de una jugada que dice sí. Cada jugada expresa una posibilidad. Cada fragmento una afirmación. Insistamos: no se trata de un relato de restauraciones. Lo que el Atlas muestra no es la restitución de la verdad de un pasado que ha sido, sino que, por su carácter relacional, nos muestra la potencia inmemorial de un acontecimiento que él mismo produce. La relación no remite pues a la verdad de los hechos del pasado sino a la actualidad de las *Pathosformel* que circulan en el presente —de ahí su potencia política—: no se trata de un revisionismo de la Historia sino de un procedimiento

de producción de una relación que le da sentido a lo que somos. Se trata de la afirmación dispersiva de fragmentos que rechazan la pureza y la unidad. Un procedimiento impuro. Una heurística de las impurezas. Una máquina de guerra contracolonial.

Una disposición y predisposición a curar los intervalos del presente. Pero a condición de comprender que curar no es restaurar un estado de normalidad sino estar al cuidado de la dispersión. Esa cura warburguiana es un tipo de sintomatología de la cultura: cada imagen es un síntoma. Cada síntoma, el signo de una fuerza. Cada fuerza, un exceso. En cada imagen, en cada puesta en relación de las imágenes, se trata de esos excesos que desbordan incesantemente las formas bien encauzadas de una narración unificante. Una forma de asistir a la memoria de las imágenes más allá de los aparentemente imperecederos dogmas de la Historia del Arte. Como veremos enseguida, una memoria que se monta en y desde esos lugares, en los márgenes que el colonialismo desprecia. Una memoria que se monta y desmonta desde una provincia que ha sido sometida a una narración empobrecedora y residual en el interior de una Historia del Arte contada siempre desde los centros de poder que instituyen jerarquías estructurantes que menosprecian las formas de visibilidad ajenas. Ahí reside el espesor del Atlas. En su capacidad de liberar las potencias latentes que sobreviven en las imágenes que no habitan ni tienen su lugar en la Historia. Que haya impurezas, que no haya origen, que la pureza esté anulada: es tal vez el principio anticolonial por excelencia del Atlas y su política más radical: la cultura es siempre un espacio de contaminación (esta idea de contaminación recorre los estudios warburguinos del Renacimiento tanto como su estudio sobre los rituales de los pueblos Hopi). Por ello, el Atlas implica un modo de aproximar aquello que en su lejanía no resuelve las contradicciones, sino que abre el espacio para un pensamiento que no está dado sino que debe ser producido (*Denkraum*). Es lo que afirma al final de su ensayo de curación —*El ritual de la serpiente*— en que un conjunto de fotos que van de las imágenes de los rituales hopi hasta la de un burgués paseando por las calles de Nueva York, pasando por las imágenes más clásicas del arte, dan como resultado una declaración política de resistencia:

La serpiente de cascabel ya no causa temor al arnericano contemporáneo: lejos de adorarla, trata de extinguirla. Lo único que hoy se le ofrece a la

serpiente es su exterminio. El rayo apresado dentro del cable y la electricidad encadenada han creado una cultura que aniquila al paganismo. Pero ¿qué es lo que se ofrece a cambio? Las potencias naturales ya no son vistas como elementos antropomorfos o biomorfos, sino como una red de ondas infinitas que obedecen dócilmente a los mandatos del hombre.

De esta manera, la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento.

Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Frankliin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos.

El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz. (Cita)

Todo está a punto de romperse. Las imágenes que Warburg nos presenta son como piedras que se lanzan sobre el muro de la Historia —más adelante nos abocaremos a la categoría de imagen-piedra (Juliano, 2022). Un golpe al sentido único con que los relatos cuentan nuestro pasado para legitimar el presente. Un golpe que agrietando las paredes con que el colonialismo nos encierra, permite hacer pasar aquello que la visión historicista del tiempo había dejado afuera. Un estado de latencia, de salto que irrumpe y obliga a volver a pensar el tiempo. Y, especialmente, nuestro tiempo. Un gesto de sostener con pinzas no solo las imágenes sino su momentánea, su efímera configuración (Warburg va colgando imágenes sobre paneles negros a los que fotografía; luego, cada imagen se descuelga y puede formar parte de otro panel). Todo es fuga, un movimiento que rechaza los centros, que se dirige, diríamos, por las fuerzas de un desastre —entendiendo en desastre la falta del astro, la falta de orientación, la falta de oriente— con que el colonialismo ha sometido la alteridad. Las imágenes son extraídas, duplicadas, lanzadas a los paneles. Warburg escinde las imágenes del texto, que permanece en el espesor de la Biblioteca, en la Introducción del libro Atlas que no llegó a publicar, en las referencias de las imágenes como breves textos al margen, como notas que no aclaran nada. Un texto como

referencia que apenas describe las imágenes. De aquí nuestro interés por la materialidad del Atlas —otra forma de mostrar su desplazamiento anticolonial: el atlas está hecho de una materialidad que la Historia del Arte prefiere ignorar. No se trata de la distancia inexpugnable que el historiador pretende mantener ante las obras. Warburg dispone imágenes que manipula gracias a la reproducción técnica de la que derivan. Las fotografías y las copias en papel posibilitan el montaje y un encuentro de otra forma imposible entre las imágenes —el papel es cercano; la heurística, aproximativa. Se trata de una materialidad que hace manipulables las imágenes y que permite liberar relaciones que la continuidad narrativa prohíbe. Y que hace de la reproducibilidad técnica el vehículo de una crítica a la Historia del Arte y su religión del Original (algo que, como sabemos, retomará luego Benjamin). La captura técnica de la obra por la imagen, por la reproducción, inaugura su ingreso a otra materialidad y a otra heurística que da por tierra los privilegios colonizantes de una cultura que quiere ver en el Arte la forma pura de su expresión. Una traducción, un desplazamiento, una copia, una reproducción que pervive, que sobrevive ahora como imagen, como imaginario impreso sobre papel. Al fin y al cabo, más allá de las cuestiones del gusto, las imágenes apenas sobreviven como imágenes. El *Nachleben* es también el efecto de esta condición material. Así, las imágenes ingresan al espacio de las posibilidades, que no las somete a un orden jerárquico, sino que inaugura cada vez un orden probable: basta cambiar la disposición en el panel para que la composición se modifique. No hay un discurso que legitime lo que se muestra (las notas que acompañan los paneles, como dijimos, apenas son márgenes de una composición que excede el sentido de lo escrito). Hay un trabajo de movimientos, pruebas, disposiciones, ampliaciones, detalles, recortes, sobre los tablones y sobre los bastidores, de volcar sobre las mesas, como mesas de adivinación. Lo que las imágenes hacen es inventarnos tensiones (constelaciones) de esa aberrancia que nos constituye. Como las estrellas del cielo que, en su movimiento descentrado, figuran dibujos fugaces que ofrecen una composición a la mirada que las observa. Un trabajo manual, heurístico y sensible. Una sensibilidad por el detalle, en la búsqueda de las constantes que se discontinúan. Un deambular entre las imágenes, una convivencia, familiaridad y proximidad con las imágenes para mostrar lo que en ellas se reitera en la

distancia. Un instante de la imagen. Un instante cargado de tiempo, de latencia de luz, del espesor del tiempo en el que la luz incide sobre los soportes: cuando una imagen se deja ver.

Memoria de las imágenes: otro territorio de las imágenes, otro mapa del presente

En resumen, en el Atlas warburgiano las imágenes toman posición frente al relato, la memoria frente a la Historia. Porque no hay epistemología de la inocencia ni epistemología inocente. Y porque toda metodología está atravesada por una política que decide de antemano aquello que se debe estudiar y aquello que tiene la dignidad del objeto. Frente a ese modelo, la iconología warburgiana propone una forma diferente de exploración de las imágenes. Y de pensar un territorio. Un territorio que modifica el mapa de la Historia, que se realiza según un orden afectivo y afectual. Un territorio de fórmulas patéticas que la Historia ignora.

En las imágenes, lo que interesa son las energías por las cuales la memoria inscribe su presencia. Es decir, se trata de producir un territorio que no muestra las formas fijas del arte sino que muestra las relaciones cambiantes, el resultado de una disputa. Si hay un movimiento anticolonial en la iconología warburgiana es la apertura de las imágenes que abren el tiempo de una memoria que se vuelve sobre nosotros con la fuerza de una actualidad que ignorábamos. Y esa disputa muestra que, frente al mapa que la Historia del Arte organiza con sus centros y periferias, con sus fuerzas de atracción y sus marginalidades, se confronta un territorio atravesado por fuerzas que no caben en ese mapa. Estas fuerzas, al emerger desde las imágenes reunidas en el Atlas, configuran una política visual que interpela los modos coloniales de representación y propone una relectura situada desde el noroeste de Argentina. Y que no solo no caben, sino que cuando emergen hacen estallar el mapa en fragmentos que ya no es posible restaurar en una totalidad. No hay mapa que pueda imponer su identidad al territorio. La iconología del intervalo muestra que el territorio siempre excede al mapa y, como hemos señalado en otras partes, lo desborda

(Ulm, 2023). Según ese movimiento de desbordes, según esa apertura, se permite, una exploración contingente del territorio. O aún mejor, como veremos enseguida, la producción de un territorio contingente. Contingente porque aquello que la Historia producía como destino, en el Atlas se muestra como mero accidente. Contingente porque eso que la Historia, aquello que el colonialismo dejaba por fuera de todo relato, esos restos, son incorporados al Atlas como parte de una Memoria sin sujeto, una memoria que expresa la fuerza colectiva de lo que resiste en los bordes de lo que los discursos pueden nombrar. Contingente porque el territorio nunca es fijo sino una puesta en movimiento de la tierra. Y contingente porque eso que no se nombra no es tanto un vacío sino un intervalo es decir un espacio que deja en tensión los fragmentos de una memoria que no podemos colmar. Un territorio hecho de fragmentos, un territorio construido de intervalos. Esa es la apuesta contracolonial que queremos exponer aquí con el Atlas que formulamos desde Tucumán, provincia del noroeste de Argentina.

Un atlas de imágenes-piedra que rompe el mapa

Imagen-piedra nos sirve para pensar dos fenómenos que son aproximados. Por un lado, la evidencia de un tiempo otro desde la superficie —un pensamiento por superficies—, como el modo de asistir a una fórmula del *Pathos* más allá de la imagen figurativa, de la representación, y más cercana a la experiencia, al trabajo con las formas, los colores, los empastes, las texturas. Hay un tiempo de la piedra. Y un tiempo que el borde, los márgenes, detiene por medio de la poética (Figura 1).

Figura 1 - Bruno Juliano. *Mil maneras de lo mismo*. 2013. Imagen digital. Medidas variables. Muestra *Un lugar para la obra que no tuvo lugar*, curada por Lara Marmor. Fondo Nacional de las Artes, CABA.



La piedra se envuelve en un contorno como piel que cubre la forma y pretende una alteración. La piedra se recubre para volverse calco imperfecto que se traslada y evoca un peso devenido en vacío. Una imagen que es superficie del tiempo, síntoma que sedimenta en su configuración. Superficie donde la imagen reposa, contorno que registra las erosiones y copia su apariencia. Un movimiento que aparenta estar detenido. Una suspensión de las formas, de la naturaleza. Un instante excedido. Al mismo tiempo, imagen-piedra, en su capacidad destructora, golpea y abre la historia a un espacio de los intersticios, de los encuentros inesperados que reconfiguran las supervivencias de la imagen en tensiones e inversiones (Figura 2). El contorno volátil encuentra su anclaje en el peso de la imagen. Peso que es potencia, demarcación, incluso ruptura.

Figura 2 - Bruno Juliano. *La imagen invisible (concetto spaziale)*. 2017. Mural. Medidas variables. Primer Premio Adquisición Municipalidad de Rosario. LXXI Salón Nacional de Rosario. Museo Castagnino + Macro, Rosario.



Fotografía: Colección Museo Castagnino + Macro, Rosario.

Imagen-piedra es así, en una interpretación que se desvía con insistencia desde Warburg, un concepto sintomatológico. Evidencia de un tiempo otro. De los traslados, las transformaciones, las traducciones. Una imagen que nos abre como presencia. Una imagen que brilla como un monstruo bajo la luz de los ordenamientos, de las definiciones, de las síntesis.

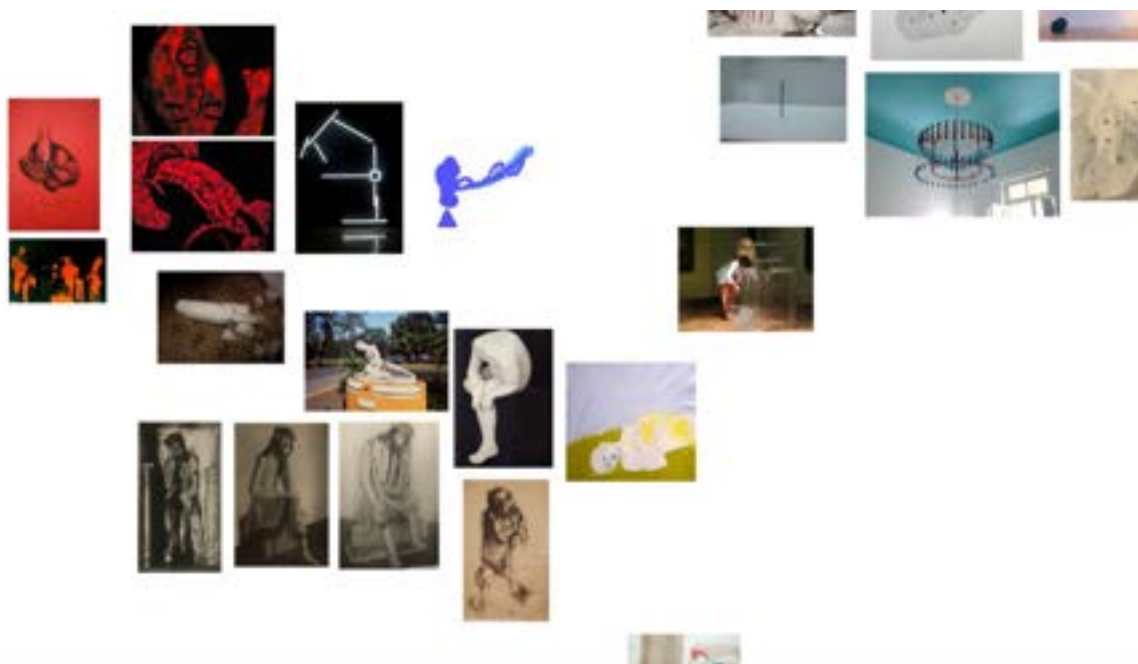
¿Qué nos habilita entonces la heurística del Atlas? La posibilidad de los acercamientos —disparos e inesperados— propicios para la emergencia de lo que un pensamiento de la unidad es incapaz de apresar. En ese movimiento performático entre los espacios intermedios —entre la memoria y la Historia, entre las imágenes y el texto escrito, entre las obras y sus reproducciones— configuramos un espacio de posibilidad para la orientación de una persistencia anticolonial que sobrevive pese a los esfuerzos por hacerlo pasar como imperceptible. Porque se trata de esa persistencia por lo que la

experiencia anticolonial inquieta la primacía de los principios jerárquicos que dividen, separan y ordenan según criterios de exclusión y sometimiento binarios.

Así es que configuramos un atlas de imágenes-piedra.

Movimientos, disposiciones y tensiones

Describimos entonces algunas de las tensiones que abren las imágenes-piedra dispuestas en nuestro Atlas. Una descripción como notas al pie —pensamos en la relación que Carlo Ginzburg (2025) propone entre los anticuarios y los historiadores del arte— para dar cuenta de las procedencias de las imágenes y de las biografías de sus autores, que vuelven evidente el territorio de las dispersiones que describimos. Un conocimiento sensible, de movimientos y disposiciones. Una procedencia que, como ya señalaba Foucault (1988), expresa el rechazo a la noción de origen. Preguntarse de dónde procede algo es mostrar el carácter de lo impuro, lo contaminado. Es señalar las mezclas que están involucradas en eso que nace y se da a ver, a percibir. Indagar por la procedencia es indicar que todo lo que nos rodea tiene nace en la zona gris de un umbral que produce mutaciones sin destino. Digamos, entonces que en un movimiento anticolonial se trata de mostrar de dónde proceden las cosas, de dónde proceden las imágenes que configuran el suelo que habitamos. Y que mostrar esas procedencias implica señalar las relaciones azarosas que configuran nuestro presente.

Figura 3 - Bruno Juliano. *Atlas. Imágenes-piedra*. 2022-2025. Detalle 1. Captura de pantalla.

El gesto del sufrimiento del *Gálata herido* —copia romana en mármol de una obra helenística del siglo III a.C. que se encuentra actualmente en los Museos Capitolinos, Roma— reaparece en una reproducción emplazada en el espacio público de la ciudad y se ubica junto a *Espinario*, una escultura de gomaespuma cubierta con alfileres realizada por Sandro Pereira (Tucumán, 1974) en el año 2006. Debajo, dos imágenes del *Cristo de la Paciencia* junto a un *Ecce Homo* que aparecieron en 1943 en *Documentos de Arte Argentino*, una publicación de la Academia Nacional de Bellas Artes, junto a dos dibujos, uno de Alfredo Frías (Tucumán, 1984), *Temprano por la tarde sueño de ti*, del año 2007, y otro de Sixto Aurelio Salas (Tucumán, 1924-1992), *El hospiciano*, de 1965. Arriba, *Saha Grey* y *Se feliz come fruta*, pinturas de esmalte sobre hule que pertenecen a la serie *Salvaje* (2012) de Javier Juárez (Tucumán, 1977), junto a un dibujo lumínico realizado con tubos fluorescentes sobre pared —*Sin título* (2014), de Juan Ojeda (Tucumán, 1989)— y un bloque de hielo quebrado sobre el suelo, resto de la acción *Despedida* (2012), de Sol Rodríguez Díaz (Tucumán, 1989) (Figura 3).

Figura 4 - Bruno Juliano. *Atlas. Imágenes-piedra*. 2022-2025. Detalle 1. Captura de pantalla.

Composición con naranjas (1975), un óleo sobre hardboard de 51 x 67 cm de Fued Amin (Tucumán, 1922-1943) se encuentra junto a *Rincón del silencio* (1922), un dibujo de tinta sobre papel de Emilio Pettoruti (La Plata, 1892-París, 1971), una animación digital de Benjamín Felice (Tucumán, 1990) —*Olga* (2013)— y una fotografía de Geli González (Tucumán, 1963) —*Primarios 2* (2009). La serie continúa con una imagen de la escultura *Lie to me* (2011), de Gustavo Nieto (Tucumán, 1980), una pintura de Carlos Legorburu (Tucumán, 1957-2019) y la instalación *La oración eficaz* (2012), de Gabriel Chaile (Tucumán, 1985). Debajo, una pintura sobre papel de Juan Del Prette (Vasto, Italia, 1897-Buenos Aires, 1987) junto a dos fotografías, una de *La mesa* (2010), de Belén Aguirre (Tucumán, 1980), que registra la apertura de una muestra en torno a una mesa servida con una cena navideña, y otra sin fecha que captura el momento de una reunión social de docentes y allegados de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (Figura 4).

Figura 5 - Bruno Juliano. *Atlas. Imágenes-piedra*. 2022-2025. Detalle 1. Captura de pantalla.

Un detalle de *Perseo con la cabeza de Medusa* (1545-1554), un bronce de Benvenuto Cellini, se encuentra con un disco de bronce del período tardío de la Cultura Santamariana (1200-1535 d.C.) y una secuencia de una acción performática del Colectivo Tenor Grasso realizada en el año 1999. Debajo, una copia en hierro del grupo escultórico *Laocoonte y sus hijos* —realizada por Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas, pertenecientes a la Escuela de Rodas del periodo helenístico— emplazada en el Parque 9 de Julio de la ciudad de San Miguel de Tucumán, una imagen de la performance *Vidriera II* (2018), de Hernán Aguirre García (Tucumán, 1993), la fotografía de un proyecto escultórico trunco de Julio Oliva (Tucumán, 1884-1966), una acuarela de Alfredo Frías (Tucumán, 1984), el registro de la instalación *Escultura romántica* (2006), de Natalia Lipovetzky (Tucumán, 1975) y Jorge Gutierrez (Tucumán, 1965), un fragmento de tejido en crochet con lana acrílica realizado en 2021 por del grupo Tsinay tha chumaas de comunidades de La Puntana, Santa Victoria Este, Salta, registrado por Andrei Fernández (Cutral-Có, Neuquén, 1983), y el tapiz *Luna azul* (ca. 1991), de Enrique Salvatierra, junto a un óleo sobre papel de Mariano Martinez (Tucumán, 1989) —*Sin título* (2019), de la serie *Noctámbula*. (Figura 5)

Procuramos remontar las imágenes, buscar sus procedencias, entre la tierra y el cielo, para ver en el cielo los desórdenes de la tierra. Más allá de las obras, más allá de las piedras, abrimos al espacio de las diferencias que nos desplaza a los intervalos donde pretendemos permanecer. Imágenes-piedras desplegadas en nuevas constelaciones, que se redefinen con cada ingreso, con cada acercamiento o alejamiento. Un conocimiento por el montaje, por el desmontaje: el movimiento doble del desmontaje: la caída y la detención (por un instante), como la posibilidad del conocimiento. Así también, el remontaje. Remontar la imagen en el viento, en la tensión de lo imprevisible, de lo accidental. Allí donde el viento lleva a las imágenes a un destino que ellas no prefiguraban, porque es dejar que las imágenes se dejen arrastrar por fuerzas exteriores de las que nosotros solo adquirimos conocimientos por los movimientos que ellas mismas van adquiriendo. La imagen que se cristaliza en obras y efectos de conocimiento. Este gesto de remontaje visual se inscribe en una práctica curatorial que busca desmontar las jerarquías impuestas por la historiografía oficial y habilitar lecturas desde los márgenes.

Más allá de las piedras, en el contorno que cubre y modifica su materialidad. Más allá de las piedras —más allá de las imágenes—, en el efecto que produce el impacto. Del mismo modo la imagen tiene la capacidad de evocar y de reconfigurar. Imagen que evoca, reconfigura y produce un conocimiento sensible, desde las superficies. Un conocimiento más allá de la pura visualidad. Un conocimiento cercano, a partir de la manipulación, de las modificaciones, de los ordenamientos y las disposiciones. Un conocimiento táctil, del quehacer, del trabajo con los soportes. Un saber del peso, de las implicancias de las imágenes y su poder de desgarrar, de herir el espacio y el tiempo, de quebrar otras imágenes-piedras. Desde esta doble dimensión de la imagen —entre superficie y golpe— es que podemos volver sobre la historiografía clásica del arte, no ya para trabajar con objetos inertes sino con imágenes de la memoria que nos reclaman permanecer en movimiento, en el momento del vuelo, de la caída, del corrimiento. Cada imagen es evidencia del tiempo y posibilidad de golpe, de herida. Cada imagen se abre en sus bordes y encuentra, en cada nueva disposición, un desborde. En esos espacios intermedios pervive

el tiempo, la diferencia, la confusión de los contornos, de las formas: la preeminencia de los bordes.

Desde aquí es que podemos montar la memoria de las imágenes de una región que se abre al tiempo y en el territorio, para habilitarnos la posibilidad heurística de volver sobre la historiografía clásica del arte, sus pretensiones y ordenamientos, para reconfigurarla desde sus márgenes. En ese movimiento la imagen nos devuelve algo de lo inesperado, nos habilita un pensamiento, un pensamiento por imágenes, por superficies, para montar una memoria de los gestos más allá de lo figurativo. Una memoria de los empastes, de las incisiones, de los trazos, de la materia, del soporte. Una memoria de las imágenes. Un imaginario de las superficies. O, mejor, una memoria de la abstracción. La abstracción³ es así tanto un espacio de ausencia en esa historiografía como lo que inaugura la posibilidad de un movimiento sobre la historia para visibilizar la latencia de esos márgenes. Al mismo tiempo, la abstracción nos permite replantear el propio presente y dislocar los órdenes para volver a transitarlos.

El carácter anticolonial de la heurística warburgiana se revela precisamente en el trabajo mismo con las imágenes. A lo largo de este recorrido, hemos visto cómo las imágenes actúan como reservorios de resistencia frente al modelo escritural y lineal que sostiene la Historia oficial. Si el modelo colonizador se apropia del sentido de la Historia a partir de la escritura, el Atlas nos permite, en cambio, descubrir una heurística de la resistencia que hace visible aquello que sobrevive más allá de la palabra escrita. Así, las imágenes se convierten en espacios donde las subalternidades persisten y reclaman ser leídas, allí donde la escritura buscó silenciarlas. En este sentido, el Atlas se presenta como un modelo privilegiado para recuperar la memoria de quienes han sido oprimidos, tejiendo un puente entre el pasado y nuestro presente, y ofreciendo un territorio donde la memoria, la diferencia y la imaginación pueden encontrar nuevos modos de hacerse visibles y de resistir al olvido impuesto por la historiografía dominante.

³ En trabajos anteriores (2018, 2022) revisamos la historiografía clásica del arte de Tucumán a partir de la pintura *Charco avichao*, realizada en 1962 por Timoteo Eduardo Navarro (Tucumán, 1909-1965). Esta pieza se presenta como el inicio de la abstracción en la provincia y, en ese movimiento, pone en cuestión lo escrito sobre las décadas del 60 y 70 acerca de la primacía —y mandato— de la figuración. Actualmente la investigación continúa pensando en las imágenes como superficies.

De este modo, el Atlas que aquí se propone vuelve visibles imágenes del afecto que resisten a los relatos hegemónicos. Imágenes que se disponen en proximidad con otras de diversas procedencias, tanto temporales como territoriales: imágenes-piedra que abren el espacio del panel para reafirmar, junto a Warburg, que la cultura es cruce y contaminación. Imágenes que emergen como síntomas, más allá del relato historiográfico. De este modo, la heurística del montaje pone en tensión una pieza realizada en gomaespuma con la copia de una escultura del siglo III emplazada en el espacio público; una instalación compuesta por una cama, libros apilados, un plato y cubiertos junto a una pintura de bodegón; el registro de una performance junto a un disco de bronce del período tardío de la cultura calchaquí. Un movimiento que no busca restaurar una totalidad perdida, sino que, por el contrario, afirma la potencia del fragmento, del detalle, de los márgenes. Porque nunca se trata de lo que las imágenes muestran sino de las relaciones que pasan entre ellas. Como el viento tempestuoso que, cambiando de dirección de modo imprevisto, señala que la línea recta de la historia, con sus pretensiones de orden y de organización causal, no es más que una manera jerarquizada de pensar el tiempo, un modo de establecer un sistema de prioridades, una forma de indicar el sentido de una autoridad que las propias imágenes rechazan. El Atlas warburguiano, por su parte, viene a mostrar ese accidente que la Historia no nombra, es esa piedra que se lanza contra el muro para ver lo que se muestra en las grietas, esa contingencia que es Innombrable para la palabra pero que adquiere visibilidad, o aun, potencia visual, invitándonos a practicar una política del pensamiento como apertura de la mirada, como afectividad que, rasgando el ojo —pensamos en el Perro Andaluz, película de Dalí y Buñuel, estrenada en 1929, año de la muerte de Warburg— permite que veamos aquello que no podemos mirar.

Referencias

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Mesetas**. Valencia: Pre-textos, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo. **Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La exposición como máquina de guerra. **Minerva** [en línea]. 2011, n.º 16. Recuperado de: <<https://minerva.circulobellasartes.com/la-exposicion-como-maquina-de-guerra/>>. Consultado el: 12 oct. 2025.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, la genealogía, la historia**. Valencia: Pre-Textos, 1988.

GINZBURG, Carlo. **Una historia sin final**. Textos, imágenes, reproducciones. Buenos Aires: Ampersand, 2025.

JULIANO, Bruno. **Hacia la configuración de un atlas del arte contemporáneo en Tucumán**. 2010-2020. San Miguel de Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2022.

JULIANO, Bruno; NIETO, Gustavo. **Arte abstracto de Tucumán: espectros**. Catálogo de la muestra homónima. San Miguel de Tucumán: Espacio Cripta, 2018.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg y la imagen en movimiento**. Buenos Aires: Libros UNA, 2017.

SEVERI, Carlo. **El sendero y la voz. Una antropología de la memoria**. Buenos Aires: S/B, 2010.

ULM, Hernán; JULIANO, Bruno. Al margen: la iconología como máquina de guerra. Imagem: **Revista de História da Arte** [on-line]. 2022, v. 1 n. 1, p. 145-165. ISSN: 2965-2952. Recuperado de: <<https://doi.org/10.34024/imagen.v1i1.14171>>. Consultado el: 30 jul. 2025.

ULM, Hernán. **Desbordes**. El sitio del dibujo. Salta: Modesta Editorial, 2023.

Recebido em 31/07/2025

Aceito em 15/12/2025

DISSIDÊNCIAS, MAPAS DO DESEJO, CORPOS EM TRÂNSITO

SOY ARTIFICIAL DE BRASIL: DA NECESSIDADE DE UMA ESTÉTICA DE COMBATE AO HOMONACIONALISMO

Mari Lyn Diniz Ribeiro¹

Cleber Braga²

Resumo: Este artigo tem como objetivo aprofundar a seguinte provocação: como hackear as noções coloniais de nacionalidade e gênero, que sustentam e atualizam matrizes de dominação moderno-branco-ocidentais, a partir das linguagens cênicas? A proposta parte da compreensão da transgeneridade como uma experiência de desobediência civil e ruptura com o contrato social heteropatriarcal, buscando continuar uma trajetória investigativa iniciada no meu processo de Mestrado. A noção de homonacionalismo será abordada com o intuito de assumir uma postura crítica frente às estéticas que exaltam simbologias nacionalistas e se alinham à projetos de normalização e exclusão. A intenção é elaborar uma exploração da linguagem cênica da pós-pornografia e da DRAG numa perspectiva da arte como um mecanismo de transformação social. Através dessas práticas e reflexões, pretende-se contribuir para a elaboração de estratégias que desvitalizem o poder vigente, que ainda submete as corporalidades a uma estética centrada na norma cis-hetero-colonial. Assim, o artigo se inscreve no esforço de incluir as dissidências nos contextos de investigação em arte, valorizando a potência política de experiências trans, migrantes, DRAG e pós-pornográficas como formas de reimaginar o social e o sensível.

Palavras-Chave: Transgeneridade; migração; DRAG; pós-pornografias; performance.

¹ Mari Lyn Diniz Ribeiro é doutoranda em Artes Cênicas pela UFSJ e mestra em Ensino nas Relações Étnico-Raciais pela UFSB (2021–2023). Graduada em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (2009), pesquisou a relação corpo-cidade no c.e.m – centro em movimento (Lisboa, 2009–2014) e integrou a pós-graduação em Práticas Cênicas e Cultura Visual do Museu Reina Sofía (Madri, 2014–2015). Sua trajetória articula arte, pesquisa e ativismo trans-migrante entre Brasil e Espanha. Link para currículo lates: <https://lattes.cnpq.br/3001729630498765>

e-mail para contato: lyndiniz@gmail.com

² Cleber Braga é diretor de teatro e escritor, professor Doutor do curso de Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de São João Del Rei. Autor do livro "CUIRexílios: uma fantasmografia artística na transfronteiramexicanobrasileira."

Link para currículo lates: <http://lattes.cnpq.br/8630933424296722>

SOY ARTIFICIAL DE BRASIL: DE LA NECESIDAD DE UNA ESTÉTICA DE COMBATE AL HOMONACIONALISMO

Resumen: Este artículo tiene como objetivo profundizar la siguiente provocación: ¿cómo hackear las nociones coloniales de nacionalidad y género, que sostienen y actualizan matrices de dominación moderno-blanco-occidentales, a partir de los lenguajes escénicos? La propuesta parte de la comprensión de la transgeneridad como una experiencia de desobediencia civil y de ruptura con el contrato social heteropatriarcal, buscando dar continuidad a una trayectoria investigativa iniciada en mi proceso de Maestría. Se abordará la noción de homonacionalismo con el objetivo de asumir una postura crítica frente a las estéticas que exaltan simbologías nacionalistas y se alinean con proyectos de normalización y exclusión. La intención es elaborar una exploración del lenguaje escénico de la pos pornografía y del DRAG, desde una perspectiva del arte como mecanismo de transformación social. A través de estas prácticas y reflexiones, se pretende contribuir a la elaboración de estrategias que desvitalicen el poder vigente, el cual sigue sometiendo las corporalidades a una estética centrada en la norma cis-hetero-colonial. De este modo, el artículo se inscribe en el esfuerzo de incluir las disidencias en los contextos de investigación artística, valorando el potencial político de las experiencias trans, migrantes, DRAG y pos pornográficas como formas de re imaginar lo social y lo sensible.

Palabras clave: Transgeneridad; migración; DRAG; post-pornografías; performance.

Da necessidade de uma estética de combate ao homonacionalismo.

Esse artigo foi escrito entre março e junho de 2025, no trânsito entre Brasil e Espanha. Tenho como objetivo enlaçar-lo a um dos problemas de pesquisa centrais da investigação acadêmica que realizei no percurso de escrita da minha dissertação de mestrado³. Por isso, aponto como eixo desta escrita a seguinte provocação: como hackear as noções coloniais de nacionalidade e gênero, as quais fazem a manutenção e atualizam matrizes de dominação – moderno-branco-ocidentais – por dentro das linguagens cênicas?

Entrelaço esta investigação acadêmica às Teorias Queer e aos discursos transfeministas decoloniais, como estratégia para encontrar e confrontar dogmas estandarizantes das corporalidades de sexo e gênero não conformes, e para evidenciar como construções hegemônicas atuam no interior das próprias práticas artísticas, organizando e estruturando hierarquias, validando alguns padrões estéticos e desautorizando outros, a partir da cumplicidade com regimes de dominação, como a cisgeneridade e a branquitude (DINIZ, 2023, p. 15).

A autoetnografia foi adotada como metodologia neste trabalho por dois motivos:

- (1) Pela possibilidade de evitar a separação colonial entre sujeito e objeto, no intuito de desvincular-me de modelos de conhecimento de base universalizantes e aproximar esta escrita acadêmica da minha realidade de pessoa trans-migrante. Sem dissimular neutralidade e escapando da objetificação de grupos marginalizados que se repetem em muitas investigações acadêmicas, a autoetnografia configura uma possibilidade de reflexão sobre o tecido social desde a experiência individual, sendo este equilíbrio entre vivência pessoal e reflexão sobre a cultura o que pode evitar uma perspectiva meramente biográfica, autocentrada (Santos e Biancalana, 2017); e
- (2) Para dar continuidade a uma análise autoetnográfica que realizei no percurso de escrita da dissertação no meu processo de Mestrado, no qual desenvolvi um estudo do

³ O presente texto é um desdobramento da Dissertação de Mestrado intitulada “SOY ARTIFICIAL DE BRASIL - a DRAG como estratégia estética de reinvenção de si” (Diniz, 2023), desenvolvida junto ao Programa de Pós Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (PPGER) da Universidade Federal do Sul da Bahia, defendida por Lyn Diniz e orientada por Cleber Braga, que assinam a autoria deste artigo.

solo performático chamado “SOY ARTIFICIAL DO BRASIL⁴” com foco nas linguagens cênicas da DRAG e da pós-pornografia.

Sendo a DRAG (do inglês, *dressed as a girl*) uma linguagem performática difundida, principalmente, dentro das comunidades LGBTQIA+, pela qual reivindico, ativo e também reinvento minha identidade estrangeira e periférica, especificamente pelas suas qualidades expressivas que se aproximam dos mecanismos da paródia, construindo uma espécie de caricatura (Butler, 2019), revelando o gênero como algo ficcional e performativo. E a pós-pornografia, que em palavras de Paul Preciado:

[...] não será senão o nome das diferentes estratégias de crítica e intervenção na representação, e que surgirão da reação das revoluções feministas, homossexuais e queer frente a estes três regimes pornográficos (o museístico, o urbano e o cinematográfico) e frente também às técnicas sexopolíticas modernas de controle do corpo e da produção de prazer, da divisão dos espaços privados e públicos e do acesso à visibilidade que desses se desdobra (Preciado, 2017, p. 31).

Retomo, aqui, esta discussão porque creio, em primeiro lugar, ser urgente e necessário assumir uma postura crítica diante da presença de estéticas de exaltação à simbologias nacionalistas. Para elaborar, em segundo lugar, uma exploração da linguagem cênica da pós-pornografia e da DRAG numa perspectiva da arte como um mecanismo de transformação social.

Vejo pertinência em trazer a noção de homonacionalismo (Puar, 2015) para entender como tais estéticas de exaltação à simbologias nacionalistas colonizam nossos imaginários, erguendo pilares das narrativas da história hegemônica. As quais, lançam as identidades de gênero não conformes, terceiro-mundista e subalternizadas para fora dos arquivos oficiais, ajudando a prescrever destinos estigmatizantes, marcados pela violência do apagamento e silenciamento para quem abra um caminho de fuga dos cânones de uma estética homonacionalista.

O homonacionalismo é fundamentalmente uma crítica à forma como os discursos dos direitos liberais de lésbicas e gays produzem narrativas de progresso e modernidade que continuam a conceder a algumas populações o

⁴ Canal de YouTube de Mama Lynch, 2023. Video Performance Soy Artificial de Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tOFTzN0Rdno&t=27s>. Acesso em: 19 maio 2025.

acesso a formas culturais e legais de cidadania, em detrimento do abandono parcial e integral dos direitos das restantes populações” (Puar, 2015, p. 299).

Por esse viés, encontro aplicabilidade ao que chamo de hackeamento, apoiando-me na proposição de Bruna Kury da “pós-pornografia como arma contra a maquinaria da colonialidade”, como um posicionamento estético de “subversão ao sistema” (Kury, 2021, p. 14). Noção pela qual se reconhece um sistema social ditado pela cishnorma, que seria aquela produtora da heterossexualidade compulsória (Rich, 2010), que *cistematicamente* marginaliza e toma como menos autêntica qualquer experiência/corporalidade que desvie da matriz cis-heterossexual-binária.

Com isso, pretendo dar aplicabilidade ao que aponto como hackeamento do cis-tema, a partir das linguagens cênicas da DRAG e da pós-pornografia, articulando uma aproximação do que chamo reinvenção de si com a proposição de Jota Mombaça (2021) de redistribuição da violência como estratégia de autocuidado coletivo.

Por fim, tal aproximação tem o objetivo de evidenciar que a redistribuição da violência (Mombaça, 2021) tem relação com a reinvenção de si no sentido de que tanto uma noção quanto a outra, partem, primeiramente, do reconhecimento de que vivemos dentro de um regime, cissupremacista, e, por isso colonial. E em segundo lugar, da necessidade de um plano de fuga, de traição, de subversão ou, do que venho chamando, de hackeamento das matrizes de dominação – como a cisgeneridade e a branquitude –, as quais garantem a manutenção e a atualização desse cis-tema e suas conformações racistas, classistas, capacitistas que nos querem obedientes e submissas.

Para aprofundar o que proponho como estéticas de combate a tais matrizes de dominação, abrirei, a seguir, uma sessão para abordar um estudo do solo performático “SOY ARTIFICIAL DE BRASIL” que realizei no percurso de escrita da dissertação de Mestrado.

Pós-pornografia e DRAG como estratégias de reinvenção de si

Começo a escrever este texto enquanto estou de viagem, fazia já 5 anos que não vinha ao Brasil. Vivo em situação de migração na Península Ibérica há 15 anos.

Tenho a sensação de que necessitava um reencontro, pois desde a pandemia de COVID-19 que eu não fazia esta travessia.

Cruzar um oceano não é coisa simples para uma corpa terceiro-mundista e fugitiva do Sistema Moderno/Colonial de Gênero⁵ (Lugones, 2008), já que as leis de migração não sabem ler a inconformidade de gênero de uma corpa travesti. Neste sentido me parece pertinente trazer a definição de migração nas palavras de Mikaelah Drullard:

La categoría migración que deslocaliza subjetividades de sus territorios por procesos de despojo, violencia y exilio, no ofrece el pedestal de humanidad y propiedad que poseen sujetos blancos que no son leídos como cuerpos en situación de movilidad humana. A mi entender, la migración siempre se encuentra atravesada por cierta condición de vulneración, por lo que creo que efectivamente los nómadas digitales, definidos como emprendedores sociales y dinamizadores económicos, nombrados así por las Naciones Unidas (ONU), el norte global y el actual gobierno de la Ciudad de México, no son migrantes, sino sujetos que ocupan con sus cuerpos y sus posiciones de privilegio cualquier lugar en el mundo derivado del poder que tienen, no hay que perder de vista que el privilegio siempre se traduce en un ejercicio de poder jerarquizante que en un mundo racista, heterocapitalista y patriarcal como el que habitamos, siempre se materializa en relaciones de violencias y subordinación (Drullard, 2022, *online*).

Por esse viés afirmo que cruzo o Oceano Atlântico pela “movência de gênero-sexo-dissidente ou movência cuir, bem como os processos de deslocamento subjetivo que conduzem à produção de novos modos existenciais” (Braga, 2023, p. 21), pela necessidade de fortalecer uma (de)colonialidade estética (Braga, 2021), construindo discursos e práticas, rompendo com fronteiras coloniais, geográficas e de gênero, não dissociando processos de trânsitos geográficos com processos de transição de gênero.

Escrevo desde o reconhecimento de que o mundo pós-pandêmico se apresenta irreconciliável. Hoje é dia 20 de março de 2025. Equinócio de outono no hemisfério sul - de primavera no hemisfério norte. Entre estas divisões planetárias leio as notícias que denunciam a crueldade da geopolítica: ontem à noite, 19 de março de 2025, o atual governo estadunidense neo-fascista de Donald Trump comemorou o avanço de suas

⁵ Sistema Moderno/Colonial de Gênero - noção desenvolvida por Maria Lugones (2008), no seu artigo *Colonialidade e Gênero*, no qual a autora articula a noção de gênero binário como uma noção colonialmente imposta, a partir de matrizes brancas, ocidentais e modernas para gerar violências e dominar territórios.

políticas coloniais, lançando sobre o estado da Florida um espetáculo de drones⁶, fazendo imagens perversas de como tal governo gera acordos de paz, enquanto promove e financia sistematicamente a morte e genocídio do povo palestino (Bickerton, 2025, *online*).

Sigo escrevendo e a minha volta ao velho mundo é marcado pela notícia de que no dia 14 de abril de 2025 a empresa Blue Origin, patrocinada pelo dinheiro do milionário Jeff Bezos, lançou ao espaço uma nave chamada New Shaperd. Como tripulantes a nave levava um grupo de mulheres cisgêneras – ou seja, pré-designadas ao nascer como pertencentes ao gênero feminino e que vivem de acordo com esse mandato. “Segundo a empresa, esta foi a primeira viagem espacial com uma tripulação exclusivamente feminina desde a Vostok 6, em 1963, quando a russa Valentina Tereshkova foi sozinha ao espaço” (Helder; Tuvuca; Castelo, 2025, *online*).

Sinto que voltar à Europa com metade de meus documentos retificados e metade com nome e sexo designados ao nascer, é um movimento de retrocesso, por manter-me nas margens das discrepâncias documentais. Sentimento que se agrava ao ler as notícias de que seis mulheres fizeram esta primeira viagem exclusiva-ciscentrada, de cunho turístico/recreativo, ao espaço. Ao final desta jornada, a cantora Katy Perry, tripulante da nave espacial, fez o seguinte pronunciamento:

Mas não é sobre mim, não é sobre cantar minhas músicas. É sobre o coletivo, sobre nós, sobre abrir espaço para mulheres no futuro. É sobre pertencer. É sobre esse mundo maravilhoso que a gente vê, e apreciá-lo. É tudo pelo benefício da Terra (Helder; Tuvuca; Castelo, 2025, *online*).

Declaração que demonstra um delírio narcísico diante do atual cenário de contaminação do ecossistema do planeta e políticas ineficazes de enfrentamento ao aquecimento global.

Sin embargo, advierten los especialistas, los vuelos de turismo espacial no solo están lejos de ser *limpios*, sino que constituyen uno de los frentes más preocupantes respecto al futuro de nuestra atmósfera, pues inyectan gases de efecto invernadero a la estratosfera, donde sus

⁶ Disponível em: <https://www.newsweek.com/videos-giant-dancing-donald-trump-over-florida-go-viral-2047253>. Acesso em: 06 de jun. 2025.

efectos son más intensos y duraderos, y producen moléculas secundarias que erosionan a la capa de ozono. Según algunos cálculos, en cada vuelo suborbital un turista espacial deja una huella climática equivalente a la que deja un ciudadano de los países pobres durante toda una vida (Ron, 2025, *online*).

Descrevo estes recentes acontecimentos, porque vejo a necessidade de posicionar-me como não pertencente ao “coletivo” nomeado por Katy Perry ao regressar de sua viagem turístico-espacial. Não participo dessa visão de progresso humano colapsada, que custa o preço de uma “selfie” lançada pelo privilégio de corpos cis-branca-aburguesada e, por isso, com o direito de entrar e sair da estratosfera, enquanto pessoas trans do sul global são revisadas e discriminadas pela polícia de migração dos aeroportos do norte global. Lanço estas palavras como um ato de traição ao destino cis e embranquecido a mim prescrito.

Insisto numa enunciação desde a instabilidade e discrepância dos arquivos documentais, numa oposição às narrativas dominantes que sustentam a produção de verdades históricas condicionando a própria produção de arquivos. Eu me apoio na noção de contra-história articulada por Saidiya Hartman (2008) no seu artigo *Venus in Two Acts*, pela qual propõe uma intersecção entre o fictício e o histórico para abordar a violência do arquivo, perguntando-se como escrever além do limite do dizível ditado pelo próprio arquivo. Referindo-se a como durante séculos a história de pessoas raptadas e escravizadas desde África é suprimida e apagada por narrativas dominantes e supremacistas.

Escrevo pois, desde a experiência TRANS como modo de hackear o cis-tema, traindo as noções de homem e mulher, que sustentam o conceito de humanidade. Conceito inventado pelo ocidente para justificar e legitimar o seu projeto de mundo colonial, que hierarquiza passaportes e distribui a violência dentro do seu maquinário que quer controlar nossos corpos e formatar nossos imaginários e desejos.

É por esta articulação que aposto nas expressividades DRAG e na pós-pornografia por entender estas linguagens artísticas como tecnologias de reinvenção de si, como ferramentas estéticas contracoloniais nas quais encontro uma prática de contra-disciplina sexual (Preciado, 2014). Desta maneira, me aproprio destas expressividades para denunciar o masculino e o feminino, não como noções biológicas

ou divisões naturais e intrínsecas aos corpos, e sim, como reduções das possibilidades expressivas dos corpos.

Para esta investigação é imprescindível o pensamento de Maria Lugones (2008) quando articula a noção de Sistema Moderno/Colonial de Gênero, pela qual fundamenta a intersecção entre raça, gênero e classe para descrever um sistema de gênero binário, colonialmente impostos, para gerar corpos úteis e servis aos mandatos coloniais.

Através desta noção, a autora articula o que chama de medo colonial para justificar a supremacia branca :*“los miedos sexuales de los colonizadores los llevaron a imaginar que los indígenas de las Américas eran hermafroditas o intersexuales, con penes enormes y enormes pechos vertiendo leche”* (Lugones, 2008, p. 85). A primeira visão dos colonizadores lançada às comunidades originárias dominadas, era uma visão excludente do status de humanidade. Os indígenas somente alcançavam serem reconhecidos dentro das categorias homem/mulher a medida que “progredissem” no processo civilizatório colonial.

Neste sentido, compactuo com Mikaelah Drullard (2023) quando se autodeclara como *“una perra en calor”*, se referindo ao refrão da música intitulada *Perra*, da cantora dominicana Tokischa (BALVIN; TOKISCHA, 2021). Drullard se assume como não feminista, não mulher e muito menos humana, abandonando tais categorias que nos foram negadas historicamente.

Me inspira Mikaelah e o seu recente livro-manifesto *“El Feminismo ya fue”* (2023), no qual a escritora questiona a utilização do feminismo como categoria de análise política-histórica. Isto porque sendo uma noção que nasceu branca, moderna e ocidental, precisa ser revista e hackeada para não reproduzirmos a partir dela os pactos que se comprometem com uma exaltação do sentido de pertença à um gênero herdado colonialmente, assim como a um estado progressista, sendo estes discursos base para o que a autora chama de feminacionalismo (Drullard, 2023).

Para aprofundar este debate, abordarei, pois, a elaboração/criação do solo performático *“SOY ARTIFICIAL DE BRASIL”*, fazendo um salto temporal, entre 2020 e 2023, quando este solo se criou, expandindo-se na não dissociação entre processos criativos, processos de migração e processos de transição de gênero.

Este solo de performance foi criado entre Itália, Espanha e Portugal, na proposição de uma “reorganização entre o material de arquivo pessoal e o material performático e poético, atualizando uma dinâmica compositiva por dentro das memórias sensíveis de um trauma fundado na produção colonial de uma identidade nacionalizada” (DINIZ, 2023, p. 48).

O processo de criação deste solo foi marcado por questões como: poderia uma corpa em pleno devir travesti, em situação de migração, precarizada e em vias de regularização perante às leis perversas de migração da Europa, viver um processo criativo? Seria possível descolar-se dos cânones do tal *work in process* (Cohen, 2002) da *performance art* e suas matrizes branco-ocidentais-hetero-centradas? Como desviar dos olhos clínicos das estruturas artísticas que geopoliticamente centralizam e hierarquizam saberes e práticas, ditando quais maneiras de criar valem e quais não?

Por tanto, a criação do solo de performance “SOY ARTIFICIAL DE BRASIL”, parte da experiência de uma cidadã contra-produtiva desse modo de vida branco-burguês-capitalístico-racializante e capacitista. Um solo que não separa arte de vida assumindo estratégias de resistência em relação a estas “máquinas de poder” (Mombaça, 2021). Tais máquinas que institucionalizam nossos processos de trânsito-transição, sustentando a existência das *leyes de extranjería* que legitimam os Centros de Internamento de Estrangeiros (CIEs) no *territorio español*, assim como a construção de muros e fronteiras para “proteger” a Europa da entrada de pessoas fugitivas de violências implantadas pela própria Europa em territórios não ocidentais.

Para dar continuidade e melhor embasar o que descrevo, afirmo que o processo de criação deste solo de performance, se fez possível pela insistência em:

(1) criar condições onde nos é negada nossa presença, assumindo a transgeneridade como uma experiência de desobediência civil e rompimento com o contrato social heteropatriarcal (Ochoa, 2014, p. 73);

(2) abrir um processo de reinvenção da precariedade como uma atitude de não submissão a esse *design* global da violência (Mombaça, 2021) que nos quer disciplinadas, domesticadas, pagando aluguéis e obedientes aos dogmas estandarizantes das nossas histórias desviante;

(3) confrontar os fundamentos de uma estética hegemônica, a partir da metodologia do hackeamento, ou seja, do reconhecimento de uma maquinaria cissupremacista e homonacionalista;

(4) ativar um descentramento da cena à modos dissidentes e formas alternativas, contra-produtivas de códigos e signos normativos, como estratégia compositiva para dar passo às dissidências para dentro dos contextos de investigação em arte, assim como gerar estratégias para desvitalizar o poder vigente que submete as corporalidades a uma estética hetero-centrada.

Dessa maneira é que “SOY ARTIFICIAL DE BRASIL” se criou como uma série performática, desde a reivindicação de um lugar de não pertença pelo qual encontro uma via expressiva e assumo um desterro identitário-comunitário e estético-político.

Vejo esse processo como um processo de denúncia, de recusa ao constante constrangimento em sustentar uma identidade fragmentada pelas lógicas da cisgeneridade e da branquitude, matrizes de dominação que sustentam a crença colonial na imutabilidade e naturalização de certas características humanas ao longo da história, disfarçando a supremacia cis-branca dentro de ideais progressistas.

Por essa via, deixo emergir uma série de simbologias, discursos e rituais pelos quais afirmo o meu lugar de *migrante* que não encontra coerência dentro do Sistema Moderno/Colonial de Gênero (Lugones, 2008). Utilizo alguns materiais do meu arquivo pessoal – mais de uma década de processos burocráticos com diferentes países europeus, na insistência de poder legitimar minha presença e trânsito – para denunciar a fragilidade da oficialidade e originalidade da minha identidade com a intensão de confrontar a noção de nacionalidade, que sustenta cadeias de hierarquias e estéticas hegemônicas.

Por fim, esse processo se desdobra em uma série de procedimentos ritualísticos para ativar a performance, reivindicando a não fragmentação do campo sensível e estético na construção de um relato que se dá através da revisão de documentos oficiais e não oficiais que marcam meus processos de migração e de transição de gênero. O que possibilita “a estimulação do aparelho sensorial para outras leituras dos acontecimentos de vida” (Cohen, 2002, p. 63).

Se faz relevante mencionar que os mecanismos deste solo performático se movem pelo encontro entre as linguagens performáticas da DRAG e da pós-pornografia tendo como base a proposição da artificialidade das noções de gênero e nacionalidade.

Proponho esse encontro entre a DRAG e a pós-pornografia, então, tomando a identidade nacional brasileira como um projeto colonial falido, destinada ao extrativismo e a exotificação. Busco desnaturalizar e desestabilizar a noção de gênero e nacionalidade em meu corpo, tendo tais tecnologias estéticas-políticas-sensíveis como propulsoras de um dispositivo ritualístico. Aposto nesta articulação para dar passo a uma experiência estética que se conecta com uma memória sensível, com um processo de emancipação através de um posicionamento crítico e de reparação histórica em relação aos processos de produção de estigmas desde uma ferida colonial (Mignolo, 2016) aberta.

Descrição de operações/procedimentos para a ativação da performance

Descrevo resumidamente a articulação que propus entre estas duas linguagens performáticas como tecnologias estéticas-políticas-sensíveis propositivas de outros vocabulários e novos relatos. Processos que geram caminhos de aproximação ao que chamo de reinvenção de si – uma estratégia para desvitalizar as ficções de poder vigentes e com base na branquitude e na cisgeneridade, tomando o corpo como último reduto de resistência política, empreendendo, assim, um hackeamento das matrizes hegemônicas fabricantes de corpos úteis-reprodutores-obedientes e embranquecidos.

Primeiramente, menciono a importância da presença da cor vermelha dentro da performance. A utilização monocromática desta cor me possibilita denunciar esteticamente a artificialidade do gênero e da nacionalidade com a origem do nome colonial do Brasil, nome que vem da árvore de Pau-Brasil e da cor vermelha do pigmento encontrado na sua seiva.

Em 1502, tem início a exploração do pau-brasil, pelos colonizadores portugueses, a primeira riqueza explorada pelos europeus em terras brasileiras. A mercadoria, usada para fabricar tinturas, teve grande

aceitação no mercado econômico da Europa. A substância corante extraída da madeira, embora tivesse valor inferior às mercadorias orientais, foi de grande interesse para Portugal (Agostini et al., 2013, p. 3).

A violência do extrativismo colonial desse pigmento dá nome ao território colonizado. Brasil também vem de brasa, algo que está ardendo, em chamas. Artigo a proposição de que o gênero está em ruína, ardendo e em brasa através do ato de pintar o corpo de vermelho e como reivindicação de um sentido de origem e de pertença como algo completamente imposto e artificial. Justificando, assim, a centralidade da cor vermelha, numa lógica monocromática para construção do vestuário e maquiagem, assim como a base de cores para a projeção de imagens durante a performance.

A canção que decido utilizar é Las Bachianas nº 5, composta por volta de 1940 por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor brasileiro. O nome da obra tem origem na proposição do compositor de fundir músicas do folclore brasileiro com o estilo e forma de compor do reconhecido compositor alemão barroco Johann Sebastian Bach (1685-1750). Escolho esta música justamente por esta fricção de elementos do que se configura como cultura musical brasileira, com elementos de uma música clássica-erudita europeia.

Há na performance “SOY ARTIFICIAL DE BRASIL” um momento ápice, no qual o “tapa-sexo” ou “tuck”⁷ é retirado. Este procedimento erótico é feito junto à dramaticidade da performance pelo qual a genital é exposta/revelada num gesto afirmativo das contradições de uma corporalidade trans, trazendo a não centralidade das genitais como núcleo definidor de gênero.

Parte da documentação desse processo de criação está representado nas imagens e no trecho do texto produzido por mim, incluídos neste artigo. Um percurso de mais de dois anos feito em trânsito e na confluência com outros espaços e pessoas.

⁷ “Tuck” é um termo vindo da cultura estadunidense para descrever este recurso que se refere a utilização de fita-esparadrapo para ocultar e retirar volume das genitais.

Fotografia 1 - Artificialia Mareviglia, performance coletiva no Museo Etnográfico de Barcelona, junho de 2021.



Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia feita por Mira Ercoli.

Escribí un texto llamado la herida colonial. Este texto empezaba hablando sobre este sentimiento de no pertenencia que está siempre ah. Y de algún modo se intenta taparlo, se intenta soportarlo. Pero, sigue siendo una herida, una herida que parece que muchas veces se cree que está cerrada.

Pero, esto es porque no se quiere asumir. No se quiere asumir la propia herida dentro de este sentimiento de no pertenencia.

Creo, que por um tiempo comprendi que el proceso de cura, de sanación, de esta herida, era intentando cerrarla y este es el gran cambio.

Creo, que esta herida está abierta, y que dejar sangrar es asumir um proceso de cura, de sanación. Porque si, esta herida necesita atención, necessita reparo, necesita ser sentida.

La sangre escurre.

La herida.

Las raíces: Un accidente genético.

Soy un error en la matrix.

Esta sangre que se pudiera contaría una historia, la historia de una bastarda, de esta que se rebela, que se levanta en contra la biología sacralizada dentro de un núcleo familiar.

Esta sangre si pudiera contaría la historia que sería la contra-historia, que sería la contra narrativa de esta re-contra fantasía de un reino llamado cis- hétero-lándia.

Esta sangre contaría la historia de la violación como origen.

La historia del silenciamento, de la exclusión, del apagamento de toda feminidad.

Una sangre bastarda que no va a contar una historia de un seguimiento lineal y recto y bien estruturado.

Esta sangre es un accidente.

Soy un accidente genético.

La piel.

La piel es una frontera geopolítica. Y esta herida que sangra, abierta. Una herencia colonial, que no permite que se asiente ningún sentimiento de pertenencia.

Esta herida que sangra, no permite que los roles de género se desempeñen de un modo adecuado a las tecnologías bio-mórficas, binarizantes.

Esta sangre ya no obedecerá a los dogmas de esta estética, aséptica, aburrida, capitalística, racializante y capacitista.

Esta sangre que escurre. Escurre caliente, fresca.

Sientes el olor?

Es que estoy viva.

Estoy viva, y esta vida tiene un cuerpo que rompe esta realidad, higienizada,

normada, tan empobrecida.

Esta estética no puede con esta cuerpo, que hackea todo este cis-tema, que deshabilita, que desprograma.

Esta sangre a pasado por un proceso de desintoxicación, por exceso y adición a la cis-hetero-normatividad.

Como pueden ver completamente depurada y de este modo es completamente resistente a todas las tecnologías binarizantes y a todos los aparatos de género que quieran inducir a un cuerpo disciplinado, arreglado, puesto sobre una identidad muy bien adecuada y una natural felicidad por ser una ciudadana cumplidora y extremadamente documentada.

Esta sangre contiene componentes reactivos a todos los tipos de parásitos blancos.

Ahora activaré un drama a partir de un dolor que también es artificial.

Pero igualmente siendo artificial es un dolor que se siente.

Um cuerpo cyborg, algunes llamarían.

Yo lo que veo es una cuerpo fugitiva. Una presencia que hackea, que corrompe un cis-tema.

Que desprograma el género como pre discursivo, como prescriptor de un destino donde no se nos nombra.

Entonces habrá que hacer una evocación.

Una evocación de un gesto preciso y desafinado, que abra una brecha en las líneas de la historia con H mayúscula.

Para que esta evocación sea efectiva, tenemos que revisar el apego a un sentido de origen.

Nací en un territorio usurpado, un proyecto colonial fallido llamado Brasil. Elijo elaborar la aparición a partir de la articulación del género y de la nacionalidad con este nombre colonialmente impuesto: BRASIL.

Este nombre proviene de un árbol, llamado PAU-BRASIL, conocido por el pigmento rojo encontrado en su sábina.

Brasil también significa - rojo - ardiente.

Mi género arde. Mi identidad se deshace.

Pau-Brasil, este árbol de buena madera y rojo por dentro, fue el primer recurso natural robado por los colonizadores, que ambicionaban enriquecer tiñendo de rojo la ropa de la aristocracia europea con el pigmento encontrado dentro de este árbol.

De rojo me pinto en un proceso de desterro y sanación, por no aceptar la imposición de un sentimiento de pertenencia completamente artificial. Traidora de lo natural y de lo biológico nada en mí hará el mínimo esfuerzo de sostener un género nacionalizado. Articulo todo este vocabulario fronterizo para afirmar: SOY ARTIFICIAL DE BRASIL!

Soy una farsa.

Soy una cuerpo mutante, una monstrea criadora de desorden hormonal que explotará de tanto estrógeno añadido. Clandestina, deslenguada, forastera, blanqueada y fácilmente patologizada.

Me escapo de las definiciones entre el claro y el oscuro en un eclipse de luna llena de sangre.

Me consagro en una autodeterminación clandestina. Si me quieres llamar,

no te distraigas con la soberanía de un archivo oficial cis-hetero-racializante. Seguiremos rompendo todas las conformaciones de este eurocentrismo pudrido, que insiste en privar a los cuerpos diaspóricos, que insiste en dibujar fronteras, construir leyes y muros para preservar sus privilegios!!! Europa está en ruina y no escapara de la furia migrante disidente que arrebentará la blanquitud y la cisgeneridad en una celebración roja, profana y apocalíptica!!!

(Texto escrito entre 2021 e 2023 no processo do solo performático Soy Artificial de Brasil).

Fotografia 2 - Two plants are colliding, performance coletiva na Lateral Galeria de Arte – Roma, dezembro de 2021.



Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia feita por Margherita Panizon.

Fotografia 3 - Two plants are colliding, performance coletiva na Lateral Galeria de Arte – Roma, dezembro de 2021.



Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia feita por Margherita Panizon.

Vale ressaltar que este solo de performance teve um processo criativo nada linear que caoticamente se expandiu, estando presente no programa de residências artísticas da Lateral Galeria⁸ em 2020 e na programação do Festival de Pós Porno HackerPorn⁹ de Roma (Itália) em 2020; no Festival Grec¹⁰ em colaboração com o Museo Etnográfico de Barcelona¹¹ em 2021, também na noite de reabertura d'El Molino¹² de Barcelona (espaço cênico) em 2022; e, por fim, na Programação de Cotita¹³ - Circuito de Performances, instalações e vídeos criados por travestis migrantes, em Barcelona em 2023. É importante ressaltar ainda, que não haveria sido possível sustentar esse processo de criação e sua circulação sem a colaboração feita com muitas pessoas e

⁸Lateral Galeria de Arte (Roma, Itália). Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/lateralroma/>. Acesso em: 24 jun. 2023.

⁹Hacker Porn Festival de Roma. Disponível em: <https://www.hackerpornfest.com/hackerpornfest2021/>. Último acesso: 21 jun. 2025.

¹⁰Ayuntamiento de Barcelona. Festival Grec 2021. Disponível em: <https://www.barcelona.cat/grec/arxiugrec/en/show/artificialia-exotica-mirabilia>. Acesso em: 21 jun. 2025.

¹¹Ayuntamiento de Barcelona. Festival Grec 2021. Disponível em: <https://www.barcelona.cat/museu-etnologic-culturesmon/es>. Acesso em: 21 jun. 2025.

¹²Teatro Barcelona, homepage. Disponível em: <https://es.teatrebarcelona.com/espectacle/flamenco-queer-teknodrag>. Acesso em: 21 jun. 2025.

¹³Amaru - Personaje Personaje. Difusão do Evento Cotita 2023. Instagram Disponível em: https://www.instagram.com/p/CsnnaH4q7-i/?img_index=1. Acesso em: 21 jun. 2025.

espaços sociais ocupados que me abrigaram e junto aos quais lutamos dia a dia contra a gentrificação e a ditadura dos espaços privados.

Fotografia 4 - Performance feita pelo coletivo TEKNODRAG para a reabertura do Espaço cultural El Molino em Barcelona, dentro do Festival Grec de Artes.



Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia feita por Alice Brazzit.

Chegar ao final da escrita deste artigo, me traz a reflexão sobre o texto de Gloria Anzaldúa (1980), *Hablar en Lenguas – Una carta a escritoras tercermundistas*, no qual a autora recomenda que as escritoras do sul global desapeguem dos cânones de processos de escritura branco-burgueses-ocidentais – isolar-se, ter uma sala, uma mesa, uma cadeira, espaço e saúde mental para poder escrever:

Olvídate del “cuarto propio” – escribe en la cocina, enciértrate en el baño –. Escribe en el autobús o mientras haces fila en el Departamento de Beneficio Social o en el trabajo durante la comida, entre dormir y estar despierta. Yo escribo hasta sentada en el excusado. No hay tiempos extendidos con la máquina de escribir a menos que seas rica, o tengas un patrocinador (puede ser que ni tengas una máquina de escribir). Mientras lavas los pisos o la ropa escucha las palabras cantando en tu cuerpo. Cuando estés deprimida, enojada, herida, cuando la compasión y el amor te posea. Cuando no puedas hacer nada más que escribir. (Anzaldúa, 1980, p. 282).

Se neste texto Anzaldúa (1980) diz que para uma escritora terceiro-mundista, o processo de escrita não deve atender ou depender das necessidades oriundas e impostas desde uma estética burguesa, moderna e ocidentalizada, pela qual se compreende que os processos investigativos e de criação se dão num ambiente individualizante, ousa dizer que esta recomendação também vale para as artistas, intérpretes-criadoras, *performeras* que caminham por “*las ramblas* do planeta” (Veloso, 1986). Ou seja, se Anzaldúa (1980) aponta para uma fuga dos padrões de uma escrita que se faz dentro de um isolamento, dentro de um espaço higienizado, em um estúdio ascético e separado dos trânsitos de uma vida dissidente das normas disciplinares, as quais garantiriam o que seria reconhecido como boas condições para escrever e estudar, creio que o mesmo deve valer para artistas e criadoras que fazem parte do que Cleber Braga (2023) chama de CUIRexílio¹⁴.

Acredito que manter esta postura de não submissão é suporte básico às corpos fugitivas desta ordem cis-hetero-colonial, para compreender que historicamente se construiu hierarquias de gênero, raça e classe que excluem, silenciam e patologizam nossas existências. Apoiando-nos a situar-nos desde uma mirada crítica e contracolonial que reconhece como a arte, as instituições culturais e os arquivos oficiais, muitas vezes reproduzem estes padrões de exclusão, ainda que se apresentem como espaços, inclusivos, neutros e seguros.

É necessário renovar os pactos estéticos, des-entender o que entendemos como comunidade, porque nada pode seguir sendo como era, depois que vimos um soldado israelí sustentando uma bandeira LGBT sobre os escombros de um bombardeio em meio ao genocídio promovido por Israel em Gaza (GRAHAM-HARRISON, 2024).

É urgente assumir uma postura de combate estético diante de mecanismos de apropriação dos discursos da luta por direitos da comunidade gay, por dentro do aparelhamento dos estados-nações para ocultar discursos supremacistas e dissimular a violência colonial e suas políticas de controle, como é o caso de Israel, que constrói uma

¹⁴ “[...] a grafia do termo CUIRexílio, que forjo aqui, atua enquanto estratégia estéticopolítica ao extrapolar o espectro do exílio homossexual, da noção de dissidência sexual, abarcando a exclusão vivenciadas por outras subjetividades cuir, marcadas pela intersecção de diferentes marcadores sociais - a exemplo de pessoas trans, intersexo e bissexuais que podem vivenciar, de formas mais acentuadas, o não-pertencimento por serem também pessoas negras, ou indígenas, ou com deficiência, ou gordas, ou pobres etc.”. (Braga, 2023, p. 26).

imagem de estado-gayfriendly enquanto massacra e ocupa o território e a cultura palestina.

Creio também, que insistir numa postura de confronto e questionamento estético é parte de uma busca e reivindicação por autonomia, autodeterminação e emancipação, assim como uma postura de auto-cuidado e auto-preservação comunitária para redistribuição da violência como nos aponta Jota Mombaça (2021):

Redistribuir a violência, neste contexto, é um gesto de confronto, mas também de autocuidado. Não tem nada a ver com declarar uma guerra. Trata-se de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada a nossa revelia, uma guerra estruturante da paz deste mundo, e feita contra nós. Afinal, essas cartografias necropolíticas do terror nas quais somos capturadas são a condição mesma da segurança (privada, social e ontológica) da ínfima parcela de pessoas com status plenamente humano do mundo. (Mombaça, 2021, p. 74)

Para concluir este artigo, volto a lembrar as cenas do mundo presente que descrevo ao princípio da sessão anterior. Tais cenas, com forte teor de delírio colonial e de glorificação cis-nacionalista, parecem nos lançar, não ao espaço, mas sim dentro de uma narrativa fictícia distópica. Estas projeções e suas consequências podem ser suficientes para chamar atenção à reflexão, quando a autora elabora o que chama de legitimação do monopólio da violência como “[...] parte de um projeto de mundo, de uma política de extermínio e normalização, orientadas por princípios de diferenciação racistas, sexistas, classistas, cissupremacistas e heteronormativas” (Mombaça, 2021, p. 74).

Apoio-me nessa elaboração para melhor entender as relações de poder que justificariam, dentro de tal *design* global da violência, como esta seria distribuída e perpetuada numa dinâmica perversa entre a ficção científica e o que a autora chama de ficções de poder, alertando para a importância de uma consciência de que estamos dentro de uma disputa de narrativas.

Por fim, meu objetivo, aqui, foi partir de uma análise situada e contextualizada no processo de criação da performance “SOY ARTIFICIAL DE BRASIL”, para abordar as suas problemáticas de contexto trans-migrante e perspectiva transfronteiriça. Em outras palavras, uma perspectiva que desafia e confronta tanto as fronteiras coloniais

do gênero, como a noção colonial de estado-nação a través da pós-pornografia e da linguagem DRAG, para combater estéticas homonacionalistas.

Afirmo, para terminar, que escrevo pela urgência em produzir conteúdos que respondam à escassez de estudos que abordem contextos DRAGs e pós-pornográficos desde uma perspectiva do sul global, especificamente da América Latina. Um exercício de reconhecimento da necessidade em dar espaço a linhas de investigação que questionem estéticas como a do homonacionalismo (Puar, 2015) e feminacionalismo (Drullard, 2023), ou seja, estéticas que colonizam nossos imaginários eróticos e que reafirmam políticas de exclusão, as quais garantem a construção de fronteiras que hoje em dia legitimam, por exemplo, genocídios e outras violências contra povos e corpos desobedientes da cis-norma-colonial. Assim como a necessidade de construir trincheiras estéticas e reforçar a consciência de que nos foram roubadas as condições materiais básicas de manutenção e do reconhecimento comunitário. Se faz urgente, portanto, fomentar uma genealogia da resistência (Drullard, 2023) para instalar maneiras plurais de redistribuição da violência e para sustentar estratégias de auto-cuidado comunitário.

Referências

AGOSTINI, S. D. et al. Ciclo econômico do Pau-Brasil - *Caesalpinia echinata* lam., 1785. **Páginas do Instituto de Biologia**. 2013, vol. 9, n. 1, p. 15-30.

ANZALDÚA, Gloria. Hablar en Lenguas. Una Carta A Escritoras Tercermundistas. In: MORAGA, C., CASTILHO, A. (Eds.). **Esta puente, mi espalda**. San Francisco: Ism Press, Inc., 1980 (p. 219-227).

BALVIN, J; TOKISCHA. Perra. In: **Jose**. Produzido em setembro de 2021, álbum, faixa 15.

BICKERTON, James. Videos of Giant Dancing Donald Trump Over Florida Go Viral. **Newsweek**, 19 mar. 2025. Recuperado de: <https://www.newsweek.com/videos-giant-dancing-donald-trump-over-florida-go-viral-2047253>. Acesso em: 11 jun. 2025.

BRAGA, Cleber. **CUIRexilios: Uma fantasmografia artística na transfronteira mexicanobrasileira**. 1.ed. Salvador, BA: Devires, 2023.

BRAGA, Cleber R. O. Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado! **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**. 2021, vol. 2, n. 41, p. 1-31.

BUTLER, Judith. **Deshacer el género**. Santiago: Editorial Planeta Chilena, 2019.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DINIZ, Lyn. **Soy Artificial de Brasil: a DRAG como estratégia estética decolonial de reinvenção de si**. 2023. 107 f. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Sul da Bahia. Campus Jorge Amado, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. Programa de Pós-graduação em Ensino nas Relações Étnico-raciais, 2023.

DRULLARD, Mikaelah. **El feminismo ya fue**. 1.ed. Tierra Colectivas, Ona Ediciones, 2023.

DRULLARD, Mikaelah. Vivir al margen: racismo creativo y nomadismo blanco. **Volcánicas**, 16 nov. 2022. Disponível em: <https://volcanicas.com/racismo-creativo-y-nomadismo-blanco/>. Acesso em: 29 abr. 2023.

GRAHAM-HARRISON, Emma. “No hay orgullo en la ocupación”: los palestinos LGBTI se rebelan contra el uso de Israel de la bandera arcoíris en Gaza. **El Diario.es**, 22 jun. 2024. Recuperado de: https://www.eldiario.es/desalambre/no-hay-orgullo-ocupacion-palestinos-lgtbi-rebelan-israel-bandera-arcoiris-gaza_1_11456461.html. Acesso em: 11 jun. 2025.

HARTMAN, Saidiya. Venus in Two Acts. **Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism**. 2008, vol. 12, n. 2, p. 1-14.

HELDER, Darlan; TUVUCA, Marcelo; CASTELO, Lara. Katy Perry no espaço: Blue Origin completa voo com 6 mulheres a bordo. **G1**, 14 abr. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/inovacao/noticia/2025/04/14/katy-perry-no-espaco-lancamento-blue-origin.ghtml>. Acesso em: 11 jun. 2025.

KURY, Bruna. **A pós-pornografia como arma contra a maquinaria da colonialidade**. São Paulo: Feira Livre/Monstruosas, 2021.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Tabula Rasa**. 2008, n. 9, p. 73-101.

MIGNOLO, Walter. **“Hacer, pensar e vivir la decolonialidad”: textos reunidos y presentados por comunidad psicoanálisis/pensamiento decolonial**. Ciudad de México: Editorial Borda Sur: Ediciones Navarra, 2016.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

OCHOA, Marcia. La ciudadanía ingrata: trans-latinas, participación y pertenencia en la ausencia del reconocimiento. **El lugar sin limites - Revista de Estudios y Políticas de Género**. 2019, n.2, p. 69-83.

PRECIADO, Beatriz. **Manifiesto Contrassexual: Políticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. Museu, lixo urbano e pornografia. **Revista Periódicus - Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades**. 2017, vol.1, n. 8, p. 20-31.

PUAR, Jasbir K. Homonacionalismo como mosaico: viagens virais, sexualidades afetivas. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**. 2015, vol. 3, n. 1, p. 297-318.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**. 2010, vol. 4, n. 5, p. 17-44.

RON, Antonio Martínez. La gran mentira espacial de Jeff Bezos: lo que de verdad nos cuesta el 'selfie' de un millonario en el espacio. **El Diario.es**, 23 abr. 2025. Recuperado de: https://www.eldiario.es/sociedad/gran-mentira-espacial-jeff-bezos-cuesta-selfie-millonario-espacio_1_12235532.html. Acesso em: 11 jun. 2025.

SANTOS, Camila Matzenauer dos; BIANCALANA, Gisela Reis. **Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas**. Revis-ta Aspas. USP, Vol. 7, n. 2, 2017.

VELOSO, Caetano. Vaca Profana. In: **Caetano Veloso Totalmente demais**. Gravadora: Verve/Polygram/Philips. Produtor: Mazzola. Formatos: LP (1986) / CD (1986). Lançamento: 1986.

Recebido em 18/08/2025

Aceito em 21/10/2025

REVOLTA SOCIAL, REVOLTA ESTÉTICA: INSURGÊNCIAS PORNOGRÁFICAS E PORNÔ DESVIANTE

Jefferson Grochovski Ferreira¹

Resumo: O artigo faz uma breve contextualização histórica de movimentos artísticos que se relacionam com a pornografia enquanto modo de produção. Ele apresenta um panorama do hemisfério norte e contextualiza a realidade brasileira nesse campo, passando pelos movimentos contraculturais dos anos 1980 até os dias atuais – com ênfase no coletivo EdiyPorno: Pornô Desviante, uma produtora pornográfica criada em São Paulo em 2019. O olhar se deteve nos movimentos que utilizam a pornografia enquanto expressão transgressora dos padrões estéticos da cis-hétero norma. Para isso, refletiu-se sobre os primeiros anos do chamado movimento *pornô desviante* – termo que o artigo bordeia – e sua relação com a micro e macropolítica, os movimentos sociais e as revoltas estéticas. Ele analisa especialmente a repercussão da performance *Golden Shower* (2019), realizada durante o governo do ex-presidente Jair Bolsonaro, sugerindo a enunciação da pornografia enquanto narrativa insurgente e afirmando seu papel social e estético.

Palavras-chave: pornografia; pós-pornô; pornô desviante; ediyporn; golden shower.

SOCIAL REVOLT, AESTHETICS REVOLT: PORNOGRAPHIC INSURGENCIES AND DEVIANT PORN

Abstract: This article presents a brief historical contextualization of artistic movements that engage with pornography as a mode of production. It outlines a Global North panorama and contextualizes the Brazilian reality, tracing the trajectory of countercultural movements from the 1980s to the present – focusing on the work of EdiyPorno: Pornô Desviante (EdiyPorno: Deviant Porn) collective, a pornographic production company founded in São Paulo in 2019. The analysis focuses on movements that mobilize pornography as a transgressive expression challenging the aesthetic norms of cis-heteronormativity. To this end, the article engages with the early stages of what has been referred to as the *deviant porn movement* — a term it critically explores — and examines its intersections with micropolitics and macropolitics, social movements and aesthetic insurrections. The article specifically analyzes the public and political impact of the *Golden Shower* (2019) performance, which took place during Jair Bolsonaro former presidency, proposing pornography as an insurgent narrative form with both social and aesthetic significance.

Keywords: pornography; post-porn; deviant porn; EdiyPorno; golden shower.

¹ Psicanalista-esquizeanalista, produtor e realizador audiovisual. Graduado em Cinema e vídeo (FAP), mestre em Psicologia clínica (PUC-SP), especializando em Lutas sociais e direitos humanos (CAAF/UNIFESP). Integra, desde 2019, a EdiyPorno – pornô desviante, onde desenvolve pesquisas e criações no campo das sexualidades dissidentes. Link para currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/1071686267032111>.

1. Movimento Norte

Por insatisfação com as condições da indústria pornô, na qual trabalhava como atriz, a trabalhadora sexual e artista Annie Sprinkle inicia o movimento pós-pornô em 1990, nos Estados Unidos, ao se insurgir contra os modos dominantes e o machismo da indústria pornográfica (Preciado, 2018, p. 288). Sprinkle realiza a performance *Post-Post Porn Modernist: Public Cervix Announcement* (Figura 1) em uma casa noturna vestindo lingerie e salto alto, inclinada sobre uma cadeira. A artista abriu as pernas e inseriu um espêculo na vagina, convidando os espectadores a conhecê-la internamente. Com essa ação, Sprinkle realiza uma crítica à representação subalternizada do corpo e do sexo, contrapondo a medicina e indústria pornográfica. Na performance, a artista fricciona sexualidade, arte e política. Ao abrir as pernas, Sprinkle abre as portas para o movimento que conhecemos enquanto pós-pornô.

Figura 1 – Annie Sprinkle - Post-Post Porn Modernist: Public Cervix Announcement



Fonte: anniesprinkle.org.

Tempos depois, nos anos 2000, a Espanha se tornou um território inventivo para a produção pós-pornográfica. Inspirado no trabalho de Sprinkle e com o aporte dos estudos de gênero e sexualidade produzidos pela teoria *queer*, o filme *Mi*

sexualidad es una creación artística (2011) apresenta um panorama artístico-político das produções pós-pornográficas efervescentes em território espanhol durante os anos 2000. O documentário, dirigido por Lucía Egaña Rojas, conta com entrevistas e intervenções de artistas-ativistas como María Llopis, Diana J. Torres, Itziar Ziga, La quimera rosa, PostOp, entre outrxs².

O filme, do início dos anos 2010, apresenta uma cartografia das produções dos anos 2000, movidas pelo desejo de mexer nas estruturas e na manutenção da indústria pornográfica sobre os corpos, subjetividades, e condutas sociais-sexuais. Se a pornografia é feita para o consumo privado, o pós-pornô acontece com frequência em espaços públicos, tensionando a micro e macropolítica através de intervenções em espaços ditos “não convencionais”, com o intuito de penetrar e de ampliar imaginários de quem os acessa. O pós-pornô é influenciado por movimentos sociais de estética contracultural, como o movimento *queer*, *kuir*³ e *punk* – com seu slogan DIY (“do it yourself” / “faça você mesmo”) –, É uma máxima nesses estilos de vida e produções. Essxs artistas e coletivos produziram desdobramentos em diversas linguagens e campos do conhecimento – como na arte, filosofia, sociologia literatura, além de atraírem os holofotes midiáticos e provocarem polêmicas em grupos de direita e esquerda inquietados pela temática abordada pelxs artistas e trabalhadores sexuais.

O evento autogestivo Muestra Marrana – voltado para o fomento da produção e difusão de expressões de performatividades sexuais e de gênero subversivas – foi um importante disparador do movimento pós-pornô na Europa e no mundo. A mostra abriu espaço para o fortalecimento de redes dissidentes e desobedientes às normas sociais e pornográficas. Importa destacar também que um importante interlocutor entre o movimento pós-pornô e a esfera institucional é o filósofo Paul B. Preciado, que além de se dedicar a arrastar os debates para universidades e museus, ficou conhecido pelo seu *Manifiesto Coontrassexual*⁴. Trata-se de uma obra sobre experimentações sexo-políticas no campo que ele define como *contrassexualidade*. O manifesto é uma pesquisa-manual de modos de

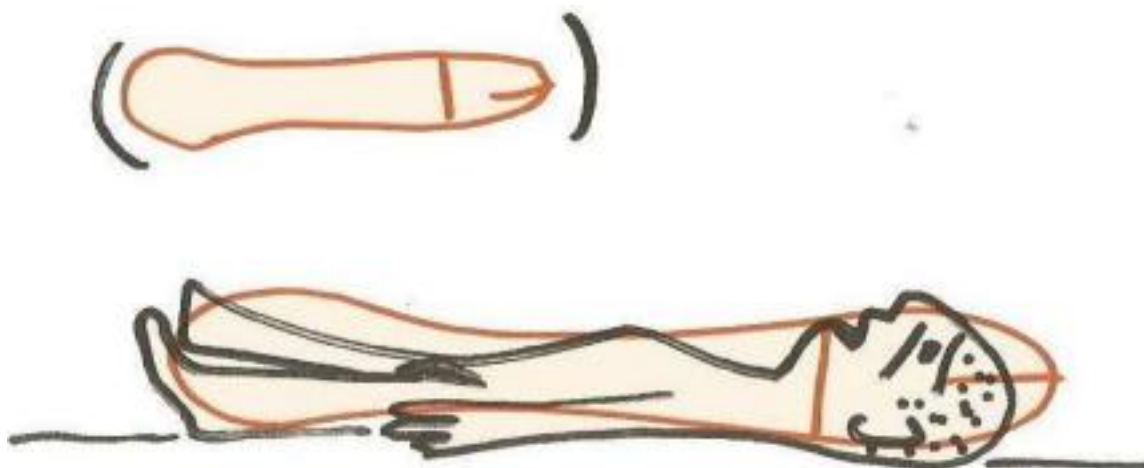
² Me utilizo do “x” quando me refiro a pessoas que não se adequam, tão pouco se expressam pela lógica binária de gênero.

³ O termo *kuir* ou *cuir*, se refere ao marcador latino-americano para diferenciar do movimento estético-político em relação ao *queer* norte-americano.

⁴ Publicado na França em 2000, e em 2014, no Brasil, pela n-1 Edições.

experimentação do corpo e da sexualidade, em que a consensualidade é um acordo comum entre quem a pratica. Torcendo assim as convenções normativas do uso do corpo e dos prazeres através de experimentações criativas que buscam ir além de condutas sexuais pré-estabelecidas.

Figura 2 – Imagem *Manifesto Contrassexual* (Preciado, 2014)



Fonte: PRECIADO, P. B. *O que é a contrassexualidade?*. Territórios de Filosofia, 5 mai. 2015.

Preciado nos convida a pensar o corpo inteiro como erógeno (Figura 2), deslocando o pênis da função sexual penetrativa, o autor tensiona o que se entende por prática sexual, prazer, uso do corpo e expressão artística. Ele nos apresenta práticas *contrassexuais* para propor outros modos de experimentações corporais, para além dos modos instituídos, isto é, modos programados na normatividade e reproduzidos na pornografia.

2. Movimento Sul

Para pensar e produzir outras expressões de sexualidade,
é necessário vivenciá-las de outras formas.
Jeffe Grochovski, 2025

Há décadas, temos exemplos no Brasil de produções insurgentes que friccionam o limite entre a sexualidade, a arte e a política. Antecessores ao considerado início da pós-pornô, o coletivo MAP (Movimento de Arte Pornô, 1982-1984) provocou

intervenções em espaços públicos. Elas eram acionadas pelo agrupamento de corpos desnudos performando *pornô-poemas* – as ações aconteceram em ruas, praias e praças do Rio de Janeiro durante a ditadura militar (Figura 3).

Figura 3 – Movimento de Arte Pornô (Performance *Intervenção*, Praia de Ipanema, 1982)



Fonte: KAC, E. Movimento de Arte Pornô (Performance *Intervenção*, Praia de Ipanema, 1982) DVD da performance 4'43'', preto & branco, som, vídeo. Tropicuir, 2024.

Outro movimento que também penetrou a censura imposta pela ditadura no país foi a *pornochanchada*; suas produções se concentravam na região da Boca do Lixo, no centro de São Paulo (um importante polo de produções desviantes). Ele foi influenciado pela ascensão de produções pornográficas, pela *chanchada*, pelo cinema marginal, instaurando assim um novo movimento cinematográfico – responsável pela relevância da produção e distribuição cinematográfica brasileira nas décadas de 1970 e 1980.

O início desta última foi marcado pela ampla difusão da imagem de mulheres trans e travestis pela mídia. Nos anos 1980, Roberta Close recebeu o apelido de “furacão midiático”, devido à atenção que atraía por onde passava. Em 1984, Close

estreia em um histórico ensaio sensual da revista *Playboy* (Figura 4), instigando a sociedade e a indústria midiática da época. Close foi a primeira mulher trans a sair na capa da *Playboy*.

Figura 4 – Roberta Close (ensaio Revista Playboy)



Fonte: Acervo pessoal.

Na década de 1980, “uma verdadeira explosão de filmes de sexo explícito com personagens travestis em seus enredos ganha espaço nos cinemas que povoavam a região central de São Paulo” (Santos, 2019, p. 31). Esta se deu com a estreia do filme *O sexo dos anormais* (1984) estrelado pela artista Cláudia Wonder, também conhecida na noite paulistana, especialmente por suas performances transgressoras. O filme marca o início de personagens trans e/ou travestis no cenário pornô-cinematográfico brasileiro. Trago este recorte entre outras expressões insurgentes que transgrediram paradigmas de performance, gênero e sexualidade no cenário artístico brasileiro. A presença de mulheres trans e travestis proporcionou um movimento de atravessamento das barreiras normativas de gênero na indústria cultural, em sintonia com emergências sociais do momento político. É importante que seja mencionada a

presença dessas expressões dissidentes para demarcar a relevância dessas produções brasileiras, muitas vezes desconhecidas, pouco referenciadas e historicamente estigmatizadas. Pêdra Costa e Fernanda Nogueira (2014) apontam:

Por que temos muito mais informação sobre as ditas “subculturas” daquele velho primeiro mundo, do que daquelas histórias que aconteceram e estão acontecendo ao nosso lado, em nós? Por que nossas ficções subversivas e realidades liberadoras são invisíveis? O que essa invisibilidade nos diz hoje? A quem interessa tudo isso? E o que essas práticas e narrativas subalternizadas incendiárias podem provocar? Sabemos que o projeto colonial trabalha com o esquecimento, por isso a questão da memória é fundamental nas questões pós-coloniais. Reviver, refazer e recriar a memória é uma resistência! (Costa; Nogueira, 2014).

No ensaio *Da pornochanchada ao Pós-Pornô-Terrorismo no Brasil* (2014), Pêdra Costa e Fernanda Nogueira anunciam as origens e o porvir das produções contraculturais sexo-gênero dissidentes no país. As autoras mapeiam essas intervenções até o início dos anos 2010, situando movimentos estético-políticos de produção dissidente – movimentos marcados pela contraconduta aos modos dominantes da pornografia e da arte.

Em 2013, tivemos um levante popular conhecido por *Jornadas de Junho*. Foi um período marcado por intensos protestos em todo o Brasil. O motivo que desencadeou a revolta foi o aumento do valor da passagem no transporte coletivo, que logo abriu espaço para demais reivindicações. Este período foi marcado por manifestações e ocupações de espaços públicos e privados no território brasileiro por camadas diversas da sociedade – mexendo com as estruturas político-sociais até então instituídas. Em meio às manifestações, foi-se abrindo espaço para que novos coletivos e expressões artísticas surgissem.

No dia 27 de julho de 2013, manifestantes se reuniram na orla de Copacabana em um ato feminista intitulado *Marcha das Vadias*. Elas protestaram pela legalização do aborto e contra a violência patriarcal: sexual e de gênero; protestaram pelos direitos e pela liberdade das mulheres. O ato aconteceu no mesmo dia, horário e região em que ocorreu a *Jornada Mundial da Juventude* – uma manifestação católica em homenagem ao Papa Francisco, que estava em visita no Brasil.

Durante o ato feminista, cercadxs por um cordão de manifestantes, uma dupla

de artistas, integrantes do coletivo Coiote⁵, realizou uma ação pós-pornô-terrorista⁶ na manifestação (Figura 5). As artistas protestaram contra a violência colonial-patriarcal – historicamente reforçada pela igreja – através da expressão de seus corpos e sexualidade em espaço público. Raíssa Vitral e Gilda se masturbaram e penetraram uma à outra com imagens de santas católicas e crucifixos. As artistas utilizaram esses objetos religiosos em combate às violências históricas cometidas por representantes da igreja. Embaladas pelo coro do movimento *Anarcofunk*⁷, protegidas por manifestantes, as artistas concluíram a ação com a quebra das imagens religiosas, arremessadas contra o chão.

Figura 5 – Coletivo Coiote - Marcha das Vadias (2013)



Fonte: ALZUGARAY, P. Teatro da crueldade. Celeste, 8 jan. 2019.

Com a alta repercussão da ação, o coletivo Coiote, até então conhecido na subcultura kuir, recebeu visibilidade internacional pela radicalidade de sua intervenção

⁵ Coletivo artístico anarquista que realizou ações pós-pornô-terroristas nos anos 2010 em território latino-americano.

⁶ Sobre *pornoterrorismo*, conferir a obra *Pornoterrorismo* (2017) de Diana Torres .

⁷ Movimento artístico de produção contracultural na música e performance. Seu álbum independente está disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=fWmjnhEl4qA>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

pornográfica. A polêmica foi intensificada pela utilização de símbolos católicos, utilizados durante a proposição. As integrantes do coletivo se tornaram alvo de exposição midiática e consequentemente de ameaças e perseguição, devido à radicalidade da expressão da denúncia e à crítica direta à violência patriarcal, naturalizada em nossa sociedade, que tantas vezes prefere culpabilizar as vítimas pela violência sofrida do que seus agressores. Normalizando essas violências em nossa sociedade.

Junto às manifestações populares, as intervenções artísticas seguiram intensamente após junho de 2013. Em 2014, mais de duas décadas após a performance insurgente de Annie Sprinkle, outra intervenção do coletivo Coiote causou grande repercussão. Dessa vez, a ação foi intitulada *Xereca Satânik* (Figura 6) e foi acionada durante o Seminário de Investigação & Criação: Corpo e Resistência, na Universidade Federal Fluminense, no Campus Rio das Ostras. Na performance, Raíssa Vitral faz uma denúncia ao alto índice de casos de estupros ocorridos na cidade – e naturalizados pelas instituições governamentais, que pouco ou nada fazem, em combate a esse tipo de violência. Durante a ação, a artista insere uma bandeira do Brasil em sua vagina que é costurada, por uma parceira. Vitral rompe a costura de sua vagina e arranca a bandeira do Brasil manchada de sangue. Com esta ação, a artista subverte, transtornando o lugar da vítima de violência. A performance é uma denúncia à naturalização da sociedade frente aos crimes de estupro.

Figura 6 – Coletivo Coiote - Xereca Satanik (2013)



Fonte: Acervo pessoal.

A ação pós-pornô-terrorista do coletivo Coiote mais uma vez toma proporção midiática internacional. Nesse caso, o seminário acadêmico, cujo título anuncia *Corpo e Resistência*, foi propagado por diversas mídias como “festa satânica na universidade”⁸. Iniciaram-se perseguições contra professores responsáveis pelo evento e principalmente contra a artista que protagonizou a performance-denúncia. Pela manutenção da estrutura colonial-patriarcal, nada foi feito contra os crescentes e normalizados casos de estupros na cidade, tão pouco contra os estupradores – tanto pela mídia hegemônica, quanto pelas instituições de segurança pública, intensificando assim os estigmas acerca dessas violências. Esse cenário se reflete por todo país quando se trata desse tema, estrutural em nossa sociedade: a manutenção e propagação do machismo.

3. Golden shower e o pornô desviante: da micro à macropolítica

"Desviante" significa alguém ou algo que se afasta da norma, do padrão, ou do curso normal. Pode referir-se a comportamentos, ações ou até mesmo pensamentos que divergem do que é considerado aceitável ou esperado. Inteligência Artificial, 2025

No Brasil, o início de 2019 foi marcado pela posse do então presidente eleito Jair Bolsonaro, liderança na ascensão da onda neoconservadora militar-evangélica que vem tomando espaço no país desde sua vitória nas urnas. Esse mesmo ano, também marca a criação da EdiyPorn – Pornô Desviante⁹, uma produtora pornô gerida pelo coletivo que faço parte. A EdiyPorn vem acionando um movimento ético-estético-político que desvia dos modos dominantes de produção e de consumo da pornografia – inspirando-se principalmente nos movimentos pós-pornô, *queer* e *kuir*.

No início da formação do coletivo por trás da EdiyPorn, nos dedicamos a experimentações sociais e estéticas, utilizando para isso nossa bagagem multidisciplinar, em busca de friccionar a pornografia – além de pensar-fazer os

⁸ Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/noticias/2014/06/04/pf-investiga-festa-satanica-na-uff-mais-dois-eventos-estao-marcados.htm>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

⁹ No dialeto pajubá, “edi” representa cu, e a sigla “diy”, utilizada inicialmente por movimentos contraculturais, representa do it yourself (faça você mesmo). Da junção de edi + diy, surge: Ediy.

primeiros filmes e demais articulações necessárias para se criar uma produtora audiovisual. Entre as ações iniciais, nos dedicamos à realização de proposições performativas¹⁰, que nomeamos de *Pornoshows*: uma prática de intervenção pornográfica, que parte da relação entre os corpos e os espaços através da contrassexualidade. Essa prática performativa vem sendo desenvolvida desde 2018 e tem entre seus objetivos *hackear*¹¹ o imaginário sexual de quem é acessado por cada ação – movimentando assim imaginários sexuais tantas vezes subdesenvolvidos pela normatividade. Estes acontecem a partir do contato com a proposição performativa, às vezes sem aviso prévio.

Contagiadxs pela potência da reverberação dessas primeiras ações que se deram em festas e espaços públicos de São Paulo, seguimos investindo e investigando a prática explícita. No dia 4 de abril, durante o carnaval de 2019, uma dessas performances, executada em uma esfera micropolítica, se chocou com a macropolítica após a viralização de um registro do carnaval de rua de São Paulo. Nessa proposição, junto a Paulx Bixa Putx (parceria inicial na criação da EdiyPorn), acionamos uma performance que ficou conhecida por *golden shower*. Trata-se de uma dança sensual, seguida por um banho de urina nos cabelos de Bixa Putx. Essa ação ocorreu sobre o telhado de um ponto de táxi, durante a saída do *Blocú*¹², enquanto a cantora Jup do Bairro comandava a festa. A performance explícita capturou a atenção do público, surpreendido pela intervenção, que rapidamente foi ao delírio ao ver o banho de urina escorrendo pelos cabelos de Bixa Putx – que, molhada, seguiu em uma dança sensual, batendo cabelo (literalmente) ao som de Jup do Bairro. Sobre o telhado do ponto de táxi, a ação não durou mais do que poucos minutos e seguiu acontecendo em meio à folia, até o fim do bloco.

No dia seguinte, o último do carnaval de 2019, fomos surpreendidxs ao descobrir que um registro da performance estava sendo compartilhado no Twitter com

¹⁰ Para Lygia Clark, proposições são propostas poéticas, que convocam as pessoas a se relacionarem com a obra/objeto artístico para além da apreciação como meras espectadoras – convocando-as a participarem da criação, cada uma a seu modo.

¹¹ “Enquanto o engenheiro captura tudo o que funciona, e isso para que tudo funcione melhor a serviço do sistema, o hacker se pergunta ‘como isso funciona?’ para encontrar as falhas, mas também para inventar outras utilizações, para experimentar. Experimentar significa, então, viver o que implica *eticamente* esta ou aquela técnica. O hacker vem arrancar as técnicas do sistema tecnológico, libertando-as” (COMITÊ INVISÍVEL, 2018, p. 151).

¹² Bloco de carnaval LGBTI+ de São Paulo.

certo alcance midiático. No início, nos divertimos com a notícia da viralização em uma rede social comumente utilizada para veiculação de imagens explícitas. Algumas horas depois chegaram as primeiras mensagens e ligações de amigxs anunciando que o então presidente, Jair Bolsonaro, havia compartilhado o registro da ação em seu perfil presidencial, intensificando a transmissão da cena ao incomensurável. Com essa ação, Bolsonaro friccionou o caráter micropolítico de nossa performance, elevando-a à esfera macropolítica, de Estado.

Ironicamente, Bolsonaro compartilhou o vídeo após a divulgação de seu aliado, deputado federal e ex-ator da indústria pornográfica, Alexandre Frota. Ao compartilhar o vídeo, Bolsonaro buscou difamar a maior festa popular brasileira, o carnaval, afirmando: “não me sinto confortável em mostrar” – porém não deixou de fazer questão de exibir (Figura 7), contagiando toda a nação.

Figura 7 – Tuíte de Jair Bolsonaro em 5/3/2019



Fonte: CRUZ, B. S. Golden shower: Bolsonaro pode ser punido pelo Twitter por vídeo adulto? Tilt Uol, 6 mar. 2019.

A partir desta postagem, o assunto se tornou um dos mais divulgados e discutidos no país, com alta repercussão no exterior. Devido à proporção causada pela polêmica, a situação começou a ficar perigosa para nós. Nossos corpos e identidades

foram expostos pela liderança máxima da onda neoconservadora, cuja ascensão normatiza diversas expressões de violência, de cunho conservador e de orientação fascista. Bolsonaro, no início do seu mandato, se utilizou de nossa performance para desclassificar a maior festa popular brasileira, o carnaval. Com essa ação, ele também colocou nossa integridade em risco diante da proporção midiática fomentada pela polêmica. Devido à proporção dos fatos – e conseqüentemente aos riscos que passamos a vivenciar –, precisamos passar semanas refugiadxs. Avaliamos a possibilidade de sair do país, tememos por nossas vidas e de pessoas próximas, mudamos nossa aparência e precisamos de suporte especializado para lidar com a mídia e com os poderes jurídicos. Não sem medo, vivenciamos a intensidade da experiência, com apoio de nossa rede e do movimento anti-bolsonarista.

Enquanto isso, Bolsonaro se tornou alvo de críticas e de chacotas no Brasil e no exterior ao divulgar o que ele mesmo considerava inadequado para circulação pública: imagens explícitas de expressões de gênero e sexualidade dissidentes. Em um movimento de continuidade de produção de polêmicas (característica recorrente das ações do ex-presidente), Bolsonaro lançou um segundo tuíte ainda sobre o caso, questionando “o que é *golden shower*?” (Figura 8) – intensificando assim as chacotas e julgamentos que chegaram a abalar a sua popularidade. Tanto adversários da esquerda como apoiadores da direita criticaram o então presidente. Em meio às polêmicas, Bolsonaro chegou a receber um pedido de *impeachment* pela sua falta de decoro e pela alta repercussão em torno do caso.

O termo “*golden shower*” teve um aumento de popularidade no Google e no Pornhub, além de ser citado em programas televisivos [...] O Palácio do Planalto e o próprio Bolsonaro comentaram posteriormente sobre a controvérsia. A dupla que aparece no vídeo original declarou que o ato foi “político-artístico” e, dias depois, apresentou uma denúncia contra o presidente no Supremo Tribunal Federal (STF) exigindo que ele apagasse as postagens, o que foi feito. Retrospectivamente, a frase foi incluída em listas de fatos polêmicos e marcantes sobre o governo Bolsonaro e foi analisada como um exemplo de sua “obsessão fálica” (Wikipedia, 2025)¹³.

¹³ Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Controv%C3%A9rsia_do_golden_shower#:~:text=A%20controv%C3%A9rsia%20do%20golden%20shower,que%20aquela%20cena%20era%20comum. Acesso em: 29 mar. 2025.

Figura 8 – Matéria no portal G1 (2019)



Fonte: G1, 6 mar. 2019.

O ex-presidente não só publicou um vídeo com o que ele afirma considerar “inadequado” em seu canal de comunicação oficial, como levou práticas sexuais e expressões de gênero dissidentes para a mídia internacional, tornando-as mais populares para toda nação. Ora, ele instigou o debate que para nós é emergente: a visibilidade e a ampliação da discussão acerca de práticas e expressões sexuais de gênero para além da cis-hetero-normatividade.

Após uma ação movida pela advogada Cynthia Almeida Rosa e pelo advogado Flávio Grossi¹⁴ do Supremo Tribunal Federal, Bolsonaro recuou em silêncio, apagando as postagens. Publicamente, ele nunca mais falou sobre o assunto; já nós seguimos lidando com as consequências e reverberações dos fatos – tudo isso em meio à continuidade e à consolidação dos trabalhos com o movimento Pornô Desviante¹⁵. Este, tem por base fomentar expressões e experiências estéticas das dissidências sexuais e de gênero – entendendo que o moralismo dominante em nossa sociedade não só reforça como fomenta esses estigmas, que promovem o subdesenvolvimento de condutas sexuais. Através do Pornô Desviante, buscamos ampliar experiências e debates, produzindo repertório diverso, de expressões sexuais contra hegemônicas, em nossa sociedade.

¹⁴ Dupla de advogados ativistas que nos acolheu juridicamente sem custos.

¹⁵ Que pode ser conferido no site da produtora **EdiyPorn**: pornô desviante, on-line desde 2020. Disponível em: www.ediyporn.com. Acesso 29 mar. 2025

Referências

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos**: crise e insurreição. 2a edição. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 151. COSTA, P.; NOGUEIRA, F. Da pornochanchada ao Pós-pornô-Terrorismo no Brasil: d'As Cangaceiras Eróticas ao Coletivo Coiote. **Medium**, 24 dez. 2014. Disponível em: <<https://medium.com/revista-rosa-5/da-pornochanchada-ao-pos-porno-terrorismo-no-brasil-das-cangaceiras-eroticas-ao-coletivo-coiote-f0f4ab92836>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

KAC, E. Movimento de Arte Pornô (Movimento de Arte Pornô (Performance "intervenção", Praia de Ipanema, 1982) DVD da performance 4'43", preto & branco, som, vídeo. **Tropicuir**, 2024. Disponível em: <<https://www.tropicuir.org/obras-corpo/>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

Movimento Chega de Estupros em Rio das Ostras promove dois encontros. **UFF**. 25 nov. 2014. Disponível em: <<https://www.uff.br/informe/movimento-chega-de-estupros-em-rio-das-ostras-promove-dois-encontros/>>. Acesso em: 29.03.25

PF investiga festa "satânica" na UFF; mais dois eventos estão marcados. **UOL**. 04 jun. 2014. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/noticias/2014/06/04/pf-investiga-festa-satanica-na-uff-mais-dois-eventos-estao-marcados.htm>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

PRECIADO, P. B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014

_____. O que é a contrassexualidade? **Territórios de Filosofia**, 5 mai. 2015. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/05/05/o-que-e-a-contrassexualidade-paul-beatriz-preciano/>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

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

SANTOS, D. M. **As travestis no cinema da boca do lixo e na pornografia digital**. 2019. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019, p. 31. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/11583>>. Acesso em: 11 jan. 2024.

TORRES, Diana J. **Pornoterrorismo**. 4. ed. Tafalla: Txalaparta, 2017

WIKIPEDIA 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Controv%C3%A9rsia_do_golden_shower#:~:text=A%20controv%C3%A9rsia%20do%20golden%20shower,que%20aquela%20cena%20era%20comum>. Acesso em: 29 mar. 2025

Referências audiovisuais

ANARCOFUNK - Álbum completo, 2013. 1 vídeo (1h19min33). KFH Powerciolence, **YouTube**. Disponível em: <<https://youtu.be/fWmjnhEl4qA>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

EDIYPORN: pornô desviante. Disponível em: <<https://www.ediyporn.com/>>. Acesso em: 29 mar. 2025.

Mi sexualidad es una creación artística, 2017. 1 vídeo (46min20). Anarquia Coroadá, **YouTube**. Disponível em: <<https://youtu.be/rCqBvLHLvWs>>. Acesso em: 11 jan. 2025.

Recebido em 30/06/2025

Aceito em 15/12/2025

PLATAFORMA SAPATÃO NO TEATRO: MAPEAR COMO GESTO CONTRACOLONIAL

Alberto Ferreira da Rocha Junior¹

Kami Oliveira Soares²

Resumo: O presente artigo analisa os processos de invisibilização das lesbianidades e sapatônicas no teatro brasileiro, compreendendo-os como efeitos da colonialidade de gênero. A partir do conceito de “lado obscuro do gênero”, formulado por María Lugones, e das contribuições de autoras como Monique Wittig, Judith Butler, Adrienne Rich, Saidiya Hartman e Grada Kilomba, discutimos como a lógica eurocêntrica produziu uma matriz cisheteropatriarcal que marginaliza corpos dissidentes de gênero e sexualidade. Nesse contexto, analisamos a atuação da Plataforma Sapatão no Teatro, criada em 2021, como um gesto contracolonial que se propõe a mapear, registrar e difundir trajetórias de artistas sapatonas. O mapeamento e a fabulação crítica do presente configuram-se como estratégias políticas e epistemológicas para enfrentar o apagamento histórico e afirmar uma memória sapatão no teatro brasileiro, articulando passado, presente e futuro na construção de narrativas de resistência.

Palavras-chave: Sapatão; colonialidade de gênero; teatro brasileiro; memória; gesto contracolonial

¹ Alberto Tibaji (Alberto Ferreira da Rocha Junior) é graduado em Artes Cênicas (UNIRIO, 1987), mestre em Filosofia (UFRJ, 1991) e doutor em Artes (USP, 2002). Atualmente é Professor Associado IV e coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFSJ, liderando pesquisas em História do Espetáculo, Teatro, Memória e Cultura. Desenvolve estudos sobre arquivo e memória, auto/biografias, diversidade sexual e comicidade. Atuou como pró-reitor, assessor do MinC e coordenador de projetos nacionais de extensão cultural. Realizou pós-doutorado na UNIRIO e foi Short Term Visiting Scholar na University of Georgia. Lidera o Grupo de Pesquisas em Artes Cênicas da UFSJ e é vice-líder do grupo Estudos de História e Historiografia do Espetáculo da UNIRIO. <http://lattes.cnpq.br/4309667824438929>

² Kami Soares é bacharel em Teatro pela UFMG e mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFSJ. Sob a orientação do prof. Alberto Tibaji, desenvolve a pesquisa “A presença sapatão no teatro belorizontino do século XXI”. Atua nos campos de performance, dramaturgia, produção e comunicação cultural, tendo sido artista residente do CEFART (Palácio das Artes/Belo Horizonte) em 2021. Desde 2022 integra elenco e comunicação do espetáculo *Defesa*, assinando também dramaturgia junto a Júlia Campos. Integra a Plataforma Sapatão no Teatro.

SAPATÃO NO TEATRO PLATFORM: MAPPING AS A COUNTER-COLONIAL GESTURE

Abstract: This article analyzes the processes of invisibilization of lesbianities and “sapatonices” in Brazilian theater, understanding them as effects of the coloniality of gender. Drawing on María Lugones’ concept of the “dark side of gender” and the contributions of authors such as Monique Wittig, Judith Butler, Adrienne Rich, Saidiya Hartman, and Grada Kilomba, we discuss how Eurocentric logic produced a cisheteropatriarchal matrix that marginalizes gender- and sexuality-dissident bodies. In this context, we examine the work of the *Plataforma Sapatão no Teatro*, created in 2021, as a counter-colonial gesture aimed at mapping, documenting, and disseminating the trajectories of lesbian artists. Mapping and critical fabulation of the present emerge as political and epistemological strategies to confront historical erasure and assert a lesbian memory in Brazilian theater, articulating past, present, and future in the construction of narratives of resistance.

Keywords: Lesbian; coloniality of gender; Brazilian theater; memory; counter-colonial gesture

Introdução

O Brasil permanece líder mundial em assassinatos de pessoas LGBTIQAPN+ há dezessete anos. Em uma pesquisa realizada entre 2015 e 2017 por pesquisadoras da Fundação Oswaldo Cruz da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em parceria com as Secretarias de Atenção Primária em Saúde e Vigilância em Saúde, através de dados do SINAN, ficam comprovadas 24.564 denúncias acerca de violências cometidas contra a comunidade LGBTIQAPN+.

Isto é, em média, mais de 22 notificações de violências interpessoais e/ou autoprovocadas ao dia, o que significa quase uma a cada hora. Em relação ao perfil das/os denunciante(s), 50% eram pessoas negras e 69% tinham entre 20 e 59 anos. Do total, 46,6% eram transexuais ou travestis e 32,6% lésbicas, sendo 25% gays (PINTO et al., 2020). Mas, ainda que a lesbofobia, entendida aqui como “um tipo específico de violência sofrida por lésbicas e pessoas socialmente identificadas como lésbicas” (SILVA, 2016, p. 78), apareça na segunda posição em registros, isso não tem se mostrado importante para o planejamento, implementação ou efetivação, enfim, para o desdobramento de políticas públicas e sociais específicas nas diversas áreas. (...) Essa ausência de políticas públicas e sociais estende-se também ao acesso às informações sobre políticas públicas e violações de direitos, uma vez que os dados e informações sobre essa população são escassos e não estão disponíveis para acesso pelos meios oficiais do Estado brasileiro. (Tagliamento; Brunetto; Almeida, 2022, p.6)

Essa violência não se dá apenas na esfera física, mas também simbólica, atravessando a produção cultural e artística. A invisibilidade das lesbianidades e sapatônicas ³é um fenômeno presente em diferentes contextos ao redor do mundo, resultado tanto da misoginia quanto da heterossexualidade compulsória. O teatro, como expressão artística inserida em seu contexto histórico e social, acaba por reproduzir essa condição. De acordo com a feminista lésbica Adrienne Rich:

O cinto de castidade, o casamento infantil, o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema (...) são algumas das formas óbvias de compulsão, as duas

³ Sapatônicas refere-se às práticas culturais, identitárias, performativas e expressões artísticas da comunidade sapatã, abrangendo não apenas orientações sexuais dissidentes, mas também experiências interseccionais de gênero (lésbicas, transmasculinas, não binárias), racialidade, classe e resistência à heteronormatividade colonial. O termo, reapropriado politicamente, complexifica as "lesbianidades" ao incluir vivências que desafiam o binarismo cisheterossexual, como destacado por Motter (2023) e no mapeamento da Plataforma Sapatão no Teatro.

primeiras expressando força física, as duas outras expressando o controle da consciência feminina. (Rich, 2010, p.26)

A presença de temáticas LGBTQIAPN+ no teatro brasileiro começou a crescer nos anos 90 e tem aumentado de forma gradual ao longo dos anos. Porém, também nos palcos, a presença de artistas e narrativas sapatonas permanece marginalizada e muitas vezes invisível. A falta de representação lésbica e sapatona no teatro, além de privar essa comunidade de uma plataforma para compartilhar suas histórias, também contribui para a manutenção de estereótipos e preconceitos, já que a invisibilidade de uma população nas artes está diretamente relacionada com a qualidade de acesso a direitos humanos básicos da mesma. Como lembra Butler (1990), não se trata apenas de aparecer, mas de disputar os regimes de inteligibilidade que determinam quais vidas podem ser reconhecidas como possíveis. Nesse contexto de invisibilidade estrutural, a Plataforma Sapatão no Teatro emerge como iniciativa crucial para mapear trajetórias de artistas sapatonas, objeto central desta análise.

É importante destacar que este artigo não se propõe a analisar exaustivamente o teatro sapatão no Brasil, devido à escassez quase absoluta de dados nacionais sistematizados sobre o tema. Pesquisas como a de Camila Karla Grillo (2019), restrita à cena teatral paulista entre 2012-2018 (onde, de 117 peças LGBTQIAPN+, apenas 5 abordavam existências lésbicas, com predominância masculina na encenação/dramaturgia), e a pesquisa em andamento conduzida por Kami Soares, co-autore deste texto, com orientação de Alberto Tibaji, evidenciam que os dados disponíveis são restritos temporal e geograficamente. Essa falta se complica ainda mais ao focarmos artistas sapatonas que efetivamente produzem, pois grande parte dos espetáculos com temática sapatão reconhecidos nacionalmente foram escritos/dirigidos por homens cisgêneros, como *L, o musical* (Sérgio Maggio) e *Agreste* (Newton Moreno). Mesmo em centros como Belo Horizonte – "capital do teatro" (Ibope, 2011-12) e segundo maior circuito LGBTQIAPN+ do país –, mapeamentos locais como o de Letícia Braga Corrêa (2021) revelam invisibilidade persistente: de 43 espetáculos LGBTQIAPN+ (2010-2020), apenas 10% tiveram direção lésbica. Portanto, o mapeamento da Plataforma Sapatão no Teatro (2021/2025), apesar de suas limitações, emerge como principal fonte empírica, viabilizando uma análise contracolonial a partir de trajetórias reais de artistas sapatonas.

Diante dessa escassez empírica, a Plataforma constitui o gesto contracolonial que fundamenta este estudo. Neste artigo, utiliza-se a linguagem neutra, com expressões como

"todes", "ume" e "interessade", e o sistema pronominal elu/delu, em respeito às múltiplas diversidades de gênero e sexualidade presentes na comunidade abordada. Para apoiar essa escolha, baseei-me no "Manual Para Uso da Linguagem Neutra em Língua Portuguesa", elaborado por Gioni Caê, integrante da Frente Trans Unileira da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Tal opção visa desconstruir os binarismos de gênero e reafirmar a pluralidade identitária, alinhando o texto a perspectivas contracoloniais e políticas afirmativas. O uso dos pronomes neutros não se restringe à referência a pessoas com identidades de gênero não binárias, mas também se estende aos plurais, considerando que, na língua portuguesa, todos os plurais são tradicionalmente masculinos, resultado de uma herança heterossexista da colonialidade. Assim, em alguns trechos do texto, os plurais são expressos no gênero neutro e, em outros, no feminino, reconhecendo que a linguagem neutra está em processo de construção e ainda apresenta limitações em certas articulações verbais.

Metodologia e procedimentos metodológicos:

Diante da invisibilidade estrutural das artistas sapatonas no teatro brasileiro, da escassez de dados nacionais e da urgência de construir uma memória contracolonial, surge em 2021, no estado de Minas Gerais, a Plataforma Sapatão no Teatro. Com o objetivo de pesquisar, identificar e registrar pessoas e trabalhos de artistas sapatonas de todo o Brasil, atualmente a plataforma é composta por Éle Fernandes, Letícia Bezamat, Kami Soares e Nádia Fonseca, fundadora da Plataforma. O surgimento da Plataforma se dá a partir de inquietações de Fonseca em torno de uma quase ausência de registros de existências lésbicas e sapatonas no teatro. Ainda que haja o conhecimento empírico de que essas artistas existem, uma vez que são, com frequência, responsáveis por diversas programações nos circuitos de artes independentes, observa-se que a inserção dessas artistas nos grandes circuitos é mínima, e quase sempre condicionada a narrativas que não afrontam a heteronormatividade. Dessa forma, o trabalho da Plataforma busca registrar a trajetória de artistas que compõem a cena, refletindo acerca de suas obras assim como em seus processos de produção a fim de fortalecer a construção da memória coletiva dessa comunidade na mesma medida que possibilita a análise e criação de estratégias para quebrar com as barreiras da invisibilidade.

O primeiro mapeamento, realizado no ano do surgimento da Plataforma via Lei Aldir Blanc (Edital 14/2020), obteve 114 respostas e revelou a escassez de produções com essa temática e a falta de oportunidades para artistas lésbicas e sapatonas. Reconhecendo que um único levantamento não seria suficiente para acompanhar um cenário em constante transformação, a pesquisadora Nádia Fonseca, coordenadora do projeto, propôs a formação da plataforma e articulou a realização de um segundo mapeamento. Esta nova edição foi viabilizada pela Lei Paulo Gustavo de Incentivo à Cultura do Estado de Minas Gerais (Edital LPG 07/2023 – Residência Artística em Artes) e coletou 165 respostas de artistas de todas as regiões do país (Sudeste 55%, Sul 16%, Nordeste 14%, Centro-Oeste 11%, Norte 4%) via formulário online (Google Forms), com dados condensados e analisados pela equipe.

Tanto o levantamento quanto sua repercussão revelam a força do movimento contemporâneo protagonizado por artistas lésbicas e sapatonas brasileiras. Ainda assim, mais da metade das pessoas participantes (56%) nunca integrou espetáculos com temática sapatão, (55%) nunca foi dirigida por uma artista sapatão e (51%) sequer assistiu a trabalhos que abordem essa perspectiva. Esses números confirmam que a temática segue marcada por forte invisibilidade, mesmo diante de um expressivo número de artistas interessadas em explorá-la (95% atuam no teatro: 88% atuação, 60% produção, 43% direção). Tal cenário aponta para a necessidade de enfrentar a falta de oportunidades e de incentivo financeiro que sustentam esse silenciamento.

É urgente construir uma narrativa de visibilidade capaz de fomentar estratégias coletivas de reação e resistência. Esse gesto se enraíza nas práticas que María Lugones (2008) denomina como desvios críticos à colonialidade de gênero — saberes que emergem da experiência das pessoas subalternas e recusam os marcos discursivos impostos pelo sistema moderno/colonial.

Por quê “Sapatão” no Teatro?

Tríbade, sáfica, invertida, caminhoneira, machorra, sapata, dyke, fancha, sapatão, lésbica. São muitas as formas como a sociedade escolheu nomear esses indivíduos e muitas as formas de autoidentificação - assim como são muitas as intersecções que esse termo provoca. O termo sapatão, historicamente, está ligado ao movimento feminista dos anos vinte

e trinta. Surgiu enquanto uma ofensa direcionada àquelas mulheres que usavam sapatos tidos como masculinos, grandes e pesados. A partir disso, a palavra passa ser utilizada enquanto um xingamento para lésbicas ou pessoas lidas como lésbicas, especialmente que fogem dos padrões de feminilidade ocidental, como: mulheres negras, gordas, deficientes, que possuem performance de gênero masculinizada (caminhoneiras), até mesmo pessoas não binárias e transmasculinas.

Enquanto isso, a palavra lésbica, permanece sendo a mais utilizada, ainda que tenha um significado consideravelmente redutivo. A palavra de origem grega que faz referência a Safo de Lesbos é a mais aceita no meio médico e jurídico e é comumente utilizada como um sinônimo de homossexualidade feminina. É uma categoria associada diretamente a experiências cisgêneras e, por isso, exclui pessoas de outras identidades de gênero. Segundo Motter (2023):

Esse fenômeno de complexificação da experimentação das lesbianidades* não é expresso somente pelas lógicas de exclusão e violência lesbofóbicas, que também ajudam a demarcar essas diferenças. Mas é expresso, sobretudo, em contornos de nomenclaturas, em que a própria limitação das lesbianidades*, ou do nomear-se lésbica*, é questionada e substituída por outros termos e reclames de identificações, como: sapatão, sapatona, fancha, caminhoneira, butch, dyke, bofinho, entre outros. Termos estes que precisam ser destrinchados para que se compreenda a multidimensionalidade da identidade lésbica* e como isso tem se expressado e, mais ainda, sido reivindicado em um singular contexto de uso de novas tecnologias digitais, plataformas, redes sociais e criação de outros/diferentes sentidos e/ou imaginários sobre sujeitos e coisas. (Motter, 2023, p.88)

A escolha por se autoproclamar sapatão é politicamente motivada e aponta para um processo de inversão que passa a acontecer durante os movimentos anti-assimilacionistas dos anos 80: palavras que antes eram consideradas ofensivas (gay, bixa, queer, sapatão) passam a ser apropriadas pelo próprio movimento LGBTQIAPN+ enquanto estratégia de empoderamento, sendo intencionalmente utilizadas de modo a transformar uma marca de vergonha em orgulho e resistência. Isso se trata, afinal, “da reapropriação de um termo pejorativo e da sua mobilização em um contexto de luta. Seu uso envolve uma provocação que deixa explícita a violência que marca a organização dos corpos pelas normas de sexo e gênero” (Amaral, 2023, p.9). Essa escolha, portanto, não é apenas linguística, mas também

ontológica e política: redefine quem pode habitar o lugar social de sujeito, em oposição ao modelo normativo de “mulher”.

Ser sapatão é localizar-se fora das expectativas impostas à “mulher” universal — essa figura normatizada como cisgênera, branca, magra, burguesa e sem deficiência, reconhecida como tal apenas quando sua sexualidade não é visível. Ao reivindicar esse termo, desloca-se o centro e se afirma que outras experiências — negras, gordas, dissidentes de gênero, com deficiência — também produzem saber, cultura e história. Nesse sentido, sapatão é toda pessoa que se identifica com o termo e o mobiliza como estratégia política, incluindo mulheres cis, mulheres trans, pessoas não binárias, transmasculines e homens trans. Mais do que uma categoria de orientação sexual, trata-se de uma identidade cultural e política que atua em frentes diversas — nas artes, na militância, nos territórios e na vida cotidiana — articulada contra a lógica assimilacionista e contra o apagamento histórico.

Além disso, existe uma intersecção histórica entre experiências lésbicas, não binárias e transmasculinas que é frequentemente ignorada pelo movimento LGBTIQAPN+ assimilacionista que é imprescindível de ser debatida na contemporaneidade, para que não se perpetuem apagamentos e narrativas que centralizam apenas vivências brancas e cisheteronormativas. Afinal, de forma genérica, no passado, essas vivências foram entendidas como “sapatão” e isso evidencia como identidades distintas foram agrupadas e lidas de forma excludente. Esse é um momento de invenção epistemológica nas vivências queer: novas formas de compreender, nomear e teorizar estão em construção, e nelas o ato de nomear é também um ato de insurgência, que desloca fronteiras e desafia a colonialidade de gênero. Como lembra Butler (1990), a identidade não é um ponto fixo, mas um processo performativo, sempre em negociação com as normas — e, no caso das lesbianidades e sapatônicas, sempre em disputa com o apagamento histórico que insiste em silenciá-las. Esse artigo se propõe a analisar como a Plataforma Sapatão no Teatro contribui para visibilizar artistas lésbicas e sapatonas, enfrentando a invisibilidade histórica e propondo estratégias de resistência no campo cultural.

Lado obscuro/invisível do gênero:

Para compreender por que a invisibilidade sapatão no teatro persiste mesmo diante de um crescimento da presença LGBTQIAPN+ nas artes, é útil recorrer ao conceito de “lado obscuro do gênero” formulado por María Lugones (2008). Através de uma análise do trabalho de Quijano, Lugones nos ajuda a entender que a nossa sociedade é pautada em uma ficção biológica criadora de raça e gênero, advinda da eurocentrização das classes sociais. O modelo social capitalista não é preexistente ao mesmo, e a forma como o gênero é classificado no ocidente e, por consequência, nos países colonizados, é um produto da lógica capitalista.

Desse modo, “colonialidade” não se refere apenas à classificação racial. Ela é um fenômeno mais amplo, um dos eixos do sistema de poder e, como tal, atravessa o controle do acesso ao sexo, a autoridade coletiva, o trabalho e a subjetividade/intersubjetividade, e atravessa também a produção de conhecimento a partir do próprio interior dessas relações intersubjetivas. Ou seja, toda forma de controle do sexo, da subjetividade, da autoridade e do trabalho existe em conexão com a colonialidade. (Lugones, 2008, p.9)

O eurocentrismo é tido como “a única racionalidade válida e como emblemática da modernidade” (Lugones, 2008, p.10) Dentro da mitologia que sustenta a Europa enquanto centro do mundo, essa lógica de poder que é tida como preexistente ao capitalismo divide a população em dicotomias pautadas em relações de inferioridade/superioridade. Nessa configuração, gênero e raça não são categorias naturais, mas criações históricas inseparáveis, inventadas pela lógica eurocêntrica para justificar e manter hierarquias. Segundo Lugones:

Assim, a partir do interior desse ponto de partida mítico, outros habitantes do mundo, outros seres humanos, passaram a ser miticamente concebidos não como dominados através da conquista, nem como inferiores em termos de riqueza ou poder político, mas como uma etapa anterior na história das espécies nesse caminho unidirecional. Esse é o significado da qualificação “primitivo”. (Lugones, 2008, p.10)

E quem seriam esses “seres primitivos”? Precisamente as populações racializadas pela colonização — povos africanos escravizados, povos indígenas e suas descendências — situadas fora da humanidade plena. Esse processo não se deu de forma isolada na classificação racial, mas pela co-produção entre raça e gênero, inseparáveis no projeto colonial. Assim, mulheres negras e indígenas foram posicionadas como “naturalmente” inferiores e

submetidas a papéis de exploração e subordinação sexual, em contraste com a experiência de mulheres brancas burguesas, que, embora também controladas pelo patriarcado, ocupavam uma posição de poder relativo na hierarquia racial. Olhar para gênero e raça de forma interseccional é, segundo Lugones, a única forma através da qual podemos verdadeiramente enxergar mulheres de cor, uma vez que:

o termo mulher, em si, sem especificação dessa fusão, não tem sentido ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente seleciona somente o grupo dominante – as mulheres burguesas brancas heterossexuais – e, portanto, esconde a brutalização, o abuso, a desumanização que a colonialidade de gênero implica. (Lugones, 2008, p.13)

Dentro dessa lógica, o termo mulher se refere exclusivamente ao que Butler chama de mulher universal do feminismo: a mulher branca, heterossexual, cisgênero, magra, sem deficiência, categorizando como fora dessa lógica todos aqueles seres que, mesmo se identificando como mulheres e/ou havendo sido designados mulheres ao nascer, se encontram fora dessa figura. Essa operação de exclusão conecta-se também ao pensamento da filósofa lésbica Monique Wittig, que argumenta que “mulher” não é um dado natural, mas uma categoria inscrita no pensamento heterossexual. Ao recusar ocupar essa posição, lésbicas rompem com a definição social de “mulher” e desestabilizam a própria matriz de inteligibilidade do gênero. Essa ruptura, no entanto, quando pensada a partir de Lugones, não se dá em um campo neutro: ela é atravessada pelas hierarquias raciais produzidas pela colonialidade.

Maria Lugones argumenta que a colonialidade do poder forja a existência de um sistema de gênero moderno/colonial que é pautado pela heterossexualidade compulsória. Esse sistema opera através da separação entre um lado “visível/iluminado” e um lado “invisível/obscuro”. Do lado “visível/iluminado” estão as identidades legitimadas, como a mulher branca heterossexual e o homem branco heterossexual. Já do lado “invisível/obscuro”, se encontram as expressões dissidentes de gênero e sexualidade, a quem é negada a historicização da própria existência. É essencial a esse sistema o dimorfismo sexual, que exagera, reinterpreta e usa como “prova” características biológicas relacionadas ao sexo para justificar as hierarquias e relações de submissão, assim como de exclusão. Segundo Lugones: “aqueles localizados no “lado obscuro/oculto” não são necessariamente entendidos em termos dimórficos” (Lugones, 2008, p.18).

Em diálogo com os trabalhos das pesquisadoras Paula Gunn Allen e Oyèrónké Oyěwùmí, Lugones nos mostra como o diformismo biológico e o próprio gênero em si são criações da colonialidade, uma vez que mostram como o gênero foi imposto pela colonização eurocêntrica aos povos colonizados, destruindo formas de organização social que não eram pautadas por uma superioridade de gênero - já que sequer eram pautadas por gênero. Dessa forma, a divisão de classes como gênero e raça, assim como a marginalização de indivíduos de orientações sexuais, é uma imposição da colonialidade do poder. Segundo Lugones:

Oyèrónké Oyěwùmí mostra que o opressivo sistema de gênero imposto à sociedade iorubá fez bem mais que transformar a organização da reprodução. Seu argumento nos mostra que o alcance do sistema de gênero imposto por meio do colonialismo inclui a subordinação das fêmeas em todos os aspectos da vida. (...) Gunn Allen afirma que muitas comunidades tribais de nativo-americanos eram matriarcais, reconheciam positivamente tanto a homossexualidade como o “terceiro” gênero, e entendiam o gênero em termos igualitários – não nos termos de subordinação que foram, depois, impostos pelo capitalismo eurocêntrico. Seu trabalho nos permite ver que o alcance das diferenças de gênero era muito mais abrangente e não era baseado em fatores biológicos. (Lugones, 2008, p.17)

Acerca do contexto brasileiro, existem registros de sexualidades e expressões de gênero dissidentes entre sociedades pré-coloniais, registros esses que demonstram uma aceitabilidade dos povos indígenas em torno de pessoas *queer*. Os registros, realizados por etnólogos e antropólogos, tratam de vivências *queer* entre diversos povos indígenas, tais quais os povos Guayaki, Kuikuru, Mbyá, Bororo, Apapocuva-Guarani, Tupi, Chambioá, Tupinambás, entre outros. Nenhum desses relatos remonta a uma subalternização de pessoas queer. A violência se encontra no discurso por trás das penas dos homens que registraram essas existências - que são enviesados pelo olhar eurocêntrico. Os povos indígenas brasileiros não cometiam crimes de ódio contra pessoas dissidentes de gênero e sexualidade. Na realidade, a documentação sugere uma pluralidade de existências não pautadas pela lógica de subalternização de gênero eurocêntrica. A título de exemplo:

Algumas Indias ha que tambem entre elles determinam de ser castas, as quaes nam conhecem homem algum de nenhuma qualidade, nem o consentirão ainda que por isso as matem. Estas deixam todo o exercicio de mulheres e imitam os homens e seguem seus officios, como senam fossem femeas. Trazem os cabelos cortados da mesma maneira que os machos, e

vão á guerra com seus arcos e frechas, e á caça perseverando sempre na companhia dos homens, e cada uma tem mulher que a serve, com quem diz que he casada, e assim se communicam e conversam como marido e mulher (Gandavo, 1858 [1576]: 47-48 apud Fernandes, 2016, p.17)

E ainda:

Entre os Guaycurús ha homens que affectam todos os modos das mulheres; vestem-se como ellas, occupam-se em fiar, tecer, fazer panellas & etc. A estes chamam Cudinas, nome que dão a todo o animal castrado; e verdadeiramente elles são as meretrizes desta nação, que faz uso do peccado amaldiçoado por São Paulo, e outros que impedem a propagação humana. [...] Os Guayacurús chegavam-se aos nossos, e pondo-lhes as mãos nos hombros como por amizade os sacudiam, e conforme a sustancia que encontravam, assim ficavam junto a elles aquelles que julgavam necessarios para matar. Tantas demonstrações não despertavam nos portuguezes a lembrança das grandes perdas que os bárbaros lhes tinham feito. O interesse de comprarem as bagatellas que os gentios traziam lhes entorpeceu o entendimento: se não foi a divina providência, que nelles quis castigar os peccados que foram a causa de subverter-se Sodoma e Gomorra. (Rosario, 1839: 32-33; 49 apud Fernandes, 2016, p.18)

Esses relatos, entre vários outros, foram compilados pelo pesquisador Estevão Fernandes, que analisa a produção bibliográfica em torno das existências *queer* entre povos indígenas brasileiros. Fernandes demonstra que há uma diversidade de gênero e sexualidade inerente aos povos indígenas e que os relatos de discriminação começam a chegar com o avanço da colonização e catequização desses povos, como no trecho abaixo, que relata o bruto assassinato de uma pessoa dissidente de gênero:

Há em Juniparan, na Ilha, um hermaphrodita, no exterior mais homem do que mulher, porque tem a face e voz de mulher, cabelos finos, flexíveis e compridos, e comtudo casou-se e teve filhos, mas tem um genio tão forte que vive porque receiam os selvagens da aldeia trocar palavras com elle. (...) junto da peça montada na muralha do Forte de S. Luiz, junto ao mar, amarraram-no pela cintura á bocca da peça e o Cardo vermelho lançou fogo á escorva, em presença de todos os Principaes, dos selvagens e dos francezes, e immediatamente a bala dividio o corpo em duas porções, cahindo uma ao pé da muralha, e outra no mar, onde nunca mais foi encontrada” . (D’évreux, 1874, p.90 apud Fernandes, 2016, p.18)

É importante ressaltar que tudo o que possuímos de registro acerca de existências de pessoas dissidentes de gênero e sexualidade entre povos indígenas nos tempos da invasão são relatos de colonizadores. Os relatos apontam para uma violenta categorização por parte

dos colonizadores em torno desses indivíduos enquanto seres desviantes, mas também apontam para uma possível integração comunitária dessas pessoas em suas respectivas sociedades. Podemos compreender, dessa forma, a violência contra pessoas *queer* como um ato intrínseco à colonialidade do poder, que precisa subalternizar esses indivíduos a fim de manter a mitologia biológica sob a qual se sustenta, afinal “o dimorfismo biológico, a dicotomia homem/mulher, a heterossexualidade e o patriarcado estão inscritos – com letras maiúsculas e hegemonicamente – no próprio significado de gênero” (Lugones, 2008, p.8).

Entre o silêncio e a fabulação: a necessidade de mapear

Maria Lugones escolhe com precisão as palavras ao falar sobre o “lado invisível” ou “obscuro” do gênero. Essa formulação revela que não se trata apenas de ausência de registros, mas de um projeto político deliberado: a manutenção da invisibilidade das pessoas dissidentes como condição para sustentar o poder colonial. No caso das vivências sapatonas, o apagamento é tão sistemático quanto brutal — são pessoas a quem o direito à história foi negado. Os poucos registros existentes aparecem atravessados por violência e silenciamento: da destruição de grande parte da obra de Safo à catequização e ao assassinato de povos indígenas, passando, mais tarde, pela Inquisição, quando mulheres sáficas foram perseguidas, queimadas em fogueiras e, junto a seus corpos, também destruídos todos os vestígios de suas existências (GRILLO, 2019).

Tais lacunas e apagamentos históricos foram chamados por Saidiya Hartmann de silêncio de arquivo. Hartmann argumenta que esses silêncios não são acidentais: são fruto de uma violência epistêmica e de uma política deliberada de não registrar - ou registrar apenas pela ótica do colonizador - existências dissidentes. Para romper com esse silenciamento, a autora recorre a uma fabulação crítica do arquivo, na qual se propõe a imaginar vidas e experiências que o arquivo negou.

Esse silêncio no arquivo, em combinação com a robustez do forte ou do entreposto de escravos, não como uma cela de detenção ou espaço de confinamento, mas como episteme, faz com que a historiografia do tráfico escravista, em sua maior parte, focalize assuntos quantitativos e questões de mercados e relações comerciais. A perda dá origem ao anseio e, nessas circunstâncias, não seria exagerado considerar as histórias como uma forma

de compensação ou mesmo como reparações, talvez o único tipo que nós iremos receber. Como uma escritora comprometida em contar histórias, eu tenho me esforçado em representar as vidas dos sem nomes e dos esquecidos, em considerar a perda e respeitar os limites do que não pode ser conhecido. (Hartman, 2008/2020, p.17)

Fabulando acerca das existências de duas jovens negras escravizadas, Hartmann propõe que o arquivo seja analisado de forma crítica, reconhecendo e expondo como ele foi produzido e os interesses de quem definiu o que foi registrado. A partir disso, cria-se uma imaginação histórica para que, através das pistas disponíveis, se possa devolver agência aos corpos dissidentes cujas histórias foram narradas por seus opressores.

A partir dessa perspectiva de fabulação crítica, o trabalho da Plataforma Sapatão no Teatro se posiciona a partir de uma questão: como fabular criticamente a história do presente? Afinal, nos interessa registrar as existências sapatonas no presente, a fim de garantir a construção de uma memória sapatão, compreendendo os tempos passado, presente e futuro como indissociáveis. Assim, fabular o presente não é apenas um gesto de registro, mas também um ato político de invenção de futuro. Como história do presente, aqui me refiro a ciência que se dedica a registrar os tempos recentes, “tendo como característica básica a presença de testemunhos vivos, que podem vigiar e contestar o pesquisador, afirmando sua vantagem de ter estado presente no momento do desenrolar dos fatos” (Ferreira, 2018, p.83). Trata-se de uma história em devir.

Mapeando artistas de todo o Brasil, a Plataforma Sapatão no Teatro devolve a agência a uma comunidade historicamente invisibilizada e impedida de contar suas próprias histórias, questionando os arquivos institucionais que silenciam essas existências e apontando a violência epistêmica desse silenciamento colonial. Entre 2021 e 2025, a Plataforma Sapatão no Teatro realizou dois mapeamentos distintos cujos resultados e análises foram disponibilizados online. Atualmente, a Plataforma mantém um site no qual, além dos resultados das pesquisas realizadas até então, estão disponibilizadas entrevistas que foram realizadas ao longo dos últimos anos com artistas sapatonas brasileiras. Há também uma aba com indicações de espetáculos cujas temáticas se relacionam com lesbianidades e sapatônicas a fim de difundir tais trabalhos e aproximar pessoas que possuem esse interesse de pesquisa. Ademais, o mapeamento segue aberto - ainda que não esteja mais em fase de divulgação - para novas respostas.

Os tempos estão mudando. A comunidade LGBTIQAPN+ ao redor do mundo tem lutado e alcançado direitos que viabilizam nossas existências, ainda que diante de diversos ataques conservadores. Ainda assim, as narrativas de violência e apagamento do passado não estão desconectadas do presente e ao relacionar trajetórias atuais às experiências históricas de apagamento, a Plataforma também reconhece a continuidade de ações de resistência, criando narrativas compartilhadas através de relatos individuais. Dessa forma, a ação de mapear se torna um gesto contracolonial que subverte a lógica do apagamento, reafirmando experiências dissidentes como legítimas e tornando visível os seres que possuem suas existências pautadas pelo lado invisível/obscuro do gênero e provocando invenções de futuros possíveis.

Grada Kilomba (2019) aponta que a reconstrução histórica de narrativas dissidentes permite romper o silenciamento imposto como estratégia de manutenção da colonialidade do poder. Nesse sentido, registrar as trajetórias de artistas sapatonas contemporâneas torna-se crucial para a criação de uma memória sapatão legítima e resistente. Como aponta Brandão:

Durante um longo período, a lesbianidade foi tratada como um apêndice da homossexualidade gay, um quase sinônimo. Isso gerou um apagamento da existência lésbica nas produções acadêmicas. Esse fator contribuiu especialmente no processo de invisibilização da lesbianidade e também na publicação de trabalhos que tratam dessa experiência de forma enviesada, na medida em que falam a partir de um olhar masculino, presente na maioria das produções sobre homossexualidades, que não captura as especificidades do universo lésbico (Brandão, 2018, p.137).

Para transmutar um passado e um presente marcados pela invisibilidade e pelo apagamento, é fundamental fabular a visibilidade, inclusive no campo acadêmico, reconhecendo e afirmando a existência de sujeitos historicamente silenciados, a fim de “construir imediatamente uma práxis que remeta à transformação material da realidade” (Brandão, 2018, p.135). Pesquisas propostas por pessoas dissidentes, especialmente quando se tratam de tais temáticas, são comumente taxadas como nichadas, específicas demais, parciais demais. Segundo Kilomba (2019), isso se dá porque a academia se constitui de binarismos que dão manutenção ao poder hegemônico:

universal/específico;

objetivo/subjetivo;

neutro/pessoal;

racional/emocional;

imparcial/parcial;

elas/eles têm fatos / nós temos opiniões;

elas/eles tem conhecimento / nós temos experiências.

(Kilomba, 2019, p.52)

Grada Kilomba propõe uma leitura interseccional que amplia as discussões sobre raça ao analisá-las em diálogo ao gênero, assim como Lugones, compreendendo ambos como indissociáveis. ela questiona a presença do corpo negro, especialmente o das mulheres negras, nos espaços acadêmicos, evidenciando as dinâmicas de exclusão e marginalização que os atravessam. Kilomba argumenta que a academia é um espaço dominado pelo eurocentrismo que sustenta o mito da neutralidade. Esse mito opera como um mecanismo para deslegitimar pesquisas sobre populações dissidentes, mantendo-as à margem. A academia nunca foi neutra; ao contrário, ela age de forma parcial para preservar o poder de quem ocupa o centro.

Os temas, os paradigmas e metodologias do academicismo tradicional - a chamada epistemologia - refletem não um espaço heterogêneo para a teorização, mas sim os interesses políticos específicos da sociedade branca (Collins, 2000; Nkweto Simmonds, 1997). A epistemologia, derivada das palavras gregas episteme, que significa conhecimento, e logos, que significa ciência, é a ciência da aquisição de conhecimento e determina que questões merecem ser colocadas (temas), como analisar e explicar um fenômeno (paradigmas) e como conduzir pesquisas para produzir conhecimento (métodos), e nesse sentido define não apenas o que é o conhecimento verdadeiro, mas também em quem acreditar e em quem confiar. Mas quem define quais perguntas merecem ser feitas? Quem as está perguntando? Quem as está explicando? E para quem as respostas são direcionadas? (Kilomba, 2019, p. 54)

Assim como acontece com as produções teóricas negras, as produções sapatonas enfrentam grande dificuldade de reconhecimento, muitas vezes restritas a espaços

independentes que ocupam, literalmente, as margens da academia. Um exemplo disso são as zines e jornais que circularam nos anos 1980, como ChanacomChana e Um Outro Olhar. Isso ocorre porque ser sapatão é ser um corpo abjeto. Sapatonas desafiam a norma heterossexual e cisgênera, sendo frequentemente excluídas ou fetichizadas. Para Judith Butler (1990), essa abjeção nos coloca fora da inteligibilidade social, reforçando a lógica da exclusão. Audre Lorde (1984), por outro lado, enxerga na marginalização uma potência, onde a experiência da abjeção pode gerar resistência e novas formas de existência. Assim, ser sapatão é habitar a fronteira entre exclusão e possibilidade radical - e o trabalho da Plataforma Sapatão no Teatro é uma possibilidade radical de visibilizar e potencializar as existências de sapatonas no teatro brasileiro.

Considerações finais

Lutar pelo direito de fazer teatro é lutar pelo direito de existir, afinal, fruir e fazer cultura é um direito inerente ao ser humano. A cultura é ordinária (Raymonds, 1958) e se encontra no cotidiano. Por isso, é preciso desobstruir as vias para que todas as pessoas tenham acesso a todo tipo de cultura. O teatro é uma prática simbólica e política e, para comunidades apagadas, ser visível artisticamente é desafiar a invisibilidade histórica. Reivindicar a visibilidade sapatão no teatro significa reivindicar o direito de existir em público, de ser visto e reconhecido. O trabalho da Plataforma Sapatão no Teatro mostra que mapear trajetórias sapatonas é mais do que registrar experiências: é afirmar a existência de sujeitos historicamente silenciados e resistir à invisibilidade colonial. Ao articular passado, presente e futuro, a Plataforma constrói uma memória sapatão que desafia hierarquias hegemônicas e projeta modos de visibilidade e pertencimento. Ser visível no teatro é, assim, exercer um direito fundamental de existir, reconhecendo e celebrando vidas dissidentes que a história tentou apagar.

Os dados do segundo mapeamento (2025) conjuram diversidade e invisibilidades múltiplas: 165 respondentes, 82% sapatão, mas 85% cisgênero e 62% branca, concentradas no Sudeste (55%). Apesar de 95% serem artistas em atuação, 56% nunca atuaram em produções com temática sapatão, 55% nunca foram dirigidas por sapatonas e 51% nunca assistiram a espetáculos assim. Contudo, todas as pessoas que responderam ao formulário

demonstraram interesse em se envolver com a temática sapatão, indicando uma disposição crescente que se contrapõe às limitações estruturais presentes. Esses números expõem a persistente marginalização sapatona no teatro brasileiro, agravada por limitações interseccionais. O predomínio cis/branco reflete a centralização sudestina e barreiras de acesso que sub-representam sapatônicas racializadas e periféricas, conforme analisado por teóricas da colonialidade (Lugones, 2008) e abordado pela Plataforma. Assim, apesar do papel crucial da Plataforma em visibilizar esse universo, os dados indicam que há uma necessidade urgente de ampliar seu alcance, fortalecendo a representação das interseccionalidades para construir uma memória sapatão mais plural e resistente.

Referências

BRANDÃO, Simone. Teorias lésbicas contemporâneas e a arte como ativismo e potência de resistência e visibilidade. **Dossiê**, v. 4, n. 2, abr.-jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/26648>. Último acesso em: 18 ago. 2025.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

FERNANDES, Éle; BEZAMAT, Letícia; FONSECA, Nádia; SOARES, Kami. **Sapatão no Teatro**. Disponível em: <https://www.sapataonoteatro.com.br/>. Último acesso em: 18 ago. 2025.

FERNANDES, Estevão Rafael. Homossexualidade indígena no Brasil: um roteiro histórico-bibliográfico. **ACENO: Revista de Antropologia**, v. 3, n. 5, p. 14–38, jan.-jul. 2016. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/view/3849>. Último acesso em: 18 ago. 2025.

GRILLO, Camila Karla. **A visibilidade lésbica nos espetáculos teatrais da cidade de São Paulo/SP entre 2012 e 2018**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-19062019-135458/pt-br.php>. Último acesso em: 18 ago. 2025.

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

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. São Paulo: Autêntica, 2020.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83. Disponível em: <https://cpdel.ifcs.ufri.br/wp-content/uploads/2020/10/Maria-Lugones-Colonialidade-e-genero.pdf>. Último acesso em: 18 ago. 2025.

MOTTER, Julianna Paz Japiassu. Ética sapatão: por uma ética fora do Cistema. **Revista Periódicos**, v. 20, n. 1, jan.-abr. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicos/article/view/54854>. Último acesso em: 18 ago. 2025.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 4, n. 05, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Último acesso em: 18 ago. 2025.

WILLIAMS, Raymond. **A cultura é de todos**. Tradução de Maria Elisa Cevalco. 1958. Departamento de Letras, Universidade de São Paulo.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos**. Tradução de Fernanda Silva e Sousa e Marcelo R. S. Ribeiro. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufri.br/eco_pos/article/view/27640. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>. Último acesso em: 18 ago. 2025.

TAGLIAMENTO, Grazielle; BRUNETTO, Dayana; ALMEIDA, Raquel Mesquita. / **LesboCenso Nacional: mapeamento de vivências lésbicas no Brasil – Relatório descritivo 1ª etapa (2021-2022)**. 2022. Disponível em: <https://lesbocenso.com.br/relatorio-primeira-etapa>. Último acesso em: 18 ago. 2025.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Notas iniciais sobre a história do tempo presente e a historiografia no Brasil. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 80-108, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/2175180310232018080>. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180310232018080>. Último acesso em: 18 ago. 2025.

Recebido em 18/08/2025
Aceito em 09/12/2025

DO QUIPU AO SLAM: ESCRITAS DO CORPO E INSURGÊNCIAS POÉTICAS EM CECILIA VICUÑA E LUIZA ROMÃO

Taís Chaves Prestes¹

Francisco de Paulo D'Ávila Júnior²

Resumo: Este artigo investiga como Cecilia Vicuña e Luiza Romão constroem poéticas insurgentes por meio do corpo, da oralidade e da performance, ativando linguagens que confrontam paradigmas coloniais, patriarcais e eurocentrados. Justifica-se pela necessidade de compreender o corpo como *locus* de saberes e como meio de reinscrição simbólica. A partir de uma abordagem qualitativa e interpretativa, analisa-se a materialidade verbo-visual de Quipus e Quipoemas de Vicuña, e as fotoperformances e poemas de Romão, especialmente em *Sangría* (2017) e *Também Guardamos Pedras Aqui* (2022). O aporte teórico é construído a partir de autoras e autores de epistemologias decoloniais, contracoloniais e feministas, como Antônio Bispo dos Santos, Aníbal Quijano, Glória Anzaldúa, Sueli Carneiro, Leda Maria Martins e Conceição Evaristo. O estudo demonstra que, por meio do uso do fio, da voz, da imagem e, sobretudo, do corpo, ambas constroem epistemologias sensíveis que instauram modos alternativos de produção e circulação de saberes.

Palavras-chave: Corpo feminino; Epistemologias decoloniais; Epistemologias contracoloniais; Quipu; Slam.

¹ Doutora em Letras (UFPEL); Doutoranda PPGArtes (UFPEL), bolsista CAPES. Mestre e especialista em Educação pelo Instituto Federal Sul-Rio-Grandense (IFSul). Professora-artista-pesquisadora licenciada em Dança pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Professora de Dança na rede básica de Pelotas-RS. Associada ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança) onde coordena o Comitê Temático Relatos de Experiência. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4095169665585683>. E-mail: taishavesprestess@hotmail.com

² Doutorando em Educação no PPGE da Universidade Federal do Paraná (UFPR), bolsista CAPES-PROEX 2024-2028. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Especialista em Direitos Humanos pela Universidade Católica de Brasília (UCB). Professor-artista-pesquisador licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1804150373311243>. E-mail: davilafrancesco@gmail.com

FROM QUIPU TO SLAM: BODY WRITINGS AND POETIC INSURGENCIES IN CECÍLIA VICUÑA AND LUIZA ROMÃO

Abstract: This article investigates how Cecilia Vicuña and Luiza Romão construct insurgent poetics through the body, orality, and performance, activating languages that confront colonial, patriarchal, and Eurocentric paradigms. It is justified by the need to understand the body as a locus of knowledge and as a means of symbolic reinscription. From a qualitative and interpretative approach, the study analyzes the verbo-visual materiality of Vicuña's Quipus and Quipoems, and Romão's photo-performances and poems, especially in *Sangría* and *También Guardamos Pedras Aquí* (We Also Keep Stones Here). The theoretical framework is constructed from authors of decolonial, counter-colonial, and feminist epistemologies, such as Antônio Bispo dos Santos, Aníbal Quijano, Gloria Anzaldúa, Sueli Carneiro, Leda Maria Martins, and Conceição Evaristo. The study demonstrates that through the use of thread, voice, image, and above all, the body, both artists construct sensitive epistemologies that establish alternative modes of knowledge production and circulation

Keywords: Female body; Decolonial epistemologies; Counter-colonial epistemologies; Quipu; Slam poetry.

*“Dia 20- Fadiga-: sozinha/ penélope desfia/ desafia/ abutres,
o filho, a multidão/ mas os deuses aplaudem ulisses”
Luiza Romão (2017, p. 79).*

*O meu ‘quipu’ é um poema no espaço,
diferente de qualquer ‘quipu’ que existiu antes.
Quando as pessoas passam por ele,
elas mesmas se tornam os ‘nós’, os portadores da memória.
Cecilia Vicuña (2012, tradução nossa).*

As epígrafes destacadas acima, um fragmento do poema *“Dia 20 – Fadiga”*, de Luiza Romão, e um excerto poético-descritivo da artista chilena Cecilia Vicuña, por um lado anunciam as autoras que orientam este trabalho, mas também condensam as duas perspectivas que são espinhas dorsais da pesquisa aqui apresentada: a potência do corpo como inscrição e a força das práticas poéticas que se erguem contra o projeto colonial ocidental.

Nos versos de Luiza Romão, a mitologia grega é convocada como dispositivo crítico para evidenciar como a lógica patriarcal e colonial segue operando historicamente: é a mulher quem faz tudo, mas é Ulisses quem recebe as palmas. Além disso, ao retornar a narrativas fundadoras, como a *Ilíada*, Romão desmonta suas estruturas, expondo os apagamentos e violências que sustentam a tradição canônica. Em entrevista recente, a poeta lança uma provocação decisiva ao refletir sobre o texto fundacional da tradição clássica: “é pensar como que esse poema [Ilíada] que funda certas noções de literatura, de arte, de estética, política, filosofia no mundo ocidental, na verdade, é um relato de um massacre” (Romão, 2022, s.n.).

Em reflexão sobre *Sangría*, obra que integra o corpus deste estudo, Luiza Romão comenta: “com este trabalho, procuro desvendar como a colonização, seus mecanismos exploratórios, repressões e golpes de estado, construíram sentidos do feminino, absolutamente silenciados e apagados” (Romão, 2017, p. 10). Nesse movimento, sua obra se articula com o que parte da crítica contemporânea denomina práticas decoloniais ou contracoloniais. Por decolonial e contracolonial, temos como referência a maneira como o poeta Antônio Bispo dos Santos aborda. “O grande debate hoje é o debate decolonial, que só consigo compreender como a depressão do colonialismo, como a sua deterioração” (Santos, 2023, p. 33). Já o contracolonialismo, nas palavras do autor, “é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me

colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo” (Santos, 2023, p. 33).

Diante da perspectiva de uma prática insurgente frente à colonialidade, a epígrafe de Vicuña nos dá o segundo pilar dessa pesquisa, a dimensão do corpo nesse processo. Ela afirma que, quando as pessoas interagem com os nós dos quipus, esses dispositivos ancestrais de memória e comunicação dos povos andinos, “elas mesmas se tornam os ‘nós’, os portadores da memória” (Vicuña, 2012, tradução nossa). Nesse sentido, ela evoca a percepção do corpo como agente de resgate, guarda, transmissão de memórias ancestrais e portador ativo de saberes. Em sua poética, o corpo é suporte e linguagem.

O corpo foi historicamente separado da razão, reduzido à condição de objeto e naturalizado como inferior. Essa cisão, intensificada pela racionalidade moderna ocidental, desumanizou corpos racializados e femininos, e instituiu uma lógica de dominação que deslegitima saberes oriundos da experiência, da oralidade e da ancestralidade. Ao pensar outras epistemologias do corpo, nos alinhamos ao que diz a poeta e congadeira Leda Maria Martins:

Nas tradições rituais afro-brasileiras, arlequinadas pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é um corpo de adereços. Movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo barra corpos, estilística e metonimicamente como *locus* e ambiente do saber e da memória. Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória e escrevem história (2023, p. 78).

Quando Leda afirma que o corpo é “locus e ambiente do saber”, enuncia o deslocamento do corpo da condição de objeto observado e o afirma como sujeito epistêmico pleno, reconhecendo o corpo como espaço produtor de saberes críticos, desafiando, assim, as epistemologias dominantes. Essa abordagem amplia o conceito tradicional de conhecimento, valorizando as múltiplas formas pelas quais o corpo inscreve e transmite saberes além do discurso verbal. Essa inscrição não ocorre apenas na linguagem verbal, mas na performance, na dança, no canto, na respiração compartilhada, em tudo aquilo que mobiliza presença.

É a partir do exposto, que este artigo se propõe a investigar escritas do corpo e insurgências poéticas nas obras de Cecilia Vicuña e Luiza Romão. Essa pesquisa adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, fundamentada em referências afrodiaspóricas, a partir dos quais se analisa o corpo como lugar político de enunciação, inscrição de saberes e produção de linguagem.

Este artigo está organizado em duas partes principais. Em *Por uma escrita insurgente do corpo*, propomos uma discussão conceitual sobre o corpo enquanto território epistêmico e político, dialogando com autoras e autores que interrogam as violências da colonialidade e propõem outras formas de inscrição do saber, como Leda Maria Martins, Sueli Carneiro, Aníbal Quijano, Gloria Anzaldúa e Conceição Evaristo. Já na seção *Como escrevem os corpos de Cecilia Vicuña e Luiza Romão*, realizamos uma leitura analítica das práticas artísticas dessas duas criadoras, observando de que maneira suas obras performáticas e verbo-visuais se erguem contra o projeto colonial ocidental. Para isso, analisamos, no caso de Cecilia Vicuña, seus quipus e quipoemas, especialmente as instalações e registros presentes na obra *QUIPOem /The Precarious*. No caso de Luiza Romão, investigamos as fotoperformances de *Sangría* (2017), os poemas de *Também guardamos pedras aqui* (2021), além de um trecho performado no slam *A colonização foi um estupro*, apresentado na final do Slam da Guilhermina, em 2018.

Por uma escrita insurgente do corpo

“O corpo na contemporaneidade é lugar privilegiado para se pensar as principais problemáticas que nos atravessam” (D’Ávila Júnior, Prestes, 2024, p. 3). Isso porque, como explicam os autores, “é no corpo que se inscrevem as marcas capazes de transformá-lo em território de resistência, expressão e criação” (2024, p. 3). Nesse sentido, escrever a partir do corpo, especialmente do corpo feminino latino-americano, não é um ato neutro, mas uma postura radical de enfrentamento às epistemologias coloniais e patriarcais.

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (1928-2018), com seus escritos a partir da noção de *colonialidade do poder*, nos ajuda a entender as dinâmicas de um projeto

ocidental perpetuado nas Américas, desde fatores econômicos, políticos e religiosos, mas também o impacto do corpo nesses processos, na forma como são capturados, disciplinados e hierarquizados.

A dualidade e a ideia de diferenciação entre o corpo e o não corpo acompanham a história da humanidade, sendo “comum a todas as “culturas” ou “civilizações” historicamente conhecidas” (Quijano, 2005, p. 22). No entanto, Quijano defende que “é também comum a todas – até o aparecimento do eurocentrismo – a permanente co-presença dos dois elementos como duas dimensões não separáveis do ser humano, em qualquer aspecto, instância ou comportamento” (Quijano, 2005, p. 22). A separação entre esses elementos, tão presente na tradição ocidental, tem suas origens na teologia cristã, que hierarquizou o espírito como esfera superior, relegando o corpo ao lugar do pecado, da matéria e da fragilidade. “E porque o “corpo” foi o objeto básico da repressão, a “alma” pôde aparecer quase separada das relações intersubjetivas no interior do mundo cristão” (Quijano, 2005, p. 22).

Essa cisão, profundamente enraizada na cultura ocidental, foi teorizada no século XVII com René Descartes (1596-1650), que consolidou o dualismo moderno ao separar corpo e sujeito/razão. Descartes inaugurou, assim, uma nova mutação desse paradigma, agora centrado na razão como princípio organizador do mundo, instaurando uma lógica onde o corpo se torna objeto, mecanismo, algo a ser controlado e dominado. “Deste modo, na racionalidade eurocêntrica o “corpo” foi fixado como “objeto” de conhecimento, fora do entorno do “sujeito/razão”” (Quijano, 2005, p. 23).

Quijano observa que esse modelo não é apenas epistemológico, mas também colonial: o dualismo corpo/razão foi fundamental para justificar a dominação de povos, saberes e corpos racializados, considerados inferiores, irracionais e subordinados.

Dessa perspectiva eurocêntrica, certas raças são condenadas como “inferiores” por não serem sujeitos “racionais”. São objetos de estudo, “corpo” em consequência, mais próximos da “natureza”. Em certo sentido, isto os converte em domináveis e exploráveis. Somente desta perspectiva peculiar foi possível que os povos não-europeus fossem considerados, virtualmente até a Segunda Guerra

Mundial, antes de tudo como objeto de conhecimento e de dominação/exploração pelos europeus (Quijano, 2005, p. 23).

Quijano aponta que, além da dominação racial, a lógica eurocêntrica produz também formas de dominação sexual, particularmente sobre os corpos femininos. A partir da modernidade colonial, as mulheres, principalmente as racializadas, foram reduzidas a uma condição de natureza, e não de cultura ou razão. O autor ainda sugere “que a ideia de gênero se tenha elaborado depois do novo e radical dualismo como parte da perspectiva cognitiva eurocentrista” (Quijano, 2005, p. 23).

Como afirma a doutora em filosofia e feminista negra brasileira Sueli Carneiro, a violência sexual colonial contra mulheres negras e indígenas está na base da identidade nacional e das hierarquias de gênero e raça na América Latina. A reflexão que apresentaremos a seguir nos obriga a considerar que as estruturas de poder que moldaram nossas sociedades têm como base histórica a violação sistemática dos corpos, sobretudo, de mulheres negras e indígenas.

No Brasil e na América Latina, a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra mulheres negras e indígenas, e a mistura resultante, estão na origem de todas as construções sobre nossa identidade nacional, estruturando o conhecido mito da democracia racial latino-americana, que no Brasil chegou às suas últimas consequências. Essa violência sexual colonial é também o fundamento de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades [...]³ (Carneiro, 2005, p. 21, tradução nossa).

Ao desnudar esse alicerce violento da formação social, sua análise nos convida a questionar também os modos pelos quais o saber foi historicamente constituído e legitimado. Se o projeto colonial instituiu padrões de humanidade que excluem essas experiências corporais e subjetivas, torna-se necessário buscar formas de conhecimento que escapem dessa lógica excludente. Este trabalho, portanto, propõe uma ampliação da noção de escrita, compreendendo o corpo como produtor legítimo de linguagem, memória e saber.

³ En Brasil y en América Latina, la violación colonial perpetrada por los señores blancos a mujeres negras e indígenas y la mezcla resultante está en el origen de todas las construcciones sobre nuestra identidad nacional, estructurando el decantado mito de la democracia racial latinoamericana que en Brasil llegó hasta sus últimas consecuencias. Esa violencia sexual colonial es también el cimiento de todas las jerarquías de género y raza presentes en nuestras sociedades [...]. (Carneiro, 2005, p. 21).

A crítica à cisão entre corpo e linguagem, bem como à hierarquização entre oralidade e escrita promovida pelo projeto colonial ocidental, encontra na obra de Leda Maria Martins uma referência fundamental no contexto brasileiro. A partir da colonização, a escrita alfabética foi imposta como forma legítima de registro e transmissão do saber, enquanto a oralidade, vinculada a povos indígenas, africanos e afrodiaspóricos, foi inferiorizada, associada à ausência de razão, ao atraso e ao esquecimento. “A civilização da escrita, do livro, se impunha, como se fora única, verdadeira e universal em seu desejo de dominação e de hegemonia [...] visava ao desaparecimento simbólico ou literal do outro, seu apagamento” (Martins, 2021, p.35).

A escrita, muitas vezes associada exclusivamente ao gesto da mão sobre o papel, carrega, em diversas cosmopercepções africanas, sentidos mais amplos, corporais e em movimento. De acordo com Martins:

Em uma das línguas Bantu, do Congo, da mesma raiz, *ntanga*, derivam os verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas procedimentos ancorados no e pelo corpo em performance (Martins, 2003, p. 64).

Como nos aponta a autora, essa confluência entre gesto e grafia, ritmo e registro, convoca a emergência de outras formas de inscrição do saber, enraizadas na memória viva dos corpos. Trata-se de compreender que há formas ancestrais de transmissão que rompem com as epistemologias centradas na razão ocidental e deslocam o centro da produção de sentido para o corpo em performance. Para Leda, “o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de várias ordens e de naturezas das mais diversas” (Martins, 2021, p. 41).

Essa percepção dialoga com o pensamento da linguista e escritora brasileira Conceição Evaristo. As vivências de mulheres negras constituem o alicerce de sua escrita, que se constrói a partir de uma análise crítica das estruturas de desigualdade racial no Brasil. Cria o termo *escrevivência*, entendendo-o como “a escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil.” (Oliveira 2009, p. 622).

Evaristo reflete: “talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe” (Evaristo, 2020, s.n.). O primeiro gesto de escrita que Evaristo testemunhou foi um ritual ancestral, no qual sua mãe desenhava o sol na terra úmida, mobilizando o corpo inteiro como instrumento de linguagem. “Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos” (Evaristo, 2020, s.n.). A materialidade desse gesto ancestral ecoa no conceito de escrevivência, no qual Evaristo articula corpo, memória e narrativa como modos de resistência e produção de saber. Para a autora, podemos pensar que a escrevivência:

C. E - é profundamente comprometida com a vida, é profundamente comprometida com a vivência, é...mesmo no processo de funcionalização eu vou ficcionalizar a partir de fatos, de situações reais, que podem ser da minha vivência ou não, que podem ser em função da minha história particular, como pode ser da minha história coletiva e sempre em uma escrita marcada pela minha condição, pela minha vivência de mulher negra na sociedade brasileira (EL PAIS, 2017).

Complementando essas abordagens, essa perspectiva que reconhece o corpo como um espaço de enunciação e produção de saber encontra eco em diversas epistemologias latino-americanas, especialmente naquelas que sustentam que “o estudo do corpo tem de basear-se na compreensão das relações espaço-temporais concretas entre práticas materiais e estruturas vigentes de poder político-econômico” (Harvey, 2006, p. 178). A partir da compreensão de que o corpo está inserido em relações espaço-temporais concretas, atravessadas por estruturas de poder, torna-se possível pensá-lo como território.

Acompanhando os estudos de Cristiane Coradin e Simone Santos Oliveira, “a noção de corpo-território emerge a partir de mobilizações sociais de mulheres indígenas e camponesas de Abya Yala⁴” (Coradin, Oliveira, 2024, p. 2). Para as pesquisadoras, “essa correlação intrínseca entre corpo e território constitui chave da leitura para compreensão das explorações e espoliações colonialistas,

⁴ Abya Yala é uma expressão de origem kuna, povo indígena do Panamá e da Colômbia, que significa “terra madura”, “terra viva” ou “terra em florescimento”. Tem sido utilizada por diversos movimentos indígenas e decoloniais para se referir ao continente americano a partir de uma perspectiva originária, em oposição aos nomes coloniais como “América”.

capitalistas, racistas e patriarcais” (Coradin, Oliveira, 2024, p. 3).

Para Gloria Anzaldúa (1942-2004), pensadora feminista chicana, o corpo emerge como território atravessado por fronteiras físicas, simbólicas e políticas. Em sua obra, a autora desenvolve o conceito de *borderlands*, que designa tanto as fronteiras geográficas quanto os limiares simbólicos, culturais e corporais vividos por sujeitos que habitam zonas de conflito e entrelugares identitários. Na fronteira entre o México e os Estados Unidos, através de sua obra, “ela abre espaço para seus ancestrais, [...] anuncia a identidade múltipla de uma geração brutalmente silenciada. [...] seu corpo denuncia os vestígios coloniais perpetuadores da exclusão dos mestizos” (Silva, Neumann, 2017, p. 41).

Anzaldúa defende a necessidade de uma escrita orgânica, ao afirmar que: “não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos” (2000, p. 235). A convocação da autora revela-se especialmente relevante para esta pesquisa, pois motivou o aprofundamento da reflexão acerca das maneiras pelas quais os corpos contra-hegemônicos se inscrevem nas artes:

Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordanças abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel (Anzaldúa, 2000, p. 235).

Diante desse percurso, alinhamo-nos com o que diz Leda Maria Martins sobre o corpo em performance, que não seria apenas “expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento” (Martins, 2003, p. 65). Compreender o corpo como território de disputa e reconfiguração epistemológica, para além do exercício teórico, é um gesto que encontra ressonância nas práticas artísticas de mulheres que, com seus corpos e linguagens, enfrentam os efeitos persistentes da colonialidade. Na próxima seção, voltamo-nos para a obra de artistas cujas criações encarnam essas tensões, ativando o corpo como espaço de memória, escrita e insurgência.

Como escrevem os corpos de Cecilia Vicuña e Luiza Romão?

Cecilia Vicuña

Cecília Vicuña, nascida em Santiago do Chile em 1948, é uma ecofeminista, artista plástica e poeta, ganhadora do *Prêmio Velázquez de Artes Plásticas*⁵, a mais importante honraria concedida pela Espanha no campo das artes visuais. Em abril de 2022, foi reconhecida com o *Leão de Ouro* da Bienal de Veneza, em virtude de sua trajetória artística comprometida com a defesa dos direitos humanos e a preservação ambiental. Vicuña concluiu seu MFA na Universidade do Chile em 1971 e, em 1972, mudou-se para Londres com uma bolsa do *British Council*, ingressando na *Slade School of Fine Art*. Permaneceu exilada na capital britânica após o golpe militar liderado por Augusto Pinochet (1915-2006) em 1973. Durante o exílio, atuou ativamente em movimentos contra o regime de Pinochet e em defesa dos direitos humanos.

Suas obras, em geral, demarcadas pelo antes e depois do golpe militar sofrido pelo Chile em 1973, formam um acervo elementar e intencional acerca da decolonização. Por meio de práticas que estimulam a imaginação e convocam memórias coletivas, Vicuña possibilita que sujeitos historicamente oprimidos e invisibilizados assumam protagonismo — tanto nos processos simbólicos de criação quanto nas disputas concretas por reconhecimento social e político.

Sua produção poética é marcada pela diversidade de linguagens, em práticas experimentais que mobilizam memórias pessoais, a força da oralidade e referências à ancestralidade indígena, consolidadas ao longo de mais de quatro décadas de pesquisa e criação. Ao relacionar suas próprias memórias culturais junto às de seu povo em quadros, versos, instalações e performances orais, seu gesto criativo se lança contra a lógica que separa, hierarquiza e invisibiliza certos modos de ser. Trata, sobretudo, de esperança. Ao rechaçar o autoritarismo, a artista aborda paralelamente questões de gênero, sistema ecológico e processos culturais. Para tanto, as palavras e os fios convivem tecendo as obras da artista em um fluxo contínuo de ideias. Talvez, um dos seus feitos mais emblemáticos seja a retomada dos *Quipus*:

⁵ Este reconhecimento, oferecido pelo Ministério da Cultura espanhol, é destinado a artistas que atuam no país ou que integram a Comunidade Ibero-Americana de Nações.

na ortografia quíchua, khipu, que significa “nó” – um dispositivo de gravação indígena andino no qual o nó em fios coloridos era usado para transmitir informações numéricas e narrativas complexas. Esse sistema foi abolido pelos colonizadores europeus em 1600, um século após sua chegada ao continente americano (Dasartes, 2017, s.n.).

Vicuña, assim, reativa os quipus, ressignificando esse sistema ancestral de comunicação ao criar suas próprias versões poético-visuais. Os fios suspensos feitos em lã são adornados com tecidos outros, além de objetos e partes da natureza como pedrinhas, ossos, folhas e galhos. Referenciada em tal dispositivo, a artista escreveu *QUIPOem/The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña* (1997). Os quipoemas transbordam a fertilidade das palavras; a obra, construída ainda com a lógica de objetos encontrados, reflete anos de dedicação artística de Vicuña e sua arte intencionalmente precária.

Por meio de ensaios e diálogos, convida o leitor ao manejo curioso do virar de ponta-cabeça, desfaz a leitura predeterminada e incita à descoberta, ao não saber, brinca com as materialidades e subjetividades em jogo, construindo conexões simbólicas quando no manusear. Sensivelmente, o “dançar etimológico” também presente na obra auxilia na costura de memórias indígenas e convida a um resgate das nossas próprias. O cunho metafórico da tecelagem incita novos caminhos às linhas, aos versos e aos espaços do livro abastado em elementos verbo-visuais. Na figura 1, obtemos um registro da interação do público com os quipus, na instalação performativa proposta pela artista no museu do Brooklin em New York em 2018:

Figura 1 - Quipus- Performance na instalação de poemas. New York, 2018.



Fonte - https://www.brooklynmuseum.org/pt-BR/programs/performance_cecilia_vicuna_september_2018/09-23-2018.

A confluência de elementos apresentados na obra mostra a desierarquização presente nas ligações de um devir tecedeira que, com a destreza da linha, faz reaparecer mulheres invisibilizadas por tanto tempo na cultura andina, dando a ver as histórias contadas pelos seus corpos. Segundo a pesquisadora Márcia Oliveira (2019, p.2): “a palavra atravessa o corpo, e torna-se corpo, exatamente como acontece em várias das suas performances, nas quais Vicuña fala e tece em simultâneo”. O nó tecido pela artista, é protesto poético com forte caráter intimista. As palavras que dançam nas páginas, ao ocuparem tal espaço de maneira não-convencional, remetem à colaboração e comunicação entre mulheres, o fio passa a ser continuidade da fala, do verso, do movimento, logo, do corpo.

Essas transferências, na e pela página, entrelaçam o próprio nó que a língua faz, o que enreda inglês, espanhol e línguas indígenas, ou ainda, entrelaça conteúdo e forma, principais características do trabalho. Compartilhar é vital em sua prática têxtil-textual. O “dar continuidade” se desdobra, multiplicando possibilidades entre os versos e não-versos, o tecer com, ou sem fios, formando um processo de complementaridade nada hegemônico, conforme infere Olivera (2019, p.3):

A prática da tessitura de Vicuña evoca então não só um modo de expressão feminista, mas também uma prática des-colonial em permanente jogo – o texto, tecido, urdido; o fio que se interconecta com a palavra, com a vida, que não é apenas linha com princípio, meio e fim, incorpora essa originalidade de Vicuña.

De modo geral, a prática artesanal há muito foi apontada como um trabalho de menor valor, principalmente quando a criação ou a procura por objetos artesanais se configura como uma prática intencional e, em certa medida, contrária aos modelos dominantes do capitalismo (Figueiredo e Marquezan, 2014). Partindo dessa premissa, o tecer de Vicuña, no entanto, investe na disseminação da prática dando corpo e ritmo a ela, como possibilidade de alargamento dos significados, permitindo uma face de alcance maior com o seu fazer, recompondo e tecendo tramas e nós.

Além de *QUIPOem/The Precarious: The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*, outros títulos marcam de forma contundente a trajetória da artista, como o premiado *Spit Temple: The Selected Performances*. Este reúne performances orais, poesias e improvisos de Vicuña transcritos e traduzidos, que entrelaçam histórias e cantos no fluxo da memória. *I Was Born in a Space of Silence* apresenta uma leitura da artista extraída de seu texto autobiográfico *Performing Memory: an Autobiography*, incluída no livro *Spit Temple*, publicado em 2012. Para assistir ao vídeo, basta apontar a câmera do celular para o QR Code abaixo:

Figura 2 - Performance oral *I Was Born in a Space of Silence*, 2012.



Fonte - <https://www.youtube.com/watch?v=ZXx9PWbQfZI&t=758s>.

A leitura é acompanhada por uma performance que combina palavras, gestos, símbolos e objetos, elementos que marcam o trabalho característico de Vicuña. Durante essa apresentação, ela utiliza uma variedade de sons atípicos, incluindo

murmúrios, sussurros, vocalizações guturais, pausas prolongadas e outras expressões vocais que não seguem padrões linguísticos tradicionais. Essa combinação de elementos produz uma atmosfera ritualística, canalizando memórias ancestrais e saberes invisibilizados por meio de uma linguagem que ultrapassa a racionalidade discursiva.

Luiza Romão

Nascida em 1992, na cidade de Ribeirão Preto/SP, Luiza Romão é uma poeta, slammer e performer cuja obra transita entre a oralidade, o corpo e a escrita. Bacharel em Artes Cênicas pela USP (ECA/EAD) e Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela mesma instituição, têm uma trajetória consolidada na cena paulistana de slam, arte que se dedica a promover batalhas performáticas de poesia falada. Dentre seus livros publicados se destacam: *Coquetel Molotove* (2014); *Sangría* (2017) e *Também Guardamos Pedras Aqui* (2021), obra esta responsável por fazer a artista ganhar o *Prêmio Jabuti de Literatura*⁶ em 2022.

A poética da artista atravessa o corpo, seja na oralidade de seus escritos nas batalhas de slam, seja na forma como escreve e compõe sua poesia verbo-visual. A relação da artista com a fotografia merece destaque, visto que sua iconografia revela a busca por um tensionamento entre o corpo, a palavra e a performance. Isso pode ser percebido em suas fotoperformances, linguagem que a artista explora como território autônomo de criação, e que poderemos ver em exemplos que serão apresentados ao longo do texto.

Para adentrar na poética da artista, recorremos a *Também Guardamos Pedras Aqui*, obra vencedora do Prêmio Jabuti, que se revela exemplar para compreendermos como Luiza constrói sua produção a partir de uma perspectiva decolonial. Ao revisitar o clássico ocidental, *Ilíada*, desconstrói suas narrativas heroicas para lançar luz sobre as

⁶ O Prêmio Jabuti de Literatura é uma das mais tradicionais e importantes premiações literárias do Brasil, criado em 1959 pela Câmara Brasileira do Livro, reconhecendo obras de destaque em diversas categorias do campo editorial.

guerras cotidianas que atravessam os corpos latino-americanos. Tomamos como exemplo o poema Homero:

*porém no último canto de íliada
aquiles devolve a príamo o corpo de seu filho heitor
hoje nesse momento aqui no sul do sul do mundo
ainda não se tem notícia dos mais de duzentos desaparecidos na ditadura militar
um corpo é um atestado de barbárie
(Romão, 2021, p. 11).*

Em entrevista ao jornalista José Eduardo Bernardes, do Brasil de Fato, Luiza comenta sua premiação no Prêmio Jabuti de Literatura com *Também Guardamos Pedras Aqui*. Ao ser questionada sobre a retomada dos clássicos, lança uma provocação que funciona como pista do lugar que sua obra ocupa no cenário artístico brasileiro contemporâneo:

L. R - É muito curioso isso, de que a gente está no Brasil, um país que passa por um processo muito violento de colonização, e que se perpetua de diferentes formas até hoje, e a gente estuda tanto a Grécia. A gente tem esse modelo importado e colocado como um ideal de estética, de política, enfim, de racionalidade e por aí vai. E ao mesmo tempo, a gente não olha para muitas tradições e culturas que vêm sendo produzidas há milênios na América Latina, em diferentes partes do Brasil (Bernardes, 2023, s.n.).

O comentário de Romão revela uma contradição estrutural no Brasil: enquanto celebramos modelos estéticos e filosóficos eurocêntricos, seguimos negligenciando saberes, culturas e epistemologias originárias da América Latina. Essa constatação demonstra a persistência dos processos coloniais na formação do imaginário brasileiro. Questionar esse modelo é um passo importante para descolonizar o pensamento e valorizar nossas próprias matrizes culturais.

Assim como em *Também guardamos pedras aqui*, a artista também toca no “calcanhar de Aquiles” do projeto ocidental na obra *Sangría*. O livro lançado em 2017 é composto por 35 fotos e 28 poemas, que recontam, sob a perspectiva de um útero, o processo de dominação e colonização do Brasil. A narrativa bilíngue, em inglês e espanhol, se organiza a partir dos ritmos do ciclo menstrual, integrando texto e fotoperformances. A multiplicidade de elementos verbo-visuais presentes no texto,

oferecem um cenário onde o corpo compõe a poética principal da obra. A obra é simultaneamente provocante e pedagógica, por vezes intragável.

Ao retomar agressões e marcas de um reflexo histórico ainda presente na atualidade, os poemas do livro dão continuidade às imagens das partes do corpo da artista costurado por uma linha vermelha e aplicações com pedaços de metais diversos (correntes, parafusos, objetos cortantes, agulhas, dobradiças, etc). O fio vermelho reescreve e abre possibilidades interpretativas nos caminhos que forma no atravessar do corpo, dessa maneira o material exhibe: “uma interferência proposital ao transpassar e bordar as imagens, recrutando a força de mulheres bordadeiras e artesãs, já que, a presença da força feminina e do sangue perpassa grande parte dos poemas na integração artística” (Prestes, 2022, p.2).

A fotoperformance abaixo (figura 3) é apresentada logo no começo, no capítulo I Genealogia. Entre os limites das correntes, a imagem do corpo feminino coagido e demarcado, desenha o mapa do Brasil e é acompanhado pelo poema que, inclusive, questiona a própria formação do nome do país, forjado sob a égide de um projeto colonial patriarcal:

*eu queria escrever a palavra brasil
mas a caneta
num ato de legítima revolta
feito quem se cansa
de narrar sempre a mesma trajetória
me disse “PARA e VOLTA”
pro começo da frase, do livro, da história
volta pra cabral e as cruzeiras lusitanas e se pergunte
DA ONDE VEM ESSE NOME?”.
(Romão, 2017, p. 19).*

Figura 3 - Fotoperformance presente na obra *Sangría*, de Luiza Romão, 2017.



Fonte: Romão (2017, p. 100). Imagem digitalizada da publicação impressa.

O movimento de intersecção entre as materialidades dinamiza as manobras de leitura e engendra um posicionamento político que compõe a narrativa. Dessa maneira, os jogos compostos pelos elementos verbais e visuais se retroalimentam a cada estrofe que conta a história desse país. . “Para tanto, a articulação fotoperformática, na obra elencada, auxilia o verso tornando o trabalho de Romão ainda mais tenaz e poético” (Prestes, 2022, p.3).

Entre outras possibilidades, o mérito literário é identificado também na interação que permite instigar o leitor a reconhecer sua própria história, por meio de lembranças e referências dos fatos apresentados no decorrer das páginas. As lacunas da obra são concebidas, possivelmente, pelas dúvidas e incômodos que emergem no corpo do leitor ao longo do folhar *Sangría*, ainda que tal desconforto não seja reconhecido ou identificado, necessariamente pelo interlocutor.

As duas obras mencionadas e grande parte da produção artística de Romão têm como elo, o fato de terem sido elaboradas no contexto de sua participação em

saraus e batalhas poéticas de slam. De acordo com a pesquisadora Fernanda Vilar, “o slam é uma prática poética viva e urbana, ligada às periferias. Situado na intersecção entre arte, movimento e momento, essa poesia oral é um dos veículos de expressão das atuais periferias dos grandes centros urbanos” (Vilar, 2023, p. 11).

Esses ambientes se constituem como territórios de partilha de indignações, tristezas e reivindicações presentes nesta e em tantas outras obras de mulheres artistas, ampliando a circulação de ideias e possibilitando novos modos de distribuição e consumo de projetos que ecoam as vozes de tantas que, ainda hoje, não têm a oportunidade de se fazer ouvir. Portanto, o slam é, sobretudo, uma arte coletiva. “Os temas do slam derivam do cotidiano dos poetas e das questões de atualidade. Refletem em geral as preocupações da sociedade e muitas vezes interrogam alguns de seus tabus, como imigração, racismo, sexismo e colonialismo” (Vilar, 2023, p. 11).

Na figura 4, escaneando o Qr Code, é possível ver um trecho da batalha *a colonização foi um estupro*, na Final Slam da Guilhermina, em 2018:

Figura 4 - Qr Code batalha de slam: *a colonização foi um estupro*, 2018.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=rFrGrzsxY-8&t=119s>.

No slam, os espaços urbanos são ocupados por um movimento literário marginal liderado por mulheres, que busca descentralizar a poesia historicamente dominada por homens brancos e elitizados. Nesse território, corpo e voz tornam-se protagonistas, articulando experiências e demandas que não se acomodam nos cânones tradicionais. Trata-se de um espaço de coautoria e resistência, onde mulheres narram umas às outras, fortalecendo-se mutuamente por meio da representatividade e de palavras que vibram, reverberam e transformam o corpo coletivo presente, inscrevendo nele memórias, emoções e práticas de insurgência cultural.

Tecendo aproximações

Ao observarmos as trajetórias e as práticas poéticas de Cecilia Vicuña e Luiza Romão, emergem afinidades que extrapolam os contextos geográficos e históricos em que cada uma está inserida. Ambas desenvolvem poéticas insurgentes, que operam nas fronteiras entre corpo, imagem e matéria. Através de fios, vozes, idiomas cruzados, gestos e performatividades, constroem linguagens que rompem com os paradigmas coloniais, patriarcais e eurocentrados.

O precário nas poéticas de Vicuña e Romão revela uma sensibilidade diante da fragilidade das condições de existência, sobretudo daqueles marginalizados pela história oficial. Em Vicuña, o precário se manifesta no reconhecimento do “pouco”, recursos, vozes e espaços mínimos que, apesar da aparente escassez, carrega a força de narrar à memória coletiva de povos e seres da natureza. A poética da precariedade rejeita termos coloniais e dominadores, abrindo caminho para outras formas de existência e pertencimento. Em Romão, o precário está presente nas dobras das peles que a linha não atravessou e nos orifícios costurados com fios, preenchendo um vácuo que, embora pareça vazio, não o é. Essa tensão entre o visível e o invisível, o preenchido e o vazio, expressa a vulnerabilidade e a fragilidade dos corpos e histórias que se entrelaçam no poema.

Assim como nos quipus de Vicuña, os fios vermelhos utilizados também aparecem na obra *Sangría* de Romão. Enquanto nos quipus o conjunto têxtil composto por nós concebe a poética do espaço ocupado pela intervenção (inclusive com outras cores), no livro os fios ultrapassam os limites da pele 2D composta em preto e branco e fixam os pequenos pedaços de metais, muitos deles cortantes, que modificam as possibilidades de mover de determinadas partes do corpo.

Na obra de Cecilia Vicuña, o fio é gesto ancestral que une memória, palavra e matéria. Inspirado nos quipus, ele atravessa o espaço como escrita sensível, conectando histórias apagadas pela colonialidade. Já o transpassar dos fios em *Sangría*, são capazes de comunicar certa dualidade já que, tanto resgata a força das mulheres artesãs e bordadeiras que estrategicamente dialogavam umas com as outras por meio do trabalho como, pelo mesmo fio, denuncia a violência sofrida no corpo feminino durante séculos. O sangue que escorre e concebe a vida é o mesmo que tece

e mostra a teia de caminhos explorados a partir dos atos de agressão consecutivos na história do corpo feminino no Brasil desde sua invasão.

Em ambas, a relação com as tessituras busca, sobretudo, dissociar a maneira de comunicar e escrever poesias de um modo que uma vez fora vigente. Rompem com a lógica linear, desestabilizando a página como único suporte e deslocando o centro da criação para o corpo, para a voz e para a materialidade. Há muitos séculos, na Grécia antiga, a poesia já era cantada e performada em toda a inteireza corpórea. Na contemporaneidade, seja na palavra vociferada do *slam* poesia ou na poesia sonora debruçada no resgate ancestral com sons dessemelhantes, o corpo é espaço tão fundamental quanto o próprio jogo de palavras proferido pelas artistas elencadas nesta aproximação.

O corpo funciona como uma caixa de ressonância, capaz de projetar a palavra com tom, ritmo, intenção e textura. Para Paul Zumthor, que dedica sua pesquisa à compreensão da voz como matéria fundamental da poesia, é no instante do discurso poético que o corpo se torna não apenas origem, mas também referência e veículo sensível da palavra: “o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso” (2007, p.77). A cavidade oral carrega também o nível erótico da performatividade, tudo que entra, passa e sai pela boca. Dessa forma, o corpo se configura como um campo de diálogo, que não só abriga a palavra, mas também lhe dá presença, sentido e atualização no aqui e agora.

Em uma de suas falas, Luiza Romão afirma que é apenas no ato de performar, de colocar sua poesia no corpo, que acessa camadas mais profundas de seu próprio trabalho. Esse entendimento dialoga com Zumthor, que observa como o sentido se constrói a partir do corpo, já que o mundo não se apresenta como algo distante ou intocável, mas sempre se manifesta na dimensão do sensível, do que se vê, se ouve e se toca: “do visível, do audível, do tangível” (2007, p.78).

A poesia que ganha sentido no corpo também é percebida na prática de Cecilia Vicuña, como bem assinalado nos versos de *QUIPOem*: “hilo de agua, hilo de vida, hilo de voz” (Vicuña, 1997, p. 124) ou seja, se faz em fluxo contínuo. Irrompe o campo da fisicalidade, dura e crua e se expressa em sua completude quando “toca e é tocado”, para tanto a dinâmica do dar e receber suscita que o corpo esteja em ação.

Um corpo em ação estipula presença, como quando um fio puxa o outro para tecer algo ou contar uma história. Assim, a voz se integra a esse gesto, pois, para o autor, ela só existe e se concretiza na relação com o outro, acontecendo sempre no encontro, na troca e na escuta mútua: “restabelece uma relação de alteridade” (2007, p.83) assim, no exercício de me perceber como outro, Zumthor destaca a relevância de entender o ato performático como um espaço de troca, algo que se revela claramente nas obras de Vicuña e Romão. Dessa forma, leitura e escuta, tornam-se inseparáveis nos corpos que participam, pois colaboram na renovação vocal, que ocorre em um momento preciso, formando um movimento dentro de um espaço-tempo definido tanto pela materialidade da voz quanto pela fugacidade da ação.

Neste íterim, é importante ressaltar uma das qualidades físicas da voz identificadas pelo autor na poesia, para melhor compreender a relevância do processo de escuta durante o ato performático. A sexta tese afirma: “escutar o outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta” (Zumthor, 2007, p.84). O excerto destaca a importância do comprometimento, ressaltando a atenção plena ao estado de presença no espaço-tempo compartilhado. A presença naquele momento contribui para a construção do lugar do outro, criando ressonâncias. Nessas condições, escutar equivale a ler, receber e interpretar. Esses processos permitem atualizar e devolver às poéticas um novo sentido corporal, recontextualizado dentro da dinâmica performática. Assim, o encontro gera contato que, mesmo não sendo necessariamente físico, afeta o corpo em sua totalidade. A constante tensão com a memória dá origem a uma poética da coexistência durante o momento performático.

Ambas as artistas brincam com a escrita misturando idiomas em um só verso. De modo integrativo, se aventuram com a etimologia das palavras, criando intenções que vão do ritmo ao viés político mais evidente. O interesse de extermínio das línguas, sobretudo dos povos originários fez e ainda faz parte do sistema colonizador de centralização econômica e hegemônica. Diante disso, além do inglês e do espanhol, Vicuña conhecida pela prática do palavrão, resiste e elege um recorte de línguas ameríndias criando uma poética da linguagem muito própria, permitindo relações outras no jogo vocálico. Romão, por sua vez, também investe na mistura de

idiomas e na experimentação sonora da escrita, criando um espaço onde o português dialoga com outras línguas e sons, numa composição que transcende o texto e se expande para o corpo e o espaço performático.

A concepção tradicional de linguagem tende a assumir linearidade, sequencialidade e fixidez na construção do sentido, enquanto o corpo é frequentemente percebido como subordinado a essas estruturas. No entanto, abordagens como as desenvolvidas por Vicuña e Romão, que articulam corporeidade e linguagem, sugerem que ambos operam em múltiplas dimensões, articulando espacialidades, temporalidades e significados de forma interdependente. Nesse contexto, Vicuña (1996) reflete que:

*Corpo não linear.
Uma linha se associando a outras linhas.
Uma palavra, ao ser escrita, finge ser linear,
mas palavra e fio existem em outro plano dimensional.
Formas vibratórias no espaço e no tempo.
(Vicuña, 1996, tradução nossa)⁷.*

Segundo Zumthor, a poesia é: “arte da linguagem, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (2007, p.12). A poesia, ou mesmo a linha do verso, se converte em um terreno fértil onde palavras — sejam elas ancestrais ou recém-inventadas — encontram abrigo, criando outro modo de ocupação, outro tempo, outra cadência respiratória. O encontro entre a palavra, o espaço da folha, da boca e do tempo reverbera em um corpo que, ao ler e escutar, se reorganiza no próprio processo e, ao mesmo tempo, alcança outros corpos, ativando-os em diferentes intensidades. E quando, em algum instante, essa palavra se percebe ouvida, absorvida — e por que não, traduzida — por quem se abre à sua escuta, reacende-se o gesto do encontro, da relação e do toque, mesmo que simbólico.

⁷ Cuerpo no lineal. Una línea asociándose a otras líneas. Una palabra al ser escrita juega a ser lineal, pero palabra e hilo existen en otro plano dimensional. Formas vibratorias en el espacio y el tiempo. (Vicuña, 1996).

Essa complexidade se revela também na articulação entre experiências históricas e pessoais, em que o diálogo entre o macro e o micro, o individual e o coletivo, difunde conceitos e faz coexistir, dentro e fora dos versos, diferentes entonações da presença das artistas em suas obras, evidenciando como suas trajetórias singulares se entrelaçam com processos históricos mais abrangentes. Assim, a dimensão íntima da experiência pessoal encontra eco no plano coletivo, configurando um campo de significações em que memória, identidade e criação poética se fundem e se reconfiguram continuamente. Observamos essa ressonância no trecho do poema de Romão destacado a seguir:

*desde o começo foi uma questão de grafia/
como se a língua/
my motherland is my tongue/
não suportasse a inversão vocálica/
after all como deixar uma mulher comandar o país se “presidentA” não existe?
(Romão, 2017, p.96).*

A expressão bilíngue *my motherland is my tongue*, enfatiza a centralidade da língua como pátria íntima, lugar onde a subjetividade se ancora, mas que também carrega as marcas de estruturas sociais excludentes. A crítica à ausência da forma “presidentA” explicita como o silenciamento do feminino não se restringe ao campo político, mas atravessa a gramática, instaurando uma interdição simbólica sobre a presença da mulher em espaços de poder. Dessa forma, Romão evidencia como a experiência individual da poeta reverbera em questões históricas e coletivas, ao expor, no corpo do texto poético, as fissuras de um sistema linguístico e social que naturaliza desigualdades.

Como última aproximação entre as obras de Luíza Romão e Cecilia Vicuña, destaca-se a presença do trânsito e do deslocamento geográfico como elementos que atravessam tanto os processos de criação quanto as trajetórias pessoais de ambas. De sua biografia sabe-se que Vicuña viveu no Chile, exilou-se em Londres, viajou por Bogotá, Venezuela e Brasil para estudar arte e cultura indígena, e hoje reside entre New York e Santiago. Essa trajetória transnacional permeia sua obra, marcado pelo ecofeminismo, memória, dissolução e exílios. Já em Luíza Romão, o trânsito emerge diretamente no gesto criativo: em *Também guardamos pedras aqui*, a poeta percorreu

países da América Latina como parte do próprio processo de escrita; em *Sangria*, deslocou-se à Grécia para construir uma leitura crítica de narrativas épicas como a *Ilíada*, tecendo vínculos entre o contexto clássico e a realidade brasileira contemporânea.

Considerações finais

A aproximação entre as obras de Cecilia Vicuña e Luiza Romão permitiu evidenciar como duas poéticas distintas, uma enraizada na ancestralidade andina, a outra marcada por uma vivência urbana e periférica brasileira, convergem na construção de um corpo poético que se expressa por meio do fio, da voz e da imagem. Observa-se que o uso do fio, seja no quipu têxtil-poético de Vicuña, seja na linha vermelha que atravessa a pele fotoperformada de Romão, não é apenas uma escolha estética, mas uma estratégia política de reconexão com memórias apagadas, saberes ancestrais e formas não-hegemônicas de expressão. O corpo é o ponto de partida, mas também o campo simbólico onde se inscrevem experiências de dor, denúncia, cura e reinvenção.

Nessa perspectiva, o recorte abordado evidenciou a potência do trabalho das artistas que subvertem a maneira de se comunicar, seja com fios, imagens ou pela voz que encarna o verso de corpo inteiro. Descola intenções de uma arte canônica, branca, propriamente ocidentalizada, dando a ver as indissociações que constroem a estética da sua arte, bem como da sua vida.

Assim, conclui-se que tanto Vicuña quanto Romão tecem, cada uma à sua maneira, tramas poéticas e políticas que colocam o corpo feminino em destaque no fazer artístico contemporâneo. Suas obras desestabilizam paradigmas coloniais, patriarcais e estéticos, propondo novas formas de estar no mundo, de narrar histórias silenciadas e de reivindicar espaços de fala.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Ensaios. **Revista Estudos Feministas**, ano 8, p. 229-236, 1/2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>. Acesso em: jun. 2025.

BERNARDES, José Eduardo. **Como o massacre de um povo se tornou a base de toda a literatura ocidental**. Entrevista com Luiza Romão. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/podcast/brasil-de-fato-entrevista/2023/03/14/luiza-romao-como-o-massacre-de-um-povo-se-tornou-a-base-de-toda-a-literatura-ocidental>. Acesso em: jun. 2025.

CABRAL, Rosangela Jacinto; SILVA, Aline Kelly da. Corpos femininos negros na escrivência e interrogações à universidade. **Revista Polis & Psique**, Porto Alegre, v. 14, e024011, 2024. DOI: 10.22456/2238-152X.141092. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PolisePsique/article/view/141092/93324>. Acesso em: jun. 2025.

CARNEIRO, Sueli. **Ennegrecer al feminismo**: La situación de la mujer negra en América Latina desde una perspectiva de género. *Nouvelles Questions Féministes*, Lausanne, v. 24, n. 2, p. 21-26, 2005.

CORADIN, Cristiane M.; OLIVEIRA, Simone Santos. Contribuições do conceito de corpo-território e dos feminismos comunitários para pensarmos na construção de Territórios Saudáveis e Sustentáveis. **Saúde em Debate**, Rio de Janeiro, vol. 48, Especial 1, e8731, ago. 2024. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sdeb/a/gycPvWrCCttmphpXxvgKRYb/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

D'ÁVILA JÚNIOR, Francisco de Paulo; PRESTES, Taís Chaves. Corpo, escrita e performance na obra de quatro artistas latino-americanas. **Urdimento**—Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/26225/17914>. Acesso em: jun. 2025.

DASARTES. **Cecília Vicuña**. Dasartes, 17 maio 2024. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/cecilia-vicuna/>. Acesso em: jun. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia – desenho de minha mãe**: um dos lugares de nascimento de minha escrita. Texto apresentado na Mesa de Escritoras Afro-brasileiras, no XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura, Rio de Janeiro, 2005. Publicado no livro *Representações Performativas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/10/DA-GRAFIA-DESENHO-DE-MINHA-M%C3%83E-UM-DOS-LUGARES-DE-NASCIMENTO-DE-MINHA-ESCRITA-%E2%80%93-Revista-Z-Cultural.pdf>. Acesso em: jun. 2025.

EL PAIS. **Entrevista com Conceição Evaristo** | Cultura. 2017. (16m53s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wnB4YsSj1nA>. Acesso em: jun. 2025.

HARVEY, David. **Espaços de Esperança**. São Paulo: Loyola, 2006.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar de memória**. Letras n. 26 Santa Maria, p. 55-81, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARQUESAN, F.; FIGUEIREDO, M. D. De artesão a empreendedor: a ressignificação do trabalho artesanal como estratégia para a reprodução de relações desiguais de poder. **Revista de Administração Mackenzie**, v. 15, n. 6, p. 76-97, 2014.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. Edições Aurora, São Paulo, 2016.

NOCHLIN, Linda. **Why There Have Been no Gratests Women Artists?** Art and Sexual Politics. New York, Macmilan Publishing Co, 1973, 2a ed.

OLIVEIRA, Márcia. "Da palavra ao fio: as tessituras fluidas de Cecilia Vicuña". **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 1, e58982, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n158982>. Acesso em: jun. 2025.

OLIVEIRA, Luis Henrique Silva de. "Escrivência" em Becos da memória, de Conceição Evaristo. **Revista Estudos Feministas**. Ago 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2009000200019>. Acesso em: jun. 2025.

POLLOCK, Griselda. **Encuentros en el museo feminista virtual**. Madrid, Ediciones Cátedra, 2010.

PRESTES, Taís Chaves; MARTINS, Aulus Mandagará. **POESIA FOTOPERFORMADA: O CORPO FEMININO NA OBRA SANGRÍA**. 8ª Semana Integrada UFPel/XXIV ENPOS- Encontro de Pós-Graduação. Pelotas, 2022. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/enpos/anais/anais-2022/>. Acesso em: jun.2025.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (Org.). Buenos Aires: CLACSO, 2005. p.107–130. Disponível em: <http://www.liberdadeerevolucao.com.br/wp-content/uploads/2018/02/49715997-Colonialidade-do-poder-eurocentrismo-e-America-Latina-Anibal-Quijano.pdf>. Acesso em: jun. 2025.

ROMÃO, Luiza. **Sangría**. [fotografia Sérgio Silva; tradução Martina Altalef]. São Paulo: Selo do Burro, 2017 1ª ed. Disponível em: <https://toaz.info/doc-view-3>. Acesso em: jun. 2025.

ROMÃO, Luiza. **Também guardamos pedras aqui**. São Paulo: Editora Nós, 2021, 64p. Disponível em: <https://aulasdathaisunitau.com/wp-content/uploads/2023/11/tambem-guardamos-pedras-aqui.pdf>. Acesso em: jun. 2025.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora / Piseagrama, 2023. 112 p. ISBN 978-85-7126-105-1. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8748486/mod_resource/content/1/Antonio

[%20Bispo%20dos%20Santos%20-%20A%20terra%20da%CC%81%2C%20a%20terra%20quer-Ubu%20Editora%20%282023%29.pdf](#). Acesso em: jun. 2025.

SILVA, Fidelainy Sousa; NEUMANN, Gerson Roberto. As fronteiras como feridas da modernidade: o corpo-texto anunciando o futuro. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 21, n. 2, p. 35–45, 15 dez. 2017. DOI: 10.34019/1982-0836.2017.v21.19443.

VICUÑA, Cecilia. **Quipoem/The Precarious**: The Art and Poetry of Cecilia Vicuna. Esther Allen (trans.). Edited by M. Catherine de Zegher, Wesleyan University Press, published by University Press of New England, Hanover and London, 1997.

VICUÑA, Cecilia. **Quipus**(from Gleanings by Moira Roth, commissioned by the 18th Biennale of Sydney, June 2012). Santiago de Chile, 2012. Disponível em: <https://www.ceciliavicuna.com/quipus/l2gly5g25orj1als59v7obertkm60u>. Acesso em: jun. 2025.

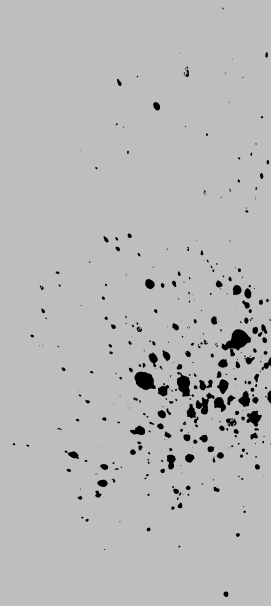
VICUÑA, Cecilia. **Palabra e Hilo/ Word & Thread** (1996). Disponível em: <https://www.ceciliavicuna.com/poetry/ycson71qvim1qmgfmb9ylf48st5tt1>. Acesso em: jun. 2025.

VILAR, Fernanda. Migrações e periferias: o levante do slam. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 58, 2019. DOI: 10.1590/2316-4018588. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/5TcrrxVk98Bb3sPhswqDd8g/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: jun. 2025.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. por Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. Cosac Naify: São Paulo, 2007.

Recebido em 30/06/2025

Aceito em 24/09/2025



TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS, TRANSBORDAMENTOS E CIDADES

O CONCEITO DE CORPO SEM ÓRGÃOS E A CARTOGRAFIA COMO METODOLOGIA DE PESQUISA

Henrique Leonel de Assis Coelho¹

Resumo: Este artigo reflete sobre o conceito de *corpo sem órgãos*, sua aplicação no trabalho do ator e na reinvenção de uma metodologia de pesquisa que agencia diferentes vozes para a construção de uma *cartografia*. O autor reflete sobre as práticas de si, vindo ao encontro de agentes contracoloniais para a compreensão de diferentes modos de existir, de expressar e de criar, unindo três reflexões distintas e apaixonadas entre si: uma performance apresentada na *Carpintaria do Ator* no *Teatro Oficina* em São Paulo; o encontro com a pesquisadora Déa Trancoso na oficina *Metodologia das Sutilezas*; e uma reflexão sobre o relato etnográfico *A queda do Céu* de Davi Kopenawa. Tais reflexões foram desenvolvidas na pesquisa em nível de mestrado intitulada *Corpo sem Órgãos: Subversão e Inspiração Profana* no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ).

Palavras-chave: Corpo sem órgãos; Cartografia; Teatro Oficina; Subversivo; Contracolonial.

THE CONCEPT OF THE BODY WITHOUT ORGANS AND CARTOGRAPHY AS A RESEARCH METHODOLOGY

Abstract: This article reflects on the concept of the *body without organs*, its application to the work of the actor, and the reinvention of a research methodology that brings together different voices to construct a *cartography*. The author reflects on practices of the self, meeting counter-colony agents to understand different ways of existing, expressing, and creating. This article brings together three distinct and passionate reflections: a performance presented at *Carpintaria do Ator* at *Oficina Theater* in São Paulo; an encounter with researcher Déa Trancoso at the workshop "Metodologia das Sutilezas" (Methodology of Subtleties); and a reflection on the ethnographic account "A Queda do Céu" (The Falling Sky) by Davi Kopenawa. These reflections were developed in the master's level research entitled *Body without Organs: Subversion and Profane Inspiration* in the Postgraduate Program in Performing Arts (PPGAC) at the Federal University of São João del Rei (UFSJ).

Keywords: Body without organs; Cartography; Oficina Theater; Subversive; Countercolonial.

¹ Henrique Leonel é ator, diretor, produtor e pesquisador de Teatro. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFSJ orientado pelo Prof. Dr. Alberto Tibaji. Mestre em Artes Cênicas e Bacharel em Teatro, na Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Bolsista de iniciação científica pelo CNPq no período de 2018 - 2019. Formado no Curso de Preparação Para Atores (CPPA) do Teatro da Pedra, reconhecido pelo SAT-ED-MG. E-mail: henriquedelioncourt@gmail.com Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5355874263738213>

Apresentação: criando um corpo sem órgãos

O presente exercício de escrita encara um desafio afetivo, autobiográfico e rigoroso. É uma luta de retomada do desejo em um território cercado por normas e por padrões de produção. Ainda assim, trata-se de um trabalho acadêmico e apresenta fundamentos. Feliz e arduamente encontrei nesses fundamentos justificativa para um comportamento desviante que carrego desde a infância: uma incontrolável irreverência ao monoteísmo e à monogamia que vieram até mim inicialmente através de uma educação cristã. Eu encontrei no Teatro a compreensão e o acolhimento ao meu comportamento desviante e cada vez mais me exercito em elaborar e transmitir essas ações para outras pessoas. Assim como na religião eu não aceitei servir a um único deus, no Teatro, trabalhando como ator, eu não quis fazer um só personagem. Desde os meus primeiros trabalhos como ator, reconheço que gosto de transitar entre diferentes estados energéticos durante uma única apresentação e fui priorizando participar de produções que estimulam essa possibilidade, encontrando uma linguagem que borra as fronteiras e os limites da identidade. Não satisfeito em fazer isso apenas em cena, e por amor e entrega a minha paixão, decidi trazer este caráter performático para a escrita e dissertação, encontrando no exercício da cartografia a possibilidade para expressão de *devires* que se associam de forma afetiva e intuitiva, extrapolando um único e delimitado objeto de estudo. Assim, o presente texto se exercita para fundamentar e acessar um *corpo sem órgãos* - magia pela qual expresso meus pensamentos, expondo um modo de me recriar e de reexistir no mundo. Contaminado pelos devires de Antonin Artaud, que elaborou o *corpo sem órgãos* a partir do contato e da experiência com os indígenas *Tarahumaras* no México, transformo minha experiência de pesquisa em uma reivindicação que vai ao encontro do contato subjetivo com sabedorias ancestrais. “Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio” (Bispo dos Santos, 2023a, p. 59). Há alguns dias, conversando com um amigo que entregou recentemente um trabalho de dissertação, ouvi ele dizer que o mesmo se parece com um “parto”. Concordo e acredito que estou “parindo” este produto profano que se nega e atravessa sua própria negação com acesso à cultura e à criação.

Devir ator – o atleta do coração: performance no Teatro Oficina

São Paulo, setembro de 2024. Há pouco mais de um ano me mudei para essa cidade para estar próximo ao legado do Exu das Artes Cênicas, Xamã do Teatro Brasileiro - Zé Celso² e do seu templo dionisíaco *Teatro Oficina Uzyna Uzona*. A atriz e diretora Joana de Medeiros, que compôs o elenco de diversas peças da companhia dirigidas por Zé Celso - entre elas: *Bacantes*, de Eurípedes, *Roda Viva*, de Chico Buarque, o *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade e *Para dar um fim no juízo de deus*, de Antonin Artaud; proporcionou a mim e a um grupo de atores a oportunidade de realizar o sonho de *atuar para poder voar* no chão do *Terreiro Eletrônico* nos encontros da *Carpintaria do Ator*. Dentro do meu quatinho no bairro Butantã, ou dentro do ônibus na linha 715M-10 Largo da Pólvora/Jd. Maria Luiza que me levava a esse encontro, na solidão cruel da minha insegurança, eu me debatia para escolher qual texto ou qual cena fazer na oportunidade única e tão esperada de atuar dentro do Teatro Oficina. Considerei apresentar uma cena de *Hamlet*, ou de *O arquiteto e o Imperador da Assíria* que compõem o meu repertório mais recente. Ao pisar naquele chão meu corpo pedia por *Para dar um fim no juízo de deus* de Antonin Artaud - lembrando constantemente da encenação do grupo que mudou para sempre minha vida ao me apresentar o conceito de *corpo sem órgãos* - que também fundamenta a força dionisíaca de muitos trabalhos desenvolvidos ali. Em uma dinâmica com *cartadas corporais* usamos quatro tipos trabalhados na *carpintaria do ator*: o *por*, o *contra*, o *sobre*, e o *com* - que modulam os estados de presença em cena. O *por* está para a situação, goza do prazer em se surpreender, e se move instigado pelo cheiro. O *contra* está contrário a situação, é frio, calculista, flerta e arma para atacar. O *sobre* manipula, mas com o cu, de forma receptiva e na malandragem. O *com* é uma força de comunhão receptiva, aberta ao prazer em ser surpreendido. O encontro conduzido por Joana é intuitivo e provoca a expressão de incorporações. Às pressas para apresentar minha primeira cena escolhi fazer um texto que chegou até minhas mãos por meio de uma amiga durante a graduação que me disse “esse texto é a sua cara”, e ao meu ver, é ideal também para ser apresentado no Teatro Oficina, pois se trata de uma invocação dionisíaca que está no final da música *À Lina*, canção que encerra o álbum *Bárbaro* da banda *Trupe Chá de Boldo*.

² Em 2025 começo meus estudos em nível de doutorado no PPGAC da UFSJ com um projeto biográfico de José Celso Martinez Corrêa que inclui práticas ligadas à linguagem teatral desenvolvida no Teatro Oficina e exercício de escrita dramática.

A noite é uma pantera negra caminhando lá em cima.
 Meia noite exatamente!
 Ponho muitas coisas de lado enquanto ando na madrugada “pintura”.
 Vou largando os meus medos e tudo mais,
 À medida que dou um novo passo.
 E a paisagem se transforma.
 Na primeira encruzilhada paro!
 Retiro do bolso uma caixa de fósforos e um par de velas.
 Dou um gole antes de colocar a garrafa do lado do poste.
 Acendo uma a uma as velas...velas vermelhas.

Um som da garganta, visceral como bolha, subindo!
 Esse sentimento querendo estourar as paredes do corpo,
 com as mãos frementes,
 vibrando por causa de correntes energéticas eróticas...
 A cabeça meneando, os ombros saracoteando, tudo junto!
 Numa sincronia estranha, que nem gato no telhado gemendo alto.
 Um jeito bixona de falar no final das palavras.
 Imagens absurdas.
 É tudo permitido!
 O respeito se acabou e tudo!
 E o suor transmitindo odores animais, uma bomba irradiando sua força,
 fazendo sua pélvis se mexer freneticamente!

Devo pedir o que não se deve.
 Tudo em desperdício.
 Apareça Dionísio, seu filho da puta!
 Apareça Dionísio Paixão!

Sou então tomado de assalto, por suores muito loucos, salivação
 perturbadora, fico rubro, com fogo no rabo!
 Apareça Dionísio, seu filho da puta!
 Apareça Dionísio Paixão!
 É o que eu peço, em todas as noites de festa
 (Trupe Chá de Boldo, 2010)³.

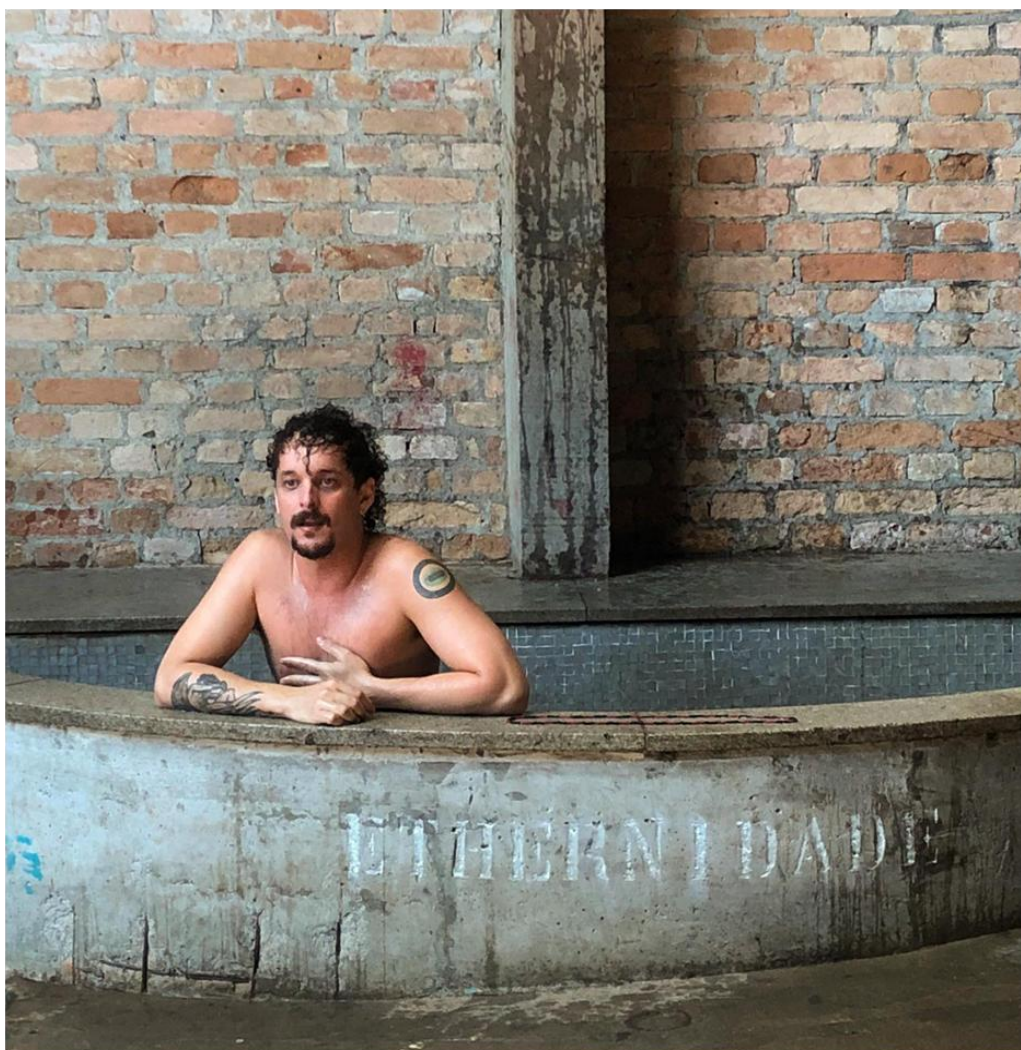
Na cena⁴, que durou um pouco mais de 5 minutos, percorri as estruturas do teatro, explorando seus múltiplos andares, e tive a sensação de estar soltando um bicho dentro de sua própria casa. No caminho para o Teatro e dentro do ônibus, eu mapeava em um caderno os tipos que poderiam aparecer nesta cena, imerso no trabalho da carpintaria, e quando me dei conta percebi que havia esquecido o dinheiro da passagem em casa. O trocador ficou furioso e foi super grosso comigo, logo de manhã, para abrilhantar o meu dia. Ao descer do ônibus acabei esquecendo também meu caderno lá dentro. Esse caderno de anotações já

³ Disponível em: <http://minhasaida.blogspot.com/2016/05/a-lina-trupe-cha-de-boldo.html>

⁴ Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1vHC59315-FgpDU7ROpwwC3pF9p5LM2oj/view?usp=sharing>

estava escrito até a metade, grande parte do conteúdo eram reflexões, anotações e resenhas para compor minha dissertação de mestrado. Percebi que o havia perdido pouco tempo antes de entrar em cena. No momento apenas me esforcei para mentalizar que tudo que eu precisava naquele momento estava ali no meu corpo e na minha memória. E após a apresentação da cena tive a sensação de que a mesma fora um verdadeiro “despacho” de muitos anos de admiração e estudo das forças que regem o Teatro Oficina e a memória de Zé Celso. Terminei a cena me banhando nas águas da fonte, na qual está escrita *Ethernidade* em homenagem ao Zé, sendo fortemente aplaudido pelos colegas de cena presentes ali. Com muito esforço e coragem enfrentei muitos desafios - cognitivos, socioeconômicos e territoriais para estar presente naquele lugar e entregar com paixão e adoração o resultado dos meus estudos, que confluem com o trabalho do Zé e do Oficina desde que os conheci.

Figura 1 - Ethernidade. Teatro Oficina, São Paulo, Set. de 2024. Autora: Luiza Parisi.



Fonte: Arquivo pessoal.

Na invocação de uma força dionisiaca no meu corpo, pisando sobre o chão que se tornou um templo dessa força, senti a intensidade de um *corpo sem órgãos*. Senti a atuação por meio de um *corpo sem órgãos*. E que surpresa! Esse foi um dos dias mais felizes da minha vida. Mesmo tendo perdido grande parte das minhas anotações feitas durante todo o ano. Me lembrei de Davi Kopenawa, que no relato *A queda do céu* deixa evidente repetidas vezes a diferença entre seu povo e os brancos - que precisam de suas “peles de imagens”, maneira de se referir aos livros, documentos, fotos etc. Na cultura do povo *yanomami* as tradições são transmitidas oralmente pelos ancestrais aos seus descendentes, além do constante exercício de escuta que um xamã desenvolve para ouvir e transmitir as vozes da floresta. Nesse sentido, sinto que a expressão do *corpo sem órgãos* está ligada à sabedoria ancestral dos povos indígenas por descolonizar os modos de vida impregnados pelos padrões sociais das nossas cidades, e tem a ver com a coragem de se perder de um roteiro para dar voz aos sentimentos - aguçados pela escuta e pela entrega ao momento presente em afetação com o seu redor.

Olhando para o percurso da pesquisa, percebo que no projeto que deu origem à dissertação que escrevi e na elaboração inicial dos conceitos que investigo, de alguma forma defendi o pressuposto de que a expressão de um *corpo sem órgãos* está diretamente associada à defesa das identidades minoritárias. Também ouvi um professor durante a minha qualificação fazer tal associação. Porém, depois dos últimos anos de exercício de aproximação com este conceito percebo que essa visão pode estar equivocada. Confesso que nos meus objetivos iniciais eu queria abarcar todas as identidades minoritárias e defendê-las com os fundamentos que erguem o conceito de *corpo sem órgãos*. E devo dizer que essa associação é possível, porém, limita tal conceito. Durante o período de pesquisa, percebi que reduzir a criação de um *corpo sem órgãos* à expressão identitária pode ser um equívoco, considerando as limitações impostas à expressão desse conceito quando submetido às regras que estabelecem o que é “politicamente correto” pela lógica do minoritarismo. A ideia de um *corpo sem órgãos* surge a partir de um manifesto que busca dar fim em um juízo que estabelece de forma categórica e definitiva o que é certo ou errado. Dessa forma, não seria contraditório submeter tal expressão a uma nova forma de moral? “A natureza zomba da moral” (Artaud, 1993, p. 71). Considero também as palavras do Exu Zambarado, transmitidas por Déa Trancoso, que funcionam como uma tradução desse conceito para a linguagem comum - *consciência sem sujeito* - e me pergunto: se o discurso identitário reforça as noções de um sujeito, ele estaria na contramão do que busca a construção de um *corpo sem órgãos*?

Hoje, vejo as pautas identitárias ganharem espaço na grande mídia transformadas em veículos comerciais e em propagandas políticas. “A propaganda é a prostituição da ação” (Artaud, 2020, p. 110). É necessário entender, no momento político em que vivemos, que a arte, embora carregada de significado político em suas ações, não precisa estar necessariamente procurando soluções para os problemas políticos. E ainda, ao invés de procurar soluções, me interessa ainda mais levantar questões para as quais não me obrigo a oferecer respostas. “Artaud se importa com a revolução? Me perguntaram. Não estou nem aí para a de vocês, e sim para a minha, respondi ao sair do Surrealismo, já que o surrealismo também havia se tornado um partido” (Artaud, 2020, p. 107).

É valioso perceber a necessidade de ruptura que se manifesta no trabalho artístico. Essa necessidade me conecta a grandes referências - artistas que ousaram sonhar a Arte e o Teatro como exercícios poéticos de anarquia, com a força necessária para promover insurreições. Recebo com carinho e afeto os fundamentos que descubro, e elaboro com entusiasmo: como a busca em superar esses obstáculos e limitações podem impactar uma possível continuidade na reconstrução de uma relação intensificada com a ação da *cartografia*? Subverter a necessidade de um objeto de pesquisa modifica a forma como lido com os registros? A criação poética é um exercício de aproximação intenso, às vezes perturbador, e de certa forma incansável e inesgotável na entrega apaixonada de produzir prazer através da criação de sentidos. Todos os sentidos possíveis. Desejo, inclusive, o impossível.

O devir da prática de si – metodologias da sutileza com Déa Trancoso

O ano de 2024 foi um ano radical e turbulento. Vivi o desafio de agenciar na vida o trânsito entre três cidades, São Paulo (SP), São João del-Rei e Betim (MG), em virtude da minha pesquisa e profissão como ator, produtor e diretor de Teatro. Uma entrega que tem sido cada dia mais intensa e apaixonada, a qual me exige também muito trabalho e esforço para lidar com diversos desafios. Desbravar São Paulo em busca de oportunidades me levou a cursar a disciplina *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas* no programa de pós-graduação em Artes Cênicas na USP, e a trabalhar na produção da *Mostra Internacional de Teatro de São Paulo* (MITSP) - experiências que me proporcionaram acesso às atividades diversas e intensas

da cultura nessa cidade e me colocaram em contato também com uma realidade rigorosa e competitiva do mercado de trabalho com a qual é difícil lidar. Sonhando e buscando me aproximar do Teatro Oficina, participei da bateria do bloco de carnaval *Filhos do Zé* e das oficinas da *Carpintaria do Ator* mediadas pela atriz Joana de Medeiros, nas quais fiz grandes amizades, que me fortaleceram para lidar com um contexto hierarquizado e de difícil acesso para meu trabalho como ator.

Concomitantemente, em Minas Gerais, eu desenvolvia a montagem do espetáculo *Greta Garbo: Quem diria? Se acabou de me amar*, que passou por momentos extremamente delicados de divergência de opiniões e desencontros ideológicos que culminaram em um remanejamento forçado na equipe. As apresentações do espetáculo, contemplado pela Lei Noemi Gontijo de Incentivo à Cultura de 2023 do município de Betim, tiveram de ser adiadas, e uma nova equipe entrou em treinamento. Tudo isso exigiu de mim, como empreendedor do projeto e como pesquisador, grande esforço de mobilização, o qual não teria cumprido sem paixão, intensidade e, sem dúvida, terapias diversas de autocuidado e autoconhecimento.

Embora tenham ocorrido desafetos nas práticas das minhas intensidades, encontrei nesse caminho uma identificação afetiva com a pesquisa acadêmica de Déa Trancoso - artista da música com grande entendimento de fenômenos psíquicos e sociais, pessoa que tive a oportunidade de conhecer melhor na oficina *Metodologias da Sutileza - Estética, corpo e imanência em Exu* ministrada por ela em encontro remoto via internet. O que mais me impressionou no trabalho acadêmico da Déa foi a relação que a artista faz entre o conteúdo das conversas que teve com Exu Zambarado durante anos e a filosofia de Gilles Deleuze, considerando diversas vezes também os conceitos de Antonin Artaud. Dessa forma, Déa consegue decodificar conceitos filosóficos através da energia de Exu - proporcionando uma espécie de tradução desses conceitos complexos para uma linguagem acessível e próxima do cotidiano brasileiro.

Quando eu conheci o Deleuze eu entendi que eu poderia meter a mão naquela cumbuca e fazer aquela cumbuca ser nossa. Botar aquela cumbuca conversando com a cumbuca do João do Lino Mar, que era um cara de segundo ano primário, cheio de filosofia! Que era um filósofo, mas que não era um filósofo de academia, que não tinha nascido na França. [...] Então eu queria muito que ele conversasse com o filósofo da academia que tinha nascido na França. E o Deleuze, ele tem uma importância, ao meu ver, que é assim, o Deleuze, além do pensamento dele, do pensamento que ele consegue fazer, ele é um cara que tem o despudor de agenciar outras filosofias malditas e/ou pouco visitadas. Que ninguém *tava* falando sobre elas (Trancoso, 2022).

Durante os encontros na oficina *Metodologias da Sutileza*, Déa trabalhou conosco exercícios de presença e auto-observação, guiando um processo de percepção do corpo e das sensações produzidas no corpo. Indicou que caminhássemos todos os dias, mantendo também um exercício diário de escrita sobre a observação das sensações corporais. Esses exercícios eram associados aos conselhos recebidos por ela durante as conversas com Zambarado, nos quais Déa canaliza a energia de Exu para o trabalho na vida das pessoas, buscando estimular a mobilização e o movimento - características fundamentais do trabalho com esse guia e Orixá. Conforme dito por ela nas oficinas, Exu trabalha desembolando a vida onde ela está embolada. O exercício mais marcante para mim nessa oficina foi o da *Água Serenada*, que consiste em deixar diariamente um copo com água tampado ao relento durante a noite e, ao acordar, em jejum, passar um pouco dessa água na nuca e depois bebê-la. Déa nos ensinou este exercício como indicação de Zambarado, dizendo que através dele Exu desencadeia gatilhos para a presença, servindo como um remédio para curar a tristeza. Fiz esse exercício durante vários dias e me surpreendi com os resultados positivos que me ajudaram em meio ao período turbulento da qualificação de mestrado - momento que foi frágil e vulnerável na minha relação com a pesquisa acadêmica. Senti através do exercício um procedimento de autocuidado que me conduzia à uma espécie de retorno para o momento presente, conduzindo minha atenção para observação e cuidado do corpo que sou. Déa nos disse que descobriu e praticou esse exercício seguindo os conselhos de Zambarado, e que anos depois, em conversa com Ailton Krenak, descobriu que o mesmo procedimento é comum em determinadas comunidades indígenas, sendo praticado por alguns povos originários como remédio para curar a tristeza. A angústia gerada pela tristeza e pela insegurança são sentimentos que muitas vezes impedem o movimento, obstruindo canais de fluxo que precisam estar abertos, sobretudo para exercício e manifestação da escrita e da arte. Tratar a tristeza é estimular o movimento. Exu é o movimento, a alegria e a mensagem.

A sociedade normativa em que vivemos se ocupa constantemente de marginalizar conhecimentos subversivos que são produzidos por almas intensas e questionadoras. A normatividade se consolida em estruturas rígidas, as quais insistem em se estabelecer como sagradas e inquestionáveis. Por isso, meu trabalho tem como alvo a contemplação de filosofias que podem ser lidas como profanas, nas quais busco fundamento para guiar um

processo de encantaria que revela o lado infértil dos territórios normativos e aponta as linhas de fuga necessárias para a proliferação das subversões.

D: Demônio, por exemplo. É uma palavra envenenada, porque ela vem de *daimon* que não tem nada a ver com isso que as igrejas nos venderam sobre o demônio. Que que é *daimon*? Pulsão de vida no corpo. Sabedoria de vida no corpo.

V: E os exus também são relacionados ao demônio...

D: São! E, veja, eles são puro *daimon*! Movimento, vida ininterrupta, não para nunca, só vai desembolando, isso é magia pura. *Daimon* é pura magia. Então eu acredito nessa magia (Trancoso, 2022).

A pesquisa desenvolvida por Déa me chamou atenção por seu caráter subversivo em relação aos padrões de produção, fundamentando a possibilidade de praticar a linguagem do encantamento na academia.

Eu entrei na academia com uma sorte, que eu acho que eu tive uma sorte, mas também tinha uma pulsão minha que era assim: eu quero conseguir ser eu aqui dentro. Eu quero ver se é possível continuar sendo eu aqui dentro. Eu quero poder ser feliz aqui. Quero poder produzir vida aqui, pensamento aqui, conhecimento aqui e alegria aqui. Eu quero poder continuar sendo artista aqui. Por que aqui é tão diferente dos palcos? Eram as minhas perguntas. Por que aqui tem que ser diferente de quando você apresenta um repertório no palco? (Trancoso, 2022).

Esse desejo de ser artista na escrita e na pesquisa acadêmica é, para mim, algo revolucionário e com o qual me identifico profundamente. É uma busca de proteção e expressão do afeto, produzindo vida fértil e dinâmica na criação. Quando estou em cena gosto de transitar pelo imprevisível, aguçando a escuta e expressão dos meus sentimentos, que desobedecem muitas vezes uma lógica linear e preestabelecida de expressão. A criação performática é um *atletismo afetivo* e um exercício constante de escuta e entrega aos sentimentos, e cartografar é performar na pesquisa e na escrita. “Ela pode chegar na academia e começar desde os corredores a ser artista. Eu sou artista, vamos pensar a partir desse lugar aqui, né? Desse *devir* aqui” (Trancoso, 2022). E por que não? Por que tem de ser um processo tão doloroso para os artistas se encaixarem nos moldes acadêmicos? O processo de pesquisa e realização do meu trabalho de mestrado me apontou alguns aspectos que evidenciam, para mim, essas dificuldades. Procurei vivenciar a minha pesquisa em São Paulo porque a capital metropolitana me pareceu, de longe, estar mais aberta para a expressão das

linguagens extra-normativas, onde é mais possível encontrar grupos que trabalham e investigam os conceitos que estudo. Porém, me surpreendi com a rigidez normativa da Universidade de São Paulo, o que me fez entender a dificuldade que o meu projeto, e consequentemente a minha pessoa e o meu corpo enfrentam para produzir conhecimento no meio acadêmico. Desde o início da minha pesquisa em nível de mestrado, meu orientador evidenciava a dificuldade de enxergar um *objeto de pesquisa* dentro do que eu propunha fazer. Chegamos a pensar na possibilidade do acervo videográfico do Teatro Oficina ser esse objeto, porém com o andamento da escrita diversa em suas direções ou *devires*, percebemos que esse não era o caminho que a pesquisa estava tomando. Na avaliação de qualificação com professores da USP isso se tornou ainda mais desafiador. Desde as primeiras aulas que tive na instituição, me senti acuado e pressionado nesse sentido, pois quando me perguntavam qual era meu objeto de estudo e eu me esforçava para responder, a resposta não agradava ou não era aceita, pois caminhava por sentidos diversos e apaixonados entre si. Fragilizado diante da autoridade dessa instituição, cheguei a pensar em desistir do formato com o qual me identifico e o qual defendo, pensando em me render a uma pesquisa acadêmica comum e que entregue às avaliações algo que cumpra, sem questionar, as suas normas. Mas a mesma paixão que me fragiliza também me encanta incansavelmente. Com muito esforço e muita pesquisa encontrei na cartografia e nos conceitos de Deleuze que estruturam o exercício cartográfico, os fundamentos necessários para proteger minha paixão.

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações (Deleuze; Guattari, 2011, p. 18).

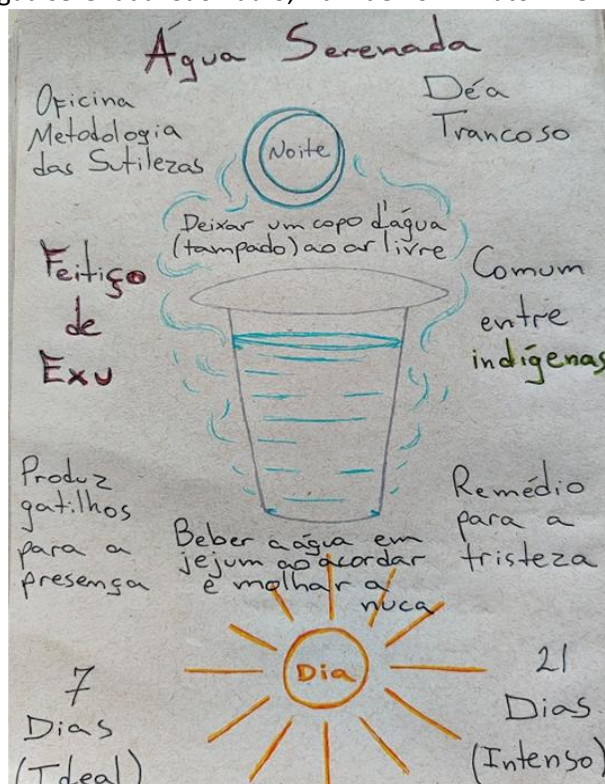
Chegar a esses fundamentos foi uma tarefa extremamente árdua, assim como foi difícil elucidar as direções da pesquisa para que eu possa finalmente responder à norma dizendo: a cartografia é meu objeto de pesquisa, ela é o *corpo sem órgãos*, conceito central da minha dissertação, pois em sua própria estrutura admite a dissolução dos limites impostos à pesquisa e às suas direções. Chegar a tais conclusões me custou mais de três anos, o que extrapola também o tempo comum de execução de uma pesquisa de mestrado, mas creio que dois anos não seriam suficientes para entender o processo criativo ao qual me submeti. E tenho consciência de que há muito mais *por vir*.

O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida. Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira mais simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$ (Deleuze; Guattari, 2011, p. 21).

Meu exercício de escrita se aproxima da criação de um *corpo sem órgãos*, e é interessante pensar que as práticas de si que reformulam a experiência corporal em um *corpo sem órgãos* estão intimamente ligadas com a dissolução da ideia de um sujeito, o que difere também da afirmação de uma identidade. Nesse sentido, Déa Trancoso com ajuda de Exu Zambarado, traduz:

Quem sabe, um dia, cheguemos ao *corpo sem órgãos*. Abordando a vida a partir deste lugar, do lugar de um *corpo sem órgãos*, de uma *consciência sem sujeito*. Nesse lugar desconhecido, nesse lugar impessoal, dessa *consciência sem sujeito*, que era o que ele falava. Isso é frase de Zambarado, hein? “Consciência sem sujeito”, é Maravilhoso! (Trancoso, 2022).

Figura 2 - Água serenada. São Paulo, Abril de 2024. Autor: Henrique Leonel.



Fonte: arquivo pessoal.

A contracolonialidade em devir: para segurar o céu sobre nossas cabeças

Um capítulo perceptivo se abre na história da humanidade. Nossa já conhecida tragédia é anunciada na forma de um alerta, emitido dessa vez pela voz de quem trabalha incessantemente para manter o céu estendido sobre as nossas cabeças. É curioso para mim pensar nesse assunto. Me lembro imediatamente de ouvir ao longo de toda minha vida as palavras apocalípticas da minha mãe, fiel à doutrina das *Testemunhas de Jeová*, dizendo que o mundo, tal como conhecemos, vai acabar sob pedras e fogo caindo do céu. Também me lembro dos muitos filmes sensacionalistas que vendem o fim do mundo como se fosse um parque de diversões. Bem, essa história aqui é contada de forma diferente. Primeiramente porque o alerta é dado na intenção de adiar este fim, ou segurar o céu para que ele não caia; diferente da expectativa cristã que clama pela intervenção furiosa e punitiva de seu deus, e diferente também dos delírios do capitalismo que instigam a humanidade a caminhar para o seu fim. Estou me referindo ao relato etnográfico *A queda do céu : Palavras de um xamã yanomami* (2015), enunciado por Davi Kopenawa em aliança com o escritor Bruce Albert e redigido durante mais de 20 anos de entrevistas documentadas.

No relato, Davi nos conta sobre sua infância na floresta, na década de 50. É interessante notar que no referido momento o pequeno indígena e a sua família ainda não haviam sofrido o contato com os *brancos*, ou, no idioma nativo yanomami, *napë*, que significa “forasteiro, inimigo”, pois esse contato viria a acontecer por volta dos anos 60 - o que me chama a atenção por ser tão recente a trágica história de colonização e resistência que naquele território se instaurou.

Era assim que vivíamos. Só tomávamos como exemplo as maneiras de nossos maiores. Não queríamos imitar os brancos, como costumam fazer as crianças de hoje, quando fabricam aviõezinhos de madeira e jogam bola. Não escutávamos o barulho dos rádios, nem o dos gravadores. Nossos ouvidos só davam atenção às palavras dos nossos e às vozes da floresta (Kopenawa; Albert, 2015, p.240).

Davi então nos introduz, através de sua cosmovisão, à dinâmica da vida na floresta e à organização do povo *yanomami* em contato com a sabedoria das plantas, dos animais e dos *xapiri* - espíritos encantados da floresta que os auxiliam na jornada para se tornar um *xamã*, que é alguém responsável pela mediação entre o mundo físico e o metafísico através do

encantamento. São aos seres encantados *xapiri* que os xamãs recorrem para lidar com situações diversas, como a falta de chuva (importante nas atividades de cultivo e colheita de alimentos), ou o excesso da mesma, auxiliando também na cura de doenças entre seus familiares, ou em ações de vingança contra inimigos de seus antepassados. O comportamento entre esses seres está muito menos ligado à moralidade estabelecida pelas religiões cristãs em relação ao bem e ao mal, em uma dinâmica de causa e consequência que torna cada ser particularmente necessário pela mediação de cada situação. Cada *xamã*, durante uma longa jornada de aprendizado e comunicação com os espíritos da floresta, constrói uma casa de espíritos, para a qual atrai os *xapiri* que o auxiliam.

Numa casa de espíritos, as habitações dos espíritos maléficos de um grande xamã ficam penduradas no ponto mais alto do teto, para além das costas do céu, ao passo que as de seus espíritos bons estão situadas na parte de baixo, no peito da casa (Kopenawa; Albert, 2015, p.163).

O conhecimento sobre os *xapiri* é uma sabedoria conquistada através de uma iniciação árdua e de uma jornada extensa e intensa que envolve muita disciplina e a ingestão constante da bebida que propicia esse contato - chamada de *yãkoana*, exigindo dos indígenas que querem se tornar *xamãs* um forte comprometimento. Tal tradição enfrenta um processo decorrente da colonização que desencadeia um fenômeno que Davi chama de *esquecimento* - que envolve tanto o processo de doutrinação do seu povo pelas missões católicas que se iniciaram com a *New Tribes Mission*, a quem o indígena se refere como gente de *Teosi* (deus), quanto ao impacto devastador sofrido pelo povo yanomami com aqueles que o indígena chama de *povo da mercadoria* - responsáveis por contaminar a vida na floresta com o modo de vida das cidades. Esse relato me leva a refletir que, embora haja muitos povos indígenas e muitas cosmovisões diferentes ao redor do planeta, os *brancos* simbolizam nesses contextos algo similar ou comum: são responsáveis pelo apagamento das sabedorias e das tradições indígenas em virtude do domínio da religião e do capital - indissociáveis no processo de colonização. Os povos indígenas se tornam assim, através de suas histórias, uma contestação inquestionável dessas doutrinas ditas como verdadeiras e propagadoras do bem.

Os missionários costumavam repetir que Teosi criou a terra e o céu, as árvores e as montanhas. Mas, para nós, suas palavras só trouxeram para a

floresta os espíritos de epidemia que mataram nossos maiores, e todos os seres maléficos que, desde então, nos queimam com suas febres e nos devoram o peito, os olhos e o ventre (Kopenawa; Albert, 2015, p.277).

A tradição yanomami, nas palavras de Davi Kopenawa, aponta para outra entidade como criadora do mundo: *Omama*, que muito difere do deus cristão, principalmente no que diz respeito às punições e ao temor ensinado pelas igrejas. “*Omama* sempre demonstrou amizade por nós, não importa o que façamos” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 278). Davi relembra na sua trajetória o determinado momento de sua vida em que foi forçado a negar a tradição do seu povo em virtude da colonização como um momento de fraqueza e vulnerabilidade ligado à sua juventude. Um momento de tristeza enorme que fora marcado também pela epidemia que dizimou seu povo. Os primeiros contatos se deram na troca de mercadorias, na qual os indígenas se interessaram pelas ferramentas de metal trazidas pelos brancos, e foi nesse contato que se instaurou a grande epidemia que matou a mãe de Davi, que ficou conhecida como *xawara*, ou epidemia do metal. Tais acontecimentos marcaram violentamente sua juventude, despertando um sentimento de revolta que o levou a se afastar da floresta e buscar trabalho com os brancos, movido pela intenção que o indígena chama de “virar branco”. Neste contexto, Davi trabalhou com a *Funai*, e não por acaso também contraiu tuberculose, o que o obrigou a passar um longo tempo em um hospital na cidade de Manaus/AM. Quando curado da doença, retornou ao seu território de origem para morar na floresta e retomar as tradições xamânicas, vindo posteriormente a se tornar uma das maiores autoridades na representação do seu povo frente aos impactos da colonização. Muitos xamãs também passaram por um processo semelhante de doutrinação e *esquecimento*, e sob difíceis consequências tais como a contração de doenças, retornaram às suas tradições para proteger a saúde do seu povo. Desse modo, aprenderam a desconfiar e a negar as palavras das missões de evangelização. “Ignoramos aquilo que a gente de *Teosi*, para nos assustar, chama a todo instante de pecado. Não somos ruins; só não somos brancos! Somos como nossos antepassados sempre foram antes de nós” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 278). E assim assumem também uma forte missão na tradição xamânica: a invocação dos espíritos da floresta, os *xapiri*, para que os ajudem a segurar o céu para que ele não caia.

Os xamãs yanomami não trabalham por dinheiro, como os médicos dos brancos. Trabalham unicamente para o céu ficar no lugar, para podermos caçar, plantar nossas roças e viver com saúde [...] o trabalho dos xamãs é proteger a terra, tanto para nós e nossos filhos como para eles e os seus (Kopenawa; Albert, 2015, p. 216 e 217).

Segundo Davi, o céu já caiu outra vez, o que determinou tanto o desaparecimento de uma outra terra, como o surgimento desta - tal como conhecemos.

Todos os seres que moram na floresta têm medo de ser eliminados pela imensidão do céu, até os espíritos. É isso, finalmente, que a gente de nossas casas receia, é isso que a faz chorar. Todos bem sabem que o céu já caiu sobre os antigos, há muito tempo. Conheço um pouco dessas palavras a respeito da queda do céu. Escutei-as da boca dos homens mais velhos, quando era criança. Foi assim. No início, o céu ainda era novo e frágil. A floresta recém-chegada à existência e tudo nela retornava facilmente ao caos. Moravam nela outras gentes, criadas antes de nós, que desapareceram. [...] As costas desse céu que caiu no primeiro tempo tornaram-se a floresta em que vivemos, o chão no qual pisamos (Kopenawa; Albert, 2015, p. 195).

Portanto, a queda do céu não determinaria o fim da terra ou da natureza, e sim o fim dos seres humanos que nela vivem, tal como conhecemos. O povo originário *yanomami* não deseja o fim da vida dos seus, nem dos *napë* (brancos), que lhes trouxeram tanta morte e sofrimento. Através de Davi, e da transmissão de sua sabedoria ancestral, reivindicam aos brancos que aprendam a respeitar a floresta e as vozes que vêm dela, clamando pelo fim da destruição da terra em função da exploração e do capital. No modo de vida das cidades estamos tomados pela obsessão do progresso a qualquer custo. “Assim, o tal progresso vai comandando a gente, e seguimos no piloto automático, devorando o planeta com fúria” (Krenak, 2022, p.52). Aprendemos e reproduzimos o modo de agir do colonizador. É preciso aprender a olhar para a cultura dos povos originários como uma alternativa de visão e organização do modo de vida.

Como nós temos várias divindades conseguimos olhar e ver a nossa divindade em todos os cantos. Vemos de forma circular, pensamos e agimos de forma circular e, para nós, não existe fim, sempre demos um jeito de recomeçar. [...] Tudo para nós é rodando. Tudo para os colonizadores é linear. É um olhar limitado a uma única direção (Bispo dos Santos, 2023b, p. 11 e 12).

Desse modo, podemos também olhar para a pesquisa e para sua organização como forma de expressão de novos mundos, buscando tecer agenciamentos afetivos que fomentem a potência dos encontros. “Aí teremos uma confluência. Uma confluência entre os saberes. Um processo de equilíbrio entre as civilizações diversas deste lugar. Uma contracolônização” (Bispo dos Santos, 2023b, p. 17).

O último devir: cartografia e rizoma

O conceito de *corpo sem órgãos* surge na obra de Antonin Artaud através do manifesto *Para dar um fim no juízo de deus* (2022), escrito após o contato que o autor teve com indígenas da tribo *Tarahumara* no México. Nesse manifesto, Artaud reivindica uma desorganização da lógica corporal que se encontra aprisionada ao pensamento ocidental. Tal conceito é um dos fundamentos que regem a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari na elaboração da *cartografia* como metodologia de pesquisa. O método cartográfico, na concepção de Deleuze e Guattari, possui um formato *rimozático*.

A cartografia surge como um princípio de rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática: princípio 'inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real' (Deleuze e Guattari, 1995, p. 21). Nesse mapa, justamente porque nele nada se decalca, não há um único sentido para a sua experimentação nem uma mesma entrada. São múltiplas as entradas em uma cartografia. A realidade cartografada se apresenta como um mapa móvel, de tal maneira que tudo aquilo que tem aparência de "o mesmo" não passa de um concentrado de significação, de saber e de poder, que pode por vezes ter a pretensão ilegítima de ser centro de organização do rizoma. Entretanto, o rizoma não tem centro (Passos; Kastrup; da Escóssia, 2020, p. 10).

Compreender a forma de um *rizoma* é fundamental para se construir uma *cartografia* estruturada a partir desses conceitos. Um *rizoma* tem formato horizontal - como a grama; sendo construído a partir de agenciamentos. "Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões" (Deleuze; Guattari, 2011, p. 16). Suas aberturas são parte fundamental nesse funcionamento, pois a partir delas se busca (e nelas se fazem) as sucessivas ligações que acontecem por contaminação. Nesse sentido se difere de um saber

vertical, ao qual os autores chamam de *decalque* - associado à imagem de uma árvore. "O decalque já traduziu o mapa em imagem, [...] organizou, estabilizou, neutralizou as multiplicidades [...] o decalque já não reproduz se não ele mesmo quando crê reproduzir outra coisa. Por isto ele é tão perigoso" (Deleuze; Guattari, 2011, p. 22). O exercício cartográfico cria *linhas de fuga* nas lógicas lineares e decalcadas do saber, proporcionando a expressão de subjetividades subversivas.

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional do método - não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas [...], mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas" (Passos; Kastrup; da Escóssia, 2020, p. 17).

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1993.
- ARTAUD, Antonin. **Os Tarahumaras**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.
- ARTAUD, Antonin. **Para dar um fim no juízo de deus**. Trad. José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023a.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. Somos da Terra em: CARNEVALLI, Felipe et al.(org). **Terra: antologia afro-indígena**. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora, 2023b. p.7-17.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2011. v.1.
- KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do Céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; DA ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

TRANCOSO, Déa. **Estética, corpo e imanência em Exu**: Entrevista com Déa Trancoso. Dez. 2022. Entrevista concedida a Vitor Faria. Disponível em: <https://revistausina.com/2022/12/15/estetica-corpo-e-imanencia-em-exu-entrevista-com-dea-trancoso/> Acesso em 15 jan. 2025.

TRUPE CHÁ DE BOLDO. À Lina. In: **Bárbaro**. 2010.

Recebido em: 17/08/2025

Aceito em: 09/12/2025

A IMAGEM-CRISTAL E O COLONIALISMO NOS DEVANEIOS DE *BARDO, FALSA CRÔNICA DE ALGUMAS VERDADES*

Julianna Nascimento Torezani¹

Resumo: Contar histórias é a função de um bardo, figura europeia antiga. Por esse viés, é possível estudar a crítica e a autocrítica presentes em algumas produções cinematográficas. Ainda que estejam contando a história de um personagem, os criadores dessas obras abordam suas próprias histórias e reflexões. *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, por exemplo, é o filme de Alejandro González Iñárritu que trata sobre como as questões coloniais atravessam sua vida e a história mexicana. A trama, por meio do personagem Silverio Gama, entrelaça sua viagem dos Estados Unidos para o México, suas lembranças e fatos históricos que ocorreram no país, em função da colonização. O questionamento deste trabalho surge sobre a postura colonial contemporânea a partir da obra de um documentarista mexicano que será premiado por seus trabalhos. Os objetivos deste artigo são identificar como o filme apresenta as camadas de temporalidade entre passado e presente e discutir como as questões coloniais atravessam a vida e as memórias do protagonista. O texto tem como aporte teórico as seguintes noções: imagem-cristal (Deleuze, 2005), cultura mexicana (Taylor, 2013), tríade colonial-racial-capital (Silva, 2019), colonialidade de poder (Quijano, 2005), pós-colonialidade (Hall, 2003) e *mise-en-scène* (Bordwell; Thompson, 2018; Carreiro, 2021). A partir de uma pesquisa documental, constatou-se que o filme utiliza da metalinguagem ao tratar sobre um documentarista. Através de suas memórias e fatos históricos, observamos que há uma neocolonização, sobretudo por conta da dependência econômica de países do eixo Sul em relação ao Norte e da migração que ocorre para os Estados Unidos.

Palavras-chave: Bardo; Cinema; Colonialismo; Imagem-cristal.

¹ Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Mestra em Cultura e Turismo e Bacharel em Comunicação Social pela UESC. Professora de Fotografia e Iluminação do Curso de Comunicação Social da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Autora do livro *As selfies do Instagram: os autorretratos na contemporaneidade* (Editus, 2022). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2405-6992> Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1823960024493328> E-mail: jntorezani@uesc.br

THE CRYSTAL-IMAGE AND COLONIALISM IN THE DAYDREAMS OF *BARDO, FALSE CHRONICLE OF A HANDFUL OF TRUTHS*

Abstract: Storytelling is the function of a bard, an ancient European figure. Through this perspective, it is possible to analyze the critique and self-critique present in some film productions. Although bards may tell the stories of a character, in doing so, they can also delve into their own stories and reflections. For example, *Bardo, false chronicle of a handful of truths* is a film by Alejandro González Iñárritu that explores how colonial issues have influenced his life and Mexican history. The plot follows Silverio Gama's journey from the United States to Mexico, interweaving his memories with the historical events that occurred in the country due to colonization. This work questions the contemporary colonial posture from the perspective of a Mexican documentary filmmaker who will be awarded for his work. The objectives of this article are to identify how the film presents the layers of temporality between past and present and to discuss how colonial issues permeate the life and memories of the protagonist. The text is based on the following theories: crystal-image (Deleuze, 2005), Mexican culture (Taylor, 2013), colonial-racial-capital triad (Silva, 2019), coloniality of power (Quijano, 2005), post-coloniality (Hall, 2003), and mise-en-scène (Brodwell; Thompson, 2018; Carreiro, 2021). Based on documentary research, it was found that the film uses metalanguage when dealing with a documentary filmmaker. Through his memories and historical facts, we observe that there is a neocolonialism, mainly due to the economic dependence of countries of the Global South on the Global North, and the migration that occurs to the United States.

Keywords: Bardo; Cinema; Colonialism; Crystal-image.

LA IMAGEN DE CRISTAL Y EL COLONIALISMO EN LAS ENSOÑACIONES DE *BARDO, FALSA CRÓNICA DE UNAS CUANTAS VERDADES*

Resumen: Contar historias es la labor de un bardo, una figura de la antigua Europa. A través de este enfoque es posible estudiar la crítica y autocrítica presente en algunas producciones cinematográficas, aunque cuenten la historia de un personaje, los creadores de las obras pueden estar abordando sus historias y reflexiones. *Bardo, falsa crónica de unas cuantas verdades* es una película de Alejandro González Iñárritu que aborda cómo los temas coloniales permean su vida y la historia de los mexicanos. A través del personaje Silverio Gama, la trama entrelaza su viaje de Estados Unidos a México, sus recuerdos y los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en el país como consecuencia de la colonización. El cuestionamiento de esta obra surge sobre la postura colonial contemporánea a partir del trabajo de un documentarista mexicano que será homenajeado por su labor. Sus objetivos son identificar cómo la película presenta las camadas de temporalidad entre el pasado y el presente y discutir cómo las cuestiones coloniales atraviesan la vida y los recuerdos del protagonista. El texto se apoya en el aporte teórico las siguientes nociones: imagen cristal (Deleuze, 2005), cultura Mexicana (Taylor, 2013), tríada colonial-racial-capital (Silva, 2019), colonialidad del poder (Quijano, 2005), poscolonial (Hall, 2003) y *mise-en-scène* (Bordwell; Thompson, 2018; Carreiro, 2021). A partir de la investigación documental, se constató que la película utiliza el metalenguaje al tratar de un documentarista, por medio de sus memorias y hechos históricos observamos que hay una neocolonización, sobre todo debido a la dependencia económica de los países del eje sur en relación al norte y a la migración que se presenta hacia Estados Unidos.

Palabras clave: Bardo; Cine; Colonialismo; Imagen de cristal.

Considerações iniciais

O estudo do colonialismo perpassa vários campos do saber e da expressão artística, no sentido de refletir acerca das questões coloniais já ocorridas em diversos tempos, além das ações que ainda ocorrem na contemporaneidade. O cinema, como espaço de discussão simbólica da sociedade, também expressa os incômodos, a insatisfação e os problemas que os projetos coloniais antigos e atuais causam. A análise de tal questão parte do filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, dirigido por Alejandro González Iñárritu e lançado em 2022, que trata sobre a relação colonial-capital entre o México e os Estados Unidos.

A ficção narra a história de Silverio Gama, um premiado documentarista mexicano, radicado por mais de 20 anos nos Estados Unidos, que volta ao México para receber uma homenagem. A forma como Iñárritu e o co-roteirista Nicolás Giacobone apresentam essa viagem de Silverio ao país de origem revela a relação entre os dois países, sobretudo quanto à subalternidade mexicana. Este trabalho, portanto, questiona como isso é apresentado no filme, tendo como objetivos identificar as distintas temporalidades da obra entre o passado e o presente e discutir aspectos da crítica exposta na obra fílmica sobre a postura colonial contemporânea.

A abordagem teórica discute as ideias de: Deleuze (2005), sobre imagem-tempo e imagem-cristal, para tratar sobre temporalidade; Taylor (2013), sobre cultura mexicana, para discutir sobre mestiçagem e memória; Silva (2019), sobre a tríade colonial-racial-capital, para abordar as questões coloniais históricas e contemporâneas; Quijano (2004), sobre colonialidade de poder; Hall (2003), sobre o termo pós-colonial, para refletir sobre a relação de dependência neocolonial com o mundo desenvolvido capitalista; e Bordwell e Thompson (2018) e Carreiro (2021), sobre um dos elementos da *mise-en-scène*, para tratar da encenação e criação de personagem.

Sobre a escolha metodológica, de acordo com Coutinho (2015), a análise da imagem permite compreender a mensagem visual para traduzir em texto as interpretações que a forma e o conteúdo cinematográfico criados enunciam, tendo em vista o roteiro, a produção e a direção do tempo de duração das cenas, do ritmo e da montagem. Assim, foi feita uma pesquisa documental que analisou cenas específicas do

filme. Tendo em vista a força e a forma que o cinema tem de expor os problemas sociais, para promover reflexões e debates acerca das estruturas sócio-políticas atuais para compreensão dos modos de vida.

O anacronismo da imagem-cristal

O personagem Silverio Gama é interpretado pelo ator Daniel Giménez Cacho, que dá vida a um documentarista mexicano, premiado nos Estados Unidos por conta da sua produção audiovisual. Destaca-se o fato de ser o primeiro jornalista latino-americano a receber tal premiação e, por isso, foi convidado a ir ao México para receber uma homenagem. Quando viaja ao país natal com a esposa, a filha e o filho, entrelaçam-se, na narrativa, fases da viagem, lembranças, acontecimentos da história mexicana e cenas do último documentário que produziu. Nesse sentido, Deleuze (2005, p. 89) explica que, quando as imagens virtuais são proliferadas, “[...] o seu conjunto absorve toda a atualidade da personagem, ao mesmo tempo que a personagem já não passa de uma virtualidade entre outras”. Entendendo que, na obra analisada, a imaginação e as situações vividas por Silverio são imagens virtuais, e tendo em vista que o virtual se torna atual, as reflexões do protagonista tomam conta da sua vida, como um todo, no presente.

Como primeira lembrança do protagonista, apresenta-se o nascimento do seu filho Mateo, que morreu 30 horas após o parto: Silverio está no corredor do hospital; a esposa Lucía aparece, indica que o bebê prefere ficar na barriga e arrasta, por metros, o cordão umbilical pelo chão; ele corta o cordão, e o casal sai abraçado (Figura 1, entre 02min07s e 06min29s). Essa lembrança é tão forte no filme que aparece em outros momentos. Na perspectiva de Deleuze (2005, p. 100), “[...] a imagem virtual (lembrança pura) não é um estado psicológico ou uma consciência: ela existe fora da consciência, no tempo”. Por isso, a forma escolhida para a apresentação do filho morto corrobora o pensamento deleuziano de que “[...] as imagens-lembrança, e mesmo as imagens-sonho ou devaneio, frequentam uma consciência que necessariamente lhes dá um aspecto caprichoso ou intermitente, já que se atualizam segundo as necessidades momentâneas dessa consciência” (DELEUZE, 2005, p. 100-101). Momentos esses que surgem em

alguns pontos do filme, quando Silverio conversa com a esposa, o pai, a mãe — e também quando se despede das cinzas do bebê, em cenas seguintes. Além disso, na abertura da trama, observamos o tom de como a narrativa vai se desenvolver, com aspectos de devaneios que atravessam a vida do personagem.

Figura 1 - Cena de Silverio no hospital.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades* (direção Alejandro González Iñárritu, Netflix, 2022).

Como exemplo do encontro entre lembranças de Silverio e fatos históricos, é apresentado, de forma muito performática, o 175º aniversário do fim da Guerra Mexicano-Americana. A referida cena demonstra uma banda marchando por um palácio, em comemoração. Nessa guerra, o México foi vencido, mas a celebração se tornou um elemento mítico na história oficial do país (entre 09min21s e 16min26s). Além dessa passagem histórica, há também uma referência a Malinche. No diálogo entre Silverio e o motorista Antonio, ele conta que um entrevistador de televisão o chamou de Malinche, insinuando que o documentarista havia traído o povo mexicano por conta dos trabalhos que produziu (entre 16min27s e 17min56s). Malinche foi uma figura histórica, tradutora e amante de Hernán Cortés durante a invasão e colonização espanhola no século XVI, e o termo Malinche é usado para se referir a alguém que comete traição, como explica Taylor (2013, p. 141-142):

Malinche, ao nascer chamada de Malinal ou Malintzin, era de família nobre, mas, de acordo com Bernal Díaz de Castillo, sua mãe defez-se dela para passar a herança de Malintzin para seu filho de um novo

casamento. Malintzin e outras 19 mulheres foram oferecidas como presente a Cortés em 1519. [...] Historicamente, Malintzin, batizada Marina, sempre foi conhecida como La Malinche, um sinônimo de *traidora* (cultural/ de gênero/da raça). Tradutora e conselheira de Hernán Cortés e mãe de seu filho, ela é frequentemente chamada de mãe da raça mexicana (mestiça). Ela incorpora a dualidade (Malintzin/Marina, princesa/escrava, náuatle/espanhola) e ocupa o espaço liminar de intermediária, negociando e comunicando entre dois povos (Taylor, 2013, p. 141-142).

Durante uma cena, Silverio conversa com a esposa Lucía sobre a premiação e o filho morto. Após esse diálogo, Silverio entra no quarto do filho Lorenzo, ainda criança. Eles conversam, e o pai corta uma mecha do cabelo do filho (entre 28min42s e 41min03s). Na manhã seguinte, Silverio toma café com Lorenzo, que na verdade tem 17 anos. O filho o critica, pergunta porque eles vivem nos Estados Unidos e porque ele faz documentários, já que ganha dinheiro sem conhecer direito a história das pessoas. Ao falar do prêmio, o filho diz que quer ouvir o que ele vai dizer em seu discurso na premiação. Nesse diálogo, ele está falando em espanhol, e o filho em inglês. O que denota uma imposição do neocolonialismo norte-americano atual, uma vez que a língua inglesa é amplamente utilizada no campo científico e econômico. Neste ponto, é importante situar o que Quijano (2005, p. 114) nos esclarece sobre colonialismo de poder em que “para os controladores do poder, o controle do capital e do mercado eram e são os que decidem os fins, os meios e os limites do processo”. O que corrobora o uso do inglês nas transações econômicas, uma vez que se perpassa primeiro a colonização europeia e depois a colonização norte americana imposta pelos Estados Unidos.

Ao responder ao filho, Silverio diz que é preciso sair do México para entender “[...] o que perdemos, o que foi roubado e destruído” (entre 45min48s e 54min01s). Esses aspectos ressaltam a forma como a obra fílmica aborda a temporalidade, já que se mesclam imagens de Silverio no México e suas recordações. Desse modo, acionamos o conceito de imagem-tempo concebido por Deleuze (2005, p. 102), em que

O passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado [...]. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinde em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado (Deleuze, 2005, p. 102).

Isso ocorre, sobretudo, nas cenas em que Silverio caminha pelas ruas da cidade (Cidade do México), ao narrar fatos da história mexicana. Ao sair do prédio onde foi visitar a mãe, a rua está vazia (Figura 2). As pessoas começam a aparecer aos poucos. Do ponto de vista da direção de som, parte-se do silêncio, depois ouvimos pisadas, e aos poucos vão surgindo o ruído das pessoas, dos carros e das máquinas. De repente uma mulher cai no chão, ele vai até ela, que diz estar desaparecida. Na sequência várias pessoas caem no chão. Ele para e olha as pessoas caídas, volta o silêncio, desta vez com um leve som do vento local (entre 1h33min21s e 1h38min58s). É importante situar este espaço a partir da reflexão de Taylor (2013, p. 129), quando explica sobre as questões históricas da capital mexicana:

A Cidade do México certamente funciona como espaço mental e material que oferece uma estrutura para a memória individual e coletiva. Os edifícios e o plano arquitetônico lembram até ao passante mais distraído que este espaço é um lugar que traz as marcas da violência. A Cidade do México é, hoje, um palimpsesto de histórias e temporalidades (Taylor, 2013, p. 129).

Figura 2 - Cena de Silverio caminhando pelas ruas.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades* (direção Alejandro González Iñárritu, Netflix, 2022).

Na sequência da cena comentada acima, surge um som de corneta. Um militar observa Silverio na parte de cima de um prédio. Os efeitos de luz causados pelo sol direto ou filtrado pelas nuvens iluminam ou escurecem, de forma rápida, o set de filmagem, até que anoitece e escurece. Então ele grita por Martín (vale ressaltar que este é o nome do filho de Malinche com Cortés). Começa a chover, Silverio caminha em direção à

cabeça de uma grande escultura, a de uma indígena morta. Ao caminhar, encontra outros indígenas mortos, formando uma pilha de corpos. Ele ouve alguém falando e sobe na pilha. Quando chega no topo, encontra Cortés. Ele o chama de assassino, critica a colonização espanhola por ter trazido a igreja, as doenças e a guerra e diz: “Não me faça rir, Hernán Cortés. Você foi apenas um criminoso, um chacal com um facão, avançando cegamente pela selva. Não há nenhum livro em seu corpo”. O personagem de Hernán Cortés responde: “Depois de 500 anos seguem me culpando sem entender porra nenhuma. [...] A cidade mais bela, habitada por 300 mil índios. [...] Só estávamos tentando ajudar. Demos a vocês nosso Deus e nossa língua”. A o ver uma projeção de luz, Silverio indica que está gravando uma cena para o documentário. Os mortos são figurantes que vão levantando aos poucos (entre 1h39min13s e 1h51min04s). Temos aqui um recurso de metalinguagem presente na trama, o que consolida a ideia de Deleuze (2005, p. 102) sobre a conexão do presente com o passado, representada pela imagem-cristal.

A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Cronos. [...] O cristal, com efeito, não para de trocar as duas imagens distintas que o constituem, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva: distintas e no entanto indiscerníveis, e indiscerníveis justamente por serem distintas, já que não se sabe qual é uma e qual a outra (Deleuze, 2005, p. 102).

Os aspectos que perpassam o tempo são acionados de diversos modos em *Bardo*. Numa cena em que Silverio festeja com sua família, as pessoas dançam ao som de uma música mexicana, enquanto ele dança em outro ritmo, e ouvimos essa música que está na cabeça à *capella*. Assim, percebemos que se trata, ao mesmo tempo, de um som diegético², pois o personagem a ouve, mas também não diegético³, já que os demais personagens não estão ouvindo. Roberts-Breslin (2009, p. 153) afirma que “[...] a capacidade de colocar o som e a imagem em camadas, deslocando a dinâmica entre esses componentes, faz parte da arte da mídia”, uma vez que esses elementos possam

² “O som diegético é aquele que faz parte da história – o som que as personagens da história podem ouvir. O som diegético pode ser síncrono ou assíncrono fora da tela” (Roberts-Breslin, 2009, p. 152).

³ “A música que existe apenas na trilha sonora e não é ouvida pelos personagens é não-diegética. A locução também é não-diegética. Ela é ouvida pela audiência, mas pelos personagens” (Roberts-Breslin, 2009, p. 152-153).

ser compatíveis ou contraditórios. A cena se encerra com o som de uma microfonia, que todos ouvem. Nesse momento, a música é interrompida para dar lugar ao pronunciamento de um político (entre 1h17min37s e 1h20min52s).

Deleuze (2005, p. 100) aponta que “[...] é no passado tal como ele é em si, tal como se conserva em si, que iremos procurar nossos sonhos ou nossas lembranças, e não o inverso”. Essa reflexão colabora para explicar por que, quando Silverio é chamado ao palco durante a festa, ele se esconde no banheiro e encontra seu pai — ou melhor, mais uma memória ou uma fantasia, pois o pai já havia morrido (Figura 3). Isso denota, mais uma vez, a questão de Cronos. Ele fica pequeno (de baixa estatura), o corpo continua de adulto, com as mesmas características da forma como o personagem aparece em todo o filme, mas está encolhido em relação ao pai, que reconhece e elogia seu trabalho, assim como o parabeniza pelo prêmio. Ele responde dizendo: “o sucesso tem sido meu maior fracasso”. Isso porque, ao ter reconhecimento, recebeu muitas críticas, sobretudo por falar do México em produções audiovisuais norte-americanas, ou seja, de “fora” de seu país (entre 1h21min07s e 1h27min37s). No outro dia, ele visita a mãe, e é quando sabemos que o pai morreu há oito anos (entre 1h28min29s e 1h32min51s). Nesses encontros, com o pai e a mãe, ele conversa sobre o filho morto.

Figura 3 - Cena de Silverio conversando com o pai.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, (direção Alejandro González Iñárritu, Netflix, 2022).

Voltamos a Quijano (2005) para refletir sobre a afirmação de Silverio sobre as críticas que ele recebeu, uma vez que está ligado ao processo colonização europeia que

o México passou e a subalternização colocada pelos Estados Unidos nas últimas décadas. Quijano aponta que

[...] a colonialidade do poder estabelecida sobre a idéia de raça deve ser admitida como um fator básico na questão nacional e do Estado-nação. O problema é, contudo, que na América Latina a perspectiva eurocêntrica foi adotada pelos grupos dominantes como própria e levou-os a impor o modelo europeu de formação do Estado-nação para estruturas de poder organizadas em torno de relações coloniais (Quijano, 2005, p. 125).

Ainda mais porque Silverio, para elaborar as obras documentais que faz sobre o México, estava fora do país, radicado nos Estados Unidos, o que permite ter outro olhar sobre as relações coloniais do passado e do presente.

Ao tratar sobre o passado, Deleuze (2005, p. 121) reflete que “[...] não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança que o atualizam em nós. É no tempo que ele se conserva: é o elemento virtual em que penetramos para procurar a ‘lembrança pura’ que vai se atualizar em uma ‘imagem-lembrança’”. Isso ocorre no filme quando a família está na praia, fazem uma despedida do filho Mateo morto, jogando as cinzas no mar (Figura 4). Na cena aparece um pequeno bebê, como uma distopia; a mãe coloca o bebê na areia e ele vai engatinhando para o mar. O bebê desaparece, a câmera sobe, vemos o mar e a linha do horizonte. A mãe joga as cinzas no mar. Silverio olha para o céu e tem um avião subindo, como uma metáfora de finalmente ter deixado o filho ir e se tornar uma “imagem-lembrança” (entre 1h59min04s e 2h01min41s).

Figura 4 - Cena da família de Silverio jogando as cinzas de Mateo.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, (direção Alejandro González Iñárritu, Netflix, 2022).

O avião também ilustra a viagem de volta aos Estados Unidos. Ao chegar em casa, Silverio resolve caminhar um pouco. No percurso, encontra alguém que discursa sobre Jesus, indicando ser palestino, embora saibamos que historicamente ele é judeu. Mas, a importância dessa cena se torna ainda maior frente ao atual conflito que ocorreu entre Israel e a Faixa de Gaza desde outubro de 2023 e gerou uma grave crise humanitária com milhares de mortos, feridos e pessoas passando fome até então. Mesmo que o filme tenha sido lançado um ano antes, neste território já tinham ocorrido conflitos anteriores em que há questões sociais, econômicas, políticas e religiosos, bem como geográficas em disputa, entre israelenses e palestinos.

Na sequência, Silverio vai até uma loja de aquários, compra axolotes e entra no trem (durante a viagem, o filho havia relatado que, quando saíram do México, ele tinha levado os anfíbios para ilustrar a presença dos seus amigos). Ele parece estar passando mal, é noite, ele está sozinho, e ao chegar na última estação, uma mulher entra para limpar o trem e tenta ajudá-lo, mas ele fala algo incompreensível (entre 2h09min10s e 2h14min55s).

Desse modo, a partir da obra *A imagem-tempo* de Deleuze, Fattorelli (2013, p. 11) trata das diferentes imagens do tempo: “[...] tempo intensivo, tempo bifurcado, tempo paradoxal, tempo complexo, tempos simultâneos — foram empregadas com o intuito de descrever os efeitos, muitas vezes desestabilizadores, proporcionados pelas narrativas não lineares”. Podemos perceber essa questão no trecho do filme em que ouvimos aplausos e a filha de Silverio lendo um texto, representando o pai e a família durante a premiação. Estranhamente, ele aparece no palco iluminado por holofotes, como quem assiste à premiação, mas de fato ele não está ali, pois a plateia não o vê (Figura 5). A filha conta que ele sofreu um derrame e que está em coma. Ele assiste e ri.

Figura 5 - Cena de Silverio na premiação.

Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, (direção Alejandro González Iñárritu, Netflix, 2022).

Nesta cena, uma senhora aparece cravando pregos em seus pés e Silverio fica tentando se equilibrar. Todos aplaudem, mas só ouvimos o som das palmas da filha. Ela pede que aplaudam mais alto, a ovação aumenta, mas o som das palmas é inaudível tanto para a personagem quanto para os espectadores. Também, na mesma cena, Silverio fala, mas não o ouvimos (entre 2h15min10s e 2h16min25s). Este é mais um momento de construção sonora que oscila entre a presença e ausência. O som que deveria ser diegético, até para os personagens, acaba não sendo. O sentido dos aplausos que aprecia uma obra pode ser contraditório, pois leva a reflexão sobre as homenagens, premiações e reconhecimentos dos trabalhos intelectuais, sobretudo artísticos, tendo em vista que ao lado das honrarias há tantas críticas. Não é à toa que Silverio não escreve o discurso que apresentaria durante a entrega do seu prêmio.

Em função do tempo paradoxal, Silverio está em casa, no México, deitado em uma cama, com a família ao redor. Alguém pergunta como ele está, e o médico responde que não está bem, mas devem esperar, indicando que foi uma hemorragia considerável em um lobo. O filho abre uma gaveta e encontra uma mecha de cabelo (lembramos da cena da noite em que, quando criança, teve um diálogo com o pai, que cortou uma mecha de seu cabelo). Ouvimos o som de alguém batendo à porta. Quem entra é Silverio, vendo seu corpo na cama e a sua família em volta dele. Ele caminha até sair da casa, encontrando-se consigo mesmo (Figura 6). O ator de dentro de casa olha para o de

fora, e o de fora olha para o de dentro (entre 2h16min26s e 2h23min09s), como uma metáfora da nossa reflexão pessoal e como um reflexo no cristal, tendo em vista que “[...] o cristal revela uma imagem-tempo direta, e não mais uma imagem indireta do tempo, que decorresse do movimento. [...] O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo” (Deleuze, 2005, p. 121).

Figura 6 - Cena de Silverio após o acidente vascular cerebral.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, (direção Alejandro González Iñárritu, Netflix, 2022).

A paisagem é de deserto, que representa o Deserto de Sonora, área perigosa que muitos migrantes se arriscam para atravessar a fronteira entre Estados Unidos e México. À medida que Silverio vai andando, encontra com o pai e a mãe. O pai assobia, e ele pergunta como se chama a canção. O pai diz que não lembra e que “homens fortes não dançam”, frase que o entrevistador Luiz diz a ele durante o diálogo na festa em sua homenagem. A mãe indica que estava em casa vendo televisão e que queria ver o final do filme — mais um recurso de metalinguagem, tendo em vista que estamos no final da obra. Na sequência disso, aparecem as três irmãs e o irmão.

Depois, passa um grupo de pessoas que empurra uma escultura no formato de uma grande mão, dizem que estão vindo do norte, “do inferno”, e que vão levá-lo para o sul, para ressuscitá-lo, para que o mundo inteiro olhe para o sul. Trata-se do corpo de Cristo. Aqui, faz-se uma crítica ao eixo geopolítico do mundo, aquele entre os países desenvolvidos do norte e os subdesenvolvidos do sul. Vale mencionar que esta cena ilustra a centralidade do poder no mundo, Quijano (2005, p. 119) explica que “toda

sociedade é uma estrutura de poder. É o poder aquilo que articula formas de existência social dispersas e diversas numa totalidade única, uma sociedade. Toda estrutura de poder é sempre, parcial ou totalmente, a imposição de alguns, freqüentemente certo grupo, sobre os demais”. Neste caso, existe uma imposição de poder que gera visibilidade sobre os eixos políticos, econômicos, religiosos frente outros, ao mesmo tempo que gera invisibilidade, sulbaternização e processos de colonização e exploração, notadamente entre os eixos norte e sul globais. Tendo em vista que se escolhe elementos culturais e simbólicos que estejam ligados ao projeto político que se implantar e perpetuar e a religião é um forte elemento utilizado para convencer as pessoas em torno de determinadas ideologias.

Voltando a cena da caminhada de Silverio no deserto, ao anoitecer aparece a mulher e os filhos, que o chamam. Ele diz para voltarem, e continua: “nos vemos quando eu voltar”. A mulher pergunta quando ele vai voltar. Não há resposta (entre 2h24min09s e 2h28min01s). É como se tivesse que fazer essa caminhada. Sabemos que se trata dos pensamentos dele enquanto está em coma e de suas memórias, já que, através dessa caminhada no deserto, entendemos que, de acordo com Deleuze (2005, p. 122), “[...] a memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo”.

Colonialismo em Bardo

Além da abordagem de tempos simultâneos, em que se entrelaçam o tempo fílmico da viagem de Silverio ao México, suas lembranças e fatos da história mexicana, *Bardo* apresenta uma crítica à colonização feita no passado pelos espanhóis, assim como à neocolonização norte-americana. Crítica feita pelo diretor atenta ao fator econômico, visto que as diversas formas de colonização foram praticadas em diversos lugares do mundo. Desse modo, sustentada pela análise de Silva (2019, p. 180-181), abrimos a reflexão acerca da exploração colonial.

Os últimos duzentos [anos] testemunharam episódios repetidos da expropriação colonial de terras, trabalho e recursos, garantida por arquiteturas jurídico-econômicas que operam dentro e fora do Estado-

nação, ou seja, da figuração mais recente do corpo político liberal. Indubitavelmente encontramos, hoje, a forma jurídica colonial possibilitando o capital global (Silva, 2019, p. 180-181).

Nessa perspectiva, que trata do capitalismo, a trama apresenta elementos de exploração atuais por meio das questões neocoloniais. Na cena em que Silverio está em casa, enquanto se organiza para sair, a televisão está ligada em uma emissora que apresenta um telejornal. Assim, ouvimos a notícia de que o governo norte-americano aprova o plano da empresa Amazon de comprar o estado mexicano de Baja California, que fica no norte do país. O repórter afirma que “[...] descendo a fronteira, uma área de terceiro mundo pode se tornar a terra prometida do primeiro mundo. [...] Comemoremos a integração econômica como uma decisão soberana. Negociação, não invasão”. Antes de Silverio desligar a televisão, ouvimos a seguinte frase: “Através de um referendo, o povo mexicano decidiu...” (Figura 7, entre 7min51s e 09min14s). Não sabemos o que o povo decidiu, mas essa dúvida deixada no ar alimenta uma grande reflexão acerca da opinião dessa população sobre uma transação econômica, como defende Silva (2019) sobre a questão do capital.

Figura 7 - Cena de Silverio acompanhando um telejornal.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, (direção Alejandro González Iñárritu, Netflix, 2022).

Por abordarmos o neocolonialismo, é importante situar o termo a partir da análise que Hall (2003) faz do termo pós-colonial, colocando-o em perspectiva. Para Hall (2003, p. 109-110):

[...] a “colonização” sinaliza a ocupação e o controle colonial direto. Já a transição para o “pós-colonial” é caracterizada pela independência do controle colonial direto, pela formação de novos Estados-nação, por formas de desenvolvimento econômico dominadas pelo crescimento do capital local e suas relações de dependência neocolonial com o mundo desenvolvido capitalista, bem como pela política que advém da emergência de poderosas elites que administram os efeitos contraditórios do subdesenvolvimento (Hall, 2003, p. 109-110).

Essa dependência neocolonial com o mundo desenvolvido capitalista ocorre, entre outros aspectos, pela migração para os Estados Unidos, sobretudo pela fronteira do México. Nesse processo, centenas de pessoas atravessam o deserto, arriscando suas vidas, para tentar morar e obter emprego em terras norte-americanas, na ideia de ter uma “vida melhor (economicamente)”, o que merece uma reflexão sobre esse “melhor”, visto que muitas pessoas são exploradas em postos de trabalhos com longas jornadas e baixos salários, mas mesmo assim buscam essa renda e submetem a trabalhos diferentes de suas formações e experiências. Desse modo, ainda com Hall (2003, p. 109-110), devemos observar que “[...] o ‘colonial’ não está morto, já que sobrevive através de seus ‘efeitos secundários’”. Efeitos esses que caracterizam essa neocolonização, ainda em função de seus aspectos econômicos, que sempre ocorreu em distintos momentos da história, como aborda Quijano que demonstra que muda o regime, mas a exploração das pessoas em função do lucro das empresas capitalistas se mantém.

Na América a escravidão foi deliberadamente estabelecida e organizada como mercadoria para produzir mercadorias para o mercado mundial e, desse modo, para servir aos propósitos e necessidades do capitalismo. Do mesmo modo, a servidão imposta aos índios, inclusive a redefinição das instituições da reciprocidade, para servir os mesmos fins, isto é, para produzir mercadorias para o mercado mundial. E enfim, a produção mercantil independente foi estabelecida e expandida para os mesmos propósitos (Quijano, 2005, p. 115).

Marcadamente no filme, há a cena do diálogo entre Silverio e o filho Lorenzo (já abordada acima), quando ele explica sobre um documentário que produziu. Ele descreve a experiência como estranha e emotiva, ao mostrar que, ao tentar chegar até a fronteira para pedir asilo, os migrantes pararam para rezar no Cerro de las Piedras. Nesse momento, a Virgem de San Juan de los Lagos apareceu, e depois disso, eles não chegaram até o destino. Silverio conta que “quando tentamos encontrá-los, só

encontramos roupas, alguns pertences. Nem sinal dos corpos. Algumas pessoas disseram que a Virgem os levou. Talvez como resposta a tanta fé e desespero”.

Silverio afirma que se trata de um país de imigrantes, em que as pessoas deixam tudo para trás e fazem sacrifícios, já que em seus lugares de nascimento “não são nada, [e por isso] vão em busca de algo melhor” (entre 53min47s e 58min24s). Sacrifícios esses que colocam a vida em risco na travessia do deserto, em que muitos são explorados pelos coiotes (guias que levam as pessoas fugindo dos controles migratórios em troca de dinheiro) e passam até fome (Figura 8). Quando o filho o critica, ele pede respeito aos costumes, à cultura e à ancestralidade dos migrantes, e ainda afirma, que nos Estados Unidos as pessoas só respeitam o dinheiro.

Figura 8 - Cena de Silverio gravando o documentário.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, (direção Alejandro González Iñárritu, Netflix, 2022).

Dentro desta perspectiva, Quijano (2005) nos alerta sobre algumas questões históricas, quando os ibéricos colonizaram partes da América encontraram populações com história, linguagem, elementos culturais e identitários próprios e diferentes, como os astecas, maias, incas e chimus que foram apenas nomeados como “índios”. No processo de escravização, os povos achantes, iorubás, zulus, congos e muitos outros foram apenas considerados como “negros”. Ou seja, suas identidades e histórias foram destruídas, invisibilizadas e desrespeitadas, o que é mais um dos efeitos negativos da colonização.

Esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados

de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores (Quijano, 2005, p. 116).

Em outra cena, durante a festa de homenagem a Silverio, é exibido um trecho do documentário que ele produziu, que se encerra com uma entrevista em que um presidiário fala do capitalismo e da sociedade atual. De forma crítica, o presidiário explica a criminalidade como fruto dos problemas sociais e da ganância das pessoas.

Aqui na cadeia ninguém pode entrar e me matar. Mas eu posso mandar matá-los aí fora. Eu era pobre, invisível. Vocês me ignoraram durante décadas. Agora, tenho vocês na palma da mão. Somos homens-bomba. Há milhões de nós nos vilarejos pobres. Estamos no centro do paradoxo. Somos uma nova espécie. Uma fera diferente de vocês. [...] Vocês, intelectuais, adoram falar da luta de classes, da marginalidade. Então nós chegamos. Acabaram-se os proletários, os infelizes, os explorados. Algo novo está crescendo lá fora, cultivando-se no barro, no mais absoluto analfabetismo e escondido nos rincões da cidade. Está diante de uma espécie de “pós-miséria”. O que mudou nas periferias? Grana. Agora temos milhões. E vocês estão quebrados, são governados por incompetentes. [...] Nossos métodos são ágeis, vocês são lentos e burocráticos. Nós não tememos a morte, vocês morrem de medo. Temos armas de verdade, vocês, calibre 38. Estamos no ataque, vocês, na defesa. Vocês dizem “direitos humanos”, nós dizemos “sem piedade”. Vocês nos transformaram em estrelas do crime, nós os fizemos de palhaços. A população miserável nos ajuda, por amor ou medo, mas odeia vocês. Vocês são regionais, provincianos, nacionalistas, corruptos. Temos 50 milhões de gringos viciados. Nossas armas vêm de fora, dos gringos, somos globais. Não nos esquecemos de vocês, são nossos clientes. Vocês se esquecem de nós logo que passa o susto da nossa violência (*Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, 2022, entre 1h00min02s e 1h02min54s).

Trata-se da última cena da obra que o levou ao prêmio (Figura 9). Quando a cena acaba, as pessoas aplaudem muito. A fala do presidiário expõe os problemas da sociedade de maneira clara, tratando da desigualdade social, preconceito e falta de serviços básicos para a população, como educação, saúde, moradia e segurança (entre 1h00min17s e 01h02min54s). Taylor (2013) nos alerta que, ao estudar as Américas, temos que ficar atentos à conexão que existe entre a colonização, a escravidão, as questões indígenas, as migrações e os efeitos da globalização. Para ela, “a circulação das

Américas inclui o tráfico militar de pessoas, armas, drogas, ‘inteligência’ e conhecimento técnico. Inclui as indústrias culturais: televisão, cinema, música. Inclui também práticas religiosas, comida, estilo e performances incorporadas” (Taylor, 2013, p. 19-20). Assim, é importante que as produções audiovisuais tratem de tais questões, sobretudo sobre o impacto das colonizações espanholas e portuguesas na América Latina a partir do século XVI, em conexão com os novos modos de colonialismo operados pelos Estados Unidos.

Esse trecho traz mais um elemento de metalinguagem na obra, tendo em vista que é um documentário dentro de um filme de ficção que retrata os problemas sociais de maneira tão direta. É curioso observar que, ao final da inserção do documentário, as pessoas aplaudem, mas as palmas ganham duplo sentido: por um lado, para a obra exibida; por outro, para o discurso feito pelo entrevistado.

Figura 9 - Cena do documentário produzido por Silverio.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, (direção Alejandro González Iñárritu, Netflix, 2022).

Em outro momento do filme, a família de Silverio está numa casa de praia luxuosa, que pertence a um amigo. De lá é possível ir para um clube. A filha Camila vai com Hortência, que é impedida de entrar pelo atendente, pois ela é empregada (vale indicar que ela tem feições indígenas). Nesse ponto da trama, o preconceito e o racismo funcionam como mais um elemento de reflexão, já que, ao se contar a vida e as memórias de Silverio, foram apresentadas questões sociais, políticas, históricas e atuais que contextualizam tal narrativa. Camila indica que Hortência é da família, mas o atendente afirma que são as regras do local (Figura 10). Hortência aproveita e afirma

indignada, com razão: “Os ricos é que fazem as regras”. A filha se revolta, joga a bolsa no chão e sai. Hortência faz o mesmo (entre 1h51min04s e 01h53min27s).

Figura 10 - Cena da Silverio na casa de praia.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, (direção Alejandro González Iñárritu, Netflix, 2022).

Ao se levar em consideração situações como a retratada no filme acima, Silva (2019, p. 87) diz: “[...] contra a visão teórica tradicional que situa a escravidão na pré-história do capital, eu proponho a necessidade de reconhecer que o valor total produzido pela mão-de-obra escrava continua a sustentar o capital global”. E isso permanece com a exploração dos trabalhadores (sobretudo por conta de baixos salários, carga horária extensa, ambientes insalubres e falta de respeito em determinadas empresas, ocorrendo até casos de assédio moral e sexual), e com o preconceito racial e também a determinados serviços. Quijano (2005, p. 108), por sua vez, explica que a “raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial”.

Em outra situação similar, Silverio e família encontram-se no setor de imigração do aeroporto, o atendente (com feições latinas) diz que eles não moram nos Estados Unidos e que lá não é o lar deles. Ele se desentende com o atendente, mas tem o passaporte carimbado e é liberado. Mesmo assim ele fala com a supervisora do agente. A família se aproxima, e ele quer que o atendente peça desculpas. O atendente diz: “Não é o lar deles. Não são americanos” (Figura 11). Ele, a filha e o filho discutem com o

atendente. São retirados pelos seguranças (entre 2h05min03s e 02h07min55s).

Figura 11 - Cena de Silverio e família no aeroporto, de volta aos Estados Unidos.



Fonte: Filme *Bardo, falsa crônica de algumas verdades*, (direção Alejandro González Iñárritu, Netflix, 2022).

É interessante, nessa cena, a discussão sobre qual local é, de fato, o lar de alguém: o local de nascimento e de moradia ou onde se trabalha por anos e paga impostos. Essa é a condição de tantos migrantes, sobretudo nos Estados Unidos, que mesmo permanecendo tantos anos no país, ainda não reconhecem o espaço como seu lar, bem como não são reconhecidos como cidadãos. Nesse contexto, Taylor (2013), ao estudar a sociedade mexicana, esclarece que a formação social dessa população se deu historicamente pela mestiçagem, entre os colonizadores espanhóis e o povo nativo do México. E esse viés se faz presente na trama, sobretudo por meio da fala do atendente da migração, ao afirmar que Silverio e família não são americanos.

A mestiçagem ao mesmo tempo revela as marcas das condições de seu início e as transcende. Ela tem uma história, conta uma história, encena uma história por meio da incorporação racializada e é reteorizada em diferentes momentos históricos como parte de processos sociais diversos. As teorias da mestiçagem migraram, passando da explicação do colonialismo interno na América Latina para a luta pós-colonial chicana contemporânea (Taylor, 2013, p. 152).

Através desse filme, Iñárritu utiliza do dispositivo do cinema para retratar os problemas sociais que insere questões políticas e econômicas, neste sentido vai elaborar a apresentação de tais problemas por uma forma específica de encenação sustentada pelo protagonista. Tendo em vista que o personagem Silverio está presente em quase

todas as cenas, vale ressaltar o trabalho desenvolvido pelo ator Daniel Gimenez Cacho, que interpreta este papel. Observamos que, desde a elaboração física até a atuação, há uma minuciosa construção do personagem. Cacho dá vida ao documentarista, e entre as cenas de alegria, tristeza, dor, reflexão, o ator nos transporta para a casa, o trabalho, o encontro com os pais, a festa e o imaginário de forma intensa, abordando uma pessoa que está em crise. Bordwell e Thompson (2013, p. 233), ao tratar sobre os elementos da *mise-en-scène*, indicam que “[...] a interpretação de um ator é composta de elementos visuais (aparência, gestos, expressões faciais) e som (voz, efeitos)”. Todos esses elementos são elaborados cuidadosamente pelo ator e equipe de produção. Sua aparência, quase sempre trajando terno, contrasta com seus cabelos médios e despenteados. Seus gestos são contidos ou enfáticos, a depender da cena. Suas expressões faciais acompanham os momentos da viagem e as memórias, sugerindo sensações específicas, como o sorriso ao conversar com a filha e o olhar triste na despedida do filho morto na praia. Sua voz muda a cada diálogo, com destaque para a cena em que conversa com Luis na festa; e com Hernán Cortés, ao gravar o documentário, com tom de briga e irritação. Esses elementos da *mise-en-scène* também colaboram para indicar a crítica ao colonialismo feita no filme.

Ainda tratando sobre a interpretação do protagonista, Carreiro (2021, p. 59) afirma que “[...] o cineasta reflete através da chamada *mise-en-scène* (as estratégias de encenação, contidas na organização e na dispersão dos elementos dentro do quadro) a visão de mundo ou o estado de espírito do personagem”. Em *Bardo*, o estado de espírito do personagem destaca-se pela atuação criada por Cacho para Silverio em seu momento de crise, fortemente acentuada quando retorna para os Estados Unidos, para receber a premiação. Durante sua viagem, houve situações de reflexão e conflito sobre o seu trabalho, sua família, sua história, e ainda as críticas feitas pelo seu filho. Além disso, sua esposa e seu amigo Luis colaboraram para questionar o que ele fez até aquele momento e para que serve o reconhecimento de sua trajetória naquela altura da vida.

Ao mesclar situações vividas por Silverio no México, durante sua visita e suas memórias, observamos um conflito também na forma cinematográfica. Ora acompanhamos o protagonista durante sua vida, ora estamos mergulhados em suas reflexões, e ainda vemos cenas do documentário que ele dirigiu. Todos esses aspectos demonstram o drama vivido pelo personagem, ou seja, estamos entre acontecimentos

e fabulações, o que se coloca como uma escolha narrativa de Iñárritu e, ao mesmo tempo, mais uma metalinguagem, visto que, para narrar bem a trajetória do protagonista, a forma e o conteúdo estão em conflito.

Considerações finais

Bardo é um contador de histórias, poemas e lendas. Assim, estamos diante de um filme em que as tramas se embaralham, tendo em vista que as cenas parecem peças de um quebra-cabeça que aos poucos é montado, mesmo se apresentando de forma ora linear, ora não linear, misturando momentos cronológicos e da imaginação. E podemos sugerir que o próprio filme, sobretudo através do personagem de Silverio, se torna um bardo. Tendo em vista, que “[...] a memória cultural é, entre outras coisas, um ato de imaginação e de interconexão. [...] às vezes a memória é difícil de evocar, mas é altamente eficiente; está sempre trabalhando em conjunto com outras memórias” (Taylor, 2013, p. 128). Nesse sentido, a cada diálogo com as pessoas da família e com os amigos, percebemos que há elementos que fazem com que Silverio reflita sobre sua vida e trajetória profissional. Esses aspectos vão se somando num quebra-cabeça que leva o personagem ao problema de saúde no final da narrativa, o que lhe demanda tempo e reclusão para elaborar tudo o que aconteceu até então.

Reflexão essa que precisamos fazer diante dos processos sociais, políticos e econômicos estamos atravessando, assim a caminhada pelo deserto feita por Silverio é uma metáfora de busca de respostas aos atuais problemas hoje existentes atravessados por conflitos entre povos, deslegitimação da ciência e das instituições, desrespeito a soberania das nações, as identidades, as manifestações culturais e a ancestralidade e imposições econômicas que ampliam a concentração da renda e gera ainda mais desigualdade social.

Além disso, as transições entre as cenas e entre os acontecimentos, memórias e imaginações não são lineares. Ao conectarem cada situação apresentada, houve o cuidado de apresentar, de forma aberta, com cenas que justificam e explicam os acontecimentos, e outras com rupturas, mesmo que em outros momentos da trama as situações retornam ampliando os significados propostos na narrativa, projetando uma

elaboração fílmica muito perspicaz. Nesse sentido, as temporalidades são metafóricas, como mencionou Deleuze (2005), entre a imagem do presente que acaba e a imagem do passado que se conserva. Ainda, o tempo se apresenta como um fluxo intemporal na obra. As cenas que assistimos na primeira parte são explicadas em cenas que estão no meio ou no final da trama, por exemplo quando Silverio está em um trem com os axolotes ou conversa com Hernán Cortés. Visto que o objetivo que o cinema também tem de refletir criatividade sobre a realidade e alcançar as pessoas para discutir os problemas e buscar soluções.

O filme também oferece uma reflexão acerca do fazer cinematográfico de dois modos: um quanto à forma, ao apresentar vários elementos de metalinguagem; e o outro como uma crítica à indústria do cinema, colocando o protagonista como um documentarista que será premiado, mas que tem aspectos “americanizados” em suas produções. Assim, observamos, na trama, como são abordadas as questões coloniais, sobretudo pela esfera econômica, já que a relação capital-colonial-racial (Silva, 2019) e a colonialidade do poder (Quijano, 2005) sempre imperou desde o século XVI na América. Portanto, o cinema aqui tem várias funcionalidades. Primeiro, serve para refletir acerca do tema, já atravessamos mais uma forma de colonização, se antes fora pelas navegações dos estados europeus, agora se dá pelas instituições capitalistas (haja vista a plataformização e datificação de dados feitas pelas grandes empresas de tecnologia atualmente), ambas em busca de lucro que explorou e continua explorando todos os grupos sociais que puder. Em segundo lugar, atua como um elemento que demonstra as questões sociais e culturais dos lugares nas histórias desse tipo, marcadas pelo racismo e pelo exercício do poder de forma colonial que subalterniza e explora grande número de pessoas em favor de uma pequena elite. Assim, talvez a abordagem cinematográfica de Iñárritu nesta obra passe por uma abordagem contracolonial em que Quijano (2005) nos alerta para a necessidade de nos libertar das correntes do controle e poder do capitalismo mundial de modo colonial e neocolonial e buscar novas formas de produção, buscando meios horizontais de distribuição de recursos, uma possibilidade que o cinema pode colaborar ao espelhar os problemas que ocorre na sociedade.

Referências

BARDO, FALSA CRÔNICA DE ALGUMAS VERDADES. Direção: Alejandro González Iñárritu. Produção: Alejandro González Iñárritu e Stacy Perskie Kaniss. M Producciones, 2022. Netflix, 160 min., son., cor.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.

CARREIRO, Rodrigo. **A linguagem do cinema** [recurso eletrônico]: uma introdução. Recife: Ed. UFPE, 2021.

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. *In*: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (orgs.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2015. p. 330-344.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2).

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea**: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 107-130.

ROBERTS-BRESLIN, Jan. **Produção de imagem e som**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Edição do autor, 2019.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Recebido em 31/06/2025

Aceito em 15/12/2025

ESTRELA NEGRA, CIDADE BRANCA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAJETÓRIA PROFISSIONAL DE ODELAIR RODRIGUES EM CURITIBA

Celso Fernando Claro de Oliveira¹

Resumo: Odelair Rodrigues foi uma das mais prestigiadas atrizes paranaenses. Ao longo de décadas, ela desenvolveu uma carreira profícua que abrangeu trabalhos no teatro, no rádio, na televisão e no cinema. Reconhecida pelo público, pela crítica especializada e por seus colegas de profissão, Odelair rompeu com parte das barreiras sociais comumente impostas a tantas mulheres negras de origem humilde. Concomitantemente, os desdobramentos de sua trajetória profissional também realçam a recorrência de certas limitações com bases em questões de gênero, etnia e classe social. O presente trabalho se propõe a uma reflexão crítica sobre a carreira da atriz, pensando sua inserção em Curitiba, cidade cuja memória coletiva é marcada pelo apagamento da população negra em favor de supostas “raízes europeias”.

Palavras-chave: Odelair Rodrigues (1935-2003); Curitiba (PR); teatro; relações étnico-raciais

ESTRELLA NEGRA, CIUDAD BLANCA: VALORACIONES ACERCA LA TRAYECTORIA PROFESIONAL DE ODELAIR RODRIGUES EN CURITIBA

Resumen: Odelair Rodrigues fue una de las actrices nacidas en el estado de Paraná más transcendentales. A lo largo de décadas, ella construyó una vasta carrera profesional, compuesta por trabajos en el teatro, en la radio, en la televisión y en el cine. Con su trabajo reconocido por el público, por la crítica especializada y por sus colegas de profesión, Odelair rompió con parte de las barreras sociales comúnmente impuestas a tantas mujeres negras de origen humilde. Al mismo tiempo, los despliegues de su trayectoria profesional también subrayan la recurrencia de determinadas limitaciones basadas en cuestiones de género, etnia y clase social. Este artículo se propone a una reflexión crítica acerca de la carrera de actriz de Rodrigues, pensando su inserción en Curitiba, ciudad cuya memoria colectiva es marcada por la ocultación de la población negra en favor de presuntas “raíces europeas”.

Palabras clave: Odelair Rodrigues (1935-2003); Curitiba (PR); teatro; relaciones étnico-raciales

¹ Possui graduação em História pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e em Jornalismo pelo Centro Universitário de Maringá (Cesumar). Obteve os títulos de mestre em História pela Universidade Estadual de Maringá e de doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Foi bolsista de Doutorado Sanduíche na Yale University (2014-2015). Atualmente é professor EBT de História no Instituto Federal do Paraná - Campus Pitanga.

Introdução

Ao final dos anos 1950, Odelair Rodrigues era um dos nomes mais populares do meio artístico curitibano. A partir de papéis no teatro e em programas de rádio, a atriz conquistara o reconhecimento do público e prêmios conferidos pela crítica especializada. Entretanto, tais atividades não lhe proporcionaram uma renda segura, de modo que a jovem artista — àquela altura, prestes a se casar — foi impelida a procurar uma segunda ocupação que lhe garantisse sustento e fosse conciliável às rotinas de ensaios e gravações. Formada em Contabilidade pela Escola Técnica de Comércio, Odelair buscou emprego na área. A procura se revelou uma tarefa ingrata: “já foi preenchida a vaga” era a resposta que recebia ao se apresentar nos escritórios da capital paranaense. Ela tinha consciência do preconceito que enfrentava: “a minha cor é que não está ajudando!”

Após três meses de procura infrutífera, restou-lhe a opção de aceitar trabalho como empregada doméstica, ocupação que sua mãe e ela mesma já haviam desempenhado. Certa vez, um de seus patrões lhe mostrou uma foto em um jornal: era uma imagem de Odelair, eleita a melhor atriz de teatro do ano. Intrigado, o homem lhe interpelou: “Como se explica isso? A senhorita é a melhor atriz do ano e trabalha de empregada doméstica na minha casa?” Ela, então, lhe relatou que desempenhava tal atividade devido às dificuldades financeiras existentes, porém, reafirmou sua ocupação como artista e o valor do diploma de contadora.

A situação descrita acima foi relatada pela própria Odelair em um depoimento ao programa Memória Paranaense, em 1998 (Sua comunicação com José Wille..., 2013). Trata-se de um episódio que pode gerar estranhamento, mas que evidencia o contexto social em que a atriz estava inserida. Negra e de origem humilde, ela construiu uma carreira que desafiou os limites comumente impostos a tantas mulheres que viveram na Curitiba do século XX. Por outro lado, Odelair enfrentou uma série de condicionantes que, de diferentes formas, interferiu em sua vida pessoal e profissional, determinando quais espaços ela podia ocupar dentro e fora do meio artístico.

Por meio deste artigo, propomos discutir a trajetória profissional de Odelair Rodrigues na capital paranaense, levando em consideração as redes de sociabilidades estabelecidas pela atriz, as oportunidades de trabalho disponíveis e as características do

meio artístico em Curitiba, bem como a história oficial da cidade, caracterizada pelo apagamento da população negra. Serão realçadas questões como gênero, etnia e classe, essenciais para nos ajudar a compreender como Odelaire alcançou proeminência em um espaço predominantemente masculino, branco e elitista. A análise será complementada por uma avaliação, a partir de fontes primárias, da recepção das performances de Odelaire Rodrigues que, muitas vezes desempenhando papéis de mulheres subalternas, subvertia as relações de poder representadas em cena para conquistar a atenção do público e da crítica.

Uma cidade sem pessoas negras: (Re)pensando as representações de Curitiba

A preocupação com a construção de uma identidade paranaense ganhou forças após a emancipação da então Província do Paraná, em 1853.² Membros das elites locais dedicaram-se a estabelecer as características marcantes da Província, a fim de reivindicar um local de relevância para a mesma no cenário nacional. Alessandro Batistella (2012) observa que, desde sua gênese, tal movimento voltou-se para a História e as tradições locais, todavia, foi influenciado por teorias estrangeiras que estavam em voga à época — hoje, reconhecidas como pseudocientíficas. Entre estas, destacam-se a defesa do branqueamento racial e o determinismo geográfico.

Com grande aceitação em parte dos círculos políticos e intelectuais brasileiros, a teoria do branqueamento racial serviu para incentivar a vinda de migrantes europeus ao país: ao considerar que a raça branca era “superior” às demais, os defensores de tal ideia acreditavam que o Brasil se tornaria um país “civilizado” somente após a população branca tornar-se dominante. A popularização dessa teoria levou à aprovação de leis e projetos de Estado visando a fixação desses imigrantes, ao mesmo tempo em que contribuiu para a manutenção de uma série de barreiras sociais que perpetuaram as condições de marginalização às quais a população negra encontrava-se submetida (Batistella, 2012, p. 4-5).

² Até 19 de dezembro de 1853, o território integrava a Província de São Paulo.

O determinismo geográfico define que as características de um meio (clima, relevo etc.) influenciam as condições físicas e psicológicas da população que ali vive, podendo determinar seu “sucesso” ou “fracasso”. Seus defensores viam na Europa um modelo de civilização, em contraponto às regiões de clima tropical. Para esses ideólogos, os europeus, supostamente, teriam lidado com um clima hostil e a escassez de alimentos — fatores que exigiriam maior grau de organização para sobrevivência, o que teria proporcionado o desenvolvimento do continente. O mesmo processo não seria observável nas áreas tropicais, onde, segundo esses pensadores, o calor motivaria a lassidão, enquanto a abundância de alimentos e água não requereria grandes exigências dos nativos. No caso do Paraná, a teoria encontrou respaldo nas características do relevo e do clima, cujas semelhanças com a Europa eram enaltecidas (Batistella, 2012, p. 6).

Amparado em tais ideias, o movimento de construção da identidade paranaense relegou as populações de origem africana a um papel menor. Ao longo do século XIX ganhou força a tese de que poucos negros haviam se fixado na região devido a uma suposta insignificância da escravidão na economia local. De início, o movimento não previa a valorização da figura do imigrante europeu: Batistella ressalta a defesa de uma integração “plena” dos estrangeiros, que incluía o abandono dos costumes de seus países de origem em favor da cultura local. Esse posicionamento mudou paulatinamente à medida que os imigrantes obtinham ascensão econômica, alcançando projeção social e cargos políticos (Batistella, 2012, p. 6-7).

A mudança definitiva com relação à figura dos imigrantes ocorreu a partir da publicação de “História do Paraná” (1899), do intelectual Romário Martins. Nessa obra, Martins destaca a existência de duas ondas migratórias no estado: a primeira, caracterizada pela presença portuguesa, indígena e negra no período colonial; a segunda, ocorrida no século XIX, com a vinda de europeus. Os últimos teriam se sobreposto aos demais, valendo-se de sua cultura “superior” e do branqueamento da população (Batistella, 2012, p. 3-4). Em sua análise de “História do Paraná”, Tatiane Valéria Rogério de Carvalho assinala que Martins construiu a imagem do imigrante como o “ancestral paranaense” por excelência, tornando-o centro da História do estado. (Carvalho, 2017, p. 1). Tanto Batistella quanto Carvalho concordam que Martins trata os

negros como sujeitos passivos, servindo de contraponto ao dinamismo dos europeus (Batistella, 2012, p. 9-10; Carvalho, 2017, p. 11-12).

“História do Paraná” conferiu projeção a Romário Martins, que se aprofundou nos debates sobre a identidade paranaense. Na década de 1920, ele fundou o Clube Paranista e publicou um manifesto intitulado “Paranismo”, neologismo que passou a batizar o movimento identitário. De caráter ufanista, o texto definia como paranista qualquer pessoa que nutrisse afeição pelo estado e almejasse contribuir com seu desenvolvimento. Nesse cenário, o imigrante europeu passou a ser visto como um *self-made man*, um sujeito que superou dificuldades para “fazer a América”. Batistella assinala a importância que o termo “cosmopolita” adquire no manifesto, sendo utilizado para definir uma região marcada por populações de origens diversas, que coexistem a partir de suas diferenças, alcançando um alto patamar civilizatório. O termo serve a uma dupla função, pois enaltece a figura do europeu, ao mesmo tempo em que apaga os conflitos anteriores referentes à ideia de integração total (Batistella, 2012, p. 8).

A fim de divulgar o Paranismo, Martins endossou a publicação da revista “Ilustração Paranaense”. O periódico buscava louvar as qualidades do estado, elegendo os símbolos do Paraná (pinhão, Araucária, entre outros) e assinalando as supostas características da população local a partir de superlativos, como “trabalhadora”, “forte” e “bondosa”. Uma das principais estratégias era realizar comparações com a Europa a fim de justificar a “excepcionalidade” do paranaense. Apesar do relativamente curto período de circulação (1927-30), o ideário da “Ilustração Paranaense” foi apropriado pelas elites locais (Batistella, 2012, p. 9).

Por ocasião do Centenário da Emancipação do Paraná, ocorreu um reavivamento do Paranismo, sobretudo com a publicação da obra “Um Brasil diferente: ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná” (1955), de Wilson Martins. Segundo Batistella (2012, p. 10) e Carvalho (2017, p. 13), Wilson Martins não apenas recuperou o ideário do estado formado por populações de origem europeia, como chegou ao extremo de defender a inexistência das presenças portuguesa, indígena e negra na região. Para o ensaísta, a História do Paraná tem início somente após a chegada do elemento europeu não-ibérico.

Wilson Martins explica a suposta inexistência de afro-brasileiros no Paraná a partir de uma hipotética “piedade” dos habitantes locais, que não teria permitido à

escravidão prosperar na região. Assim, busca assinalar a “excepcionalidade” do território frente ao restante do país. Além disso, ele retoma o preceito do branqueamento populacional, alegando que os negros paranaenses teriam “desaparecido” devido a cruzamentos com brancos ou uma suposta “baixa expectativa de vida”. Novamente, a figura do imigrante europeu aparece como o polo positivo — que supera adversidades por se impor genética e culturalmente frente aos afro-brasileiros (Carvalho, 2017, p. 13).

Capital do estado e centro dos debates do Paranismo, Curitiba foi uma das cidades em que a imagem do Paraná europeizado mais ganhou forças, tornando-se parte da História Oficial do município. Batistella considera que o ideário paranista está no cerne de “mitos” sobre o município, os quais foram difundidos e reforçados “após bem-sucedidas campanhas de marketing” que consolidaram uma imagem eurocêntrica de Curitiba (Batistella, 2012, p. 9). Carvalho (2017, p. 10) endossa tais argumentos, assinalando que as representações da cidade buscam, em grande medida, enaltecer uma suposta excepcionalidade da capital devido às suas “semelhanças” com a Europa. Para tanto, o restante do Brasil emerge como contraponto negativo à Curitiba cosmopolita.

O ideal da “Curitiba branca” consolidou-se na identidade local no século XX, coincidindo com a vida e a carreira de Odelair Rodrigues. Em nosso levantamento de fontes, não encontramos nenhuma menção direta por parte da atriz ao Paranismo. Entretanto, ela demonstrava consciência do apagamento sofrido pela população de origem africana na História Oficial da cidade e seus reflexos no cotidiano. Ao programa “Memória Paranaense”, Rodrigues relatou um caso de *bullying* ocorrido na juventude motivado pelo fato de a cor de sua pele ser considerada “exótica”. Na ocasião, enquanto ia para a escola, foi perseguida por um grupo de meninos que lhe dirigiu provocações jocosas como “olhe lá: uma negra”, “tição” e “chupim”. Ao longo do depoimento, a artista enfatizou o estranhamento que sua presença despertou nos agressores e assinalou, ainda, as diferenças de classe marcante no episódio: ela, moradora de um cortiço, trajada com uniforme escolar de segunda mão e carregando materiais usados; enquanto o líder dos agressores era filho do proprietário de uma fábrica de balas (Sua comunicação com José Wille..., 2013).

Nosso objetivo não é estabelecer uma relação mecânica entre a trajetória de Odelaire Rodrigues e a representação socialmente aceita de uma “cidade sem negros”, mas buscar entender como essa mesma representação afetou as ofertas de trabalho, os espaços onde Odelaire poderia circular, suas possibilidades de ascensão social, entre outros fatores. Da mesma forma, buscaremos compreender como ela buscou resistir a tais imposições e, dentro das condições existentes, procurou subvertê-las.

Do conceito de artista

Compreender a trajetória profissional de Odelaire Rodrigues requer utilizar o conceito de “artista”. Recorremos à Sociologia da Arte Marxista, notadamente, às reflexões de Janet Wolff, que apresenta uma definição do termo que foge dos sentidos de lugar comum, os quais partem de uma visão romantizada para tomar o artista como uma pessoa “iluminada” ou “à frente de seu tempo”. A preocupação central da pesquisadora é entender a natureza social da arte em seus processos de produção, circulação e recepção. Nesse sentido, o estudo de uma obra de arte ou conjunto de obras de arte só é possível quando esses trabalhos e seu(s) autor(es) são entendidos a partir das relações políticas, econômicas, sociais e culturais existentes em um dado contexto histórico.

Wolff assinala que todos os seres humanos estão inseridos em um contexto histórico marcado por instituições, relações e costumes sociais. Estas condições interferem diretamente no meio artístico, determinando quem pode acessá-lo, alcançar sucesso financeiro e projeção profissional etc. Ao mesmo tempo, conforme a autora, deve ser levado em consideração que todo ser humano é dotado de individualidade e liberdade, características importantes no momento da produção artística. Da seguinte maneira, a socióloga sintetiza seu raciocínio:

Tudo o que fazemos está localizado em – e, portanto, é afetado por – estruturas sociais. Isso não significa dizer que, a fim de sermos agentes livres, nós precisamos de algum modo nos libertar das estruturas sociais e agir externamente a elas. Pelo contrário, a existência dessas estruturas e instituições possibilitam qualquer atividade de nossa parte, e isso se aplica igualmente aos atos de conformidade ou aos

atos de rebelião. [...] Toda ação, incluindo ações criativas ou inovadoras, surgem de uma conjunção complexa de numerosas condições e determinantes estruturais. Qualquer conceito de 'criatividade' que negue isso é metafísico e não pode ser sustentado. [...] Atividade prática e criatividade estão em uma relação mútua de interdependência com as estruturas sociais (Wolff, 1981, p. 9, tradução nossa).

As colocações de Wolff (1981) são importantes tanto por estabelecer uma relação entre os artistas e as estruturas sociais, quanto por realçar a relevância da biografia de um indivíduo no meio artístico. Segundo a pesquisadora, todos os atos humanos são determinados por variáveis múltiplas (fatores sociais, psicológicos, neurológicos, químicos). Assim, o estudo de um artista, de uma obra ou de um movimento depende não apenas da compreensão do contexto histórico em questão, mas também da análise de elementos biográficos que nos permitam aprofundar nossa pesquisa (Wolff, 1981, p. 10).

A partir de reflexões embasadas nos trabalhos de Karl Marx e Anthony Giddens, Wolff considera que toda ação humana está situada e é determinada por um complexo grupo de estruturas, o qual permite a realização de tais ações ao oferecer condições e possibilidades de escolha. Tal conjuntura garante aos agentes sociais liberdade para agir dentro das condições existentes — liberdade esta relacionada à possibilidade de fazer escolhas, conduzir práticas e monitorar ações de modo consciente e reflexivo. Nesse sentido, a questão da inovação ou da criatividade — tanto no que diz respeito ao trabalho artístico, quanto no que se refere às outras formas de trabalho humano — pode ser entendida como o resultado prático de uma combinação única de estruturas e condições determinantes (Wolff, 1981, p. 24-25).

Tais reflexões são importantes pois Wolff (1981, p. 10-12) combate a ideia de que os estudos sobre arte devem reduzir-se a estudos sobre os artistas, uma vez que essa tendência acaba por ignorar a relação do artista com seu contexto histórico. A fim de evitar esse desvio, Wolff considera que toda forma de arte é coletiva, no sentido em que mesmo as mais "individuais" — como a literatura ou a pintura — exigem que o artista tenha contato com a sociedade à sua volta. O domínio das técnicas não é inerente ao ser humano, logo, um artista precisa ser ensinado por um professor. Necessita ainda de equipamentos de trabalho ou de auxiliares, o que o leva a tecer relações com

comerciantes, inventores, modelos. O apoio de um patrocinador pode ser de grande valia para ajudá-lo a criar. O artista dialoga com seus pares e seu público, é analisado pela crítica especializada e comercializado no mercado das artes. Portanto, a socióloga assinala que a individualidade do artista e as condições para seu trabalho são inteiramente dependentes das estruturas e instituições da prática artística.

Mesmo o sentido de uma obra de arte não pode ser compreendido exclusivamente desde a perspectiva da vontade do artista. Dialogando com interpretações marxistas dos conceitos de cultura e ideologia, Wolff considera que todo produto artístico passa por uma mediação estética e ideológica — a primeira engloba as convenções, técnicas e estilos que marcam uma determinada época ou movimento; enquanto a segunda refere-se às crenças, valores e ideias que circulam nos espaços em que o artista vive. Concomitantemente, deve-se considerar a capacidade do artista em mediar tais elementos, aceitando-os, adaptando-os, criticando-os, ou rebelando-se contra eles (Wolff, 1981, p. 60-66). Desse modo, embora a biografia de um autor seja um elemento importante em uma abordagem do materialismo histórico, é errôneo ater-se apenas a ela como fonte de respostas.

Segundo a pesquisadora, arte e trabalho são elementos indissociáveis, uma vez que o conceito de trabalho, no Marxismo, engloba práticas humanas capazes de transformar a natureza e a realidade, ao mesmo tempo que permitem ao homem expressar-se (Wolff, 1981, p. 12-13). Logo, toda produção artística é um trabalho criativo. Embora essa forma de trabalho seja presente em todas as sociedades, as divisões sociais do mundo capitalista fazem com que nem todos os artistas ou produções artísticas encontrem reconhecimento. Desse modo, há profissionais que alcançam apoio financeiro e da crítica, encontrando maior liberdade para executar seus trabalhos. No caso de Odelaire Rodrigues, será possível observar as diferenças nos papéis que ela encontrou no início de sua carreira e a partir do momento em que se consolidou como uma das atrizes mais reconhecidas dos palcos curitibanos.

Enquanto trabalho, Wolff afirma que toda obra de arte é uma manufatura. A ideia pode causar estranhamento quando pensamos o meio teatral, contudo, os argumentos apresentados pela socióloga permitem elucidar a questão. Ela assinala que a arte exige o empreendimento de um processo de produção laborioso, no qual o trabalhador emprega ferramentas (instrumentos e materiais), conhecimentos técnicos

(regras, códigos e convenções) e estudos (sobre estética, arte etc.). Além disso, o trabalho artístico requer prática e autocrítica, a fim de que o artista possa desenvolver suas habilidades. Por fim, uma vez concluído, o trabalho artístico é veiculado em um mercado das artes, que lhe atribui valor e define sua circulação perante diferentes públicos (Wolff, 1981, p. 14-16).

Segundo Wolff (1981, p. 8), todas as produções artísticas podem ser entendidas como “repositórios de significações culturais” e “sistemas de significação”, pois trabalham com significados socialmente compartilhados em um determinado contexto que permitem a identificação por parte do público. Esse processo é permeado pela atribuição de valores que grupos dominantes estabelecem sobre as produções artísticas, buscando difundir uma leitura hegemônica sobre elas. Todavia, segundo a autora, esse processo é mais complexo do que a ideia de uma mera imposição por dois motivos: 1) os demais grupos podem resistir e, até mesmo, reinterpretar as leituras hegemônicas; e 2) as concepções ideológicas e culturais espalham-se pelas sociedades de maneiras bastante próprias (Wolff, 1981, p. 72-73).

Wolff define como “ideologia” o conjunto de ideias e crenças de um povo que estão relacionadas às suas condições atuais de existência. Logo, a autora considera que a ideologia é geralmente fundada nas condições materiais e econômicas de uma sociedade, e promulgada por grupos em posição de poder, de forma nem sempre consciente. A socióloga, entretanto, é bastante crítica em relação à visão da ideologia dominante como um bloco monolítico: para ela, há ideologias coexistentes, as quais podem ser residuais ou emergentes, alternativas ou oposicionistas. Esse cenário desemboca em lutas entre as diferentes correntes, as quais se manifestam na sociedade, incluindo no meio artístico. Além disso, Wolff (1981, p. 53-54) considera que a base material para uma ideologia não é necessariamente a classe social — há ainda fatores geracionais, étnicos e de gênero. Outro importante apontamento da autora é de que a ideologia nunca se manifesta de forma “pura” em uma obra de arte — o artista retrabalha a ideologia, tendo como respaldo as regras e convenções estéticas de seu tempo (Wolff, 1981, p. 61-63).

As colocações de Wolff são relevantes para pensarmos a trajetória profissional de Odelair Rodrigues. Considerando o ideário dominante em Curitiba à época (a cidade “europeizada”), a classe social da família da atriz e seu fenótipo, encontramos uma série

de condicionantes que podem ser interpretadas como obstáculos à sua inserção no meio artístico da capital paranaense. A individualidade e a liberdade criativa de Odelair — inscritas no contexto da época, convém ressaltar — permitiram-lhe buscar meios para romper com os papéis sociais comumente reservados a uma mulher negra, de origem humilde. Odelair encontrou no ambiente escolar um caminho para se inserir no meio teatral, construiu redes de sociabilidade que lhe admitiram encontrar trabalho e buscou diferentes formas para se firmar perante o público, a crítica e seus colegas. Concomitantemente, faz-se necessário salientar que Odelair continuou enfrentando limitações impostas por questões econômicas, étnicas e de gênero.

Da infância aos primeiros anos no teatro profissional

Odelair Rodrigues da Silva nasceu em Curitiba, no dia 27 de janeiro de 1935.³ Ela era a filha mais velha de Alice Costa da Silva, empregada doméstica e lavadeira, e Joaquim Rodrigues da Silva, terceiro-sargento da Polícia Militar. De origem humilde, a família residiu em diferentes bairros da capital paranaense. No depoimento ao “Memória Paranaense”, Odelair revelou que ela e Adagmar, sua irmã mais nova, foram instruídas pela mãe a se dedicar aos estudos e aprender a se defender das provocações preconceituosas que viriam a receber. Odelair seguiu ambos os conselhos à risca: “Na sala de aula, eu sempre fui comportada, aplicada, tinha dez em tudo. No comportamento, eu tinha zero. Tinha que me defender. Batia nas meninas na sala de aula, não queria nem saber. Batia mesmo” (Sua comunicação com José Wille..., 2013).

As orientações de Alice refletem as preocupações de muitas famílias afro-brasileiras no início do século XX. Desde o Pós-Abolição, fomentou-se entre círculos intelectuais negros que a educação seria um mecanismo para a ascensão social. Embora existissem iniciativas voltadas à emancipação dos sujeitos e o combate ao racismo, a busca pelos estudos visava, primordialmente, atender necessidades mais imediatas. Neusa Maria Mendes de Gusmão assinala que a principal preocupação era a capacitação para o trabalho, a fim de transformar os negros em empregados eficientes, capazes de

³ O pai de Odelair levou cinco meses para registrá-la. Em seus documentos pessoais, constava o dia 14 de julho de 1935 como data de nascimento. Cf. LEITE; GEMAEL, 2018. p. 15.

preservar seus postos e garantir o sustento de seus lares. Em grande medida, as famílias afro-brasileiras buscavam “educar-se para superar as marcas e os estigmas de seu passado como escravo ou dele descendente” (Gusmão, 1997, p. 53-74). A preocupação de Alice com a educação das filhas levou-a a buscar matrículas em escolas tradicionais da cidade. Foi em uma delas, o Colégio Estadual Doutor Xavier da Silva, que Odelair teve sua primeira experiência diante de uma plateia, aos sete anos de idade. Em uma apresentação de fim de ano, cantou a música “Vatapá”, de Dorival Caymmi (Sua comunicação com José Wille..., 2013).

Por um breve período, Alice foi obrigada a abandonar esse projeto devido a atribulações causadas pela boemia e pelos relacionamentos extraconjugais de Joaquim. Cansada das traições do marido, expulsou-o de casa em 1945 (Leite; Gemael, 2018, p.15). Assim como muitas mulheres negras de ontem e de hoje, Alice tornou-se mãe solo e arrimo de família. A nova configuração familiar trouxe dificuldades financeiras, fazendo com que ela matriculasse as filhas no Internato Menino Jesus. A passagem de Odelair e Adagmar pela instituição foi conturbada devido às precárias condições do local; em razão disso, Alice buscou o Juizado de Menores. Posteriormente, elas se mudaram para São José dos Pinhais, dividindo uma casa com outras mulheres da família (Leite; Gemael, 2018, p.18-20). A situação demonstra a existência de uma rede de apoio feminina em torno de Odelair.

Ainda nos anos 1940, a família retornou à Curitiba, passando a residir em um cortiço no bairro Alto da Rua XV. Alice casou-se pela segunda vez, com Daniel Costa, e conseguiu emprego nos Correios. O novo relacionamento proporcionou uma sensível melhora na condição financeira da família, de modo que Odelair voltou a frequentar instituições de renome da capital paranaense como o Instituto de Educação do Paraná e o Colégio Estadual do Paraná. Nessas escolas, ela se destacou em diversos projetos esportivos e culturais, Odelair ingressou no Teatro Experimental do Colégio Estadual do Paraná (Tecep), onde recebeu treinamento em atuação, canto e dança. Em 1952, participou da peça “As Rosas de Nossa Senhora”. Apesar do papel secundário, ela chamou a atenção de outro aluno, o qual vinha se engajando para fortalecer o teatro estudantil: Ary Fontoura. No mesmo ano, Fontoura escalou Odelair para participar da montagem de “Sinhá Moça chorou...”, de Ernani Fornari. A peça permitiu a Odelair se destacar no papel cômico de Balbina. Fontoura e ela tornaram-se amigos, dando início

a uma parceria profissional que rendeu frutos nos anos seguintes. A partir de então, Odelair aprofundou sua participação no TECEP e estabeleceu uma rede de sociabilidades com estudantes que se tornariam seus futuros colegas de profissão (Leite; Gemaël, p. 27-28).

O papel de Odelair em “Sinhá Moça chorou...” suscita alguns debates. Na entrevista ao programa Memória Paranaense, Odelair afirmou que Balbina fora escrita para ela e refere-se à personagem como uma “crioula”, integrante de um grupo de “três escravos”. Tais elementos evidenciam os estereótipos que marcaram parte da carreira da atriz, pois, muitos dos papéis oferecidos à Odelair ao início de sua carreira eram de mulheres escravizadas ou em situação de subalternidade, como empregadas domésticas. Convém salientar que, provavelmente, Odelair era a única estudante afro-brasileira no grupo, pois atores brancos precisaram recorrer à prática do *black face*⁴ para interpretar os demais personagens negros na montagem da peça (Sua comunicação com José Wille, 2013).

Há alguns ruídos no que diz respeito à natureza do papel de Balbina. Adriane Angheben Eitelven afirma que a versão original da peça, escrita em 1940, já apresentava a referida personagem como uma ex-escravizada que trabalha para seus antigos senhores. É provável que Odelair tenha sido traída por sua memória, passados mais de quarenta anos da montagem, ou, então, que o papel tenha sido reescrito para aquela adaptação. Balbina é uma personagem marcada por contradições. Em sua análise, Eitelven destacou que, na relação desigual com seus patrões, Balbina é “tratada com termos pejorativos que não enobrecem sua pessoa, nem seu trabalho”, é considerada feia e apresenta-se de forma tão submissa que, em algumas cenas, defende os interesses dos brancos. Apesar disso, a mesma Balbina fora descrita como observadora e consciente das ações à sua volta, além de apresentar uma notável transformação à medida que a trama se desenvolve.⁵

A caracterização de Balbina chama a atenção pois inicia uma tendência que marcou a carreira de Odelair Rodrigues: valer-se de papéis disponíveis para subverter as

⁴ *Black face* é a prática por meio da qual uma pessoa branca utiliza maquiagem para escurecer a pele e passar por negra. Odelair Rodrigues não emprega tal termo, porém, assinala que dois colegas — Ary Fontoura e o futuro advogado, René Dotti — tinham de pintar seus rostos com rolha queimada.

⁵ Cf. EITELVEN, 2007.

relações de dominação existentes, alcançando projeção nos palcos. O resultado foi positivo em 1952, pois, embora não fosse a protagonista, Odelair firmou-se como membro de destaque no TECEP, o que lhe garantiu uma carreira nos palcos. “Foi o espetáculo que me deu a oportunidade de sair do teatro amador do colégio e passar a ser atriz profissional”, disse em uma entrevista comemorativa aos cinquenta anos de sua carreira (Mattos, 2001).

Em 1953, Ary Fontoura criou a Sociedade Paranaense de Teatro (SPT). Formada por antigos membros do TECEP, a agremiação tinha por objetivo fomentar o teatro em Curitiba. Odelair recebeu um convite para ingressar no grupo, ao qual só aceitou com anuência da mãe, que demonstrava uma preocupação pertinente. À época, o teatro não era considerado um meio respeitável ou que trouxesse segurança financeira, além de ser marcado por uma estigmatização que recaía de forma cruel sobre as mulheres — por décadas, o trabalho das atrizes foi equiparado ao de prostitutas (Veras, 2011).

O ingresso da SPT marca o início da profissionalização de Odelair Rodrigues como artista. Foi a partir da companhia que ela se aprofundou no domínio dos métodos de atuação teatral, como uso do corpo e da voz. Como parte de sua formação, também viajou a São Paulo para assistir montagens teatrais diversas. Trata-se do processo mencionado por Wolf a respeito do aperfeiçoamento do trabalho artístico. Na entrevista concedida a José Wille, a própria Odelair assinalou a importância do estudo, da prática, do conhecimento técnico e do treinamento formal ao longo de sua carreira, embora ainda se valesse da ideia de “dom” para o teatro (Sua comunicação com José Wille..., 2013).

Em 1953, Odelair atuou três montagens da SPT.⁶ Conforme ressaltam Leite e Gemaël, nem todas as montagens foram bem recebidas, entretanto, Odelair chamava cada vez mais a atenção do público e da crítica (Leite; Gemaël, 2018, p. 32-33). Por seus trabalhos, ela recebeu o prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante de Curitiba (Espelho da Ribalta..., 1955, p. 5). O sucesso profissional não se traduziu em estabilidade financeira, de modo que Odelair precisou conciliar o ofício de artista com o trabalho como empregada doméstica, segundo destacamos ao início deste trabalho. A situação mudou ao final dos anos 1950, quando ela se tornou faturista na Caixas Registradoras S.A. Ela

⁶ Para um levantamento dos trabalhos de Odelair Rodrigues, Cf. Oliveira, 2021, p. 419-420.

manteve o vínculo por quatro anos e obteve promoções, até abandonar a carreira na contabilidade após sua carreira artística permitir-lhe firmar-se economicamente (Sua comunicação com José Wille, 2013).

Ainda na segunda metade da década de 1950, Odelair ampliou seu envolvimento com o teatro curitibano, não somente como atriz, mas também com funções nos bastidores e cargos de gestão. Esse processo foi acompanhado por um movimento para fortalecer o teatro paranaense, que culminou na criação do Grupo Experimental do Guaíra, em 1956. Odelair tomou parte da direção do novo órgão, no cargo de Diretora de Cena.⁷ O grupo realizou uma caravana por diversas regiões do Paraná, apresentando a peça “A Mulher de Outro Mundo”, de Noel Coward (Franciosi, 1956b, p. 2). No mesmo ano, Odelair recebeu o prêmio de Melhor Atriz de Teatro do Paraná (Odelair Rodrigues..., 1957, p. 5).

O crescente engajamento na cena teatral curitibana permitiu a Odelair alcançar uma proeminência inédita para uma mulher negra. Integrar a gestão do Grupo Experimental do Guaira permite-nos observar o reconhecimento de seus pares, além de ser uma função imbuída de autoridade e responsabilidade. Nesse mesmo período, Odelair participou de montagens de peças estrangeiras, recebendo papéis coadjuvantes concebidos para atrizes brancas. Tal processo não se deu sem contradições. Os jornais se valiam da cor da pele de Odelair para identificá-la, o que reforça uma certa ideia de excepcionalidade. Em uma nota publicada no Diário do Paraná, por exemplo, o termo *colored*, comumente empregado para pessoas negras com certo grau de fama, foi utilizado para se referir à jovem atriz (Arsênico..., 1955, p. 6).

Também é possível observar a recorrência de estereótipos ligados à subalternidade e ao exotismo nos papéis oferecidos a Odelair — em “Uma Mulher de Outro Mundo”, ela interpretou uma médium excêntrica; já em “Casa de Bonecas”, de Henrik Ibsen, representou uma babá. É importante salientar que ela tinha consciência das limitações no meio profissional, especialmente após a viagem para São Paulo, onde assistiu a uma montagem de “Porgy e Bess”, espetáculo representado por um elenco negro.⁸ A principal estratégia de Odelair nesse cenário foi valer-se das oportunidades

⁷ Ligado ao Teatro Guaíra, o grupo surgiu da fusão entre a SPT e o Clube do Teatro. FRANCIOSI, 1956b.

⁸ Na mesma nota publicada pelo Diário do Paraná lê-se que Odelair “declarou que não acredita mais em teatro de brancos”.

que lhe eram oferecidas para conquistar ainda mais espaço, realizando atuações aclamadas pela crítica, ao mesmo tempo que construía uma forte relação com o público. Assim, partiu das condições materiais existentes para consolidar-se como artista.

Em 1957, Odelair casou-se pela primeira vez, com Estanislau Costa, que trabalhava nos bastidores da SPT. A notícia do matrimônio foi recebida com preocupação pela coluna “Ronda pelo Teatro”, publicada no jornal Diário do Paraná. De acordo com texto, havia o risco de que a união afastasse a atriz dos palcos, tal qual ocorrera com outras profissionais do ramo (Ronda..., 1957, p. 2). A preocupação pautava-se na estigmatização do teatro já debatida e era procedente, pois Costa tentou persuadir a esposa a abandonar sua carreira. Odelair se negou e continuou atuante no meio teatral. Os embates desgastaram o casamento, situação agravada pelo comportamento violento de Costa. Odelair deixou sua casa e passou a viver em um teatro, contando com o apoio de amigos até obter a separação (Leite; Gemael, 2018, p. 58).

A estrela negra conquista a cidade branca

O ano de 1958 marca uma importante virada na carreira de Odelair: o Grupo Experimental do Guaíra arrendou um prédio abandonado situado na Praça Ruy Barbosa, região central de Curitiba. O espaço ganhou o nome de Teatro de Bolso devido ao seu espaço reduzido. Odelair engajou-se nas atividades do novo espaço, trabalhando como atriz, contrarregra e sonoplasta. Uma das principais iniciativas do grupo era fomentar uma cultura teatral na capital paranaense (Sua comunicação com José Wille, 2013).

Foi no Teatro de Bolso que Odelair teve sua primeira experiência como protagonista, interpretando Mabel na peça “Ela Só É Society”, escrita para ela por Cícero Camargo de Oliveira. O espetáculo consolidou Odelair como uma estrela dos palcos curitibanos, permanecendo oito meses em cartaz e tornando-se um dos espetáculos mais lucrativos da capital paranaense até então (Ela..., 1959, p. 5). Por ocasião da centésima apresentação, foi promovido um coquetel que contou com a presença de autoridades locais, como o prefeito à época, Iberê de Mattos (Centenário..., 1959, p. 2).

O sucesso levou a uma segunda colaboração com o autor, que escreveu “Nega de Maloca”, tendo Odelair em mente para o papel principal. O fato de a atriz, ainda jovem e em início da carreira, interpretar dois papéis concebidos para o seu trabalho chama a atenção — tal prática, em geral, constitui uma honraria reservada a atores veteranos e bem estabelecidos no ramo teatral. O sucesso de Odelair junto ao público fez com que “Nega de Maloca” fosse escolhida para promover um evento beneficente comandado por Hermínia Lupion, primeira-dama do Estado àquela época (Avant..., 1959, p. 8).

Infelizmente não encontramos os roteiros das peças ou estudos sobre os mesmos. O pouco que conhecemos dos espetáculos em questão vem de informações da imprensa da época. De acordo com as fontes, “Ela Só É Society” é uma sátira da alta sociedade protagonizada por Mabel, uma “espôsa [sic] mundana e vulgar” (Ela..., 1958, p. 5). Já “Nega de Maloca” foi descrita como um “retrat[o] [d]a vida nos morros cariocas”, cuja personagem central, Nêga, é “uma desajustada que se alia a um malandro” (Grande Sucesso..., 1959, p. 6).

Tal cenário desemboca em duas reflexões inter-relacionadas. Primeiramente, é importante salientar que o protagonismo não basta. Como bem ressaltou Robert Stam em sua obra sobre representações do negro no cinema brasileiro, as ofertas de trabalho às atrizes afro-brasileiras costumam ser limitadas a papéis estereotipados, que reproduzem e reforçam as relações de desigualdade existentes em nossa sociedade.⁹

Por outro lado, é interessante pensar como Odelair interpretou as duas personagens. Apesar das características negativas das protagonistas, o público prestigiou ambos os espetáculos, o Estado procurou apropriar-se de ambos e Odelair foi elogiada pela crítica por suas performances. O peso do trabalho artístico nesse processo ganha ainda mais força ao retomarmos a ideia de Curitiba como uma cidade marcada pelo protagonismo branco: pela primeira vez, uma mulher negra consolidava-se como uma das principais atrizes do teatro curitibano.

Outro estudo da área do cinema abre novos horizontes a respeito da segunda reflexão. Trata-se da biografia da atriz e cantora Hattie MacDaniel, uma das primeiras mulheres negras a obter destaque em Hollywood, escrita por Jill Watts¹⁰. Apesar de

⁹ Cf. STAM, 2008.

¹⁰ Cf. WATTS, 2005. O título da obra serviu de inspiração para nomear este artigo.

terem nascido em países e em momentos diferentes, Hattie e Odelair enfrentaram desafios similares. Watts assinala que Hattie recebeu ofertas de trabalho majoritariamente restritas a papéis de escravizadas ou criadas. Diante do desejo de firmar-se como artista e da necessidade de sustento por meio de seu trabalho, ela buscou subverter as limitações das personagens para ganhar espaço, agindo dentro das condicionantes impostas pela indústria do cinema. Ao analisar os papéis interpretados pela atriz, Watts destaca a criação de personagens fortes, com senso de dignidade e apurada capacidade de observação, apesar da subalternidade inerente aos papéis. Guardadas as devidas particularidades de ambos os casos, as artistas se valiam das mesmas estratégias.

Há uma diferença importante entre Hattie e Odelair: a atriz curitibana conquistou um poder de protagonismo jamais alcançado pela estadunidense. A partir do sucesso de “Ela Só É Society” e “Nega de Maloca”, Odelair galgou novas oportunidades de trabalho para além do meio teatral. Entre os anos 1950 e 1960, ela participou de espetáculos humorísticos e de variedades ao lado de Ary Fontoura, apresentou programas de rádio e gravou músicas. Embora Hattie tenha se destacado no rádio, a natureza do regime de segregação racial existente nos Estados Unidos fez com que ela fosse considerada uma artista direcionada ao público negro.

Em Curitiba, onde não havia um regime oficial de segregação, Odelair projetou-se para um público mais amplo. Refletir sobre tal cenário exige cuidados. O sucesso de Odelair não resultou em uma maior abertura do meio teatral curitibano para outros artistas negros. Ao longo de sua carreira, ela dividiu os palcos, predominantemente, com colegas brancos. Foi apenas a partir dos anos 1970 que outros atores afro-brasileiros, como Narciso Assumpção, começaram a despontar na capital paranaense, também enfrentando limitações quanto às ofertas de trabalho.

É ainda irônico observar que o sucesso impôs entraves à jovem atriz, que buscava diversificar sua carreira. Odelair passou por um processo de *typecasting*, ou seja, tornou-se fortemente associada a um tipo de personagem, recebendo papéis bastante semelhantes. Em 1963, quando ela demonstrou interesse em protagonizar a peça “Oração para uma Negra” de William Faulkner, a companhia teatral vetou o projeto, alegando que o público não se interessaria em vê-la interpretar um papel de grande carga dramática. O revés indicava um esgotamento das ofertas de trabalho e,

por consequência, de seu sustento, o que levou a artista a externar suas frustrações na imprensa:

Na primeira oportunidade que tiver partirei para São Paulo ou Guanabara. Em Curitiba não há perspectivas para a vida artística, no que concerne a salários. E como o meu negocio é ganhar "tutu", não perderei qualquer oportunidade de me transferir para um grande centro artístico. [...] Em nosso Estado já alcancei o maximo possível. De agora em diante, se aqui permanecer, ficarei marcando passo, o que, convenhamos, não é interessante para minha carreira [sic] (Odelair Rodrigues..., 1963, p. 3).

Nesse período, teve início outra importante parceria profissional de Odelair, com seu segundo marido, o bancário José Boaventura Barbosa, envolvido com o meio artístico curitibano. Sob o pseudônimo de Paulo de Avelar, ele escreveu trabalhos diversos, incluindo papéis representados por Odelair. A parceria foi particularmente bem-sucedida em um meio de comunicação que começava a despontar à época: a televisão. Ao início dos anos 1960, ambos foram contratados pela TV Paraná, do grupo Diários Associados. Os programas, então, eram produzidos em Curitiba, o que ampliou as oportunidades de trabalho para atores paranaenses. Odelair participou de novelas, séries e programas de auditório, repetindo a dupla com Ary Fontoura. Por sua versatilidade, foi comparada a Grande Otelo, um dos mais importantes atores afro-brasileiros do século XX (Motta, 1962, p. 2).

Após os bem-sucedidos projetos em Curitiba, Odelair e Ary buscaram oportunidades no Rio de Janeiro. A iniciativa marcou a separação da dupla, pois Ary foi contratado por uma companhia de teatro, enquanto Odelair retornou ao Paraná. No depoimento ao Memória Paranaense, Odelair apenas menciona que os grupos eram “muito fechados”, o que dificultou sua inserção. É possível refletir se tais dificuldades não foram ocasionadas pelo racismo. Em Curitiba, Odelair gozava de reconhecimento e interpretava papéis diversos. No Rio de Janeiro, as ofertas de trabalho para uma mulher negra revelaram-se mais escassas, ao contrário do que a atriz imaginava.

De volta a Curitiba, Odelair ampliou sua atividade na televisão. Seus dois principais trabalhos na TV Paraná foram marcados pela questão racial e/ou da subalternidade. Em 1965, ela participou da adaptação de “A Escrava Isaura”, na qual interpretou Rosa, uma das principais antagonistas da trama. No ano seguinte, representou Mamãe Dolores, mulher negra que assume a criação de um menino branco,

neto bastardo de seu patrão, na telenovela “O Direito de Nascer”. A última foi alvo de uma extensa campanha promocional promovida pelo jornal Diário do Paraná, do grupo Diários Associados. Como parte da campanha, Odelair e sua colega de elenco, Claudete Baroni, percorreram importantes pontos do centro de Curitiba, acompanhadas de fotógrafos que registraram suas interações com os fãs. As imagens foram publicadas ao longo do mês de janeiro de 1966, acompanhadas de notas jornalísticas.

Ainda que a análise das fontes nos permita deduzir que parte das ações foi ensaiada, é interessante refletir sobre como Odelair assume o papel de estrela na campanha publicitária. A elegância da atriz contrasta com a simplicidade de sua personagem. Na maioria das imagens, ela ocupa um espaço privilegiado ao centro das fotografias ou em primeiro plano. Em um dos registros mais interessantes, a artista atravessa a Rua XV de Novembro, uma das mais movimentadas da cidade, em frente a uma fila de automóveis estacionados. “...E ela parou o trânsito”, afirma a legenda da imagem, buscando veicular a ideia de que a cidade parou para admirá-la (E Ela..., 1966, p. 2).

O “Direito de Nascer” rendeu a Odelair o Prêmio Curumim de Melhor Atriz de Telenovela e consolidou-a como um dos principais nomes da TV Paraná (Os Melhores..., 1967). Por ocasião do sucesso da obra, Odelair foi fotografada ao lado de outros colegas como parte do “elenco de ouro” da empresa. Ela é a única pessoa negra na imagem e, mesmo sendo uma das protagonistas da trama, foi enquadrada no canto direito da imagem, como se estivesse à margem do enquadramento. Tal detalhe reacende questionamentos sobre as oportunidades de trabalho a atores afro-brasileiros e, de forma mais geral, os espaços ocupados por negros e brancos em Curitiba à época (TV: O Valor..., 1968, p. 5).

Odelair manteve-se atuante na televisão curitibana até o final dos anos 1960, quando programas gravados no eixo Rio de Janeiro-São Paulo desbancaram a produção local. Ela encontrou novas oportunidades na publicidade. Uma das peças mais famosas da atriz foi um comercial para o Café Damasco nos anos 1980 (Comerciais Antigos Londrina, 2020). Na peça, com 30 segundos de duração, Odelair mais uma vez parte de um papel subalterno para subverter as relações sociais representadas em cena.

A ação se desenvolve na cozinha de uma casa de classe média. Odelair interpreta uma empregada doméstica que trabalha para uma família branca — pai, mãe

e filhos. A peça se inicia com um close das mãos de personagem, seguido por uma sequência de planos médios da mesma e um close de seu rosto durante o preparo do café. Ela quebra a quarta parede, olhando diretamente para a câmera, como que buscando falar aos telespectadores, enquanto canta o animado jingle da marca, voltado a enaltecer as qualidades do produto.

Uma transição ocorre aos oito segundos: a câmera acompanha a empregada doméstica até a mesa, onde a família está sentada. Segue-se uma sequência de imagens enfatizando o café sendo servido e consumido pelos personagens brancos, os quais se unem à canção. As mesmas são intercaladas por imagens da empregada doméstica, que canta e dança, ora sozinha, ora acompanhada por uma das crianças. A peça se conclui com a tomada de um pacote de café em primeiro plano, com a família sentada à mesa, aparecendo desfocada ao fundo. À esquerda do pacote, há um pequeno quadro em que a empregada doméstica oferece café ao espectador.

Apesar da curta duração, o comercial oferece um rico e contraditório conjunto de representações. A posição de subalternidade da empregada doméstica interpretada por Odelaire é acentuada por uma série de elementos — o uniforme de trabalho, a ação restrita à cozinha, a subserviência à família. Ela prepara e serve o café, mas, em nenhum momento, consome a bebida. Por outro lado, é Odelaire quem apresenta o produto, canta suas qualidades, fala ao espectador. Ela reinterpreta a subalternidade da personagem, dotando-a de carisma por meio dos movimentos de dança, da voz melodiosa e do sorriso. Os atores que interpretam a família não são famosos e, raramente, olham para a câmera, tornando-se coadjuvantes. Odelaire conduz a ação, tornando-se a estrela do comercial.

Diante das mudanças no meio televisivo, Odelaire dedicou-se ao teatro, aproveitando a proeminência alcançada no papel de Mamãe Dolores para diversificar sua carreira. Ela jamais abandonou o humor, uma de suas marcas registradas, contudo, passou a investir em papéis dramáticos, sobretudo como protagonista. Em 1970, ela realizou o sonho de estrear “Oração para uma Negra”. Também se destacou por papéis anteriormente representados por mulheres brancas — como a personagem-título de “Zefa entre os Homens”, de Henrique Pongetti, interpretada por Nicette Bruno na montagem original (Oliveira, 2021, p. 413).

Nas duas décadas seguintes, Odelair privilegiou obras de dramaturgos curitibanos, tais como Eddy Franciosi, Paulo Vítola e João Luiz Fiani — com o último, firmou uma nova parceria, que lhe rendeu papéis em espetáculos que satirizavam clássicos literários e filmes de sucesso. Ela também se engajou no teatro infantil, a fim de popularizar essa modalidade junto ao público (Oliveira, 2021, p. 413). Por suas contribuições, recebeu diversos prêmios, incluindo o Troféu Comunicação da Cidade de Melhor Atriz pela peça “O Contestado”, de Romário Borelli, em 1980 (Troféu Comunicação..., 1980, p. 7), e foi homenageada com a Sala Odelair Rodrigues, um espaço para exposições situado no Teatro José Maria Santos (Alveti, 1986, p. 18).

Apesar do reconhecimento, Odelair continuou recebendo papéis relacionados à subalternidade. Um dos casos mais emblemáticos foi “Romeu e Julieta – A Comédia” – a encenação visava a homenagear os cinquenta anos de carreira da artista, porém, reservaram-lhe o papel de uma ama (Leite; Gemael, 2018, p. 122). Buscamos o texto original da peça a fim de avaliar se foram realizadas adaptações para oferecer maior destaque à personagem, contudo, não o encontramos. Ela continuou a trabalhar até 2003, quando estreou seu último espetáculo: “O Corvo”, adaptação da obra de Edgar Allan Poe.

O ativismo político de Odelair Rodrigues

Um aspecto ainda pouco explorado na vida de Odelair Rodrigues é seu ativismo. A causa racial era uma preocupação candente da atriz, que usava sua projeção para denunciar o preconceito na capital paranaense. Ao longo do depoimento a José Wille, por exemplo, Odelair enfatiza como a discriminação afetou sua vida pessoal e profissional, destacando a necessidade de luta para se firmar. Entretanto, a imprensa curitibana não demonstrou grande interesse em acompanhar essa trajetória da artista, salvo em um momento bastante específico: o Centenário da Abolição da Escravatura, em 1988. Considerando a representação dominante da “cidade branca”, é como se a abordagem do tema devesse ser restrita a momentos específicos.

Odelair ocupou os espaços que lhe foram possibilitados nesse período. Ela teve seu nome inscrito no Monumento à Colônia Afro-brasileira de Curitiba, recebeu o título

de “Vulto Emérito”, da Câmara dos Vereadores de Curitiba (Vulto Emérito..., 1988, p. 3), e participou de uma sessão especial realizada na Assembleia Legislativa do Estado do Paraná. Apesar disso, a atriz era bastante crítica da data. Em um depoimento ao jornal literário Nicolau, criticou as celebrações que enalteciam figuras da História Tradicional e destacou as lutas históricas dos afro-brasileiros para se integrar à sociedade apesar da falta de projetos estatais e leis para amparar esse processo (Além da Cor, 1988, p. 3).

A artista destacou-se ainda pelo seu engajamento no cenário cultural, fazendo cobranças junto ao Estado. Em 1987, ela integrou o grupo de artistas que dirigiu uma carta aberta ao governo do Paraná, na qual reivindicavam o direito de indicar o superintendente do Teatro Guaíra. Ela também criticou os baixos investimentos na Pasta de Cultura e Esporte, então ocupada por seu antigo colega de palcos, René Dotti (Artistas querem indicar..., 1987, p. 22).

Na virada do século XX para o XXI, Odelaire recebeu diversas homenagens por sua dedicação ao teatro. Foram prêmios pelo conjunto de sua obra, reportagens especiais em meios de comunicação e, até mesmo, espetáculos alusivos aos cinquenta anos de sua carreira. Ao analisarmos tais homenagens, é possível observar a recorrência de uma contradição que evidencia amargas permanências na História de Curitiba: embora o material jornalístico reverencie sua longa carreira, identifica-se apenas de forma pontual o debate quanto à relevância de uma mulher negra e de origem humilde alcançar tamanha proeminência.

Convém salientar que mesmo o fato de ter alcançado sucesso não livrou Odelaire de sofrer demonstrações de preconceito. No depoimento concedido ao jornalista José Wille, ela relatou um acontecimento do início de sua carreira, quando foi impedida de participar de um baile de carnaval (Sua comunicação com José Wille, 2013). O jornal “O Diário do Paraná” registrou outro ocorrido com a atriz, em 1975: ela foi impedida de entrar no Edifício Asa, um dos mais tradicionais de Curitiba. O próprio síndico teria barrado a artista, sob gritos de “nesse prédio, preta não entra” (Arinos para Síndico..., 1975, p. 8). Embora o jornal assinalasse a possibilidade de o homem responder na Justiça, o caso não ganhou maior repercussão.

À Guisa de Conclusão

Por meio deste artigo, esperamos ter contribuído para o resgate da história de Odelair Rodrigues, enfatizando seus esforços para desafiar — dentro das condições materiais existentes — o discurso oficial e as convenções sociais dominantes na cidade de Curitiba, em especial, no que diz respeito aos espaços e oportunidades reservados às pessoas negras. Foi possível observar como Odelair valeu-se da educação, da construção de redes de sociabilidade e da aplicação de seus conhecimentos sobre atuação para se estabelecer como uma das estrelas da capital paranaense. Buscamos ainda enfatizar como a artista precisou reinterpretar papéis estereotipados, valendo-se de sua liberdade artística para tornar tais personagens atrativos ao público. Salientamos ainda que sua luta assinala as limitações impostas à maioria da população afro-brasileira, a fim de reforçar as relações de subalternidade historicamente constituídas.

Odelair Rodrigues faleceu em 1º de julho de 2003, deixando um legado de mais de quarenta participações em peças teatrais, três filmes e inúmeros trabalhos no rádio e na televisão. Seu último trabalho veio a público em 2005. Trata-se do filme “Quanto Vale ou É por Quilo?”, de Sérgio Bianchi, no qual ela interpretou Lucrécia, uma escrava viúva que busca a alforria após décadas de exploração. Este último papel sintetiza as representações contraditórias que marcaram a carreira da atriz, pois traz uma personagem em condição de subalternidade que busca, dentro dos meios existentes, conseguir defender e realizar seus interesses.

Lucrécia é uma personagem menor, com poucas falas e pouco tempo em cena, que quase sempre é representada realizando serviços domésticos, realçando sua posição de subalternidade. Todavia, Lucrécia manifesta sua indignação de diferentes maneiras. Em um *close-up*, a câmera ressalta a fúria silenciosa por trás de seus olhos. Sua voz cansada expressa o descontentamento com o patrão, que não reconhece sua dedicação, e continua a explorá-la apesar da idade avançada e das dores que sente. A única saída para Lucrécia alcançar seu objetivo é submeter-se a um acordo pouco vantajoso: ela propõe a uma mulher branca, tida como amiga, que compre sua liberdade e, em troca, irá trabalhar para saldar a dívida com juros. Uma vez livre, trabalha arduamente por três anos até quitar os débitos. Em sua última cena, Lucrécia e a “amiga” encaram a câmera lado a lado. A mulher branca sorri diante do lucro obtido,

enquanto o rosto de Lucrecia muda rapidamente de um sorriso para uma expressão de contrariedade, reconhecendo sua exploração mesmo por aqueles que se apresentam como aliados (Quanto vale..., 2005).

Odelair recebeu diversas homenagens, incluindo uma rua em seu nome no bairro Campo Comprido (Câmara destaca..., 2004). Após sua morte, o ativismo da atriz começou a ser resgatado. Tal processo acompanha as iniciativas dos movimentos negros nos últimos vinte anos, engajadas em valorizar lutas e resistências previamente apagadas. Em 2002, a Cia Ká de Teatro lançou o espetáculo "Odelair – Uma Peça Teatral", sobre sua trajetória nos palcos (Caldas, 2022). Tais homenagens indicam uma mudança, ainda recente, por meio da qual o nome de uma mulher negra enraíza-se à História e à memória de Curitiba.

Referências

ALÉM da Cor. **Nicolau**, Curitiba, maio 1988, p. 3.

ALVETTI, Celina. Entreato. **Correio de Notícias**, Curitiba, 18 maio 1986, p. 18.

ARINOS para o síndico do "Asa". **Diário do Paraná**, Curitiba, 21 set. 1975, p. 8.

ARSÊNICO & alfazema. **Diário do Paraná**, Curitiba, 26 jul. 1955, p. 6.

ARTISTAS querem indicar superintendente do Guaíra. **Correio de Notícias**, Curitiba, 08 fev. 1987, p. 22.

ASSEMBLEIA. **Correio de Notícias**, Curitiba, 13 maio 1988, p. 5.

AVANT Première" dia 12 no Guaira: "Nega de maloca". **Correio do Paraná**, Curitiba, 10 out. 1959, p. 8.

BATISTELLA, Alessandro. O Paranismo e a invenção da identidade paranaense. **Revista Eletrônica História em Reflexão**, v. 6, n. 11, p. 1–13, 12 jul. 2012.

CALDAS, Ana Carolina. Peça de teatro presta homenagem à atriz paranaense Odelair Rodrigues. **Brasil de Fato**, Curitiba, 11 nov. 2022. Disponível em: <https://www.brasildefatopr.com.br/2022/11/11/peca-de-teatro-presta-homenagem-a-atriz-paranaense-odelair-rodrigues>. Acesso em: 27 dez. 2023.

CÂMARA DESTACA trabalho de Odelair Rodrigues. **Câmara Municipal de Curitiba**, Curitiba, 5 abr. 2021. Disponível em: <<https://www.curitiba.pr.leg.br/informacao/noticias/camara-destaca-trabalho-de-odelair-rodrigues>>. Acesso em: 21 dez. 2023.

CARVALHO, Tatiane Valéria Rogério de. O discurso fundador da construção da identidade curitibana e a invisibilidade sobre o negro. **Interfaces**, v. 8, n. 1, p. 7–17, 2017.

CENTENÁRIO da comédia. **Diário do Paraná**, Curitiba, 12 maio 1959. Segundo Caderno, p. 2.

COMERCIAIS ANTIGOS LONDRINA. Comercial Café Damasco Anos 80. **YouTube**, 29 set. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0a9-Z3JPLH4&ab_channel=COMERCIAISANTIGOSLONDRINA>. Acesso em: 27 dez. 2023.

E ELA parou o trânsito. **Diário do Paraná**, Curitiba, 23 jan. 1966. Terceiro Caderno, p. 2.

ELA só é society. **O Dia**, Curitiba, 27 dez. 1958, p. 5.

EITELVEN, Adriane Angheben. 2007. **O Pampa além das Fronteiras**: identidade e revolução em Sinhá Moça Chorou, de Ernani Fornari. 100 p. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul/RS, 2007.

ELA só é society" - 8º mês de absoluto sucesso. **O Dia**, Curitiba, 13 jun. 1959, p. 5.

ESPELHO da Ribalta. **Diário do Paraná**, Curitiba, 14 abr. 1955, p. 4.

FRANCIOSI, E. A. Ronda pelo teatro. **Diário do Paraná**, Curitiba, 18 set. 1956. Segundo Caderno, p. 2.

FRANCIOSI, E. A. Ronda pelo teatro. **Diário do Paraná**, Curitiba, 13 mar. 1956. Segundo Caderno, p. 4.

GRANDE sucesso no Teatro de Bolso: "Nêga de Maloca". **A Tarde**, Curitiba, 25 dez. 1959, p. 6.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. Fundo de memória: Infância e escola em famílias negras de São Paulo. **Cadernos CEDES**, v. 18, n. 42, p. 53–74, 1997.

LEITE, José Carlos Corrêa; GEMAEL, Rosirene. **Odelair Rodrigues**. Curitiba: Editora do Autor, 2018.

MATTOS, Simone. 50 anos de palco. **Folha de Londrina**, Londrina (PR), 16 jul. 2001.

MOTTA, Irene. Rádio-TV. **Diário do Paraná**, Curitiba, 4 mar. 1962. Segundo Caderno, p. 2.

ODELAIR Rodrigues deixará a comedia. **Última Hora**, Curitiba, 9 maio 1963, p. 3.

ODELAIR Rodrigues. **O Dia**, Curitiba, 09 jan. 1957, p. 5.

OLIVEIRA, Celso Fernando Claro de. Odelair Rodrigues da Silva (1935-2003). In: VANALI, Ana Crhistina *et al.* (Orgs.). **Os nomes da placa: a história e as histórias do Monumento à Colônia Afro-brasileira de Curitiba**. Curitiba: SESC-PR, 2021, p. 408.

OS MELHORES de 66. **Diário do Paraná**, Curitiba, 08 jan. 1967. Segundo Caderno, p. 2.

QUANTO Vale ou É por Quilo? Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Sérgio Bianchi e Paulo Galvão. Roteiro: Sabina Anzuategui, Eduardo Benaim, Sérgio Bianchi e Newton Cannito. Brasil: Europa Filme, 2005. 1 DVD. 21 min, 3 segs. - 26 min, 53 segs.

RONDA pelo teatro. **Diário do Paraná**., Curitiba, 22 jan. 1957. Segundo Caderno, p. 2.

STAM, Robert. **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Edusp, 2008.

SUA COMUNICAÇÃO COM JOSÉ WILLE. Memória Paranaense Odelair Rodrigues 1998 integral. **YouTube**, 22 fev. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eoSgbTAXrxA>>. Acesso em: 10 maio 2021.

TROFÉU Comunicação da Cidade outorga à Gazeta o título de Melhor Jornal. **Diário da Tarde**, Curitiba, 21 mar. 1980, p. 7.

TV: o valor da prata da casa. **Diário do Paraná**, Curitiba, 13 out. 1968. Terceiro Caderno, p. 5.

VERAS, Flávia Ribeiro. Os artistas como trabalhadores: a sua história através dos arquivos da polícia. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 16, 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

VULTO emérito para atriz. **Correio de Notícias**, Curitiba, 1 jun. 1988, p. 3.

WATTS, Jill. **Hattie McDaniel**: Black Ambition, White Hollywood. Nova Iorque: HarperCollins, 2005.

WOLFF, Janet. **The Social Production of Art**. London and Basingstoke: The MacMillan Press, 1981.

Recebido em 30/07/2025

Aceito em 23/09/2025

A ESTÉTICA DO HIP-HOP: ARTE E RESISTÊNCIA

Reginaldo Gonçalves Gomes¹

Resumo: Este artigo tem por objetivo demonstrar o hip-hop como uma forma legítima de arte e discutir como ele se constituiu em um movimento poderoso e multifacetado em defesa de minorias que enfrentam rejeição e violência por parte de setores conservadores. Serão abordados aspectos históricos, estéticos, políticos e territoriais do movimento cultural hip-hop, considerando a relação entre arte e hip-hop. Ao longo do tempo, o hip-hop foi incorporado à cultura global, mas manteve sua força como expressão da cultura das minorias. Destaca-se a resistência de artistas e coletivos que permanecem fiéis às raízes do hip-hop, compreendendo-o como um movimento contínuo que não pode ser inteiramente suprimido. Como metodologia, utilizaremos a análise conceitual para examinar o conceito de arte em diferentes autores e verificar se o hip-hop, especialmente o rap, se enquadra nesse conceito, apoiando-nos nas teorias de Jacques Rancière, Arthur C. Danto e John Dewey para sustentar a essência artística do hip-hop, bem como em referenciais afro-diaspóricos e decoloniais, como Mudimbe (1988), Lafont (2019), Mignolo (2011), Palermo (2014), Kilomba (2019) e Oliveira (2024).

Palavras-chave: *hip-hop*; arte; defesa; minorias; cultura; referenciais afro-diaspóricos e decoloniais.

¹ Realizou estudos de Pós-doutorado em Ética na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia/FAJE, em 2023/2024. Doutorado em Direito Processual pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (9/2019). Mestrado em Direito pela Universidade de Itaúna (2014). Doutorado em andamento em Filosofia/Ética, na Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia/FAJE, com previsão de término em 2028. Mestrado em Filosofia/Ética em andamento na Universidade Federal de Ouro Preto/UFOP, com previsão de término em 2026. Bacharel em Direito pela Faculdade de Direito de Sete Lagoas (1999), Licenciado em Letras pela Faculdade de Letras da UFMG (1992). Licenciatura em Filosofia pelo Centro Universitário Claretiano (2019). Bacharelado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia - Fafich - UFMG (2022). Licenciatura em Letras- Português pelo Centro Universitário Claretiano (2024). Pós-graduado em Ciências Penais pela Fundação Ministério Público de Minas Gerais e Pós-graduado em Processo: Grandes Transformações pela Universidade de Santa Catarina em parceria com o curso LFG; Pós-graduação em Direito do Estado pela Universidade Anhanguera em parceria com o curso LFG. Membro de diversas comissões de processo administrativo disciplinar; Cargo efetivo de Analista Judiciário na Secretaria do Tribunal Regional Eleitoral de Minas Gerais. Exerce atualmente o cargo de Assessor Jurídico-Chefe no Gabinete de Desembargador Federal, Membro do Tribunal Regional Eleitoral. Professor de Direito. Tem experiência na área de Direito, atuando nos seguintes ramos: Direito Constitucional, Direito Eleitoral, Direito Administrativo Disciplinar, Direito Penal, Processual Penal. Tem livros escritos em Direito e artigos em Direito e Filosofia.

THE AESTHETICS OF HIP-HOP: ART AND RESISTANCE

Abstract: This article aims to demonstrate hip-hop as a legitimate form of art and to discuss how it has become a powerful and multifaceted movement in defence of minorities who face rejection and violence from conservative sectors. Historical, aesthetic, political, and territorial aspects of the hip-hop cultural movement will be examined, considering the relationship between art and hip-hop. Over time, hip-hop has been incorporated into global culture, yet it has retained its strength as an expression of minority cultures. The resistance of artists and collectives who remain faithful to the roots of hip-hop is highlighted, as they understand it as a continuous movement that cannot be entirely suppressed. Methodologically, we employ conceptual analysis to examine the concept of art in different authors and to determine whether hip-hop, particularly rap, fits within this concept. The study draws on the theories of Jacques Rancière, Arthur C. Danto, and John Dewey to support the artistic essence of hip-hop, as well as on Afro-diasporic and decolonial frameworks such as Mudimbe (1988), Lafont (2019), Mignolo (2011), Palermo (2014), Kilomba (2019), and Oliveira (2024).

Keywords: *hip-hop*; art; defence; minorities; culture; Afro-diasporic and decolonial frameworks.

Introdução

A exclusão de saberes negros origina-se da colonização, que realizou um apagamento e silenciamento da cultura africana. Pois, o discurso europeu sobre a África é que somente a Europa era norma de civilização, colocando os africanos à marginalidade cultural (Mudimbe, 1988, p. 25).²

É necessário reconhecer o lócus enunciativo eurocentrado de grande parte da teoria estética moderna, que historicamente excluiu matrizes negro-africanas das genealogias da arte. Por isso, além dos autores, Danto (1998, 2012), Dewey (1980) e Rancière (2000), incorporamos referenciais afro-diaspóricos e decoloniais: Mudimbe (1988), Lafont (2019), Mignolo (2011), Palermo (2014) e Kilomba (2019) e pesquisadores brasileiros como Oliveira (2024). A intenção é desafiar os padrões dominantes e validar o *hip-hop* como uma forma de expressão estética fundamentada em tradições negro-africanas.

No modernismo, Alexander Gottlieb Baumgarten (1750, 2020), que fundou a estética como ramo da filosofia, foi o responsável por criar a distinção entre estética empírica e estética especulativa. Baumgarten (1750, 2020) sugere uma estética como ciência do conhecimento sensível, ou seja, uma estética empírica fundamentada na experiência e nas sensações. Mais tarde, Kant (1993) reconfigura esse domínio na Crítica da faculdade de julgar, criando uma estética especulativa, focada nas condições a priori: uma investigação transcendental das condições de possibilidade do juízo do gosto, que não se apoia na experiência empírica, mas na própria estrutura da razão.

A estética negra não pode ser vista como uma expressão espontânea ou simplesmente instintiva. Pois a crítica à forma de representação que sustenta sua existência é, em última análise, mais profunda e abrangente, como mostram hooks

² “The African has become not only the Other who is everyone else except me, but rather the key which, in its abnormal differences, specifies the identity of the Same. G. B. Tiepolo's *Africa* (1750-1753), Delacroix's *Algerian Women* (1834), and a multitude of other paintings can be read for their implications: traces of something else whisper, slips of color reveal the meanings, and treads of a secret stair indicate the magnitude of a new order.” (MUNDIMBE, 1988, p. 25). Tradução: “O africano tornou-se não apenas o Outro que é todos os demais exceto eu, mas antes a chave que, em suas diferenças anormais, especifica a identidade do Mesmo. *Africa* de G. B. Tiepolo (1750–1753), *Mulheres Argelinas* de Delacroix (1834), e uma infinidade de outras pinturas podem ser lidas por suas implicações: vestígios de algo distinto sussurram, deslizos de cor revelam significados, e os degraus de uma escadaria secreta indicam a magnitude de uma nova ordem.”

(2015), Gilroy (2001), Moten (2003), Mbembe (2014) e West (1999). Sem o apoio dessa tradição afro-diaspórica, conceitos como ruptura ou sublime negro se transformam em noções vazias, incapazes de compreender a complexidade política e emocional que define a experiência estética negra.

Com efeito, pode-se afirmar que as artes negras podem ser erguidas a partir de critérios próprios para avaliar o belo, o sublime e o inovador. Isso se evidencia na ruptura promovida em diferentes formas de expressão artística, como na música, na dança, na pintura, que estabelecem um novo marco nas artes, fundamentado em novos conceitos. Esses conceitos não apenas desafiam padrões tradicionais, mas também valorizam experiências, narrativas e estéticas que refletem a vivência e a criatividade das comunidades negras.

As teorias clássicas da arte, por outro lado, posicionam a obra dentro de teias de relações que são, em maior ou menor grau, restritivas. A teoria da imitação estabelece a relação da obra com o artista, o espectador e a matéria (PLATÃO, 2001; ARISTÓTELES, 1993). A teoria expressionista foca na ligação entre o criador e sua criação (COLLINGWOOD, 1938; TOLSTÓI, 2013). A teoria institucional sugere uma rede mais intrincada, envolvendo vários agentes e contextos (DICKIE, 2008). Nesse sentido, Carroll (1999) apresenta uma definição histórica da arte, segundo a qual as práticas artísticas se desenvolvem culturalmente por meio de instituições sociais, assim como se dá nas áreas da ciência e da religião.

Este artigo concentra-se em abordar o movimento *hip-hop* a partir de uma perspectiva filosófica da arte. Ele faz isso por meio de uma revisão da literatura que contempla diferentes visões teóricas sobre a questão de saber se o *hip-hop* constitui uma forma de arte e qual é o seu papel nesse campo. Também será apresentada uma breve exposição sobre sua origem. Não se pretende realizar uma análise detalhada de sua influência em cada país, mas sim destacar sua contribuição histórica e estética para as comunidades negras, especialmente nos Estados Unidos e na América Latina.

Além dos referenciais estéticos e filosóficos que estruturam a análise do *hip-hop* como forma de arte, este artigo também antecipa, ainda que brevemente, o conceito de *dessublimação repressiva*, sublimação não repressiva e sublimação

repressiva formulado por Marcuse (2002, 2023)³ em sua crítica à cultura industrial, o que permitirá demonstrar que o *hip-hop* oscila entre a resistência e captura cultural.

O conhecimento histórico das lutas políticas e sociais que atravessam as comunidades negras é essencial para compreender o *hip-hop* como uma estratégia de enfrentamento às violências estruturais dirigidas aos afrodescendentes, tanto nos Estados Unidos quanto em outras partes do mundo.

O *hip-hop* é uma cultura que transcende a música, influenciando a sociedade por meio da expressão artística e do ativismo social. Surgido nos anos 1970, deu voz a comunidades marginalizadas, evidenciando questões de injustiça epistêmica, social e racial. Seus quatro elementos promovem a criatividade, resistência cultural e conscientização política. O *hip-hop* exerce um impacto profundo sobre a juventude, oferecendo uma plataforma para o protesto, afirmação de identidade e transformação social, além de influenciar a moda, a linguagem e a arte em escala global.

Logo, para se reconhecer o *hip-hop* como arte, é preciso articular: 1) um conceito aberto e historicamente situado, conforme Danto (1998; 2012), Dewey (1980), Rancière (2000). 2) uma crítica das barreiras epistemológicas que sustentam exclusões, tal como preconizam Carneiro (2005; 2023), Mudimbe (1988), Lafont (2019). E 3) uma proposta decolonial de critérios e públicos, segundo Mignolo (2011), Palermo (2014), Kilomba (2019) e Oliveira (2024).

É nesse entrecruzamento que se argumenta que o *hip-hop*, enquanto legitimação artística e estética de reexistência negra, é apto a reconfigurar o sensível. Ele pode tensionar instituições e expandir o campo do reconhecível, sem desconsiderar a ambivalência de sua circulação na indústria cultural.

A metodologia adotada será a análise conceitual, voltada à investigação dos conceitos de arte em diferentes autores, com o intuito de verificar se o *hip-hop*, especialmente o *rap*, pode ser incluído nesse campo. O estudo será conduzido por meio de análise crítica de obras secundárias que tratam do conceito de arte e do papel do movimento *hip-hop* na contemporaneidade.

³Esse termo “dessublimação repressiva” aparece no capítulo 3, do livro “O homem unidimensional”, sob o título “A conquista da consciência infeliz. Des-sublimação repressiva” (MARCUSE, 2002).

2. O conceito de arte na filosofia contemporânea⁴

O debate filosófico sobre o conceito de arte tem ganhado contornos cada vez mais complexos na contemporaneidade, sobretudo quando formas culturais oriundas das periferias urbanas, como o *hip-hop*, emergem como práticas estéticas legítimas. Este artigo busca examinar o *hip-hop* à luz da filosofia da arte, considerando suas múltiplas expressões como instâncias que desafiam os critérios tradicionais de reconhecimento artístico.

O *hip-hop* pode ser compreendido como uma forma de arte simultaneamente estética e política, que reconfigura a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2000), ressignifica a experiência ordinária (DEWEY, 1980) e tensiona os limites institucionais do mundo da arte (DANTO, 1998).

O critério de universalidade da experiência estética, quando tomado sem crítica, pode mascarar hierarquias coloniais do sensível. Essa universalidade remete ao modelo kantiano do gosto, que, embora não fundado em conceitos, reclama uma validade universal (KANT, 1993). De acordo com pensadores decoloniais como Mignolo (2011) e Quijano (2005), essa universalização sempre esteve, historicamente, atrelada à colonialidade do poder, do saber e da sensibilidade, criando hierarquias estéticas que deixaram de fora as matrizes afro-diaspóricas e indígenas. Seguindo Walter Mignolo (2011) e Zulma Palermo (2014), adota-se a ideia de pluriversalidade estética: múltiplas tradições e matrizes culturais coexistem e disputam critérios, recusando a submissão a um único cânone artístico ocidental.

As teorias modernas do que se entende por arte, notadamente as de Danto (1998, 2012), Dewey (1980) e Rancière (2000), têm lugar sobre o pano de fundo histórico. Isso diferencia a estética empírica de Baumgarten (1750, 2020) da estética especulativa/transcendental de Kant (1993). Essa herança é crucial, pois a proposta kantiana do juízo estético, ao reclamar uma universalidade subjetiva, serviu como marco para as discussões que se seguiram, mesmo tendo sido questionada por críticas decoloniais que atacam seus pressupostos de universalidade.

⁴ Nota do autor: Salvo indicação em contrário, todas as traduções de trechos em língua estrangeira são de minha autoria.

2.1. Danto e a teoria do mundo da arte

Danto (1998), em *"After the end of art"*, discute no texto "O mundo da arte" como o conceito de arte evoluiu desde Platão até os nossos dias. A pergunta que se põe é: o que é uma obra de arte? A obra de arte é uma "ideia, conceito", algo que naturalmente toca a pessoa que a aprecia. Existem critérios estéticos (modelos de referência) para se definir o que é arte para aqueles que a produzem. Todavia, sob o ponto de vista de quem a aprecia, a experiência estética não necessita desses critérios.

É fato que a obra de arte é, em grande parte, definida institucionalmente por curadores, especialistas, museus, galerias etc. No ensaio "O mundo da arte", Danto (2012) aborda duas "tendências" na definição de obra de arte: a teoria imitativa e a teoria real. São dois modelos pelos quais a arte pode ser vista, mas não necessariamente um separado do outro. No primeiro modelo, o artista estava preocupado em "copiar"; já no segundo, não há essa preocupação, como ocorre, por exemplo, no pós-impressionismo com Van Gogh, Cézanne e Gauguin, no final do século XIX (DANTO, 2012, p. 307-310).

Há, então, uma ruptura com o modelo de imitação pura e simples. O "real" não consiste em criar a ilusão da realidade, mas em revelar o que está por trás das aparências, resultando na "concretude" da realidade.

A experiência com a arte pode se dar de duas formas: a pessoa que produz a obra de arte e aquela que a contempla. Naturalmente, sob a perspectiva de quem a produz, é sempre proveitoso conhecer os critérios estéticos universalmente aceitos em uma determinada cultura, até como forma de expandir sua visão artística. Por outro lado, para se ter uma experiência estética sob o ponto de vista de quem aprecia a arte, não é necessário o conhecimento de teoria ou da história da arte, embora, se as tiver, possa ter um outro tipo de experiência estética ao contemplar uma obra.

Danto (2012, p. 318-319) sustenta que a obra de arte não pode ser compreendida apenas por suas propriedades sensíveis, mas deve ser inserida em um "mundo da arte", isto é, em um sistema institucional e teórico que lhe confere inteligibilidade. Ao argumentar que uma Brillo Box de Andy Warhol é arte enquanto sua réplica no supermercado não o é, Danto (2012) revela que a arte depende de um discurso que a enquadre conceitualmente. Essa tese permite compreender como o *hip-*

hop, ao ser ignorado ou rejeitado pelas instituições artísticas, pode também ser excluído daquilo que se considera arte.

A experiência estética apresenta dimensões de reconhecimento amplas, porém historicamente situadas. O mais adequado é falar em pluriversalidade estética (MIGNOLO, 2011). Nessa perspectiva, aquilo que se chama universal frequentemente decorre de uma história de poder que hierarquizou matrizes culturais.

Apesar dos critérios estéticos, eles aceitam novas tendências, pois as ideias são dinâmicas. O ser humano tende a criar e produzir a partir da experiência estética e dos modelos, buscando sempre ir além do que já existe.

A questão de quem cria os critérios estéticos é muito complexa e, naturalmente, em uma sociedade, eles são estabelecidos de forma a criar um ambiente estético que será disponibilizado às pessoas. Daí decorre que os curadores, museus e críticos de arte seguem esses critérios para escolher este ou aquele pintor que entendem que, de fato, criou uma obra de arte. Naturalmente, na contemporaneidade, aqueles que produzem obras de arte e não têm reconhecimento por essas instituições se mobilizam de outra forma para levar sua arte ao povo.

O fato de um pintor, por exemplo, não expor em museus ou grandes galerias não quer dizer que o que ele produziu não seja uma obra de arte, mas apenas que não houve aderência aos critérios de uma curadoria. Outrossim, o fato de um cantor de funk não fazer sucesso na grande mídia não quer dizer que ele não está fazendo arte.

Danto (1998) discute profundamente as mudanças no mundo da arte e a transição para uma era de pluralismo e liberdade artística em seu livro *"After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History."*⁵ Ele argumenta que a arte contemporânea se caracteriza pela ausência de uma narrativa dominante, permitindo uma multiplicidade de possibilidades criativas. Danto (1998) observa que, na arte pós-histórica, não há restrições a priori sobre o que uma obra de arte visual pode parecer, o que significa que qualquer coisa visível é passível de ser considerada uma obra de arte visual. Além disso, Danto (1998) afirma que a ausência de uma narrativa mestre na arte contemporânea libera os artistas para explorarem diversas formas e mídias, sem estarem confinados a um único estilo ou abordagem histórica. Ele destaca que a arte

⁵ Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História. (DANTO, 1998).

contemporânea é marcada por um pluralismo profundo e uma tolerância total, em que nada é excluído. Desta maneira, Danto (1998, p. 7, 8–12) argumenta que vivemos em um momento em que os artistas são livres para ser qualquer coisa que desejem, rompendo com os preconceitos históricos e abraçando uma vasta gama de possibilidades expressivas.

Carneiro (2023) refuta essa ideia de universalidade, bem como o conceito de mundo da arte, proposto por Danto (1998), uma vez que esse mundo foi construído à custa da exclusão de epistemes negras. Segundo Carneiro (2023), o epistemicídio é um ato simbólico que resulta na eliminação de saberes e sentimentos que não se adequam à concepção ocidental do conhecimento. Ao se aplicar este conceito ao *hip-hop*, é possível entender por que as instituições, ou o mundo da arte, como Danto (1998) as denomina, refutam corpos e sensibilidade negros.

O conceito de epistemicídio, formulado por Carneiro (2005), ganha força quando situado na constelação crítica proposta por Santos (2009) e Meneses (2009), Mignolo (2011) e Mbembe (2018), que revelam o caráter estrutural da destruição de saberes na história colonial. Portanto, esse termo explica bem como o Ocidente rebaixou a raça negra a meros objetos. E, como exemplo, pode-se afirmar que as produções culturais africanas foram reinterpretadas e desvalorizadas pela epistemologia ocidental como forma de subjugar os negros (Mudimbe, 1988, p. 23-24).

O estigma racista oriundo da visão colonial revela de que maneira a modernidade europeia elaborou a África como um “outro” inferior, cujos conhecimentos e produções artísticas foram desvalorizados. De acordo com Mudimbe (1988), a modernidade europeia “inventou” a África como um outro absoluto, subordinando seus saberes. Essa invenção é refletida pela estética moderna, que classificou as expressões negras como folclore e nunca como arte.

Por fim, como acentuado por Carneiro (2023), por mais que tenham tentado, por meio do epistemicídio, ou seja, do negacionismo, da supressão ou do assassinato da razão, despojar as pessoas negras do status de sujeitos de saber e relegá-las à condição de inferioridade intelectual, não conseguiram realizar esse intento em todas as áreas, uma vez que a música, dança e pintura produzidas pelos negros permeiam todas as artes.

2.2. Dewey: a arte como experiência vivida

Dewey (1980, p. 3–19) critica as teorias da arte, uma vez que estas não consideram a experiência como elemento da arte. Ele argumenta que a teoria estética foi enormemente prejudicada em razão de os teóricos tratarem a obra de arte como objetos isolados da experiência humana. Em seu entendimento, as obras de arte têm de aglutinar a experiência das pessoas e não apenas como objetos físicos, pois a arte é uma continuação da vida cotidiana e não algo isolado da experiência do ser humano (DEWEY, 1980). Na visão de Dewey (1980, p. 22), sentido e experiência são imbricados,

Mas o sentido, como significado tão diretamente incorporado na experiência a ponto de ser seu próprio significado iluminado, é a única significação que expressa a função dos órgãos dos sentidos quando eles são levados à plena realização. Os sentidos são os órgãos pelos quais a criatura viva participa diretamente dos acontecimentos do mundo ao seu redor. Nessa participação, a variada maravilha e esplendor deste mundo se tornam reais para ele nas qualidades que ele experimenta.⁶

Dessa forma, Dewey (1980) propõe uma concepção estética centrada na experiência, defendendo que a arte emerge da continuidade entre vida e expressão criativa. A crítica de Dewey (1980) às teorias que isolam a obra de arte da experiência cotidiana é especialmente pertinente para o *hip-hop*, cuja força reside na imbricação entre linguagem, corpo e cotidiano. O que demonstra que as práticas do *hip-hop* podem ser vistas como modos de organizar e intensificar experiências comuns, conferindo-lhes expressão estética.

2.3. Rancière: a partilha do sensível

Rancière (2000), no livro “A Partilha do Sensível”, aponta para uma nova perspectiva da relação entre estética e política. Rancière (2000) descreve como os

⁶ No original: “(...) But sense, as meaning so directly embodied in experience as to be its own illuminated meaning, is the only signification that expresses the function of sense organs when they are carried to full realization. The senses are the organs through which the live creature participates directly in the ongoing events of the world about him. In this participation, the varied wonder and splendor of this world are made actual for him in the qualities he experiences.” (DEWEY, 1980, p. 22).

espaços, tempos, atividades e capacidades são distribuídos em uma sociedade, definindo o que pode ser visto, dito e pensado. Essa distribuição forma a base da experiência comum e determina quem pode participar da vida comunitária e de que maneira.

Para Rancière (2000), a política não é apenas uma questão de governança ou disputa de poder, mas uma reconfiguração contínua dessa distribuição do sensível. Ele afirma: “Eu chamo de partilha do sensível esse sistema de evidências sensíveis que permite ver, ao mesmo tempo, a existência de um comum e as divisões que nele definem os lugares e as partes respectivas” (RANCIÈRE, 2000, p. 12).⁷

A política, portanto, envolve a redistribuição dessas evidências sensíveis, criando formas de visibilidade e novas maneiras de pensar e agir.

Outrossim, as práticas estéticas desempenham um papel crucial nesse processo, pois têm o poder de desafiar e alterar as hierarquias estabelecidas. A arte não é apenas representativa; ela é um meio ativo de redistribuir o sensível. Rancière diz: “(...) As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e em suas relações com as maneiras de ser e as formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2000, p. 14).⁸

Por meio da arte, experiências e vozes marginalizadas podem ser trazidas à lume, reconfigurando a percepção coletiva. A “partilha do sensível” é um conceito que vai além da representação artística, englobando as práticas cotidianas e as formas de vida. As práticas artísticas podem revelar e transformar a estrutura subjacente da sociedade (RANCIÈRE, 2000). Ele argumenta: “A política trata do que se vê e do que se pode dizer sobre isso, de quem tem a competência para ver e a qualidade para dizer, das propriedades dos espaços e das possibilidades do tempo” (RANCIÈRE, 2000, p. 14).⁹

⁷ No original: “J’appelle partage du sensible ce système d’évidences sensibles qui donne à voir en même temps l’existence d’un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives.” (RANCIÈRE, 2000, p. 12).

⁸ No original: “(...) Les pratiques artistiques sont des «manières de faire » qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d’être et des formes de visibilité.” (RANCIÈRE, 2000, p. 14).

⁹ No original: “(...) La politique porte sur ce qu’on voit et ce qu’on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps.” (RANCIÈRE, 2000, p. 14).

Consequentemente, a arte contribui para a formação de uma “comunidade dos iguais”, em que as hierarquias tradicionais são desafiadas e novas formas de igualdade e solidariedade emergem (RANCIÈRE, 2000).

Destarte, Rancière (2000) enfatiza que a estética é intrinsecamente política, pois a maneira como o sensível é distribuído e percebido afeta diretamente a organização da vida social e a capacidade das pessoas de participar do espaço comum. Por meio da reconfiguração do sensível, a arte e outras práticas estéticas têm o poder de criar formas de comunidade e emancipação.

Sob essa ótica, Rancière (2000) propõe que a estética é um regime de visibilidade que organiza o que pode ser visto, dito e pensado em uma determinada época. O *hip-hop*, sob essa perspectiva, reconfigura a “partilha do sensível”, ao tornar visíveis corpos, vozes e experiências tradicionalmente excluídos do campo estético e político. As práticas artísticas do *hip-hop* são formas de dissenso que perturbam a ordem do visível, redistribuindo os lugares de fala e de escuta na esfera pública.

Mignolo (2011) e Quijano (2005) demonstram como a história da arte europeia se estabeleceu como um modelo universal através de mecanismos coloniais que classificavam e eliminavam outras formas de sensibilidade que não eram europeias. Assim, a estética do *hip-hop* surge como uma prática que desafia esses paradigmas e transforma o campo do que é percebido, vindo das margens.

Em chave afro-diaspórica, a “partilha do sensível” pode ser lida como disputa por visibilidade de corpos e vozes negras historicamente expropriadas do estatuto estético. O *hip-hop* reordena quem pode ver, dizer e ser ouvido, fundando uma comunidade estética que desestabiliza as fronteiras do “mundo da arte” (RANCIÈRE, 2000; CARNEIRO, 2005).

Por sua vez, segundo Lafont (2019), a história da arte europeia foi criada a partir de um sistema de visibilidade de raça, no qual o olhar artístico se organizava em função de hierarquias coloniais e epistemológicas. O corpo negro, nesse sentido, era frequentemente representado como um objeto, simbolizando a alteridade, o exotismo ou a subalternidade, e raramente como um sujeito que poderia produzir significado. O modo como a sociedade ocidental percebe o corpo negro e lhe dá valor foi influenciado pelo conceito de pessoa racializada construído pelo Ocidente, moldando, inclusive, o cânone artístico. (LAFONT, 2019).

Todavia, o *hip-hop* surge no cenário mundial como estética de resistência, invertendo essa distribuição do sensível. Ou seja, o corpo negro torna-se agente do visível, deixando de ser apenas objeto de fruição para assumir os papéis de curador, performer e produtor de narrativas visuais. O *hip-hop*, portanto, remove da ótica colonial a visão e transforma o âmbito artístico em um espaço de expressão e presença, mudando o foco da representação para o domínio da autorrepresentação e da autonomia estética.

Kilomba (2019) argumenta que a voz e o corpo negro re integram o direito à cena, ou seja, ao espaço de visibilidade e de expressão, e que ser escutado é um processo de descolonização, pois rompe com o silenciamento histórico que recai sobre os negros. No rap, essa ideia ganha forma, uma vez que a voz negra deixa de ser um objeto e passa a narrar sua própria história, reivindicando seu papel de protagonista.

Um exemplo é a criação de ambientes em que a arte negra é reconhecida e valorizada por meio de competições de *MC* e *slam*. É nesses espaços que os negros resistem ao silenciamento, transformando o que é visto como comum no debate público em narrativas antes marginalizadas. Com isso, eles materializam o dissenso estético-político de Rancière (2000), redistribuindo as posições de fala e aumentando as possibilidades de reconhecimento e mudança social.

2.4. Teorias abertas: Weitz, Dickie e Carroll

Weitz (1956) argumenta que o conceito de arte deve ser aberto, pois a arte é uma prática essencialmente dinâmica e culturalmente situada. Weitz (1956) afirma que não há como definir arte e que o conceito de arte deve ser aberto e não fechado e, segundo ele, “a própria realidade reclama por um conceito aberto de arte.” Weitz (1956, p. 30) adota a teoria dos jogos de Wittgenstein para explicar como deve ser entendida a arte:

Um conceito é aberto se suas condições de aplicação forem emendáveis e corrigíveis; isto é, se uma situação ou caso puder ser imaginado ou assegurado que exigiria algum tipo de decisão de nossa parte para estender o uso do conceito para cobrir isso, ou para fechar o conceito e inventar um novo para lidar com o novo caso e sua nova propriedade. Se condições necessárias e suficientes para a aplicação de um conceito puderem ser

estabelecidas, o conceito é fechado. Mas isso só pode acontecer em lógica ou matemática, em que os conceitos são construídos e completamente definidos. Isso não pode ocorrer com conceitos empírica e descritivamente normativos, a menos que os fechemos arbitrariamente, estipulando os alcances de seus usos.¹⁰

O autor entende que se deve aproveitar o que as teorias sobre estética podem oferecer, no entanto, sem que se feche em um modelo referencial fechado. Para ele, as teorias (Formalista, Emocionalista, Institucionalista, Organicista e Voluntarista) podem oferecer um norte, mas nunca fornecer um conceito que abranja a essência da arte. As teorias serviriam para nos oferecer “recomendações sérias” para que reconheçamos os “critérios de excelência na arte” (WEITZ, 1956, p. 27-35).

Consequentemente, de acordo com Weitz (1956), não se pode capturar a essência do que é arte em um conceito fechado, já que as pessoas mudam ao longo do tempo e a cultura muda. Embora não fique claro no texto, é possível extrair dele que Weitz (1956) não dispensa as teorias. Ele afirma que elas servem, sim, como critérios de aferição do que é arte. Ou seja, todas as teorias funcionariam como um modelo referencial aberto para definir os critérios de excelência da arte. Portanto, há, sim, um conceito mínimo do que é arte que é extraído de todas as teorias.

Weitz (1956, p. 28) afirma que: “a principal tarefa da estética não é buscar uma teoria, mas elucidar o conceito de arte. Especificamente, trata-se de descrever as condições sob as quais empregamos o conceito corretamente.”¹¹ Portanto, entendo que essas “recomendações sérias e argumentadas” que as teorias provêm são um norte para definir os critérios de excelência da arte. Naturalmente, esses critérios mudam de tempos em tempos com a evolução da sociedade, do modo de pensar de um povo e da cultura. Os artistas (na pintura, na música) captam isso muito bem e transformam essas nuances culturais em arte.

¹⁰ No original: “A concept is open if its conditions of application are emendable and corrigible; i.e., if a situation or case can be imagined or secured which would call for some sort of decision on our part to extend the use of the concept to cover this, or to close the concept and invent a new one to deal with the new case and its new property. If necessary and sufficient conditions for the application of a concept can be stated, the concept is a closed one. But this can happen only in logic or mathematics where concepts are constructed and completely defined. It cannot occur with empirically-descriptive and normative concepts unless we arbitrarily close them by stipulating the ranges of their uses.” (WEITZ, 1956, p. 30).”

¹¹ No original: “The primary task of aesthetics is not to seek a theory but to elucidate the concept of art. Specifically, it is to describe the conditions under which we employ the concept correctly.” (Weitz, 1956, p. 28).

A arte se faz a partir da realidade de um povo, e essa captura pelo artista não pode ficar associada a conceitos fechados, de forma a moldar o agir do pensamento e da criação artística. Nesse ponto, Weitz (1956) estaria certo em rejeitar um conceito fechado, advogando uma abertura no entendimento da arte.

Naturalmente, deve existir um mínimo de critérios conceituais para dizer o que é arte, de forma a guiar o criador e o espectador. Pois, sem um conceito mínimo, tudo pode ser considerado obra de arte. Aí não existe mais a arte, pois, se tudo é arte, não há arte. É como dizer que tudo é verdade; se tudo é verdade, não existe falsidade. Se tudo é correto, não existe o errado. Mas a verdade na ciência, em uma sociedade, parte de premissas fáticas (ou não) indutivas comprovadas (ou mesmo dedutivas não refutadas, falseadas). Se não temos um modelo de como fazer ciência, torna-se difícil estabelecer o que é verdade em uma sociedade, o que levaria ao caos, ou mesmo ao ostracismo de uma sociedade.

Diante disso, podemos pensar a arte, pois, se não houver parâmetros para estabelecer critérios mínimos do que é arte, estamos fadados a entender que tudo é arte e nada é arte. Em decorrência disso, é necessária a existência de grupos de pessoas que estudam e pesquisam a essência da arte para dar um norte sobre quais critérios podem ser considerados. Isso é necessário para fornecer um modelo referencial mínimo para nortear a sua produção, sem, no entanto, engessar a criação do artista.

Os critérios de excelência utilizados para interpretar arte podem ter alguma contribuição até certo ponto, já que, se nos ativéssemos a esses critérios, dificilmente teríamos tido a evolução na arte, como do impressionismo para o pós-impressionismo. Formas de arte como o dadaísmo não seriam consideradas como arte. Afinal, é difícil estabelecer com precisão o que se entende por profundidade emocional, verdades profundas, beleza natural ou vivacidade no tratamento artístico, pois são ideias que requerem outros conceitos, findando em petição de princípio.

Dessa maneira, deve-se discordar que as teorias devam se ater a definir esses critérios de avaliação, pois, ao defini-los, está-se, na verdade, definindo um conceito fechado, ao qual o próprio Weitz (1956) é contra.

Dickie (2008), por sua vez, desenvolve a teoria institucional da arte, segundo a qual algo é considerado como tal se for reconhecido como tal por uma instituição do mundo da arte. Essa teoria tem origem na teoria de Danto (2012) em “O mundo da arte.”

A teoria de Dickie (2008) trabalha com cinco definições de arte: 1) artista; 2) obra de arte; 3) público; 4) mundo da arte; 5) sistema do mundo da arte. A definição de arte para Dickie é a seguinte: a) um artefato; b) sobre o qual a pessoa ou pessoas agem em favor de certa instituição social (o mundo da arte), que confere o status de candidato para sua apreciação (DICKIE, 2008).

A instituição de arte vai além de um espaço físico, como museus e galerias, sendo também resultado das interpretações feitas pelo público, das análises de historiadores e críticos, além das discussões contemporâneas sobre o discurso artístico. Com isso, Dickie (2008) desconecta das amarras tradicionais a beleza e a arte grega. A arte pode ser qualquer coisa, uma pessoa artista pode ser qualquer uma, o público pode ser qualquer pessoa, e a arte pode estar em qualquer lugar. Somente é preciso que a instituição reconheça a presença do artefato como arte.

Carroll (1999) propõe uma abordagem histórico-narrativa, enfatizando que a arte deve ser inserida em tradições e linhagens de produção simbólica. Carroll (1999, p. 253) entende que a criação artística é uma atividade racional que está ligada à história e ele assume que

(...) Para estabelecer o status de x como uma obra de arte, o proponente de x deve preencher essa lacuna. E a maneira padrão de preencher a lacuna é produzir um certo tipo de narrativa histórica, uma que forneça a sequência de atividades de pensamento e criação necessárias para, por assim dizer, preencher a distância entre um Rembrandt e um ready-made.¹²

Prosseguindo, Carroll (1999, p. 264) não sustenta que esse método é o único para identificar o que é arte, pois

Isso não significa que o método de narração histórica seja obviamente a única escolha para resolver o problema de identificar a arte. É uma visão entre muitas que examinamos ao longo deste livro. Suas forças e fraquezas devem ser avaliadas em comparação com as vantagens e desvantagens de uma ampla variedade de abordagens rivais. Cabe ao leitor ponderar essas alternativas de forma crítica ou descobrir sua própria solução para o problema com uma plena compreensão da complexidade das questões.¹³

¹² No original: "(...) In order to establish the status of x as na artwork, the proponent of x must fill in that gap. And the standard way of filling in the gap is to produce a certain type of historical narrative, one that suplies the sequence of activities of thinking and making required to, in a manner of speaking, fill in the distance between a Rembrandt and a ready-made." (CARROLL, 1999, p. 253).

¹³ No original: "This is not to say that the method of historical narration is obviously the only choice for solving the problem of identifying art. It is one view among the many that we have examined in the course of this book. Its strengths and weaknesses must be assessed against the advantages and disadvantages of a wide variety of rival approaches. It is up to the reader to ponder these alternatives critically, or to

Mautone (2015, p. 3) explica como Carroll, a partir dessas narrativas, reconhece um trabalho artístico e que Carroll desenvolve o método das narrativas identificadoras como um procedimento filosófico para identificar arte sem definições rígidas. Ao contrário da proposta de Weitz (1956), que agrupa itens por aspectos morfológicos e estereótipos, Carroll utiliza narrativas conceituais que estabelecem uma linhagem artística para o objeto, mostrando-o como herdeiro de uma tradição, mesmo que essa tenha mudado ao longo do tempo.

Em razão disso, Carroll (1999) afirma que identificar obras de arte deve ser entendido mais como uma questão de narração do que de definição. Ele observa que a classificação de objetos geralmente não é feita por meio de uma definição. Por exemplo, os biólogos determinam os membros das espécies em termos de descendência. A maneira de identificar se um artefato é ou não uma obra de arte pode ser mais bem realizada, da mesma forma que os biólogos determinam as espécies, em termos de uma narrativa histórica precisa que demonstre a descendência do artefato.

Carroll (1999, p. 252) ¹⁴ explica que, quando a Brillo Box de Warhol surgiu, muitos questionaram seu status como arte por ela ser idêntica às caixas comuns de supermercado, mas sua relevância está no contexto histórico-artístico em que foi criada, dialogando com a tradição de artistas que refletiam sobre a própria natureza da arte.

discover her own solution to the problem with a full appreciation of the complexity of the issues.” (CARROLL, 1999, p. 264).

¹⁴ No original: “For example, when Andy Warhol’s Brillo Box appeared in 1963, questions about its status as art were raised. After all, it looked just like the cartons of Brillo in the grocery storeroom. Those weren’t artworks. Why regard Warhol’s, which looked just like them, as artworks? Wasn’t the whole thing just a prank, or, worse, a scam? In order to meet this objection, the defender of Brillo Box begins by pointing out something about the art-historical context in which the work appeared. For much of the twentieth century, a great deal of art had been dedicated to addressing the question of the nature of art. Much modern painting has been overtly flat precisely for the purpose of asserting the idea that, in reality, paintings are flat, two-dimensional things, not the illusions of three-dimensional objects they were often said to be. Painters in this tradition, which would include Braque, Picasso, Pollock, Klein, and so on, were thought to be involved in a philosophical venture, the project of defining the nature of their art form. This was a reflexive enterprise, a matter of artworks reflecting on their own nature as artworks. In this historical context, Warhol’s Brillo Box can be seen as a contribution to an ongoing dialogue or conversation in the art world. That is, Warhol’s Brillo Box poses the question “What is art?” in a particularly penetrating way, asking of itself what makes this object an artwork when its indiscernible counterparts, everyday Brillo Boxes, are not artworks? Warhol’s Brillo Box thus addressed an antecedently acknowledged, ongoing art world concern in a creative way by focusing the reflexive art world question “What is art?” in a canny and strikingly perspicuous manner, reframing and redirecting it as the question: “What makes artworks different from real things?” (CARROLL, 1999, p. 252).

Logo, a obra de Warhol contribui para o debate ao questionar de forma inovadora o que realmente diferencia uma obra de arte de um objeto comum.

O que permite a ele afirmar que uma narrativa histórica pode tentar estabelecer se as obras candidatas têm ou não o status de arte. Deve-se descrever como o artefato em questão descende ou se relaciona com um objeto de arte anterior ou situação sobre a qual há um consenso sobre seu status como arte.

Em consequência, a arte é uma ideia ou conceito que toca naturalmente quem a aprecia. Existem critérios estéticos que orientam a produção artística, mas a experiência estética do apreciador não necessita desses critérios. A arte é uma manifestação cultural complexa e dinâmica, definida tanto por teorias e instituições quanto pela experiência individual de quem a aprecia.

A abertura para novas formas e a evolução contínua dos critérios estéticos são essenciais para a vitalidade e a diversidade da arte. Uma definição satisfatória de arte deve ser uma síntese das várias teorias sobre o assunto, pois somente uma delas não é suficiente para dizer o que é arte. Dessa maneira, a arte pode ser entendida como uma ideia ou conceito que toca naturalmente quem a aprecia, ainda que sua consagração seja frequentemente mediada por instituições como curadores, museus e galerias.

Por fim, ressalta-se que a tese de que a arte depende de validação institucional não é um senso comum estético, mas o resultado da formulação rigorosa de Dickie (2008) e da interpretação ampliada de Danto (2012). Esquecer essa origem é ignorar que, para esses autores, a arte não existe apenas como objeto ou prática, mas como inserção em um mundo de discursos, agentes e estruturas que lhe conferem inteligibilidade.

3. *Hip-hop* como prática estética

O *hip-hop*, que nasceu como um movimento underground, forma de protesto à opressão da sociedade, é um movimento cultural abrangente, composto por quatro elementos principais: *DJing*, *MCing*, *breaking* e *graffiti*. De acordo com Imbrizi *et al.* (2019, p. 167), foi Afrika Bambaataa, nascido em Nova Iorque em 1957, que organizou muitos eventos culturais no Bronx com o objetivo de unir os quatro elementos dessa

cultura: o *DJing*, o *MCing* (*rapper*), o *breaking* e o *graffiti*. O *DJing* é responsável pela batida característica do *rap*, utilizando vários instrumentos para equilibrar a força, o volume dos graves e o tom da melodia. O *MC* (*rapper*) conduz as palavras em longas narrativas que acompanham o ritmo. O movimento dos jovens no *breaking* incorpora o corpo e a linguagem. O *graffiti* é a arte visual das ruas, envolvendo intervenções no espaço público com cores e ideias nos muros da cidade. Esses elementos formam uma maneira de pensar e propor arte como estratégia de enfrentamento às violências estrutural, subjetiva e simbólica contra os afrodescendentes.

O *hip-hop* pode ser comparado a formas contemporâneas de arte. Pois a rima no *hip-hop* assemelha-se à poesia, utilizando técnicas de rima, métrica e metáforas para expressar emoções e contar histórias. O *MCing* (*rapping*), prática de criar e executar letras rimadas e ritmadas sobre uma batida musical, tem o objetivo de contar histórias, expressar sentimentos e transmitir mensagens sociais e culturais. A evolução do *MCing* para o *rap* era natural, pois, enquanto os *DJs* forneciam a base rítmica musical, os *MCs* acrescentavam camadas vocais rimadas e ritmadas. Mark Katz (2012, p. 75), ao tratar da evolução do *MCing* para o *rap*, que deslocou o foco dos *DJs* para os *MCs*, aduz que:

Dado todo o canto rimado que os pioneiros do hip-hop ouviram, não é surpreendente que o rap surgisse. Mas é surpreendente como o MC rapidamente se tornou dominante. Por que isso aconteceu? Como o DJ foi parar tão nas sombras que, na mente do público, o rap passou a ser sinônimo de hip-hop? Ironicamente, foi o DJ que criou a necessidade do MC.¹⁵

O *DJing* representa uma forma moderna de composição musical, em que instrumentos eletrônicos são utilizados para criar sonoridades e texturas, similar ao trabalho de um compositor tradicional. E, de acordo com Chang (2006, p. x): “O *DJing* trouxe o barulho para o interesse dos pós-modernistas na ruptura, repetição e bricolagem, e o *MCing* parecia perfeitamente adaptado à obsessão dos pós-estruturalistas com a textualidade.”¹⁶

¹⁵ No original: “Given all the singsong rhyming that the hip-hop pioneers heard, it’s hardly surprising that rap would arise. But it’s surprising just how quickly the MC came to dominate. Why did this happen? How is it that the DJ moved so far into the shadows that, in the public mind, rap came to be synonymous with hip-hop? Ironically, it was the DJ who created the need for the MC.” (KATZ, 2012, p. 75).

¹⁶ No original: “*DJing* brought the noise for the postmodernists’ interest in rupture, repetition, and bricolage, and *MCing* seemed perfectly tailored for the poststructuralists’ obsession with textuality.” (CHANG, 2006, p. x).

O breakdancing ativa uma memória corporal coletiva, uma virtuosidade e uma improvisação em meio a dispositivos como o cypher, regidos por critérios de avaliação interna, flow, musicalidade, originalidade, power moves e footwork, que não precisam ser validados por comparação com o balé ou com a dança contemporânea. A medida não é a semelhança com o cânone artístico ocidental, mas a consistência estética que caracteriza a cultura *hip-hop*. Chang (2006, p. 138-140) afirma que:

Trabalhei com cinco desses dançarinos: dois eram breakdancers e três eram dançarinos modernos que fundiam capoeira com dança húngara, breakdancing e técnicas modernas. Eles dançavam dentro da mandala, mas, cerca de cinco minutos após o início da performance, começaram a fazer freestyle e batalhar”.¹⁷

Por fim, o *graffiti*, uma forma de arte visual, pode ser comparado à pintura tradicional. Ele possui suas próprias técnicas, estilos e impacto visual, permitindo que os artistas expressem suas visões e sentimentos de maneira singular e com eloquência. Chang (2006, p. 200) explica que:

Essa tensão não é específica do hip-hop, mas sua manifestação é interessante em um sentido moderno. Quero dizer, como Tim’m já sugeriu, muitos dos discos, a arte do graffiti, as roupas, a linguagem – tudo isso – foram influenciados ou surgiram das sobreposições de punk/new wave/garage/disco no final dos anos 1970 em Nova York. Todas essas cenas tinham seus elementos queer, assim como personalidades fundamentais abertamente queer e especificamente masculinas, como Basquiat e Man Parrish.¹⁸

Cada uma dessas manifestações do *hip-hop* demonstra como essa cultura está ligada às formas clássicas de arte, enriquecendo-as e evidenciando sua profundidade e complexidade no mundo artístico.

¹⁷ No original: “I worked with five of these dancers: two were breakdancers, and three were modern dancers that fused Capoeira with Hungarian dance, *breakdancing*, and modern techniques. And they danced within the mandala, but around five minutes into the performance they start to freestyle and battle.” (CHANG, 2006, p. 138-140).

¹⁸ No original: “This tension isn’t specific to hip-hop, but its manifestation is interesting in a modern sense. I mean, as Tim’m has already suggested, many of the records, the graffiti art, the clothing, the language—all of it—were either influenced by or came out of the late 1970s overlaps of punk/new wave/garage/disco in New York City. All of those scenes had their Queer elements, as well as openly Queer and specifically male foundational personalities, like Basquiat and Man Parrish.” (CHANG, 2006, p. 200).

Os padrões hegemônicos de beleza e forma são gerados pela estrutura colonial de poder, que estabelece as normas para determinar o que é considerado belo e aceitável nas artes. Nesse contexto, o *hip-hop* emerge como uma prática estética originária das periferias que desafia esses padrões estabelecidos, resgatando narrativas, experiências e linguagens características das periferias e fomentando processos de resistência e afirmação da identidade por meio da arte, criando perspectivas e significados, fundamentados em realidades locais e coletivas (MIGNOLO, 2011; PALERMO, 2014).

Mignolo (2011) afirma que o *hip-hop* pratica o que ele denomina “desobediência epistêmica”: em vez de simplesmente seguir as normas existentes, o *hip-hop* cria formas de valor, sugere diferentes padrões de beleza e desenvolve gramáticas sensíveis alternativas. Assim, o *hip-hop* se estabelece como um espaço de resistência e inovação, capaz de desafiar a lógica dominante e afirmar identidades e expressões que foram marginalizadas.

Por conseguinte, a trajetória do *hip-hop*, desde sua formação comunitária no Bronx até suas expansões em âmbito global, não deve ser considerada meramente como um movimento cultural espontâneo, pois não se pode desconsiderar esse percurso, uma vez que isso implicaria em desfazer a materialidade social do *hip-hop*, reduzindo-o a uma estética efêmera e dissociada das lutas que o originaram, segundo Chang (2006), Rose (2008), Forman (2004), Neal (2004) e Ogbar (2007).

3.1. A estética periférica como reconfiguração da sensibilidade

Zwerner (2019, p. 7–8) afirma que, embora muitas vezes considerado sinônimo de *rap*, o *hip-hop* é uma cultura diversificada composta por seus quatro elementos. A cultura do *hip-hop* surgiu nos anos 1970 no Bronx, Nova York, e começou como uma forma de expressão para jovens urbanos marginalizados. O *hip-hop* foi um meio muito importante e poderoso de protesto e uma forma de conscientização sobre o tratamento

dado às minorias. O movimento *hip-hop* inicia com DJ “Kool Herc” (Clive Campbell),¹⁹ que inventou os “*breaks*” de percussão. Ele percebeu que as pessoas nas festas esperavam pelos intervalos de bateria para dançar, então usou dois toca-discos para estender esses intervalos. Em 1973, ele estreou essa técnica, chamada *breakbeat*, na festa de volta às aulas de sua irmã. O sucesso dessa inovação marcou o início do movimento *hip-hop*, sendo esse evento considerado o nascimento do *hip-hop*. Nesse sentido, Busson dos Santos (2005, p. 1-2) afirma que:

A cultura hip-hop é formada pelos seguintes elementos: O rap, o graffiti e o break. O rap nasceu da tecnologia comercial da mídia: discos, amplificadores e aparelhos de mixagem. Esse caráter tecnológico permitiu que seus artistas criassem uma música que não poderiam produzir de outra forma, seja porque não tinham formação musical, seja porque não poderiam arcar com os custos dos instrumentos necessários à produção da música rap.

O movimento hip-hop começou como músicas exclusivas para dançar, no final dos anos 60, nos guetos de Nova York, primeiro no bairro do Bronx, depois no Harlem e no Brooklyn. Poucos satisfeitos com o som monótono do estilo Disco e Pop Comercial, os DJs independentes do Bronx reaplicaram a técnica de montagem (mixagem) para concentrar e aumentar as melhores partes das músicas, aproveitando-as exclusivamente na dança, mais conhecida como Break.

Os artistas inovaram ao usar técnicas como o *scratching* e o *beat juggling* para criar sonoridades. Logo, os *MCs* começaram a rimar sobre essas batidas, enquanto dançarinos praticavam *breakdancing* e artistas de *graffiti* decoravam as paredes da cidade.

O *hip-hop* nasce de um mundo em que as pessoas eram excluídas, os jovens eram marginalizados, a discriminação era a tônica da sociedade, quer nos Estados Unidos da América, na Jamaica, na América Latina ou onde quer que houvesse pobres e negros.

Para Cortina (2017), há uma lógica moral dominante na sociedade no sentido de que a aporofobia²⁰ e o racismo são estruturas da vida social e Almeida (2019) demonstra o caráter estrutural do racismo no Brasil. Também Fanon (2008) e Mbembe (2014) revelam que essas formas de violência não atuam apenas no plano institucional,

¹⁹ Kool Herc (Clive Campbell) é creditado como pioneiro do “breakbeat” (11/08/1973), base rítmica do *hip-hop*.

²⁰ Aporofobia, conceito trabalhado por Cortina (2017), designa o ódio ou rejeição sistemática às pessoas pobres, não apenas à diferença em geral.

mas atravessam a constituição psíquica, corporal e política dos sujeitos. De modo que tais processos aporofóbicos e racistas são historicamente entrelaçados.

Com efeito, o *hip-hop* nasce como movimento de contracultura vigente ou contramajoritário à ordem vigente. É nesse contexto que Imbrizi *et al.* (2019, 169) argumentam que a arte, ao se conectar com o cotidiano, fortalece vínculos e incentiva a criatividade diante de adversidades. O *hip-hop*, ao valorizar a expressão individual, possibilita reconhecimento, pertencimento e transformação social para jovens em contextos de violência.

Por sua vez, a música *rap* (*rhythm and poetry*), elemento do *hip-hop*, que chegou ao Brasil nos anos 80, apresenta características particulares que a tornaram capaz de expressar os sentimentos de revolta e exclusão de jovens marginalizados em todo o mundo: negros e latinos nos Estados Unidos, turcos na Alemanha, pobres e negros submetidos à violência e ao racismo na América Latina *etc.* (IMBRIZI, 2019, p. 167).

O *rap* é uma arte de baixo custo, pois a produção dos beats não precisa ter os vários instrumentos que compõem uma composição musical, como o piano, violino, violão, saxofone, baixo *etc.* Esse é um motivo pelo qual esse estilo tomou conta do Brasil e do mundo, tendo em vista que qualquer produtor executivo de beats com um computador/laptop poderia produzir as “batidas” do *rap* com facilidade, sem custos exorbitantes. As letras ritmadas, aliadas aos beats, formam uma harmonia contestadora da sociedade opressora. O *rap* (além do *funk*, de origem diferente do *rap*) tornou-se expressão da luta contra injustiças sociais, discriminação, violência policial, violação de direitos humanos e direitos sociais de uma camada cada vez mais oprimida nas comunidades do Brasil afora. Não se deve perder de vista que, também, o *rap* propaga em suas letras violência contra mulheres, tais como assassinato, estupro e abusos. Nesse sentido, discorre Imbrizi *et al.* (2019, p. 169):

O *hip-hop* carrega em seu cerne a potencialidade de desconstruir narrativas hegemônicas que enredam estes jovens nas artimanhas das relações de dominação e poder. Por meio do desenvolvimento de narrativas próprias sobre si mesmos e as condições sociais que violam seus direitos, os jovens podem alcançar certa distância e pontos de escape de alguns discursos da saúde e do campo jurídico, que com frequência lhes reservam apenas os lugares de intratáveis, perigosos e irrecuperáveis (ROSA; VICENTIN, 2010). É possível ressaltar também que, em algumas letras de rap, há outra

interpelação que a arte faz para o sujeito privado de liberdade, pois, se eles recorreram a atos violentos e ilegais como única resposta desesperadora à violação cotidiana dos seus direitos sociais, o ritmo e a poesia surgem como alternativa possível para transpor uma ideia da cabeça para o papel, de modo a denunciar as situações sociais críticas que produzem sofrimentos sociopolíticos. Há a chance de aumentar o repertório cultural destes adolescentes e uma boa oportunidade para que exercitem o pensamento político, sensível e imagético.

Ao discutir a importância dos movimentos negros no Brasil e o impacto no reconhecimento do racismo como elemento estruturante da sociedade brasileira, Gilroy (2001, p. 89) acentua como o *hip-hop* transmite a diáspora africana de forma dinâmica, ressaltando sua autenticidade, resistência política e identidade cultural. Nas suas palavras:

Os componentes musicais do *hip-hop* são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do *soundsystem* foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a autopercepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular. Neste ponto, devemos perguntar como uma forma que se gaba e exulta em sua própria maleabilidade, bem como de seu caráter transnacional, passa a ser interpretada como expressão de alguma essência africano-americana autêntica? Como discutir o rap como se ele brotasse intacto das entranhas do blues? Outra maneira de abordar isto seria perguntar por que a elite literária da América negra precisa afirmar essa forma cultural diaspórica de maneira tão agressivamente nacionalista.

A linguagem do *rap* é uma linguagem jovem universal, cheia de palavras violentas, com conotação sexual, contra instituições, contra o governo, mas significando algo. Usam uma linguagem explícita do que ocorre com eles nas comunidades. A violência e o descaso do governo são fatos e o artista (rapper) apenas expressa isso em palavras e *beats* para reverberar seu descontentamento com a realidade imposta a eles.

Como dito, os quatro elementos artísticos do *hip-hop* são poderosos, pois evocam temas caros às minorias. Dessa forma, na expressão *MCing* (rima), as letras de *rap* muitas vezes abordam temas de injustiça social, identidade e resistência. *Rappers* como Tupac Shakur e Nas são reconhecidos por suas habilidades líricas e narrativas poéticas. No *DJing*, *DJs* como Grandmaster Flash²¹ inventaram técnicas musicais que

²¹ *Grandmaster Flash* é referência no desenvolvimento técnico do *turntablism*. *Turntablism* é o conjunto de técnicas em que o DJ manipula manualmente discos de vinil em toca-discos, alterando a velocidade, direção e sequência dos sons, para criar composições rítmicas e sonoras.

transformaram o uso do vinil em uma forma de arte. No *breaking*, a dança envolve movimentos complexos e acrobáticos, sendo uma forma de expressão corporal altamente estilizada e no *graffiti*, artistas como Jean-Michel Basquiat e Banksy o elevaram de simples vandalismo a arte reconhecida globalmente.

Isso é evidenciado nas palavras de Gilroy (2001, p. 216-217) ao afirmar que:

A hibridez formalmente intrínseca ao *hip-hop* não tem conseguido evitar que o estilo seja utilizado como signo e símbolo particularmente potentes da autenticidade racial. É significativo que, quando isto acontece, o termo "*hip-hop*" seja muitas vezes abandonado em favor do termo alternativo "*rap*", preferido exatamente porque é mais etnicamente marcado por influências afro-americanas do que o outro.

Em 2018, pela primeira vez na história, o *hip-hop* ultrapassou o *rock* e se tornou o gênero musical mais popular. Qualquer um pode ser um *rapper*, seja você uma garota de 15 anos que apareceu no Dr. Phil, uma *stripper* que quase se tornou uma Kardashian, as marcas aparentemente proibitivas de um *rapper* gangster se foram. É isso que a indústria cultural faz com a cultura. Ela une todos os gêneros e transforma um gênero específico similar a todos os outros, de forma a universalizar o belo, cooptando todos os gostos. O único objetivo da indústria cultural é o lucro.

Deve-se ter em mente que o universal sempre funcionou como mecanismo de homogeneização e exclusão e a própria ideia de universalidade está imersa em relações coloniais de poder, produzindo hierarquias que definem quais sensibilidades são visíveis e quais são silenciadas. Nessa perspectiva, o núcleo da crítica decolonial é a percepção de que a estética participa da manutenção e da contestação da ordem colonial do sensível (Quijano, 2009; Maldonado-Torres, 2007; e Wynter, 2003).

Ao situarmos o *hip-hop* em uma história pluriversal da estética, ele se aproxima de matrizes africanas que articulam arte, ética e comunidade. Mudimbe (1988) mostra como a modernidade "inventou" a África dentro de uma gramática epistemológica que domestica saberes; Lafont (2019) mostra como as narrativas da história da arte racializaram o olhar, produzindo ausências e hierarquias.

Oliveira (2024) ajuda a compreender a historicização das poéticas afro-brasileiras e seus parâmetros próprios de valor ao argumentar que o *hip-hop* não é uma

adaptação de um cânone artístico ocidental e, sim, uma continuidade de uma estética negra de reexistência, na qual oralidade, ritmo, corpo e território são fontes do estético.

Oliveira (2024) afirma que as poéticas afro-brasileiras possuem seus próprios parâmetros de valor, distintos da crítica eurocentrada, que tende a lê-las apenas como expressão social, e não como potência estética e epistemológica. Nas palavras de Oliveira (2024, p. 68):

Nesse sentido, as reflexões desenvolvidas pelo intelectual brasileiro Henrique Freitas, sobretudo a partir do conceito de sua autoria “literatura terreiro” tem apresentado, juntamente com outros críticos negros na diáspora atlântica, alternativas produtivas como ferramentas de análise das textualidades negras e afrodiaspóricas, como forma de enfrentamento do processo que o mesmo tem chamado de “pilhagem epistêmica”, ou seja, trata-se do que ocorre quando formas de viver, pensar, se relacionar, construir conhecimento de povos situados ao sul do globo, especialmente no nosso caso, as pessoas negras são epistemologicamente suplantadas em razão do eurobrancocentrismo que se instala, como ferramenta de dominação e controle dos discursos, para os efeitos desta tese, no campo da crítica literária e cultural.

Portanto, os bailes, batalhas e grafites das periferias brasileiras funcionam como instituições estéticas próprias, nas quais o reconhecimento é horizontal, não hierárquico: uma verdadeira partilha do sensível subalterno.

3.2 O *hip-hop* como forma de resistência

O *hip-hop* surge como uma voz para as comunidades marginalizadas, refletindo suas lutas e triunfos. As letras de *rap* frequentemente abordam questões de racismo, pobreza e violência, servindo como forma de protesto e ativismo. O *hip-hop* promove a identidade cultural, celebrando as raízes afro-americanas e latinas, além de promover o empoderamento e a autoexpressão.

Segundo Hebdige (1979, p. 100), as subculturas utilizam objetos comuns de maneiras novas e com significados, como se vê no *hip-hop* quando usa a moda urbana, o *graffiti* e outros elementos visuais. Hebdige (1979, p. 100-102) argumenta que os estilos das subculturas não são apenas escolhas estéticas, mas formas deliberadas de comunicação que desafiam a cultura dominante. Esses estilos são construídos intencionalmente para se destacarem, transmitirem mensagens de resistência e

expressarem identidades de grupo distintas. Ao fazer isso, as subculturas subvertem os usos convencionais dos objetos, criando significados e abrindo espaço para novas leituras e críticas da normalidade social.

O *hip-hop* é um fenômeno cultural complexo que envolve resistência, criatividade e construção de identidade. Essa abordagem interdisciplinar oferece uma compreensão profunda do *hip-hop*, que tem um impacto cultural exponencial. Ele pode ser entendido como um campo de batalha cultural, no qual se negociam e se contestam significados. O *hip-hop* não é apenas um gênero musical, mas uma forma de representação cultural que desafia as estruturas de poder e oferece um meio para a resistência e expressão de identidades marginalizadas. Essa luta é diária.

Chang (2006, p. ix-x) realça o impacto do *hip-hop* nos Estados Unidos da América e, por que não dizer, no mundo ocidental e na América Latina:

O movimento das artes do hip hop deixou sua marca no teatro, na poesia, na literatura, no jornalismo, na crítica, na arte performática, na dança, nas artes visuais, na fotografia, no design gráfico, no cinema, no vídeo, nomeie seu gênero, sem mencionar as versões recombinantes e emergentes de qualquer um e de todos acima. Eu já disse isso em outro lugar, mas vale a pena repetir: o hip hop é uma das grandes ideias desta geração, uma grande expressão de nossos poderes criativos coletivos.²²

Chang (2006) explica que o *hip-hop* transcende a simples música *rap* e se estende a uma ampla gama de expressões artísticas, incluindo teatro, poesia, literatura, dança, artes visuais e design gráfico. Ele destaca que o *hip-hop* é uma das ideias mais poderosas de nossa geração, expressando coletivamente nosso poder criativo.

De acordo com Chang (2006, p. 300-301), o *hip-hop* é uma indústria global bilionária e, por isso, existem intensas reações entre todos que lidam com esse movimento. Embora muitos critiquem a promoção do materialismo, misoginia e violência decorrente do *hip-hop*, há aqueles que entendem que o *hip-hop* é um meio de inovação artística, participação democrática e crítica social, o que é importante para as populações desfavorecidas.

²² No original: “The hip-hop arts movement has left its mark on theatre, poetry, literature, journalism, criticism, performance art, dance, visual arts, photography, graphic design, film, video, name your genre, not to mention the recombinant and emerging versions of any and all of the above. I’ve said this elsewhere, but it’s worth repeating: hip-hop is one of the big ideas of this generation, a grand expression of our collective creative powers.” (CHANG, 2006, p. ix-x, Introduction).

Portanto, mais do que uma manifestação artística em todos os seus aspectos, o *hip-hop* funciona como uma força unificadora dos grupos marginalizados, aqueles que o Estado abandona e ignora. Esses grupos, que sofrem a violência do Estado diariamente, lidam com a repressão direta de seus agentes. Eles impõem o medo e negam a esses grupos o acesso a direitos, oportunidades e benefícios em uma sociedade que se organiza para favorecer corpos e territórios brancos e ricos. E, de acordo com Mark Katz (2012, p. 36),

A sugestão é que o *hip-hop* é uma forma de música de protesto, uma resposta à decadência urbana e às estruturas de poder opressoras que a produzem. Tal postura pode ser evidente nas letras do rap abertamente político, mas, se extrair uma batida instrumental sem palavras e tocá-la em um sistema de som durante uma festa pode ser visto como uma forma de resistência, então essa resistência é menos óbvia e mais metafórica do que aquilo que pode ser articulado pelas rimas de um MC.²³

Embora o *hip-hop* tenha trazido uma riqueza imensa ao mundo da música, da dança, da arte, da poesia, ele se encontra em estado crítico, pois o *mainstream*, deixando de lado a essência do *hip-hop*, enfatiza a hipersexualização, homofobia e imagens violentas. Esses elementos distorceram a diversidade e complexidade originais do *hip-hop*, transformando-o em uma caricatura comercializada que perpetua estereótipos negativos sobre a comunidade negra, conforme pontua Rose (2008).

O *hip-hop* emerge de uma realidade cruel, de um contexto de discriminação racial, altos níveis de crime, brutalidade policial, violência, drogas e instabilidade das comunidades urbanas negras pobres por causa do desemprego concentrado, da perda de moradia, demolição comunitária, da explosão do crack, do “impacto de armas altamente letais e facilmente acessíveis usadas para defender o lucrativo tráfico de drogas e estratégias de encarceramento que criminalizaram grandes parcelas da população afro-americana.” (ROSE, 2008, p. 51). Logo, Rose (2008, p. 52) pergunta:

Por que é tão difícil entender que essa comunidade altamente vulnerável e desmantelada de jovens cronicamente pobres e discriminados racialmente precisa de proteção e defesa? Por que estamos transformando os jovens (por

²³ No original: “The suggestion is that hip-hop is a form of protest music, a response to urban blight and the oppressive power structures that create it. Such a stance might be clear in the lyrics of overtly political rap, but if extracting a wordless drum break and pumping it through a sound system at a dance party can be seen as a form of resistance, then it is less obvious and more metaphorical than can be articulated through an MC’s rhymes.” (KATZ, 2012, p. 36).

meio de ataques ao rap) em agentes de sua própria destruição, vendo as crianças negras como a fonte da violência na América enquanto negamos a violência extraordinária feita a elas?²⁴

Bakari Kitwana (2002), ao tratar da geração *hip-hop*, faz uma descrição dos jovens negros americanos que nasceram entre 1965 e 1984 e dos desafios socioculturais e econômicos que enfrentam. O autor traz um quadro das crises que afetam a juventude negra, a saber: altas taxas de suicídio, encarceramento, brutalidade policial, divisões entre gerações e sexos e a “comercialização” do ódio racial. E é sobre isso que o movimento *hip-hop* desvela em seus quatro elementos.

Kitwana (2002, p. 203)²⁵ afirma que o *hip-hop* se consolidou como um movimento cultural importante. Todavia, ele enfrenta grandes desafios, pois, na década de 1980, a ascensão do *gangsta rap* provocou críticas de ativistas e políticos da geração dos direitos civis, revelando uma divisão de idades entre os jovens da era *hip-hop* e seus pais, que participaram das lutas pelos direitos civis.

Kitwana (2002) assevera que as atividades relacionadas à mudança social muitas vezes ocorrem fora dos holofotes da popularidade crescente do *rap*. Ele destaca que, embora algumas dessas ações possam parecer superficiais, muitos *rappers* têm tratado de questões importantes para a geração *hip-hop* e que essas ações, embora nem sempre politicamente corretas, contribuíram para os esforços da comunidade. E pondera que não se deve subestimar a capacidade do *rap* de influenciar mudanças

²⁴ No original: “Why is it so difficult to understand that this highly vulnerable and dismantled community of chronically poor and racially-discriminated-against young people is in need of protection and advocacy? Why are we turning youth (through attacks on rap) into the agents of their own demise, seeing black kids as the source of violence in America while denying the extraordinary violence done to them?” (ROSE, 2008, p. 52).

²⁵ The key concern was Black cultural integrity: how have the very public images of young Blacks in hip-hop music and culture affected the larger Black community? Central to this discussion was the pervasive use of offensive epithets in rap lyrics, such as “nigga,” “bitch,” and “ho,” all of which reinforce negative stereotypes about Blacks. What was the price of this remarkable breakthrough in the visibility of young Blacks in the mainstream culture? Had young rappers simply transferred images of young Black men as criminals from news reports to entertainment? And finally, had the growing visibility of young Black entertainers further marginalized young Black intellectuals and writers, who have remained nearly invisible? (KITWANA, 2002, p. 203). **Tradução:** “A principal preocupação era a integridade cultural negra: como as imagens muito públicas de jovens negros na música e na cultura hip-hop afetaram a comunidade negra em geral? Central a essa discussão estava o uso generalizado de epítetos ofensivos nas letras de rap, como “nigga”, “bitch” e “ho”, todos os quais reforçam estereótipos negativos sobre os negros. Qual foi o preço desse notável avanço na visibilidade dos jovens negros na cultura dominante? Os jovens rappers simplesmente transferiram as imagens dos jovens negros como criminosos dos noticiários para o entretenimento? E, finalmente, a crescente visibilidade dos jovens artistas negros marginalizou ainda mais os jovens intelectuais e escritores negros, que permaneceram quase invisíveis?”

sociais, citando estudos que mostram que esse gênero musical pode educar os jovens sobre questões importantes, como a prevenção do HIV/AIDS, e influenciar positivamente comportamentos de risco.

Ademais, Kitwana (2002) defende que artistas de *rap*, *insiders* da indústria, ativistas e jovens poderiam expandir a influência do *rap* nas esferas social e política. Ele sugere que esse esforço coletivo poderia desafiar a audiência branca do *rap* a se envolver mais profundamente com a cultura negra e usar seu poder para melhorar as relações raciais nos EUA.

Kitwana (2002, p. 210-214),²⁶ ainda, propõe que os jovens brancos influentes na indústria do *rap* poderiam ser incentivados a promover práticas justas e diversificadas dentro da indústria. Finalmente, ele ressalta a importância de os artistas de *rap* bem-sucedidos usarem seus recursos para apoiar esforços de revitalização comunitária e manter a integridade cultural negra, desafiando a prevalência de imagens estereotipadas nas letras de *rap*.

Indubitavelmente, o *hip-hop* invadiu o mundo e capturou comunidades negras do mundo inteiro, inclusive brancos. George (2005) argumenta que houve uma globalização do *hip-hop* e sua adoção por diferentes culturas ao redor do mundo. Ele afirma que o *hip-hop* foi adaptado e reinterpretado em vários contextos culturais de vários países, mantendo sua essência enquanto se transforma para refletir experiências locais. E que é grande a influência do *hip-hop* em países fora dos Estados Unidos e como

²⁶ Fourth, a united front could challenge the rap industry to finally resolve the issue of hip-hop's responsibility to Black cultural integrity. Rappers like Chuck D, Queen Latifah, Lauryn Hill, Will Smith, and Common have long tried to raise the bar on lyrical content. Community activists like C. Delores Tucker and Calvin Butts and more recently Conrad Muhammad have challenged rap artists and the industry to do more to make socially responsible lyrics as pervasive in hip-hop as those that advance stereotypes. Along with the mainstreaming of rap throughout the 1990s, elements of street culture and prison culture have become more and more dominant in rap lyrics, compounding the now decade-old problem of stereotypical images in hip-hop. (KITWANA, 2002, p. 213). **Tradução:** "Em quarto lugar, uma frente unida poderia desafiar a indústria do rap a finalmente resolver a questão da responsabilidade do hip hop pela integridade cultural negra. Rappers como Chuck D, Queen Latifah, Lauryn Hill, Will Smith e Common há muito tentam elevar o nível do conteúdo das letras. Ativistas comunitários como C. Delores Tucker e Calvin Butts e, mais recentemente, Conrad Muhammad desafiaram os artistas de rap e a indústria a fazer mais para tornar as letras socialmente responsáveis tão prevalentes no hip hop quanto aquelas que promovem estereótipos. Junto com a popularização do rap ao longo da década de 1990, elementos da cultura de rua e da cultura prisional tornaram-se cada vez mais dominantes nas letras de rap, agravando o problema já existente há uma década de imagens estereotipadas no hip hop."

ele se tornou uma linguagem universal de resistência e expressão cultural. Mas sem perder de vista que o *rap*, como todo estilo de música, também foi cooptado pela indústria cultural.

Mignolo (2011) propõe que os critérios hegemônicos de beleza e forma derivam da matriz colonial de poder. Palermo (2014) fala em estéticas da decolonialidade, que ativam outras gramáticas sensíveis. Kilomba (2019) explicita como a performance da fala negra confronta a violência simbólica. O *hip-hop* não precisa valer porque se aproxima da “pintura tradicional” ou do “balé”; ele vale por si, como contradispositivo que reverte a hierarquia dos gostos, produz autonegação e institui novos critérios no comum. Portanto, o *hip-hop* constitui uma das resistências ao silenciamento e racismo estruturais, ou seja, é a própria reação ao epistemicídio (CARNEIRO, 2023).

3.3 O *hip-hop* diante da indústria cultural

Ao longo deste artigo, evidencia-se que o conceito de sublimação repressiva, sublimação não repressiva e dessublimação repressiva formulado por Marcuse (2002; 2023) em *Eros and Civilization* e *One-Dimensional Man*, respectivamente, oferece uma chave interpretativa relevante para compreender o momento atual do movimento *hip-hop*.

De acordo com Marcuse (2023), há situações em que certos impulsos são liberados não para promover a liberdade, mas para melhor controlar os indivíduos dentro da ordem vigente (*sublimação repressiva*). Ou, ao contrário, são liberados visando à realização plena do ser humano (*sublimação não repressiva*).

Dessa sorte, a sublimação repressiva é um processo em que os desejos e impulsos são liberados, ou pelo menos parecem ser, mas de um jeito cuidadosamente controlado pelas estruturas sociais e culturais que já dominam a vida cotidiana. Em vez de promover a libertação genuína, esse tipo de liberação apenas reforça a prisão subjetiva, impedindo que o indivíduo alcance uma verdadeira emancipação. Já a sublimação não repressiva trata de uma liberação das pulsões que não está a serviço da dominação, mas sim da liberdade autêntica e da realização plena do ser humano. Ela

representa uma possibilidade utópica, na qual as relações sociais seriam transformadas de forma profunda, abrindo espaço para uma vida mais livre, criativa e sensível (MARCUSE, 2023).

Já a dessublimação repressiva constitui o prazer imediato, o qual é comercializado e controlado pelo sistema, reforçando a passividade e o conformismo do indivíduo. Trata-se de um controle social não tão evasivo quanto a repressão violenta. É o processo pelo qual a sociedade unidimensional consegue neutralizar a capacidade de transformação do desejo humano, convertendo-o em seu impulso mais eficaz (MARCUSE, 2002).

Portanto, o fato de que, nas sociedades industriais avançadas, a cultura de massa promove uma aparente liberação das pulsões, especialmente do erotismo e da sensualidade. Todavia, essa liberação é integrada ao sistema de produção e consumo, perdendo sua força crítica e transformadora, pois, em vez de canalizar os impulsos humanos para a arte, a subversão ou a liberdade, eles são diretamente inseridos na lógica do mercado (MARCUSE, 2002).

Nessa perspectiva, o *hip-hop*, ao ser capturado pela indústria cultural, corre o risco de perder seu potencial subversivo, tornando-se mercadoria padronizada. No caso do *hip-hop*, vê-se essa manifestação quando sua estética e linguagem, antes instrumentos de resistência e denúncia, são cooptadas pela indústria cultural e transformadas em produtos de consumo, esvaziando parte de sua força crítica e subversiva. No entanto, como argumenta Rose (2008), ainda restam zonas de resistência dentro da cultura hip-hop, capazes de reverter essa captura e recuperar seu poder de crítica e transformação.

O conceito de dessublimação repressiva proposto por Marcuse (2002) pode ser aplicado ao que ocorre com o movimento *hip-hop* na atualidade. A indústria cultural, de certo modo, cooptou esse novo gênero de arte, transformando-o em um produto rentável e desviando-o de suas raízes históricas, registrando que, ainda, há formas de resistência que escapam a essa captura e mantêm viva sua potência transformadora.

Naturalmente, a indústria cultural tem moldado esse acesso de forma a lucrar cada vez mais com a produção musical que, até há poucos anos, era marginalizada, como o *rap* e o *trap*. Duarte (2003, p. 110-111) afirma que

(...) a chegada da obra de arte ao mercado tem sua ambiguidade muitíssimo acentuada, pelo fato de que, a partir das primeiras décadas do século XX, existe um ramo industrial que explora econômica e ideologicamente a necessidade humana de cultura e que possui, portanto, objetivos antagônicos aos da arte no sentido convencional. Pois essa última nutre-se, desde os tempos imemoriais de sua subordinação total ao culto religioso, de um desejo de emancipação, embora, muitas vezes, seu modo de viabilizar tenha determinado uma dependência factual com relação a instâncias opressoras na sociedade. É por isso que Adorno dedica-se quase obsessivamente a mostrar em que medida a indústria cultural não é simplesmente a “herdeira” da arte tradicional, mas a inimiga mortal do que dela restou na época contemporânea. (...).

Também, Adorno *et al.* (1985) afirmam que a indústria cultural unifica tudo e todos, pois ela cria a ilusão de variedade, mas, no fundo, tudo é mais do mesmo. As diferenças entre produtos, filmes, revistas e carros servem menos para oferecer escolhas reais e mais para organizar e classificar os consumidores conforme seu perfil econômico. Os grupos sociais são divididos de forma que cada um recebe produtos moldados para seu “nível” e, ao fim e ao cabo, todos consomem algo, mas ninguém escapa do sistema.

Constitui, na verdade, uma forma de controle, mascarada de diversidade. As preferências individuais são previstas e manipuladas com base em dados estatísticos, transformando o público em massa homogênea, ainda que dividida por cores, zonas e rendas. E, sem dúvidas, até a suposta concorrência entre marcas ou estilos é encenada para manter viva a falsa sensação de liberdade de escolha, mas, cruamente, trata-se de pura manipulação estatística, algorítmica. Embora “as investigações decoloniais não possam se limitar à epistemologia e à estética, duas das armas de Kant que ainda estão entre nós” (MIGNOLO, 2021, p. 208),²⁷ o fato é que a captura mercadológica do hip-hop é uma nova forma de colonização estética.

Considerações finais

Teorizar sobre o conceito de arte é tarefa árdua, e não se sustenta atribuir universalidade em sentido forte sem reconhecer os locais de enunciação e as histórias

²⁷ No original: “Decolonial investigations cannot be limited to epistemology and aesthetics, two of Kant’s weapons that are still with us.” (MIGNOLO, 2021, p. 208)

de poder que moldam critérios. Em vez disso, defendeu-se a pluriversalidade estética, na qual se observa uma coexistência conflituosa e criativa de diversas matrizes, dentre as quais as afro-negras, nas quais o *hip-hop* se fundamenta.

O *hip-hop* foi recusado como arte; depois, tolerado; hoje disputa centralidade ao propor critérios próprios e instituir públicos. Mesmo com a cooptação pela indústria cultural, o campo do *hip-hop* preserva zonas de resistência (ROSE, 2008), nas quais corpo, voz e território reconstituem o sensível e a política. Com essa mudança de visão, o *hip-hop* acabou sendo aceito pela sociedade como uma expressão artística legítima da cultura afro-americana, bem como da cultura africana ao redor do mundo.

É fato que o movimento *hip-hop* enfrentou rejeição inicial por muitas pessoas que viam nele algo que não se encaixava na sociedade da época. As pessoas não conseguiam ver no estilo de música, o *rap*, algo belo, mas sim uma criação de grupos marginalizados. Aos poucos, o *hip-hop* foi incorporado à cultura afro de cada país.

Muitos artistas continuam no movimento *hip-hop* (principalmente nos elementos *rap* e *breakdance*), sem se preocupar com a comercialização massiva. Todavia, o que se tem verificado é que houve uma mistura do *hip-hop* com a música *pop*, especialmente quando se trata da música *rap*. Artistas famosos dos Estados Unidos, do Brasil e de outras partes do mundo ganham milhões ao promover uma unidade na música que, de certa forma, coletiviza o gosto e o belo, fazendo com que as pessoas, inconscientemente, consumam esse produto sem muito questionamento. O que nasceu nos guetos, nas comunidades pobres, tornou-se um produto para ricos e para a classe média alta, muitas vezes perdendo um pouco daquele colorido das classes minoritárias discriminadas.

Não é fácil perceber isso, com certeza, pois o trabalho realizado pela cultura popular dominante de aculturação mecânica da humanidade na escolha de que música deve ouvir é bem sutil, quase imperceptível para aqueles que não estão acostumados a criticar o sistema.

Não se pode perder de vista que o movimento *hip-hop* nasceu como uma forma de crítica ao sistema, às instituições, ao governo, à discriminação dos negros, dos pobres, dos desfavorecidos, das minorias, das pessoas sem esperança. Em razão disso, a música, a dança e a arte são a esperança para essas pessoas subjugadas pelo sistema. Mesmo que a cultura popular dominante crie uma unidade na apreensão do belo, ainda

existem artistas e muitas pessoas que se mantêm fiéis às suas raízes, entendendo o *hip-hop* como um movimento contínuo e poderoso que não pode ser completamente cooptado.

Os critérios estéticos estão abertos a novas tendências, e isso é um fato, pois os seres humanos estão em constante desenvolvimento cultural. É da essência do ser humano criar, recriar e produzir, levando em consideração a experiência estética e modelos estéticos anteriores. E é isso que o movimento *hip-hop* faz, ou seja, evolui a cada momento.

Igualmente, não se pode ignorar que o *hip-hop* constitui uma nova experiência estética e evoluiu a partir de modelos estéticos anteriores. Desta feita, o *hip-hop* é uma forma legítima de arte que merece reconhecimento e respeito. Sua capacidade de expressar a experiência humana, promover o empoderamento e influenciar a cultura global é inegável. O futuro do *hip-hop* como arte é promissor, com potencial para continuar evoluindo e inspirando as gerações futuras.

O *hip-hop*, quando une arte e política, nos convida a repensar o que entendemos por gosto, reconhecimento e vivência estética. Ele não é apenas uma expressão cultural das margens, mas sim uma força criativa que nasce da periferia e desafia o modo como o mundo da arte define o que vale ou não como arte. Mais do que uma forma artística legítima, o *hip-hop* se mostra como uma prática da liberdade e resistência, uma maneira de existir e se afirmar diante de estruturas que historicamente tentam silenciar certas vozes e corpos.

Por fim, ao reconhecer o *hip-hop* como estética de reexistência negra, dialogamos criticamente com autores como Danto (1998, 2012), Dewey (1980), Rancière (2000) e o reinscrevemos a partir de Carneiro (2005), Mudimbe (1988), Lafont (2019), Mignolo (2011), Palermo (2014) e Kilomba (2019).

Esses autores possibilitam a compreensão do *hip-hop* não como uma imitação do cânone artístico ocidental, mas como uma reconstrução do sensível a partir das margens, uma estética de reexistência que reabre o conceito de arte à pluralidade do mundo.”

Referência

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. Traiecti cis Viadrum (Frankfurt an der Oder): Kleyb, 1750 (= AE).

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética**. Edição de Salvatore Tedesco e Alessandro Nannini. Milão: Mimesis, 2020.

BUSSON DOS SANTOS, Shayana. Aspectos da cultura hip-hop. In: **SEMANA DE MOBILIZAÇÃO CIENTÍFICA – SEMOC**, 8., 2005, Salvador. Anais [...]. Salvador: Universidade Católica do Salvador, 2005.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo - USP, 2005.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

CARROLL, Noël. **A contemporary introduction to philosophy of art**. New York: Routledge, 1999.

CHANG, Jeff. **Total chaos: the art and aesthetics of hip-hop**. New York: Basic Books, 2006.

COLLINGWOOD, R. G. **The principles of art**. Oxford: Oxford University Press, 1938.

CORTINA, Adela. **Aporofobia: el rechazo al pobre**. Barcelona: Paidós, 2017.

DANTO, Arthur C. **After the end of art: contemporary art and the pale of history**. Princeton: Princeton University Press, 1998.

DANTO, Arthur C. O mundo da arte. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo: textos clássicos da estética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

DEWEY, John. **Art as experience**. 23rd impression. New York: G. P. Putnam's Sons, 1980.

DICKIE, George. A teoria institucional da arte. In: FERREIRA, Virgínia (org.). **Introdução à estética**. Lisboa: Bizâncio, 2008.

DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FORMAN, Murray. **“Represent”**: Race, Space, and Place in Rap Music. In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (orgs.). *That’s the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge, 2004. p. 201-222.

GEORGE, Nelson. **Hip-hop America**. New York: Penguin Publishing Group, 2005.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge, 1979.

HOOKS, bell. **Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics**. Boston: South End Press, 2015.

IMBRIZI, Jaqueline Maria et al. Cultura hip-hop e enfrentamento à violência: uma estratégia universitária extensionista. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 31, n. esp., p. 166–172, set. 2019.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.

KATZ, Mark. **Groove music**: the art and culture of the hip-hop *DJ*. New York: Oxford University Press, 2012.

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

KITWANA, Bakari. **The hip hop generation**: young blacks and the crisis in African American culture. New York: Basic Civitas Books, 2002.

LAFONT, Anne. **L’art et la race**: L’Africain (tout) contre l’œil des Lumières. Dijon: Les Presses du Réel, 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. On the colonality of being: contributions to the development of a concept. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2–3, p. 240–270, 2007.

MARCUSE, Herbert. **Eros and civilization**: a philosophical inquiry into Freud. London: Routledge, 2023.

MARCUSE, Herbert. **One-dimensional man**: studies in the ideology of advanced industrial society. 2. ed. London; New York: Routledge, 2002.

MAUTONE, Guilherme. A dimensão da história e da tradição para o significado da arte em Carroll. **Paralaxe**, v. 3, n. 2, 2015. Disponível em: <https://docplayer.com.br/49633851-A-dimensao-da-historia-e-da-tradicao-para-o-significado-da-arte-em-carroll-the-dimension-of-history-and-tradition-to-the-meaning-of-art-in-carroll.html>. Acesso em: 20 maio, 2025.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENESES, Maria Paula. Corpos de violência, linguagens de resistência: as complexas teias de conhecimentos no Moçambique contemporâneo. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 177-214.

MIGNOLO, Walter D. **The politics of decolonial investigations**. Durham; London: Duke University Press, 2021. (On Decoloniality Series).

MIGNOLO, Walter. **The darker side of western modernity: global futures, decolonial options**. Durham: Duke University Press, 2011.

MOTEN, Fred. **In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

MUDIMBE, V. Y. **The Invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge**. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

NEAL, Mark Anthony. Postindustrial Soul: Black Popular Music at the Crossroads Hip-Hop in/and the Culture Industries. In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (orgs.). **That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader**. New York: Routledge, 2004. p. 363-387.

OGBAR, Jeffrey O. G. **Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap**. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.

OLIVEIRA, Josenel dos Santos. **SAMO@... Pedro Kilkerly, Jean-Michel Basquiat, das pilhagens ou o modus da crítica**. 2024. 272 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

PALERMO, Zulma. **Estéticas de la decolonialidad**. Buenos Aires: Del Signo, 2014.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 73-118.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible**: esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000.

ROSE, Tricia. **The hip-hop wars**: what we talk about when we talk about hip-hop. New York: Basic Civitas Books, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 23-71.

TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WEITZ, Morris. The role of theory in aesthetics. **The journal of aesthetics and art criticism**, v. 15, 1956.

WEST, Cornel. **The Cornel West Reader**. New York: Basic Civitas Books, 1999.

WYNTER, Sylvia. **Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom**. The New Centennial Review, v. 3, n. 3, 2003.

ZWERNER, Alexander. **The history of hip-hop**: a simple, yet thorough, walk-through of the history behind one of the most important music genres. Edição Kindle, 2019.

Recebido em 29/06/2025

Aceito em 02/12/2025

CONTRAPEDAGOGIAS E ARTE

COCINA DE TOMALTEPEC: CARTOGRAFIA E RESISTÊNCIA ENTRE CULTURA, EDUCAÇÃO E ARTE

Claudia Madrugá Cunha¹
Paloma Muy Kuay Nicolai Lee²

Resumo: Inspiradas pela ideia de confluências proposta por Ailton Krenak, fazemos uso da cartografia de Deleuze e Guattari como mirada metodológica, para fins de expressar o que vem sendo percebido, como resistência cultural, política, prática educativa e estética de vida de um grupo de mulheres que atua em uma cozinha coletiva. A *Cocina de Tomaltepec* é composta por mulheres que residem cerca da cidade de Oaxaca México e pertence à comunidade de Santo Domingo de Tomaltepec. Ao nos dispormos a observar uma realidade de modo não linear, para tanto, não só distinguimos a cartografia como metodologia que se propõe a acompanhar processos existenciais, como também localizamos a comunidade, uma minoria sociopolítica na qual o trabalho de campo foi realizado como ponto de partida desta pesquisa. Desse modo, ramificamos esse espaço comunitário problematizando-o como um lugar de estratégia de resistência de uma cultura e de um gênero, como um lugar de reciprocidade, de alteridade e produção de estéticas de vida, com a intenção de aproximá-lo da luta descolonial cotidiana e, assim, remover o pedestal que o Ocidente construiu para a Arte com A maiúsculo ao separá-la de nossa experiência comum.

Palavras-chave: minorias socioculturais; cozinha comunitária; arte educação; resistência

¹ Professora Titular do Departamento de Artes, do Setor de Artes, Comunicação e Design, Curso Bacharelado em Produção Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná (UFPR); coordena o Grupo Rizoma: Laboratório de Pesquisa em Filosofia da Diferença e Arte e Educação. Pesquisa cartografia e pesquisa rizoma, procedimentos pós-estruturalistas em arte educação. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-2867-5566> E-mail: claudiamcunha@ufpr.br

² Professora de arte e artista visual, doutoranda em pedagogia na Universidade Nacional Autônoma do México, com foco em antropologia educacional (2023-2027); bolsista do programa "Move la América" da Universidade Federal do Paraná, Brasil (2025); `mestre em Pedagogia pela Universidad Campesina Indígena em Zautla, Puebla (2018-2020), especialista em "Epistemologias do sul" Clacso Flacso (2023-2024), possui bacharelado em Artes Plásticas e Visuais pela La Esmeralda, na Cidade do México (2012-2017). Coordenadora do Programa de Mestrado em Pesquisa Artística da Faculdade de Artes Plásticas e Visuais na Universidade Autônoma Benito Juárez de Oaxaca/UABJO/México. E-mail: palomanicolai@gmail.com

COCINA DE TOMALTEPEC – CARTOGRAPHY AND RESISTANCE BETWEEN CULTURE, EDUCATION AND ART

Abstract: Inspired by Ailton Krenak's idea of confluences, we use Deleuze and Guattari's cartography as a methodological approach to express the perceived cultural, political, educational, and aesthetic resistance of a group of women working in a collective kitchen. The Cocina de Tomaltepec is composed of women living near the city of Oaxaca, Mexico, and belonging to the community of Santo Domingo de Tomaltepec. By observing reality nonlinearly, we not only distinguish cartography as a methodology for tracking existential processes but also locate the community, a sociopolitical minority in which the fieldwork was conducted as the starting point for this research. In this way, we branch out this community space, problematizing it as a place of resistance strategy for a culture and a gender, as a place of reciprocity, alterity, and production of aesthetics of life, with the intention of bringing it closer to the everyday decolonial struggle and, thus, removing the pedestal that the West has built for Art with a capital A by separating it from our common experience.

Keywords: sociocultural minorities; community kitchen; art education and resistance

Quando eu falo de adiar o fim do mundo, não é a este mundo em colapso que estou me referindo [...] estamos atuando no sentido de uma transfiguração, desejando aquilo que Nego Bispo chama de *confluências* (Krenak, 2022, p. 40, grifo do autor)

Começamos este texto escrito entre uma pesquisadora brasileira e outra mexicana, buscando certa orientação no pensar de Ailton Krenak sobre o presente. Este pensador indígena propõe em uma breve e potente escrita, intitulada *Futuro ancestral*, um tema no qual a noção de confluências implica a ideia de que diferentes mundos podem se afetar. Nos agrada a ideia de propor um começo que destaque uma reflexão na qual um pensador indígena elogia um pensador marginal quilombola, pois ambos pensares desafiam tendências políticas estruturais que residem entre nós, advindas de um colonialismo tardio, como um passado que insiste em se colocar no presente.

Assim como o Krenak (2022), por aqui fazemos uso da ideia de cartografia, dando a esse procedimento metodológico um sentido de tipo orgânico, proposto como artifício que permite que nele brote algo que foi acolhido, qualquer coisa viva entre outros modos de vida. Logo, a escrita desse artigo se faz em uma mirada cartográfica, inspirada em Gilles Deleuze e Felix Guattari, pensadores franceses, que em obra intitulada *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (2011), chamaram atenção para a impostura das verdades de uma economia global baseada em uma racionalidade arbórea e ocidental. Para estes autores, o que entendemos por realidade exige uma dobra do pensamento sobre ele mesmo. Desse modo, é preciso perguntar: de onde vem o que se compreende por real? Que forças se impõem, que forças nos subjagam, quais formas de poder atraímos ou desejamos que atuem naquilo que simbolicamente e intuitivamente chamamos de realidade? Pensar o que compõe e o que se atravessa no nosso pensamento como ordem, organização, instituição, fundamento, intuição, é extremamente necessário quando se almeja falar de uma realidade que não é a nossa. Trazemos um olhar intuitivo e, de certo modo selvagem, para expressar por meio do que escrevemos, um modo de vida que não é nosso, mas podemos acolhê-lo; recebendo com atenção e cuidado outros modos de existir, outros modos de se organizar, outros pontos de vista com os quais uma comunidade organiza sua partilha da vida.

“A cartografia pressupõe uma política da narratividade que permita a dissolvência das posições estanques geralmente associadas ao trabalho de pesquisa”,

disseram Alvarez e Passos (2020, p. 132). Para os autores brasileiros, os modos de vida e os sentidos vinculados ao que constitui um território existencial não se reduzem a espaços físicos e nem à funcionalidade que explica um modo de organização social. Alvarez e Passos (2020), inspirados em Deleuze e Guattari, dizem que um território existencial é um espaço habitado por formas de expressão, condutas, personagens e ritmos. Por isso que cartografar é propor um plano de imanência, um lugar onde humanos e inumanos se atraem e compõem formas de vida; não é decodificar, representar estes modos, mas tecer uma multiplicidade possível que olha para o que se passa ou acontece em uma dada realidade, descrevendo estados de coisas, processos. Como a cartografia é uma forma de acolher, há sempre um engajamento de quem pesquisa no processo construtivo do que pesquisa, em outras palavras, trata-se de um processo de composição no qual quem pesquisa está aprendendo com o que pesquisa (Passos; Kastrup; Escóssia, 2020).

Cartografar é caminhar, antes de ter a certeza do caminho, visualizar uma realidade de um modo não linear, ressaltar suas nuances, figurar um horizonte de modo facetado; é sair da zona de conforto do que aparentemente já sabemos (Cunha, 2023). No caso deste texto, o que nos captura a atenção é uma forma de composição de um feminino. Trata-se de cartografar um grupo de mulheres que atua na preparação de comidas de uma comemoração religiosa em uma comunidade do México, isto é, visualizar as camadas de uma prática colaborativa que se realiza na festa do padroeiro de Santo Domingo Tomaltepec, comunidade que se situa nos arredores da cidade de Oaxaca, no interior do país.

Dito isso, nos propomos a pensar a *Cocina de Tomaltepec*, produzida e organizada por mulheres, como uma micropolítica que compõe um sentido específico de coletivo, ao atuar nas festas religiosas dessa pequena população como espaço agregador de gênero, enquanto ambiente educativo e na forma orgânica da flor comunitária, estruturando ao mesmo tempo uma estética e uma política singular. Assim, situamo-nos no âmbito da estética para nos distanciarmos da sistematização artística que visa à organização das belas artes. Nesse sentido, nossa compreensão dos processos artísticos é estética; ou seja, passa pelo corpo e constrói significado a partir da experiência sensorial. A estética faz parte da vida cotidiana; nossa intenção é

aproximá-la do comum, removê-la do pedestal que o Ocidente lhe construiu ao chamá-la de Arte com A maiúsculo e separando-a da nossa experiência cotidiana.

A *Cocina* como convergência de estratégias

Santo Domingo Tomaltepec é uma comunidade com características muito peculiares, geograficamente se situa no Estado de Oaxaca, no México, perto da cidade de Oaxaca, há exatos 10 km, pertence à região dos *Valles Centrales* e é parte do distrito do Centro. O território de Tomaltepec, possui uma área de 49,76 km² e a vegetação é caracterizada por apresentar uma tipologia semidesértica, que contrasta com solos argilosos, altamente produtivos, nos quais são cultivados milho, feijão e frutas. A população atual de Santo Domingo Tomaltepec é de 3.386 habitantes, conforme dados de 2020, sendo que uma maioria desta população é composta por mulheres (51,2%).

Nas festas populares deste município, a cozinha se manifesta como uma convergência, uma espécie de aliança entre alguns modos de transmissão cultural, nos quais atuam formas de comunalidade que se evidenciam na experiência estética e prática de cozinhar. A motivação de propor um olhar cartográfico sobre o que chamamos de *Cocina de Tomaltepec*, teve como ponto de partida a participação de uma das autoras, em trabalho de campo nessa comunidade, realizado em colaboração com outro projeto intitulado: *Cocina Colaboratorio*³. Esse projeto de viés transdisciplinar, teve início em 2018 e toma a cozinha como espaço social e político, culturalmente multifacetado. Mediado pela troca de saberes e experiências que se ramificam e se articulam entorno de certas culturas alimentares, o *Cocina Colaboratorio* também se envolve com uma concepção agroecológica de produção de alimentos, prática que por meio da construção de sistemas agrícolas ou rurais sustentáveis, faz uso de princípios que integram o alimento ao meio ambiente e à sociedade. Em 2022, a imersão nesse projeto e a vivência em momentos de festa patronais, favoreceu o desdobramento de

³ A *Cocina Colaboratorio*, é um projeto financiado pela Universidade Nacional Autônoma do México, por meio do Instituto de Pesquisa em Ecossistemas e Sustentabilidade. PRONACE-CONAHCYT, cujo principal objetivo é o desenvolvimento e a promoção da soberania alimentar por meio de práticas agroecológicas em três comunidades específicas do México: Loma Bonita, Xochimilco e Santo Domingo Tomaltepec. Utiliza o pensamento transdisciplinar e artístico como metodologia.

um problema de pesquisa⁴ que, desde então, vem movimentando esforços para compreender como se compõe a *Cocina de Tomaltepec*: o que circula nesse ambiente construído por mulheres que participam ativamente desta *cocina*, por meio de rituais e hábitos que se repetem, para produção de memórias locais e valores de grupo? Como estes elementos circulam, perpassando um tear que ritualiza práticas e sentidos, entre cultura, educação e arte? O que por ali resiste à imposição de um modo de vida, cuja forma de agir e de existir é incentivada e regulada pelo capital? Como agem de modo a adiar o fim daquilo que, subjetivamente e objetivamente como cultura, lhes pertence?

Sobre o processo de acompanhar os fluxos e movimentos que compõem a *Cocina de Tomaltepec*, lugar de comunalidade, de criação e de invenção de um mundo possível entre e com mulheres, enquanto espaço de transmissão de poéticas de vida, de expressão estética de uma proposta de vida e seus valores, esta cartografia também se inspira em Suely Rolnik (2016). Na mesma linha de pensamento de Deleuze e Guattari, que afirmam as diferenças e singularidades, a autora brasileira sugere que é papel do/a cartógrafo/a a criação de um campo de intimidade, campo no qual se possa “vivenciar e reconhecer as formas de resistência” (p. 75). Essas formas se articulam como ação e potência do desejo, na produção da subjetividade de indivíduos e grupos; cabe ao/a cartógrafo/a perceber-se atravessado/a por essas correntes coletivas de subjetividade quando observa, escuta e partilha de outros mundos, ao mesmo tempo que também é sua tarefa tentar não ficar aprisionado/a a nenhum mundo ou pressuposto prévio.

Durante a passagem pelo projeto interdisciplinar intitulado *Cocina Colaboratório*, entre os anos de 2022 e 2024, houve uma aproximação com a comunidade de Santo Domingo Tomaltepec, de modo que a *Cocina de Tomaltepec* tornou-se um acontecimento a ser cartografado. No partilhar desse projeto, uma das autoras presenciou e registrou três celebrações da festa de padroeiro, já que na comunidade a festa é dividida em duas celebrações anuais, uma que ocorre em maio e outra que ocorre em agosto, sendo esta última a principal e maior. A primeira celebração presenciada foi o acompanhamento para a festa de Santo Domingo de la Calzada, em 10 de maio de 2022. As outras duas celebrações registradas dizem respeito

⁴ Pesquisa de doutorado em andamento co-orientado pela profa. Cláudia Madruga Cunha, professora do Programa de Pós-graduação da UFPR, de autoria de Paloma Muy Kuay Nicolai, ambas contempladas com bolsa do Programa de Internacionalização *Move la América* -Capes -2025.

a festa de Santo Domingo de Guzmán, de 2 a 10 de agosto de 2023 e 2024. Desde então, vem crescendo o interesse pelo tema, uma sensibilização para o tipo de relação que as mulheres tecem com o ato de produzir alimento. *Cocinar* e proporcionar o alimento, ofertar cuidado, diz de algo que vai além da condição biológica, expande o tipo do alimento que se torna comida. Cozinhar, preparar, alimentar, plantar, colher, manter, sustentar, prover, cultivar, são verbos que se imbricam, em uma comunidade que busca autossustentar-se.

Avtar Brah traz, em *Cartografias de la diáspora*, um esboço de cartografias que tratam de um mundo sociocultural relativo ao feminismo asiático, são mapas que partilham de um mesmo contexto econômico global, no qual as mulheres atuam no sustento dos grupos minoritários. A autora diz que:

Durante varios cientos de años hasta la actualidad, ha ido creándose un sistema económico global. Evolucionó a partir del tráfico transatlántico de seres humanos, floreció durante la Revolución Industrial, ha sido alimentado por el colonialismo y el imperialismo y ahora, en esta época de tecnologías de microchips y corporaciones multinacionales, ha adquirido una nueva vitalidad. Se trata de un sistema que ha creado desigualdades duraderas, tanto dentro de las naciones como entre ellas. (2011, p. 111).

Ainda sobre *confluências* (Krenak, 2022), colocamos esta pesquisa em diálogo com as análises de Brah. A autora comenta, que embora na atualidade as mulheres lidem com a construção de estratégias para aumentar sua autonomia na esfera do econômico e do político, no que se refere ao cuidado dos filhos, ao trabalho doméstico e à violência patriarcal a que são submetidas, tais recursos em nada asseguram que tais táticas, não estejam reproduzindo e fomentando as desigualdades. Essa ponderação Brah (2011), sobre minorias asiáticas, conflui com o que diz Rita Segato. A antropóloga argentina, em estudo voltado às comunidades indígenas e outras minorias étnicas, reflete que “em sociedades nas quais a economia doméstica é central para a sobrevivência, a estreita complementação entre papéis e posições dos dois gêneros não só se confunde, como se confunde com a própria cultura” (2022, p. 122-123), na tendência de formar uma imagem que materializa a reprodução do grupo ou minoria.

Estas autoras, junto a outras que traremos a seguir, contribuem para contextualizar as ramificações de um plano cartográfico que busca olhar com cuidado o

panorama esboçado na *Cocina de Tomaltepec*. Como disse Beatriz Pichardo, a produção agrícola não representa em si a produção de produtos para comercialização: “em linhas gerais, significava a reprodução da vida, daí a necessidade de manter um equilíbrio de acordo com as visões de mundo dos diversos grupos humanos mesoamericanos” (2006, p. 43-44). A autora comenta que, no contexto mexicano, a colonização espanhola trouxe técnicas europeias de agricultura, baseadas principalmente no monocultivo e nas ferramentas de metal como o arado. Tais técnicas, além da implantarem a pecuária e a mineração, prejudicando a fertilidade do solo, desapropriaram modos de sobrevivência que se relacionavam com o meio ambiente de um modo próprio. O desenvolvimento técnico e mecânico da agricultura e o uso de maquinário agrícola, deram continuidade a processos advindos da Revolução Industrial, de modo que, o desenvolvimento tecnológico da agricultura mexicana, que ocorreu no âmbito da Revolução Verde, na década de 1940, teve como consequência o crescente desenvolvimento do capitalismo e de um projeto inacabado de colonização, no qual a natureza e as vidas dos que a povoam tem sido sacrificada.

Na região de Oaxaca, a técnica de plantio pré-colonial utilizada pela população local era a *milpa*⁵, que consistia no entrelaçamento e associação de diferentes culturas cultivadas em colaboração, ou seja, um sistema de policultura. Os processos técnicos envolvidos focavam na coexistência com a natureza, respeitando os ciclos e tempos de crescimento e regeneração do solo. Outros sistemas de cultivo contínuo ou policultura que já eram conhecidos, foram compilados por Héctor Javier Cueto García. Em outras palavras, os períodos de *pousio*⁶, bem como a prática de associação e colaboração, eram centrais para o crescimento das culturas.

Em torno da cozinha da festa patronal, território existencial que, ao mapearmos tentamos fugir a representá-lo, fomos encontrando vários planos sobrepostos: ação colaborativa, partilha afetiva, prática política, resgate de memórias e técnicas coletivas, que remetem à atividade educativa e a uma estética da resistência. Entendemos, nesse conjunto, que a transmissão de saberes que são perpassados por

⁵ A *milpa* é um sistema de policultura usado por culturas mesoamericanas, caracterizado pelo cultivo colaborativo de feijão, abóbora e milho, juntamente com outras culturas, como pimentas e ervas.

⁶ resto da terra por períodos de tempo.

mulheres, agentes sociais que ocupam, organizam, ampliam e mantêm potencialmente esse espaço, é uma forma de resistência ao contexto socioeconômico global.

A *Cocina* como resistência

O espaço da cozinha articula suas próprias formas de transmissão, "cozinhar é um saber-fazer que, para ser traduzido em forma escrita, requer um enorme processo de separação das experiências práticas" (Caldo, 2021, p. 14). Em estudo anterior, Caldo e Fattore (2011), propõem que as cozinhas são espaços ocupados por mulheres, que mobilizam um saber-fazer que envolve a transmissão de receitas, conselhos, experiências e narrativas que configuram uma identidade territorializada. A comida que é feita para agregar saberes ancestrais em um festival, exige fazer deste espaço lugar de mobilização da ação, demarcação de território e construção de imaginário feminino, presença capaz de transmitir conhecimentos, atualizando e transformando a memória coletiva.

A *Cocina de Tomaltepec*, ao ser mobilizada por mulheres da comunidade local, agencia uma ação que não se reduz ao evento. Essa agência, que a cozinha mobiliza antes, durante e depois da festa, pode ser entendida como um tipo de transmissão que colocada em ação uma ritualística, que manipula objetos vivos, carregados de afetividade (ética) e forma de existir estética, que se imbricam na comida e nas conexões que o preparo do alimento faz com a comunidade. Nessa *cocina*, a resistência das mulheres não faz apenas pela mobilização de elemento motor da festa: "a comida", mas também, pelo traçado político que implica o alimento, as visões de mundo e os sistemas de valores com os quais elas administram e intermediam, sentidos que fortalecem a unidade da comunidade.

A forma de preparação do alimento, que conduz a festa do padroeiro, resiste à criação de sementes híbridas e outras práticas que podiam ser entendidas como consequência da própria Revolução Industrial, de um contexto sociopolítico que impôs a necessidade de produção industrializada de alimentos, para sustentar o novo ritmo imposto por sistemas como o capitalismo. A *Cocina* das mulheres de Tomaltepec, em seu fazer colaborativo, retoma formas de resistência que resgatam as exigências da

Revolução Mexicana (1910-1921), que teve por consequência a distribuição de terras a alguns camponeses, a propriedade comunal da terra e o estabelecimento da pequena propriedade da terra pela constituição.

É na *Cocina* que se faz um reavivamento de técnicas agroecológicas, vindas de tempos pré-coloniais, estas resgatam modos de produzir alimentos sem explorar o solo, formas de conviver com o meio ambiente de modo mais afetivo e menos exploratório; o que se contrapõe a Revolução Verde, e as consequências que esta trouxe para a comunidade local, lugar onde as tecnologias implantadas cresceram a ponto de afetar também a forma de plantar e colher, regidas por usos e costumes. É visível que em Santo Domingo Tomaltepec o avanço tecnológico da agricultura e a realidade da monocultura vêm se impondo, basta percorrer o entorno deste território, assim como outras estradas do país. O cenário das monoculturas corresponde a um programa de desenvolvimento econômico, que se funda na ideia errônea da fome no mundo. Esse programa teve por consequência centralizar os modos de se valorar a comida e os alimentos, interferindo em costumes locais e fragilizando as culturas, desorganizando o conhecimento construído na experiência das comunidades. Nesse sentido, a ordem econômica atual, como disse Brah (2011), segue os valores do mundo colonial, como acentua Moore (2003).

Logo, é essencial repensar a relação entre educação e alimentação, é preciso reaprender a comer, ressignificar o comer, tornando a alimentação e o preparo do alimento um ato e ferramenta política. O que comemos e como comemos, compõem um sistema ao mesmo tempo simples e complexo, pois o que está em torno destas ações pode nos ajudar a repensar as estruturas de pensamento que contribuem para diferenciar consumo e produção de saberes, geração de conhecimentos criativa ou impositiva, por detrás dos modos de organizar os coletivos e seus modos de subsistência. Refletir o consumo, acesso e produção da comida, pode gerar outras sensibilidades para uma educação, que tenha por objetivo “cartografias para depois do fim” (Krenak, 2022).

A cocina como espaço de um olhar para o outro

Catharina Good e Laura Corona destacam que o período histórico que corresponde à modernidade contribuiu para mudar nossa relação atual com a comida. Estas autoras se detiveram em alguns estudos vindos de antropólogos da alimentação, entre eles Audrey Richards. Richards (1932, 1939 apud Good; Corona, 2011) realizou estudos que exploraram a relação entre comida e estratificação social, demonstrando um pioneirismo na análise sistemática do impacto cultural do poder hegemônico ao ampliar esse horizonte para observações das relações entre comida e poder. Desse modo, demonstra que "comida e cozinhas constituem espaços de inovação e criação cultural" (*Op. cit.*, p. 19). Para estas antropólogas, a comida tem o poder de transmissão no sentido de criar cultura, por meio da reescrita do patrimônio. Ou seja, é um exercício de memória afetiva e criativa que envolve diferentes gerações de pessoas dentro de um grupo social. É por isso que a comida, entre as comunidades mesoamericanas no México, constitui uma força de resistência à modernidade e aos seus padrões alimentares, por meio de uma postura em relação à comida que se destaca por seu ritual. Esses usos da comida ocorrem em festivais, ambientes onde são realizados atos de transferência e oferendas.

Eduardo Viveiros de Castro menciona que Deleuze e Guattari, do ponto de vista político, propuseram um pensamento radical, uma filosofia

da segunda metade do século XX: que essa influência está longe de ter atualizado todo o seu potencial. A presença dos conceitos deleuzianos (e deleuzo-guattarianos) em certas disciplinas ou campos de investigação contemporâneos é, com efeito, bem menos evidente ou direta do que se deveria esperar, manifestando-se ali antes por meio de seus efeitos sistêmicos difusos no ambiente cultural das últimas décadas. Uma disciplina em que essa presença ainda se mostra demasiado tímida é aquela que pratico, a antropologia social. A relevância para a antropologia da obra de Deleuze e Guattari é no mínimo tão grande quanto a de pensadores como Michel Foucault ou Jacques Derrida, cujos trabalhos já foram extensivamente absorvidos (ainda que frequentemente mal-entendidos) pelo que poderíamos chamar de contracorrentes dominantes do pensamento social contemporâneo (2007, p. 91).

Ao resgatamos Viveiros de Castro, antropólogo brasileiro, atualizamo-nos quanto à perspectiva de pensamento e concepção metodológica que utilizamos por

aqui, vindas da filosofia de Deleuze e da obra que este autor escreveu com Guattari, percebidas pelas múltiplas políticas contraculturais que emergiram de 68, pela arte experimental e pelos movimentos de minorias e, entre estes, pelo feminismo (*Ibid.*, 2024). Afinal, Deleuze traz novos ares para a estética conceitual contemporânea, pois ao recusar os binarismos do estruturalismo, desloca o interesse das ciências humanas pelos processos semióticos e recusa a metáfora e a representação, ou a metáfora como essência da representação, assim como recusa o privilégio da pragmática sobre a semântica ou valorização da coordenação sobre a subordinação. Nesse sentido, em *Mil platôs* (2011), quando Deleuze e Guattari expõem e ilustram uma teoria da multiplicidade, tal constructo parece ser para Viveiros de Castro, “o que melhor descreve não só as práticas contemporâneas de conhecimento antropológico como os fenômenos de que elas se ocupam”. A teoria da multiplicidade permite passar entre os dois dualismos, como: natureza e cultura, indivíduo e sociedade, gênero e patriarcado. Esse entre pode compor uma linha de fuga, que permite romper como as paredes de um condicionamento ou romper quadros mentais com os quais costumamos pensar.

Em outra análise, Viveiros de Castro e Goldman (2006) contribuem para nos fazer pensar como olhar para essas comunidades politicamente minoritárias. Sugerem que é necessária uma transformação do nosso olhar sobre as culturas historicamente subalternizadas, nos emancipando das padronizações que a própria história nos impõe. Em outras palavras, o conhecimento de outros mundos possíveis é o que pode ajudar a abrir a multiplicidade e gerar, talvez, outra forma de fazer etnografia, uma forma de cartograficamente acompanhar processos existenciais, que seja *com* e não *sobre* determinado grupo, indivíduo e contexto sociocultural. Nessa mesma perspectiva, dizem que simetrizar o olhar para o outro, sem sair do seu lugar de observador/a, não significa passar por cima do fato de que há uma diferença enorme entre as sociedades, mas, ao contrário, requer converter justamente esse fato em problema e fazer com que a sociedade ou o grupo de onde vem, sejam tão valorados como os demais.

Na compreensão antropológica de Alfred Gell (2021) também há uma atenção ao que se passa entre observador e objeto observado, nesse desfolhar, um objeto pode ser considerado um agente secundário no sentido de que é ativado por um agente primário e ativa outro agente primário, sendo este último as pessoas e aquilo que elas produzem para dar sentido ao que fazem e vivem, a arte.

Na *cocina* de Tomaltepec não só damos atenção como acolhemos modos de transmissão de um cozinhar, que constrói gradualmente e aviva uma memória coletiva. Essa memória ampliada contribuiu para sistematizar as experiências individuais e coletivas que não exatamente escritas. Trata-se de um repassar ritualístico e técnico, uma ação cujos modos de proceder foram traçados com o tempo, entre outros fatores que envolvem tradição, essa última pode ser, no *refazer do fazer*, reconfigurada. As práticas da cozinha de Tomaltepec se ramificam com a história do México, com o passado específico dessa comunidade, meio cultural no qual o alimento é elemento mediador para a construção de uma compreensão de coletivo. Ao observar e participar da transmissão de conhecimento nas cozinhas das festas do padroeiro de Tomaltepec, uma disposição para o resguardo de um patrimônio cultural foi percebida, uma intenção de reconstruir e reescrever alianças de grupo, transmitindo saberes do passado para o futuro dessa comunidade.

Os espaços culinários, no caso das festas padroeiras, representam um espaço de significação onde ocorre a transmissão de uma prática e compõem um território educativo, que opera sob o protocolo da comunidade. A comida na festa acontece na cozinha e, por ali, demarca um território educativo, na ritualização de um trabalho comunitário, a comunidade se atualiza.

A *Cocina* de Tomaltepec enquanto espaço onde saberes circulam, por meio de um tipo específico de colaboração, traz ao ato de comer um novo estatuto, que reúne o trabalho à ludicidade, na manutenção e preparação da festa. Essa trama faz com que o comunitário seja ao mesmo tempo organização e partilha entre pares. Nesse sentido, a culinária nas festas de padroeiros, tende a refletir um saber conectado à rede de conhecimento e sabedoria que foi tecida no legado que a comunidade local construiu com a geografia de Tomaltepec. Essa rede continua a se expandir enquanto experiência estética.

Visualizamos uma estética no preparo dos alimentos, o que gera um produto com características próprias, vindo desta prática coletiva que intuitivamente investe, movimenta e atualiza suas formas de resistência, ou territorializa, desterritorializa e reterritorializa modos de ser minoritários (Deleuze; Guattari, 1992). Em suma, a *Cocina* de Tomaltepec é um lugar singular que se desloca, quando se deixa atravessar por temas que são transversais às práticas que participam das festas do padroeiro. Estes temas

perfazem uma extensão ou interligação possível entre cultura, educação e estética, esboçam uma cartografia ou uma pesquisa rizoma (XXXXX, Ano), um plano de horizontes sobrepostos, em um mesmo território existencial. Território que, como disseram Alvarez e Passos (2020), inspirados em *O que é filosofia?* de Deleuze e Guattari (1992), é constantemente atualizado e deslocado, por se tratar de uma ramificação entre memória, alimento, vegetação local, agentes da comunidade, ritualização festiva de um coletivo.

A *cocina* como educação e agência política

Figura 1 – sem título



Fonte: elaborado por Paloma Muy Kuay (2023)

Na figura I, uma das autoras traz um esboço em que o alimento é considerado um objeto vivo, capaz de produzir agência. O alimento é um agente, que desencadeia sequências causais e dá impulso para que determinadas coisas aconteçam. O desenho que antecede esta seção, tenta mostrar como a prática de cozinha e o alimento como um objeto pode estar vivo e ter agência. Agência é um termo utilizado pela sociologia que ganha nova roupagem quando Deleuze e Guattari o atualizam como agenciamento.

A noção de agenciamento nos autores franceses, condiz com outras duas noções: o agenciamento maquínico do desejo e agenciamento coletivo de enunciação (Deleuze; Guattari, 2014). O agenciamento maquínico do desejo opera no discurso e na prática com modos de vida existentes, nesse sentido, o agenciar exige cuidado para não se tornar um vigiar ou manipular; o agenciamento maquínico se faz presente nos corpos, na materialidade que compõe suas potências, seus devires existenciais, os estratos que o caracterizam e fazem dele uma espécie de organismo. Agenciamento maquínico é parte de uma teoria da multiplicidade, assim como o agenciamento coletivo de enunciação, outra noção que os autores exploram em *Kafka: uma literatura menor* (2014). Essa segunda noção propicia pensar a prática de cozinha como uma forma de transgressão não escrita, mas ativada e relacionada, por meio da mobilização social, como uma expressão do meio; é expressão de algo vivo biologicamente e culturalmente.

Ao relacionar a circulação, produção e transmissão de conhecimentos ligados à culinária local com a experiência estética e educacional, buscando apontar que a agência é social, é preciso considerar que há uma trama sociocultural que é ativada por essas experiências e pode ser encontrada na prática culinária como objeto estético. Além disso, o agenciamento coletivo de enunciação na prática culinária, tem no alimento o objeto de agência e na ação de cozinha a forma do agenciamento que pode ser ativada em relação a outras formas de agir e coexistir que circulam no espaço da cozinha. Em outras palavras, na *Cocina de Tomaltepec* o modo como cada uma das mulheres atua é parte de um agenciamento potencialmente capaz de gerar alianças.

Isto porque, as práticas culinárias passam entre humano e natureza, sociedade e cultura, ou seja, alteram o espaço geográfico quando retomam a ação do *tequio*. O *tequio* entendido como trabalho comunitário, difere do trabalho no sentido capitalista e serve ao bem-estar imediato e cotidiano da própria comunidade. Na comunidade de Santo Domingo Tomaltepec, há cargos atribuídos de acordo com as habilidades de cada

um, papéis sociais que também são exercidos com base nas necessidades da própria comunidade. Desse modo, o *tequio*, ou a organização de poder que se envolve no agir comunitário, é constituído em uma assembleia na qual os habitantes, que fazem parte da comunidade com seu trabalho e outras formas de pertencimento àquele território, tomam decisões que visam o bem comum.

O festival é meio e lugar do agenciamento coletivo, um espaço mais afetivo do organizacional, no qual a flor comunitária se ativa e se empodera. Nesse traçado é possível observar a interação entre as pétalas comunitárias; a flor comunitária, descrita por Martínez Luna, é composta por quatro pétalas: a saber, "el suelo que se pisa, la gente que pisa ese suelo, lo que hace la gente que pisa ese suelo y lo que consigue con su hacer la gente que pisa ese suelo" (2015, p. 105). Na flor comunitária, as pétalas estão inter-relacionadas e, falar de uma implica envolver as outras. Não podemos celebrar a partir de uma perspectiva comunitária sem território (que enquadra as formas particulares de celebrar), trabalho comunitário (que traz comida à mesa), poder político (a responsabilidade ética dos outros e a autogestão) e, finalmente, o desdobramento de tudo isso em uma celebração.

Importante destacar paralelos entre a flor comunitária e a cartografia, pois ambas se referem a formas de abordar territórios existenciais e práticas sociais vivas, que se produzem na relação com a terra, ver Deleuze e Guattari (1988) em Mil Platôs. A relação entre pétalas e a relação horizontal articulada pelos elos emergentes, poderia ser revisitada como um mapeamento horizontal, que se torna alimento-território, território-alimento, nós-eles, eles-nós. Ou seja, a importância reside no que o alimento faz, como agente, no que ele desencadeia e como extensão das pessoas que o preparam.

A assembleia toma as decisões de administração do festival; o trabalho comunitário possibilita o fornecimento de alimentos, espaços, decorações e tempo para pausar e participar do festival. Em suma, o festival fortalece os laços com o território e constitui um momento de constante transmissão de conhecimentos relacionados às necessidades da comunidade, aos conflitos que precisa resolver e aos conhecimentos que os jovens precisam para continuar com seus costumes e tradições. Os grupos que atuam e constituem a comunidade, muitos deles compõem territórios existenciais, que tal como o espaço da cozinha, são geralmente ocupados por mulheres que, por sua vez,

se organizam seguindo os mais velhos e aqueles com maior experiência. Podemos discernir conceitos e narrativas recorrentes, que destacamos para delinear as formas de transmissão de conhecimento no espaço da cozinha.

Nesta comunidade, os grupos de mulheres especialistas em cozinhar para grandes multidões, familiarizadas com os protocolos sobre quais matérias-primas são necessárias, o que cozinhar e como cozinhá-las, são as *espumeras* e as *comideras*. As *espumeras* são os grupos de mulheres que conhecem o processo de preparação da bebida central do festival: *atole espuma*⁷. As *comideras* são grupos de mulheres que conhecem receitas complexas, como o preparo de diferentes moles, fígados, *pozole* ou caldos, que são preparados para aqueles que acompanham e lideram o festival. Uma vez designado o grupo de *comideras* responsável pela comida do festival, organiza-se o grupo de mulheres que colaboram por *tequio* sob as instruções dessas *comideras*. Essas mulheres especialistas são mulheres com vasta experiência na cozinha e nos protocolos, que passaram anos ajudando em outros festivais e que memorizaram quantidades de matérias-primas, processos complexos, organização do espaço e gestão do trabalho, que é feita por meio do *tequio*.

Quando uma mulher chega à casa do prefeito, é por convite ou por meio de um relacionamento com as mulheres de lá. Elas a convidam para entrar e lhe oferecem um *tejate*, uma bebida refrescante e revigorante de cacau e milho; assim, essa mulher que chega encontra um lugar onde é necessária. Durante as visitas de campo em que uma das autoras esteve presente, ela pôde observar várias mesas em que as seguintes atividades eram organizadas: capina, descascamento de alho, limpeza de pimenta, torra de cacau, limpeza do cacau, entre outras. As mulheres se sentam e trabalham, conversando, colocando o papo em dia, uma relação de alianças que se desenvolve entre famílias, ou de amizade. Estas atividades se realizam nas duas ou três semanas que antecedem o festival, enquanto as matérias-primas são preparadas, as casas dos *mayordomos* ficam repletas de diferentes ingredientes, as chapas estão sempre acesas para fazer tortilhas e a comida a ser moída é levada bem cedo pela manhã para o moinho comunitário. As mulheres que trabalham na produção e coleta dos ingredientes são convidadas a comer na casa, a conversar, saborear chocolate quente, pão, caldo, fígado,

⁷ Uma bebida preparada principalmente no estado de Oaxaca e composta de milho moído com canela e melão, com espuma de cacau e outros ingredientes.

molho de ovos e outros pratos típicos que acompanham o *tequio*. Em outras palavras, a refeição do festival começa muito antes do início do próprio festival. As mulheres organizam a comida e sua preparação, centralizam alianças e presenças. Quando o festival começa, a rotina permanece de maneira semelhante, com a diferença de que a casa do *mayordomo*, e aqueles próximos a ele, aumentam sua carga de trabalho, que continua dia e noite, bem como os protocolos religiosos são adicionados.

A preparação da *espuma de atole*, por exemplo, é feita para a Festa da Vela e para a Festa de Santo Domingo de Guzmán. As *espumeras* devem chegar com seus ingredientes previamente preparados à casa do mordomo no dia 2 de agosto, a partir das 2h da manhã. Nesse momento, dá-se início ao processo de moagem do milho, da canela, do trigo e do cacau. As *espumeras* são quatro a cinco mulheres que sabem fazer espuma de cacau e começam a bater os ingredientes moídos com água desde o início da manhã, até aproximadamente às 10h da manhã. Enquanto isso, as mulheres que se organizaram numa espécie de aliança preparam o *atole*. No dia 2 de agosto, a *espuma de atole* é servida com pão aos convidados a partir das 6h da manhã.

A forma como o conhecimento é transmitido nesses rituais ocorre por meio da experiência e da tradição oral. Quem quiser aprender a cozinhar precisa se dedicar desde o início: pergunte às cozinheiras as quantidades, memorize-as em seus corpos, não por escrito. A transmissão é contagiada pelo afeto. As receitas se entrelaçam com as histórias de vida das pessoas; a instrução culinária é dada por meio de alianças ou pela família. A neta aprendeu com a avó, ou a sobrinha com a tia, ou com a madrinha.

Figura 2 – título



Fonte: elaborado por Paloma Muy Kuay (2025)

A figura 2 ilustra o processo de transmissão ao qual nos referimos, que enfatiza a importância da tradição oral e da ação – é aprendido no *tequio*, o que cria resistência ao trabalho capitalista. Há um modo de vida que essa prática culinária busca fazer transcender, para que permaneça para além do presente. Nesse sentido, um grupo de mulheres se organiza em torno do alimento para fazer ocupar espaços que por si só não existem, não ganham sentido se não na realização necessária à celebração e à experiência cerimonial.

Conforme Perez-Taylor, um grupo de pessoas expressa, portanto, sua cultura, seu conhecimento e sua sabedoria por meio de uma estrutura linguística, de uma língua, mas também por meio de práticas culturais, que são disponibilizadas geração após geração. Para o autor

El sentido común de la sociedad se manifiesta en un conocimiento generalizado que inserta en su propio orden el saber social como parte de la memoria colectiva para permitir que el cotidiano construya las historias vividas y den cauce a un sentido de pertenencia del grupo social (2017, p. 27).

Em outras palavras, o conhecimento social encontra-se na memória coletiva, que será, mais uma vez, disponibilizada àqueles que habitam e compartilham a comunidade. É por meio da repetição de receitas, protocolos religiosos e autoridades comunitárias que a memória é ativada e vivenciada, tudo através da estética. Os rituais e as rotinas que devem dar forma à festa patronal precisam ser registrados dentro da comunidade; as ações que são necessárias e singularizam a festa do Padroeiro de Santo Tomaltepec, por exemplo, estão em um caderno de *chigul ou huehuete*⁸. Este documento registra os protocolos, mas não os sabores, as cores, as texturas, os sons ou as conversas, que correspondem a uma esfera da estética, que é, por sua vez, formativa, e acontece quando se está presente na festa.

A cocina como estética – as comideras e espumeras

A festa do padroeiro costuma ocorrer na primeira semana de agosto, entre os dias 2 e 10. No entanto, esse estudo concentra-se em acompanhar um processo que vai da organização à preparação da comida que será distribuída na festa. No final de maio ou início de junho, a assembleia é convocada para determinar quem assumirá a direção da festa. Nesse sentido, a festa pode ser liderada pelo presidente municipal (se isso ocorrer pelo menos uma vez durante seu mandato) ou por um membro da comunidade indicado por suas habilidades e responsabilidade com os moradores, que é designado como um comitê festivo, que então decide sua composição. A partir desse momento, é tomada uma decisão para garantir a cooperação de cada família: cada decisão deve ser

⁸ O *chigul* ou *huehuete* recebe esse nome devido à influência da língua zapoteca, uma das culturas fundadoras da comunidade. Os *chigules* ou *huehuetes* são os sábios da comunidade, que preservam o conhecimento das festas e rituais em suas memórias e arquivos. Neste caso, o *chigul* visitado é o sábio da festa do santo padroeiro, o Sr. Arturo.

votada e aceita pelos moradores da comunidade, que devem representar pelo menos 50% da população, o que pode ser determinado por uma lista.

Uma vez designada a pessoa ou pessoas que lideraram o festival daquele ano, que é dividido em duas *mayordomías* (administrações), a Festa da Vela em 2 de agosto e a Festa de Santo Domingo de Guzmán em 4 de agosto, cada *mayordomía* decide qual grupo de mulheres contatar para organizar a refeição. Além disso, quem lidera o festival deve visitar *chigul* ou *huehuete*, o sábio do festival, que conhece todos os protocolos de cada dia, incluindo o que é servido, o que não é e como. Assim, dias antes do festival, um grupo de mulheres, voluntariamente e por associação, é organizado na casa de cada prefeito, e as tarefas começam. Os homens fazem as compras, carregam lenha das colinas, organizam os espaços e, às vezes, atuam como tesoureiros. As mulheres, geralmente esposas ou parentes desses homens, vêm voluntariamente às casas dos prefeitos e começam a trabalhar.

Um ou dois dias antes do festival, em 2 ou 4 de agosto, começa a decoração da casa do prefeito, ou do pátio da igreja, caso tenha sido nomeada uma comissão festiva. Como o festival acontece no verão e as chuvas são frequentes, lonas são colocadas para cobrir a cozinha ampliada, que mais tarde se tornará a sala de jantar e a pista de dança. Longos fios de confete colorido decoram o teto. Para o Festival das Velas, flores de cera são feitas e velas grandes, de até um metro de altura, são coletadas para serem levadas à igreja. Outro grupo de mulheres se organiza para fazer cestos de flores e fogos de artifício com santos ou virgens, com os quais dançam sobre suas cabeças e caminham pela comunidade até chegar ao pátio da igreja e lançar os fogos de artifício enquanto dançam. Essa caminhada é acompanhada por música, e o *mezcal* é coletado das casas.

Por outro lado, quando o convite para a refeição é realizado, há uma ordem específica que deve ser seguida. Ao chegarem, as pessoas trazem uma oferenda ao santo padroeiro, que é deixada no altar na entrada da casa do prefeito ou onde quer que a celebração esteja sendo realizada: lá, o prefeito as recebe e oferece vinho, *mezcal* e uma bebida alcoólica específica da região. Os líderes recebem colares de flores, de flores de maio ou buganvílias. Em seguida, são convidados a sentar-se e são servidos dois pães e chocolate quente. Também lhes é servido o *itacate*⁹, que consiste em dois

⁹ *Itacate*, em *Nahuatl*, significa "comida para o caminho" ou "provisão para a viagem". É uma comida que é oferecida aos convidados da festa para comerem mais tarde.

pães e *atole de espuma*. A comida é então servida. A ordem para servir a comida e sentar-se na celebração é específica. Os líderes e seus aliados consanguíneos e políticos devem ser servidos primeiro, seguidos pelos demais. Os líderes recebem uma ou duas caixas de cerveja e uma garrafa de *mezcal* para distribuir como acharem melhor. Depois da comida e do *itacate*, vem a dança.

Os padrinhos e madrinhas da festa são convidados a contribuir com uma cesta de doces, lenços, chapéus ou utensílios de cozinha, e distribuí-los durante a dança, jogando-os para o alto na pista de dança. Cada elemento, arranjo e forma foi cuidadosamente selecionado com carinho e o método de execução foi transmitido de geração em geração. Tudo isso, combinado com a fumaça da cozinha, as cores dos pratos, a música, o *atole*, a cerveja, o chocolate e o *mezcal*, é uma coleção de experiências que permanecem no corpo e são reescritas a cada ano.

A reunião das mulheres, antes da preparação da comida, permite uma conexão temporária com o território quando articulada como parte das pétalas da comunalidade. O preparo da comida faz parte de uma relação com o território, uma decisão tomada em assembleia, o *tequio* de várias mulheres e homens e, finalmente, o desenrolar do festival, que constitui uma série de protocolos que acompanham a refeição. Brah (2011), diz que

En países menos industrializados, el sector de subsistencia es mayor y la delimitación entre trabajo “productivo” y el trabajo para la creación de “valor de uso” está menos clara”. Las mujeres pueden involucrarse en diversas tareas que a la vez forman parte de la economía de mercado y de la producción de bienes y servicios para consumo en el hogar (p. 167).

Sendo assim, muitas mulheres em economias menos estáveis e que residem em zonas rurais, costumam cuidar de animais domésticos, do processo de conservação e armazenamento de alimentos, podem também assumir outras tarefas, ligadas ao trabalho agrícola, tais como semear e colher; podem fazer trabalhos manuais, como tecer, costurar, cuidar das crianças e cozinhar. Ainda, Brah (2011) nos chama a atenção para a complexidade que envolve a relação entre mulheres e trabalho, especialmente mulheres ligadas a comunidades menores, economicamente. Afinal, há uma cultura do lugar de trabalho, que envolve contradições de gênero, raça, classe, etnia. Assim como

para desacomodar ou desestruturar condições de limitações de direito à regulação e à remuneração do trabalho das mulheres, tanto para contra-afirmar discursos patriarcais, suas ideologias e outras hegemonias brancas coloniais, as mulheres de Tomaltepec organizam seu lugar de resistência em uma cozinha coletiva.

Figura 3 – sem título



Fonte: elaborado por Paloma Muy Kuay (2025)

Como pode ser visto na figura 3, feito por uma das pesquisadoras a partir de fotografias e registros de campo, a culinária tem o potencial de engajar resistências por meio da agroecologia, forma de transmissão e produção de experiências estéticas que ocorrem durante a celebração. Logo, há um limiar entre quem observa e quem participa de uma prática que envolve um ambiente festivo e de gastronomia. Conviver temporariamente com as práticas culinárias que caracterizam as festas padroeiras em Santo Domingo de Tomatelpec não tornam o observador parte desse território, mas podem sensibilizá-lo de modo a ampliar seus modos de captura das possíveis conexões,

que se escondem debaixo do que se vê. A vida comunitária é organizada tendo a flor comunitária como uma linha ou ponto principal de confluência entre suas diferentes pétalas, de forma mais clara e concreta, as comunidades de Oaxaca organizam sua comunalidade.

Concluindo

Essa cartografia em processo na sua abertura e receptividade permite gerar compreensões momentâneas dos acontecimentos observados. Buscando menos explicar e mais compreender e expressar outras ordens que povoam a imaginação de um grupo de mulheres de uma comunidade, esse mapa ramificado converge para uma etapa do caminho. Somos seres coletivos, nossa subjetividade refere-se a ordens ramificadas, estratos históricos, existenciais, sociais, políticos, econômicos e culturais, a outras ordens que estruturam a linguagem, os modos de agir, sentir e perceber, os rituais de viver e propor um mundo da vida. Escolhemos a cartografia buscando nos abrir a outras ordens que ramificam nosso pensar, para compor um *ethos* no qual a diferença das minorias é acolhida.

Como disse de Segato (2022),

tínhamos medo das ditaduras setentistas em diversos países e regiões, e agora temos uma mão ditatorial de espectro global exibida diante dos olhos do mundo: estamos todos expostos a sua patrulha, à sua discrição, ao seu poder de tortura morte. Acabamos que descobrir que não há lei ou que, na verdade, a única lei é a força. Acabamos de descobrir que vivemos em um mundo anômico, onde nada é capaz de deter a letalidade dos fortes (p. 113)

É necessário, nos diz Segato, compreender que só uma luta decolonial, em escala mundial, pode reverter esse momento político e econômico que estamos passando. É preciso reconstruir os sentidos de coletividade, agregar em uma ancoragem uma luta por todas as formas de vida, maiores e menores, humanas e inumanas. Conforme disse Negri, a respeito da filosofia de Deleuze e Guattari, “[u]ma minoria pode ser mais numerosa que uma maioria” (2019, p. 122); porém, o povo é uma minoria

criadora, que pode vir se tornar uma maioria, entretanto uma minoria nunca irá produzir um modelo, embora possa passar tanto entre *uma ou outra* forma de grupo, sempre conduzirá nessa coexistência um modo singular de existir. Assim, a *Cocina* como um território, como um mapa ou rizoma, implica que as decisões que por ali serão tomadas, devem se fazer de modo coletivo, assegurando às mulheres locais o valor da construção de manutenção do bem comum.

O sentido de comunidade permeia até mesmo os espaços que são atribuídos a cada habitante para plantar, colher e viver de modo autossustentável. A cozinha, assim concebida como um ambiente educacional e sociocultural, é abordada a partir de uma perspectiva cartográfica muito próxima à etnográfica. Na discussão dos resultados ou dados até aqui alcançados, a comida e a prática de *Cocina* tem sido observada como objetos vivos e estéticos e em movimento de territorialização, luta e ocupação de um espaço de liderança; que, na medida que se impõe como território, ao mesmo tempo o desterritorializa, uma vez que a prática da cozinha colaborativa é anual e exige o cuidado na criação e proposição de alianças. Estas alianças socioculturais não remetem a filiações, a cada ano, reterritorializam modos existenciais, renovam na prática um pensar e agir coletivo e interativo, que transmite saberes da arte de cozinhar, de forma múltipla, rizomática e não dicotômica. No criar e tecer relações e alianças que refletem um modo de vida comunitário, que se organiza em certo sentido de modo espontâneo e anárquico, resistem as representações e modos de ser lineares e sistêmicos impostos pelo capitalismo global. Por fim, a *Cocina de Tomaltepec* se apresenta como um espaço de resistência afetivo, colaborativo e esteticamente inventivo.

Referências

- ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In. PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana (Org.). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2020.
- BRAH, Avtar. **Cartografías de la diáspora** – identidades en cuestión. Madrid: Traficantes, 2011.
- CALDO, Paula. **Escribir la cocina, transmitir saberes, construir identidades, una experiencia de escritura colectiva sobre el saber culinario**. Santa Fé: Vera Cartonera, 2021.

CALDO, Paula; FATTORE, Natalia. Transmisión: una palabra clave para repensar el vínculo pedagogía, política y sociedade. **VIII Encuentro de Cátedras de Pedagogía de Universidades Nacionales Argentinas**. Teoría, formación e intervención en Pedagogía, 2011, p. 1-13. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/32284>. Acesso em: 17/11/23.

CUETO, Héctor. **Desarrollo de la agricultura de los pueblos prehispánicos como parte fundamental de la evolución de su cultura**. Tesis de ingeniería. Universidad Nacional Autónoma de México. 2011. Disponível em: <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000300326/3/300326.pdf>. Acesso em: 15/07/25.

CUNHA, Claudia. **Pesquisa pós-qualitativa em linguagem, corpo e estética**: na educação. São Paulo: Pimenta. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

GELL, Alfred. **Arte y agencia**. Buenos Aires: SB, 2021.

GOOD, Catharine; CORONA, Laura. **Comida, cultura y modernidad en México**: Perspectivas antropológicas e históricas. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das letras, 2022.

MARTÍNEZ, Luna. **Educación comunal**. vol I. Serie educación comunal. Oaxaca: Casa de las preguntas, 2015.

MOORE, Jason. Capitalism as World-Ecology: Braudel and Marx on Environmental History. **Organization & Environment**, vol. 16, n. 4, p. 431-458, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1086026603259091>. Acesso em: 01/05/23.

NEGRI, Antonio. **Deleuze & Guattari** – uma filosofia para o século XX. São Paulo: Politeia, 2019.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virginia; ESCÓSSIA, Liliana (Org.). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

PÉREZ-TAYLOR, Rafael. **Antropología y Transdisciplina**. Ciudad de México: Instituto De Investigaciones Antropológicas/UNAM, 2017.

PICHARDO, Beatriz. La revolución verde en México, **Agrária**, n. 4. p. 40-68, 2006. Disponível em: <https://revistas.usp.br/agraria/article/view/121>. Acesso em: 20/07/25.

RICHARDS, Audrey. **Hunger and Work in a Savage Tribe**. Londres: George Routledge & Sons, 1932.

RICHARDS, Audrey. **Land, Labour and Diet in Northern Rhodesia**. Londres: Oxford University Press, 1939.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental** – transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2016.

SEGATO, Rita. **Cenas de um pensamento incômodo** – Gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Filiação intensiva e aliança demoníaca. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 77, p. 91-125, 2007. <https://www.scielo.br/j/nec/a/FLYCMByK8ddHyrFt9HfcMfM/> Acesso em: 28/07/25.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A floresta de Cristal** – ensaios de antropologia. São Paulo: N-1 edições, 2024.

BARCELOS NETO, Aristoteles; RAMOS, Danilo, BÜHLER, Maíra S. Abaeté Rede de Antropologia Simétrica entrevista com Marcio Goldman e Eduardo Viveiros de Castro. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006.

<https://revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50105/54225>. Acesso: 20/07/25.

Recebido em 31/07/2025
Aceito em 23/09/2025

CINEMA INDÍGENA EM PINDORAMA: A EPISTEMOLOGIA DA TERRA

IZABELLE LOUISE

Izabelle Louise Monteiro Penha¹

Resumo: Este artigo aborda o cinema indígena em *Pindorama* – nome originário do território hoje conhecido como Brasil – como uma manifestação da epistemologia indígena, um sistema de conhecimento vivo e profundamente conectado à Terra. Compreendido como uma "máquina de sonhar", o cinema indígena transcende a produção audiovisual, emergindo como um dispositivo ancestral de reencantamento do mundo. Enraizado na memória, espiritualidade e coletividade, este cinema reconecta os seres vivos – humanos, não humanos, natureza, animais e encantados – e reconfigura as formas de narrar, ver e existir. Através da produção compartilhada, o cinema indígena reativa epistemologias, restitui como uma resistência que é sonho, tempo, memória e oralidade. Para os povos indígenas, o cinema e a epistemologia atuam como um espaço sensível que ecoa narrativas ancestrais e contemporâneas.

Palavras-chave: Cinema indígena; Epistemologia indígena; Análise fílmica; Reencantamento do mundo.

INDIGENOUS CINEMA IN PINDORAMA: THE EPISTEMOLOGY OF THE EARTH

Abstract: This article addresses indigenous cinema in Pindorama—the original name of the territory now known as Brazil—as a manifestation of indigenous epistemology, a living system of knowledge deeply connected to the Earth. Understood as a “dream machine,” indigenous cinema transcends audiovisual production, emerging as an ancestral device for re-enchanting the world. Rooted in memory, spirituality, and collectivity, this cinema reconnects living beings—humans, non-humans, nature, animals, and enchanted beings—and reconfigures ways of narrating, seeing, and existing. Through shared production, indigenous cinema reactivates epistemologies, restoring them as a form of resistance that is dream, time, memory, and orality. For indigenous peoples, cinema and epistemology act as a sensitive space that echoes ancestral and contemporary narratives..

Keywords: Indigenous cinema; Indigenous epistemology; Film analysis; Re-enchantment of the world.

¹ Nasceu entre o mangue e o mar, entre Fortaleza e Itarema (1996, Ceará, Brasil). É descendente do povo indígena Tremembé e Doutoranda em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa, com período de mobilidade acadêmica na Hochschule für bildende Künste Hamburg. É investigadora colaboradora no Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes(ULisboa), no Afecta - Laboratório de Investigação e Criação Partilhada em Cinema e Outras Imagens em Movimento (UBI e ULisboa) e no Laboratório de investigação em Corpo, Comunicação e Arte(UFC). Pesquisa e cria a partir do cinema indígena e da encantaria.

iza.bellephotos@outlook.com

<https://orcid.org/0000-0003-1052-0651>

Folhas ao vento, raízes na tela

A curadora indígena Naine Terena (2020) propõe uma análise da História da Arte Indígena Brasileira, dividindo-a em quatro momentos cruciais. O primeiro momento refere-se à tentativa de extermínio físico das populações indígenas durante o processo de colonização. O segundo, à integração forçada e ao apagamento das culturas indígenas após a Independência do Brasil (1822). O terceiro momento marca a conquista de certa autonomia com a promulgação da Constituição Federal de 1988, que assegurou os direitos dos povos indígenas e fortaleceu sua manifestação política em Brasília. O quarto momento, de particular relevância para este artigo, evidencia o papel das novas mídias na amplificação dos discursos indígenas, favorecendo a emergência de movimentos articulados e de redes de mobilização em defesa das manifestações artísticas.

Neste contexto, as representações cinematográficas dos povos indígenas se apresentam de duas maneiras: cineastas não indígenas realizando filmes sobre indígenas e cineastas indígenas produzindo filmes sobre suas próprias comunidades. No início do século XX, o primeiro modelo predominava amplamente, refletindo uma abordagem hegemônica e colonial na produção cinematográfica com um caráter nacionalista. Essa representação frequentemente serviu para perpetuar estereótipos e narrativas coloniais, contribuindo para o processo contínuo de colonização por parte dos Estados Nacionais e suas elites.

De acordo com Ellis e McLane, "muitas poucas mulheres e praticamente nenhum não branco tiveram acesso ao dinheiro ou à tecnologia necessária para a realização" (ELLIS; MCLANE, 2005, p. 14). O segundo modelo vem se destacando nas produções contemporâneas, mostrando um aumento na presença de cineastas indígenas. Pois, é na luta e na defesa dos povos indígenas, que as lideranças têm reagido estrategicamente, tornando o audiovisual uma ferramenta do Movimento Indígena no Brasil. Embora estejamos por séculos resistindo ao genocídio e às investidas coloniais, o movimento apenas se consolida nacionalmente e ganha notoriedade em 1970. Isso se deve à confluência de fatores que impactavam os povos indígenas, especialmente questões relacionadas à terra², identidade e saúde. Em defesa ao direito coletivo dos povos

² Utilizo Terra, em maiúscula, quando se trata do território cosmogônico, e terra, em minúscula, para mencionar o território geográfico

nativos, estes organizaram um movimento unificado com princípios filosóficos, pedagógicos, políticos e metodológicos que reconhecem a identidade de cada povo, encontrando no cinema uma posição política e imagética de restituição do poder.

A partir desse breve contexto, pode-se aferir que o cinema indígena, alinhado aos saberes comunitários, manifesta para além de uma resposta potente às epistemes coloniais e eurocêntricas, apresentando-se não apenas como um conjunto de conhecimentos, mas como uma forma de vida. Mais do que um meio de expressão artística, se configura como um instrumento de afirmação identitária, resistência política e reconstrução de memórias coletivas, pois, através das narrativas produzidas coletivamente, reconfigura o sensível (RANCIÈRE, 2005).

Para os povos indígenas em *Pindorama*³, a Terra e todos os seres vivos (NEGO BISPO, 2023), sejam humanos, não humanos, animais, elementos da natureza e seres encantados⁴, não são entidades isoladas, mas sim partes integrantes de uma rede de existência interconectada que produz conhecimento e arte. Esses seres atuam nas cosmogonias indígenas como presenças contínuas, dotadas de agência e significados que ultrapassam a dimensão física. Mesmo quando afastados de seus territórios tradicionais, os povos indígenas mantêm vínculos espirituais e afetivos que preservam a vitalidade desses laços ancestrais, reafirmando que a Terra, mais do que um espaço geográfico, é um lugar simbólico, sagrado e continuamente presente.

Embora o foco recaia sobre os povos indígenas em *Pindorama* é importante reconhecer que dialogamos também com referências indígenas de diversas regiões indígenas, como Silvia Rivera Cusicanqui, Libio Arévalo, Vanessa Watts-Powless, Paula Gunn Allen e Donald Fixico. Em um primeiro momento, a epistemologia indígena se revela como um sistema de conhecimento complexo e vital, desafiando as estruturas hegemônicas coloniais e científicas. Em contraposição a uma visão de mundo dicotômica, que separa razão e sentimento, os saberes indígenas propõem uma cosmogonia integrada, onde todos os elementos estão intrinsecamente

³ Nome dado pelos povos tupi-guarani ao território que hoje conhecemos como Brasil, significa "região de palmeiras" e é amplamente utilizado pelo Movimento Indígena para referenciar a ideia cosmogônica desta Terra, enquanto *Brasil* representa uma imposição posterior, abrangendo possivelmente territórios cuja concepção original pode não se alinhar a essa delimitação.

⁴ Encantados são os seres espirituais que vivem na floresta, e estão majoritariamente representados nas cosmogonias dos povos indígenas no nordeste brasileiro.

interconectados. Conceitos centrais como *chuyma* (coração-corpo), *tekoa* (aldear) e *lup'iña/amuyt'aña* (pensamento racional/sensível) evidenciam a ligação entre o conhecimento e os seres vivos. Nesse sentido, o cinema indígena emerge como uma extensão desse território – um espaço de enunciação e memória onde o conhecimento, a ancestralidade e as experiências coletivas seguem no reencantamento⁵ do mundo.

Na segunda parte deste estudo, o cinema indígena se apresenta, não apenas como uma expressão artística, mas como um saber vivo, profundamente enraizada na Terra, no tempo, no sonho, na oralidade e na memória. Os três filmes apresentados são *Tempo circular* (2019) de Graciela Guarani e de Alexandre Pankarau; *Ooni* (2021) de Lilly Baniwa e *Conversas n.1* (2020), de Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Graciela Guarani, Michele Kaiowá e Sophia Pinheiro. A escolha deste conjunto fílmico, envolvendo os povos Guarani, Pankarau e Baniwa, justifica-se pela relação direta que essas obras estabelecem com os conceitos discutidos ao longo do texto, especialmente aqueles relacionados à epistemologia, ancestralidade, territorialidade e modos indígenas de narrar.

Além disso, trata-se de filmes produzidos em contextos comunitários, colaborativos e autogeridos, nos quais o cinema se mobiliza como extensão do território e como prática de afirmação política e cosmológica. O critério de seleção baseou-se, portanto, na capacidade dessas obras de articular, em suas formas estéticas e narrativas, os princípios epistemológicos apresentados – como a circularidade do tempo, o enraizamento no território (*tekoa*) e a dimensão relacional do conhecimento –, tornando-as representativas para a análise proposta desde o início. Esses filmes operam, assim, por meio de práticas ontológicas e cosmopolíticas, desempenhando um papel crucial na preservação, transmissão e reinvenção dos saberes ancestrais.

No terceiro momento, o cinema indígena se consolida como um espaço de escuta sensível, onde as narrativas reverberam saberes ancestrais e experiências contemporâneas, funcionando como uma "máquina de sonhar" (Brasil, 2023). Este cinema, espaço de produção de saberes, sonhos e resistências, é impulsionado por cineastas indígenas que assumem o protagonismo de suas próprias histórias. Cada obra revela-se, assim, como uma jornada ancestral, um percurso que atravessa o tempo, desfaz fronteiras e fortalece os laços intrínsecos entre memória, território e a própria

⁵ Reencantar trata-se de uma retomada das narrativas indígenas, por meio de processos cosmopolíticos da episteme indígena.

existência indígena. Nesse encontro entre cinema e epistemologia, o ato de filmar se confunde com o próprio ato de sonhar.

Epistemologia indígena: *aldear com chuyma a tekoa*

Conforme a análise da pensadora aymara Silvia Rivera Cusicanqui (2010) a epistemologia indígena é fundamentada nos sentimentos e na terra ancestral de cada povo. De acordo com a episteme aymara, existem duas formas principais de pensar e conhecer: *lup'íña* e *amuyt'aña*. O primeiro, *lup'íña*, refere-se a um modo de pensamento associado à nitidez mental, originado da palavra *lupi*, que significa luz do sol, simbolizando o pensamento racional. Já *amuyt'aña* está relacionado ao *chuyma*, um conceito que Cusicanqui traduz como coração, mas que vai além, englobando também os pulmões e o fígado, isto é, órgãos responsáveis por processos de purificação e absorção em intercâmbio com o cosmos.

Pensar com o *chuyma* é sentir e refletir de forma conectada ao ritmo da vida, marcado pela respiração e batidas do coração, enfatizando a integração entre corpo e cosmos. A pensadora aymara destaca que esses modos de pensamento são expressões de memórias, subjetividades e resistências das culturas indígenas. Visto que tanto no campo linguístico quanto epistemológico, oferecem uma forma alternativa de entender o mundo, desafiando as estruturas coloniais e suas narrativas dominantes.

Considera-se, com efeito, que a práxis ontológica indígena também se manifesta na noção de *aldear*, que transforma a aldeia em um verbo, uma ação constante que molda a vida indígena e suas práticas políticas. Para o povo Guarani, presente no Brasil, Paraguai e Argentina, a palavra *tekoa* (BENITES, 2021), na língua Mbyá-Guarani representa *aldear*. O termo *teko* refere-se ao modo de vida, abrangendo todas as dimensões que constituem o ser, enquanto o sufixo *-a* implica movimento e ação. Assim, *tekoa* pode ser interpretado como onde a vida acontece, isto é, onde podemos aldear o mundo a partir da Terra.

Observa-se, portanto, que a Terra é um território, uma extensão da própria existência, concebida como uma *oka* – uma casa. Para nós⁶, a Terra é uma presença que reside e transcende as fronteiras materiais do espaço físico do território. Visto que, em nossa práxis, buscamos *aldear* com *chuyma* a *tekoa*. Em suma, toda a Terra se configura como uma grande aldeia, onde a sabedoria indígena é constantemente nutrida e vivenciada. Como o líder indígena brasileiro Gersem Baniwa desenvolve, as sabedorias ancestrais são orientadas por uma cosmogênese “baseada na equivalência de culturas e cosmovisões” (BANIWA, 2008, p. 32), e por uma intimidade com o mundo e o conhecimento, que exigem uma sabedoria enraizada.

Seguindo essa linha de pensamento, cabe às próprias comunidades articular e criar, tanto a partir dos conhecimentos tradicionais quanto de novas abordagens. A sabedoria ancestral de cada povo estabelece um vínculo profundo entre os seres vivos, reconhecendo a interdependência na mobilização coletiva para a preservação e transmissão dessas tradições. O conhecimento emerge como força vital para a preservação das narrativas ancestrais. Suas estratégias, fundamentadas na recuperação de cosmogonias e cosmologias, impulsionam a politização das ideias e desafiam a hegemonia dos saberes científicos.

Como advoga o pensador indígena equatoriano Libio Arévalo (2010) do povo Yanakona, o saber indígena ampara-se em quatro pilares: o coletivo, a integralidade, o inalienável e o benéfico. Coletivo, pois todos os membros da comunidade são investigadores e constroem coletivamente o entendimento. Integral, visto que se move em harmonia com a natureza, com os espíritos e com o território. Portanto é unificado em um só, em que toda área de conhecimento se mistura para ajudar na investigação. Não é mercadoria, pois não é negociável e não se trata de um objeto capitalista. Não é prejudicial, dado que o objetivo é sempre equilíbrio entre os seres e a comunidade. Por isso não causa danos e não é manipulado em prol de uma destruição da natureza.

A pluralidade dessas sabedorias reflete nossas filosofias, teorias, métodos e narrativas sobre e para o mundo. Nossos conhecimentos se entrelaçam pela memória, pela oralidade, pelas cosmogonias, pelos nossos sonhos, pelos ancestrais e pelo

⁶ Há momentos do texto que indico ‘nós’ ou ‘os povos indígenas’, de modo a implicar uma coletividade e autonomia de cada comunidade.

território que habitamos. O mundo indígena, entendido como um tempo circular⁷ (MAKUXI, 2021), nos nutre com seus ensinamentos, constituindo uma “pedagogia que imagina uma sociedade pós-colonial e uma academia que honra a diferença e promove a cura” (SMITH, L. T.; LINCOLN; DENZIN, 2008, p. 22).

O conhecimento indígena, assim, baseia-se em uma luta constante pela liberdade, reconhecimento e autodeterminação. Pois nascem da memória coletiva e da prática de reencantar o mundo, permitindo o reencontro com algo que sempre existiu: nossos modos de ser, de criar e de sentir, que resistiram apesar das tentativas de apagamento. Portanto, este texto constitui uma ressignificação epistemológica indígena em *Pindorama*, funcionando como uma abertura para a indigenização (XAKRIABÁ, 2018) do saber e apresentando-se como uma flecha que busca assegurar a presença dos povos indígenas.

O cinema indígena brota na epistemologia da Terra: tempo, sonho, oralidade e memória

Por isso é necessário retornar ao paradigma epistemológico indígena, uma epistemologia em que os seres animados ou inanimados são sujeitos, tanto quanto os humanos, embora sujeitos de natureza muito diferente... Temos que pensar em uma episteme que reconheça a condição de sujeito para o que comumente chamamos de objetos, sejam eles plantas, animais, ou entidades materiais incomensuráveis, como estrelas. É evidente que existem outras estrelas que nos olham no sul além das que olham para as pessoas que vivem no norte. E olhar a luz noturna do sul é uma experiência única, uma lição que já é difícil de colocar em prática nas cidades devido à iluminação urbana. (Cusicanqui, 2010, p. 109)

A epistemologia indígena, assim como o cinema indígena, é ancestral e fundamenta sua sabedoria na Terra, no tempo, no sonho, na oralidade e na memória, permitindo-nos viver coletivamente com nossos ancestrais e com os demais seres vivos. Esse processo ocorre em um ciclo de saber mútuo e livre de hierarquias, onde qualquer sujeito pode construir e compartilhar saberes. Há, assim, uma estrutura

⁷ Essa percepção de tempo circular aparece em diversos povos, manifestando-se de modo particularmente eloquente na produção cinematográfica evidenciada dos Guarani, Baniwa e Pankarau.

epistemológica-ontológica, onde as cosmologias indígenas se interconectam simbolicamente, por meio de sons e imagens. Esse entendimento de um mundo outro, em que os humanos, os espíritos, os animais, as naturezas e seus biomas são originários dos mesmos ancestrais é a base da epistemologia e do cinema indígena.

Por consequência, a ontologia indígena dissolve as oposições entre humano e animal, corpo e espírito, visível e invisível⁸, de modo que todos os seres vivos têm a capacidade de produzir conhecimento. Sendo assim, os filmes analisados a seguir são manifestações que nos ensinam a preservar a memória de tempos ancestrais, garantindo que o conhecimento dos antigos continue vivo e acessível através das gerações. O *Lugar-Pensamento*, conforme definido pela pesquisadora indígena canadense Vanessa Watts-Powless, das nações Anishinaabe e Haudenosaunee, expressa justamente essa conexão intrínseca entre território e cognição. Nossa existência se alimenta dessas relações, funcionando como um ecossistema vivo no qual cada elemento da natureza possui sua própria complexidade e agência.

Nesse entrelace entre território e ancestralidade, torna-se evidente que o conhecimento indígena não existe de forma isolada, mas se atualiza continuamente por meio das relações que sustentam a vida em comunidade. Esta relação entre a memória e a oralidade configura uma atuação xamânica intrinsecamente ligada ao cotidiano (ANZALDÚA, 2016), visto que a memória é nosso ancestral vivo, que nos protege e nos guia. Conforme Paula Gunn Allen, de origem Laguna, a oralidade é um dos pilares de nossa sobrevivência, materializada no *sacred hoop* (círculo sagrado), que fundamenta a dinâmica e a criação das comunidades, onde tudo está interconectado.

Para Allen, tanto a oralidade quanto a escrita expressam os sentidos físicos e emocionais, as relações entre a comunidade e a natureza, e a conexão com as divindades. Essas histórias despertam nossa espiritualidade, de dentro para fora e de fora para dentro, formando, assim, o *sacred hoop*, pois se fundamenta “onde pensamento e sentimento são um, onde objetivo e subjetivo são um, onde falante e ouvinte são um, onde som e sentido são um” (ALLEN, 1992, p. 71).

Em concordância, Donald Fixico (2013) da Nação Sax and Fox, afirma que a oralidade se fundamenta na escuta das histórias contadas pelos mais velhos. Ao ouvir

⁸ Quando se fala de visível não se pretende evocar apenas o ver/enxergar, pois não me refiro somente ao sentido ocular, e sim a toda a conjuntura de sentidos.

essas narrativas, é possível reviver uma experiência na qual os tempos do passado e do presente se tornam uma só palavra. Essas palavras são, para o povo Guarani (BRASIL, 2023) a origem do coração da Terra, entrelaçando-se com os pássaros, marimbondos e pedras, formando um mapa sem fronteiras. São agentes de transformação que preservam viva a conexão com a Terra, que é ao mesmo tempo origem, fim e processo contínuo de devir.

A noção de mundo para a maioria dos povos indígenas evidenciados não depende da escrita como principal modelo de fundamentação teórica, pois os povos originários são capazes de interpretar os sinais da natureza que independe da escrita. As tradições orais promovem uma produção compartilhada do saber, em que o conhecimento oral se configura como um legado ancestral, baseado em uma prática de fala e escuta multilateral (MUNDURUKU, 2009). É por meio dessas práticas discursivas que se fortalece a dinâmica social e cultural da comunidade, diferenciando-se da tradição moderna da escrita.

O xamã Yanomani, Davi Kopenawa nos ensina que a escrita é uma *pele de imagens*, e que também se denomina como *tRê ã oni*, isto é, desenho com as palavras. Conforme afirma Kopenawa: “Eu não vi as coisas de que falo no papel dos livros nem em peles de imagens. Meu papel está dentro de mim e me foi transmitido pelas palavras dos meus maiores” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 455). Ao contrário da perspectiva eurocêntrica, que vê a escrita como uma marca de temporalidade e documentação, definindo culturas ágrafas como aquelas sem história, muitas sociedades preservam e transmitem seu conhecimento por meio de práticas performativas e inscrições corporais, criando formas alternativas de grafia do saber.

Complementando essa argumentação, Maria Leda Martins (2021), antropóloga brasileira, falará de *oralitura*, para justificar como os gestos, as vozes e os corpos em movimento são portadores da memória cultural. O corpo, em suas diversas expressões – seja através das mãos que fazem artesanato, dos pés que dançam, ou da voz que canta – torna-se uma zona de fazer, um espaço onde a memória ancestral é ativada e perpetuada. O saber oral é uma continuação de nossas histórias e memórias, funcionando como um suporte coletivo que facilita a comunicação dentro da comunidade. Sendo a memória ancestral, este elo que se mantém vivo como uma

criação partilhada⁹ (FERRAZ, 2018) de todos os povos, sustentada pela diversidade da epistemologia indígena. É pelo saber que os povos indígenas alimentam a memória, enquanto princípio que nos conecta à totalidade da vida, lembrando-nos de que somos apenas um fio em uma vasta teia (MUNDURUKU, 2018) em um tempo circular.

Esse tempo circular como nomeado pelo artista indígena brasileiro Jaider Esbell Makuxi (2021) também é reconhecido por Paula Gunn Allen (1992) como o *sacred hoop* e ainda conceitualizado por Leda Maria Martins como tempo espiralar; trata-se de um tempo sem começo, meio ou fim, no qual o passado, o presente e o futuro se alimentam mutuamente. Para os povos indígenas, o tempo linear não é capaz de nos conectar com a sabedoria ancestral, pois não respeita o ritmo natural da vida. O tempo circular não depende do relógio ou do calendário, pois aprende, com paciência, com o passado, enquanto uma percepção do infinito. Este tempo está relacionado aos ciclos da natureza, como as estações do ano, os ciclos de plantio e colheita, e os ritmos de vida e morte.

Figura 1 - *Tempo circular* (2019), 20 minutos, 10:01s, de Graciela Guarani e de Alexandre Pankarau



Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ll3KxQZ4wwQ> >. Acesso em: 14 de abril de 2025.

⁹ A criação partilhada é uma abordagem metodológica, que desafia as hierarquias convencionais de produção e análise cinematográfica, de modo que a criação seja realizada horizontalmente entre os sujeitos.

Essa concepção ecoa no filme *Tempo circular* (2019), de Graciela Guarani e de Alexandre Pankarau, ao qual aprendemos sobre um tempo que escuta o passado e pensa no futuro, onde todos os tempos estão em circularidade e, portanto, se misturam. O tempo circular proposto no filme contrasta com a visão ocidental linear do tempo, onde o progresso segue uma linha reta do nascimento à morte. Na abertura do filme, os diretores refletem sobre essa diferença, afirmando que, para os povos indígenas em *Pindorama*, o presente é vivido em constante diálogo com o passado e o futuro. Ao longo do documentário, a narrativa é tecida a partir dos ensinamentos dos mais velhos e da educação das crianças, mostrando como o conhecimento é transmitido através das gerações.

Nesse contexto, o filme valoriza a escuta do passado, não apenas como uma ferramenta vital para navegar o presente, mas também como um meio de preservar a memória e preparar o futuro. Esse espiral temporal é fundamental para a forma como essas culturas percebem e interagem com o mundo. Visto que esse tempo é o que interliga todos os seres vivos, sem um fim definitivo, mas com um eterno retorno. Em outras palavras, nos ensina sobre o tempo, a memória e o sonho, tal como descreve Kopenawa (2015, p. 465): “quando queremos conhecer as coisas, esforçamo-nos para vê-las no sonho. Esse é o nosso modo de ganhar conhecimento”.

À par disso, no vídeo *Ooni* (2021), de Lilly Baniwa, os sonhos representam os ensinamentos dos ancestrais, que buscam sabedorias nas águas, denominadas de *ooni*. Nos primeiros dois minutos do vídeo, ouvimos a língua Baniwa com legendas em português. Em seguida, há uma inversão linguística: a fala passa a ser em português, enquanto as legendas aparecem em Baniwa. Essa transição ocorre quando Lilly Baniwa narra um sonho no qual uma rede, sustentada pelo invisível, a envolve. Deitada com seu filho, ela observa o rio enchendo. Nesse instante, um espírito se comunica com ela, revelando que a rede se transformará em uma canoa para enfrentar a imensidão das águas. Essa narrativa expressa um saber ontológico que reconhece o sonho como um ser vivo, capaz de se comunicar e interagir conosco, enfatizando a urgência das práticas indígenas na preservação da memória. A história reflete uma perspectiva que, como afirma Fixico (2013, p. 2), envolve “seres humanos, animais, plantas, o ambiente natural e o mundo metafísico das visões e sonhos”.

Os sonhos nos conectam diretamente com nossos ancestrais, funcionando como uma ponte que nos permite acessar os saberes transmitidos ao longo das gerações. Nas palavras de Krenak (KRENAK, 1992, p. 2), “esse sonho tem um aprendizado para o sonho. E, quando nós sonhamos, estamos entrando em um outro plano de conhecimento...um plano de quando o tempo não existia”. Aprender a sonhar com a epistemologia indígena é reconhecer que cada pensamento se manifesta em sua pluralidade, sendo indissociável da Terra, do tempo, do sonho, da oralidade e da memória. Por sua vez, a transmissão geracional dos nossos saberes é também percebida como um território vivente, limítrofe de múltiplas narrativas, onde fauna e flora coabitam em equilíbrio, tecendo, juntas, a sabedoria ancestral.

Esse cinema que brota da Terra, germina em sua semente a epistemologia de diversos povos. Por essa razão, preservar parte de nossa sabedoria é essencial, pois foi através desse segredo ancestral que sobrevivemos por séculos. E que agora, torna-se urgente “reivindicar nossa voz nesse contexto trata-se também de reafirmar, reconectar e reorganizar os modos de conhecer que foram submersos, escondidos ou soterrados” (Smith, 2008, p.88).

Figura 2 - *Ooni* (2021), 7 minutos, frame 02:14s, de Lilly Baniwa



Figura 3 - Ooni (2021), 7 minutos, frame 03:10s, de Lilly Baniwa.



Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=NBhEMuu2Kjo> >. Acesso em: 3 de fevereiro de 2025.

Máquina de sonhar: cinema e epistemologia que atravessa mundos

Considerando o breve enquadramento teórico apresentado anteriormente, a realização audiovisual é protagonizada pelos povos indígenas, e não meramente sobre eles. Somos nós que escolhemos as imagens que desejamos representar, configurando uma agência própria para dar forma aos fenômenos visíveis e invisíveis da nossa comunidade. Desse modo, fabulam-se imagens interconectadas, capazes de construir e desconstruir mundos: o dos humanos e o dos encantados.

Em consonância com esta abordagem, apresenta-se a obra *Nhemongueta Kunhã Mbaraete - Conversas entre Mulheres Corajosas* (2020), um projeto audiovisual composto por 16 vídeo-cartas, organizadas em quatro séries: Conversas nº 1, Conversas nº 2, Conversas nº 3 e Conversas nº 4. As autoras Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Graciela Guarani, Michele Kaiowá e Sophia Pinheiro debruçam temas como afeto, ecologia e isolamento social durante a pandemia de Covid-19. Para cada uma delas, o mundo estava passando por uma transformação profunda, por isso abordam essas mudanças através da perspectiva de mulheres guerreiras.

Figura 4 – Conversas n.1 (2020). De Michele Kaiowá para Sophia Pinheiro / De Graciela Guarani para Patrícia Ferreira Pará Yxapy / De Patrícia Ferreira Pará Yxapy para Michele Kaiowá / De Sophia Pinheiro para Graciela Guarani. 44 minutos, frame de 27:50s.



Disponível em: < <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/> > Acesso em: 21 de janeiro de 2025.

A criação fílmica compartilhada estabelece no cinema Guarani como um espaço de resistência. Segundo o cineasta Alberto Alvares Guarani (2018) este cinema significa o reconhecimento e a valorização do modo de viver Guarani, por meio do qual “os Guarani transmitem ao mundo seu próprio olhar, deixando de ser ‘caça’, e nos tornamos caçadores”. Essa inversão de papéis é crucial: em vez de serem “caçados” pela representação alheia, os artistas se tornam “caçadores” de suas próprias narrativas, recuperando o controle sobre sua imagem e representação.

Portanto, as/os cineastas indígenas desempenham os múltiplos papéis de curadores, artistas e guerreiras/os pois se dedicam a usar a câmera, “enquanto objeto/corpo pode ser comparada ao arco, o ato de disparar/clicar ao lançar a flecha, a imagem captada à caça e, por sua vez, o cineasta/fotógrafo ao caçador” (KANAYKÕ, 2021, p. 50). Nessa dinâmica – câmera como arco e flecha, clique como lançamento, imagem como caça e criador como caçador – o corpo se revela um repositório de saberes e imagens. A câmera, agindo como um arco e flecha, flexiona-se às necessidades e aos contextos de cada povo indígena, captando suas narrativas e perspectivas únicas. Como

afirma Sophia Pinheiro em diálogo com os cineastas Ariel Kuaray Ortega e Alberto Alvares Guarani:

No encontro, Ariel Kuaray Ortega disse: “a câmera tem que se transformar em um ser Guarani e a câmera torna-se invisível como aparato ocidental e ali todos os seres, incluindo a câmera, tornam-se espirituais”. Alberto Alvares, mesmo não sendo um sonhador, fez uma enunciação: “filmar é como se você capturasse um sonho – fazer o filme, sonhar com a câmera – e depois do filme realizado, é como se você acordasse de um sonho”. (PINHEIRO, 2020, p. 76)

Concordo com André Brasil (2023, p.103) que o cinema indígena é uma “máquina de sonhos”, uma “outra maneira de caminhar” onde, como os cantos compartilhados que vêm de longe, a jornada se torna coletiva e os mapas produzidos em territórios ancestrais desfazem fronteiras. Atua, assim, como um dispositivo concreto para perceber, atravessar e habitar o mundo de forma compartilhada, com o passado influenciando o presente. Essa perspectiva ecoa a relação do sonho e da oralidade na epistemologia indígena e, conseqüentemente, em seu cinema. Sobre o sonho e a oralidade, a curadora indígena do povo Guarani Nhandeva, Sandra Benites (2022, p.13), explica que o sonho é um processo, uma sabedoria a ser vivida como uma língua, intrínseca ao ser e à narrativa de origem para cada povo, onde a memória vivida nutre a continuidade do sonhar.

A epistemologia indígena, ao moldar a narrativa e o processo criativo do cinema indígena, proporciona um aprendizado onírico. O cinema, então, materializa essa dimensão do sonho e a força da palavra falada, expandindo percepções e ressignificando territórios. Nesse contexto, o sonho e a oralidade se tornam elementos cruciais na construção das narrativas e na criação audiovisual, influenciando o ritmo das cenas, a montagem, o desenvolvimento das personagens e as escolhas estéticas sobre o que e como filmar.

Sonhar de olhos abertos

A epistemologia indígena apresentada neste texto propõe um reencontro com modos de existência que reverenciam a Terra, a memória e os ciclos da vida. Mais do

que uma tentativa de resgatar tradições, trata-se da afirmação de um pensamento vivo e insurgente, que rompe com as lógicas hierárquicas e fragmentárias do saber moderno. Nesse contexto, o cinema indígena manifesta-se como uma extensão sensível dessa epistemologia – uma linguagem audiovisual entrelaçada ao sonho, ao tempo, à oralidade e à memória, capaz de revelar mundos encantados e de reafirmar os laços com os ancestrais. Sonhar, lembrar, contar e filmar tornam-se, assim, práticas de resistência, continuidade e reinvenção.

Nesse contexto, o conhecimento indígena se projeta como uma flecha lançada no tempo: conecta passado, presente e futuro em uma espiral viva, oferecendo uma forma de viver e de sentir – com o corpo e o coração em profunda harmonia com a Terra. Ao reivindicar a Terra como *oka* (casa) e o conhecimento como algo inalienável e comunitário, os povos indígenas desafiam as fronteiras rígidas do pensamento ocidental e nos convidam a imaginar outras formas de existência. Nesse sentido, *aldear* com *chuyma* a *tekoá*, torna-se uma escuta atenta aos sonhos, à natureza e à oralidade dos mais velhos, criando um elo afetivo e espiritual entre tempos e mundos.

Enquanto máquina de sonhar, o cinema dos povos indígenas reafirmam seu lugar na construção do mundo: não mais como objetos da história, mas como protagonistas do visível e do invisível. Esses filmes narram histórias, mas também despertam memórias, curam feridas coloniais, e reafirmam a dignidade, a autonomia e a potência dos povos originários. Ao reconhecer o sonho como forma de conhecimento e a oralidade como linguagem viva, o cinema indígena transforma-se em território – espaço de resistência, de criação e de pertença. Reivindicar esse espaço audiovisual é também reivindicar o direito de existir conforme os próprios modos de ser, pensar e sentir o mundo.

Referências

ALVARES, A. **Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a história**. [Trabalho de Conclusão de Curso (Formação Intercultural para Educadores Indígenas)] — Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

ANZALDÚA, G. **Borderlands / La Frontera** (1a). Capitán Swing, 2016. Disponível em: https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Giro_descolonizador/Frontera-Gloria_Anzaldua.pdf. Acesso em: 15 abr. 2025.

ARÉVALO, L. P. **Epistemología e investigación indígena desde lo propio**. Revista Guatemalteca de Educación, p. 195–227, 2010.

BANIWA, G. De Gersem Baniwa para as pessoas que sonham um outro Brasil. In: **Cartas para o Bem Viver**. p. 25–36, 2008.

BENITES, Eliel. **Busca do Teko Araguyje (jeito sagrado de ser) nas retomadas territoriais Guarani e Kaiowá**. 2021. Tese (Doutorado em Geografia) — Universidade Federal da Grande Dourados.

BRASIL, A. Yvy Pyte, o brilho contra as fronteiras. In: **Catálogo Forumdoc.bh.2023 (27o)**, 2023.

CUSICANQUI, Silvia. **Ch'xinakak utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores** (1a). Tinta Limón Ediciones, 2010.

CONVERSAS n.1 (2020). Direção de Michele Guarani, Sophia Pinheiro, Graciela Guarani e Patrícia Guarani. 1 vídeo (44 minutos). Disponível em: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Acesso em: 21 de janeiro de 2025.

DELEUZE, G. O que é um dispositivo? In: _____. **Dois Regimes de Loucos: textos e entrevistas (1975–1995)**. São Paulo: Editora 34, 2016.

ELLIS, J.; McLANE, B. **A new history of documentary film** (2nd ed.). A&C Black, 2005.

FERRAZ, R. **Criação fílmica partilhada entre uma personagem que realiza e uma realizadora que atua: o processo de construção de Rua dos anjos**. 2018. Tese (Doutorado) — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

FIXICO, D. **The American Indian Mind in a Linear World: American Indian Studies and Traditional Knowledge** (1st ed.). Routledge, 2013.

KANAYKÕ, E. A cosmologia da imagem. In: DUARTE, D. R.; ROMERO, R.; TORRES, J. (Orgs.). **Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena** (1a ed.). MG: Filmes de Quintal, 2021. p. 41–58.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami** (1a ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. **Antes, o mundo não existia**. In: **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo** (1a ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MAKUXI, J. E. Na sociedade indígena, todos são artistas. **Arte & Ensaios**, n. 41, v. 27, p. 14–48, 2021.

MARTINS, L. Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MUNDURUKU, D. Educação indígena: do corpo, da mente e do espírito. **Múltiplas Leituras**, v. 2, n. 1–2, p. 21–29, 2009.

MUNDURUKU, D. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura: O reencontro da memória. In: **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. São Paulo: Editora Fi, 2018.

NEGO BISPO, A. **A terra dá, a terra quer** (1a ed.). São Paulo: Ubu Editora, 2023.

OONI (2021). Direção de Lilly Baniwa. 1 vídeo (7 minutos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NBhEMuu2Kjo>> . Acesso em: 3 de fevereiro de 2025.

PINHEIRO, S. F. Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira Pará Yxapy. **Teoria e Cultura**, Vol. 3, 2020.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: Estética e Política** (Trad. Mônica Costa Netto, Ed. 34th ed.). São Paulo: EXO experimental org., 2005.

SMITH, L. T.; LINCOLN, N.; DENZIN, N. (Eds.). **Handbook of critical and indigenous methodologies** (1a ed.). SAGE Publications, Inc., 2008.

TEMPO circular (2019). Direção de Graciela Guarani e Alexandre Pankarau. 1 vídeo (20 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=II3KxQZ4wwQ>. Acesso em: 14 de abril de 2025.

TERENA, Naine. Lentes ativistas e a arte indígena. **Revista Zum**, v. 3, 2020.

WALSH McDONALD, C. E. ¿Qué conocimiento(s)? Reflexiones sobre las políticas del conocimiento, el campo académico y el movimiento indígena ecuatoriano. **Revista Del Centro Andino de Estudios Internacionales**, n. 2, 2001.

XAKRIABÁ, C. **O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada**. 2018. Dissertação (Mestrado) — Universidade de Brasília.

Recebido em 18/05/2025

Aceito em 11/12/2025

“PAPAI, QUE BOM, PORQUE EU SOU PRETINHA TAMBÉM”¹: PRÁTICAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS INTERSECCIONAIS NA ESCOLA

Fernando Augusto do Nascimento²

Resumo: Este artigo é resultado de uma pesquisa de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). A investigação teve como foco os desafios, possibilidades e implicações da atuação docente de um professor de Arte/Teatro bixa-afeminada na mediação de processos criativos com crianças, abordando temas interseccionais (relações étnico-raciais, gênero, sexualidade e geração) no contexto educacional do município de “Itaguaçu” (nome fictício), em Santa Catarina. A análise apresentada neste texto concentra-se em um processo criativo realizado com uma turma do 5º ano do Ensino Fundamental, a partir da proposta artístico-pedagógica de “leitura e teatralidade”. As práticas possibilitaram a escuta das infâncias dissidentes, revelando – a partir de suas vozes e das materialidades por elas criadas – como os marcadores sociais de desigualdades operam nas dinâmicas de opressão, como o racismo, a homofobia e a transfobia na escola. Utilizou-se como pressuposto teórico-metodológico a Pesquisa-Formação, com base em registros e análises no diário de campo, memórias da prática docente e nas materialidades (textos escritos, desenhos, vídeos, áudios e cenas) criadas pelas crianças em sala de aula. O estudo foi fundamentado nas teorias afrofeministas e interseccionais, no âmbito das Pedagogias do Teatro e das Artes Cênicas na escola.

Palavras-chave: Pedagogias das Artes Cênicas; Teatro na escola; Interseccionalidade; Infâncias dissidentes.

¹ Referência à passagem do livro *Amoras* (2018), do autor Emicida, uma das literaturas utilizadas nas práticas de “leitura e teatralidade” (Vidor, 2016). Este artigo é um recorte de um capítulo da tese intitulada “Hoje não vão nos ~~matar~~ calar!: desafios e possibilidades artístico-pedagógicas interseccionais da docência em Teatro na escola pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sob orientação do prof. Dr. Vicente Concilio. A investigação foi aprovada pelo Comitê de Ética para Pesquisa com Seres Humanos (UDESC). A pesquisa foi financiada pelo Programa de Bolsas Universitárias de Santa Catarina (UNIEDU) e Fundo de Apoio à Manutenção da Educação Superior (FUMDES).

² Doutor e mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduado em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professor de Arte no Ensino Fundamental na rede pública municipal de Santa Catarina. Financiamento: Programa de Bolsas Universitárias de Santa Catarina (UNIEDU) e Fundo de Apoio à Manutenção e ao Desenvolvimento da Educação Superior Catarinense (FUMDESC).

“PAPÁ, QUÉ BIEN, PORQUE YO TAMBIÉN SOY NEGRITA”: PRÁCTICAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS INTERSECCIONALES EN LA ESCUELA

Resumen: Este artículo es el resultado de una investigación de doctorado en el Postgrado en Artes Escénicas de la Universidad del Estado de Santa Catarina (UDESC). La investigación tuvo como enfoque los desafíos, posibilidades e implicaciones de la actuación docente de un profesor de Arte/Teatro marica-afeminado en la mediación de procesos creativos con niñas y niños, abordando temas interseccionales (relaciones étnico-raciales, género, sexualidad y generación) en el contexto educativo del municipio de “Itaguaçu” (nombre ficticio), en Santa Catarina. El análisis presentado en este texto se centra en un proceso creativo realizado con un grupo de 5º año de la Enseñanza Fundamental, a partir de la propuesta artístico-pedagógica de “lectura y teatralidad”. Las prácticas posibilitaron la escucha de las infancias disidentes, revelando – a partir de sus voces y de las materialidades por ellas creadas – cómo los marcadores sociales de desigualdad operan en las dinámicas de opresión, tales como el racismo, la homofobia y la transfobia en la escuela. Se utilizó como presupuesto teórico-metodológico la Investigación-Formación, basada en registros y análisis en el diario de campo, memorias de la práctica docente y en las materialidades (textos escritos, dibujos, videos, audios y escenas) creadas por las niñas y niños en el aula. El estudio se fundamentó en teorías afrofeministas e interseccionales, en el ámbito de las Pedagogías del Teatro y de las Artes Escénicas en la escuela.

Palabras clave: Pedagogías de las Artes Escénicas; Teatro en la escuela; Interseccionalidad; Infancias disidentes.

De onde falo: o contexto educacional conservador e o (meu) corpo de bixa-afeminada³ na escola

Este artigo surge dos dilemas que atravessaram minha trajetória docente como professor de Arte/Teatro bixa-afeminada no contexto educacional conservador⁴ e bolsonarista⁵ no município de “Itaguaçu”⁶ - Santa Catarina, bem como das inquietações artístico-pedagógicas na mediação de processos criativos com os temas interseccionais⁷ de raça, gênero, sexualidade e geração (com ênfase nas infâncias dissidentes) para e com crianças nos anos iniciais do Ensino Fundamental. Neste texto, centro minhas análises nas práticas de “leitura e teatralidade” (Vidor, 2016) mediadas com uma turma de 5º ano durante a pesquisa de campo.

³ Minhas narrativas como professor e artista bixa-afeminada dialogam com as ideias sobre uma militância do corpo político da bixa, proposto pelo autor *Queer* Paco Vidarte no livro *Ética bixa: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ* (2019). Portanto, utilizo a “bixa-afeminada” como uma categoria subalterna que, mesmo dentro da comunidade LGBTQI+, é inferiorizada quando comparada a categorias normativas como “gay padrão masculinizado”.

⁴ O conceito de conservadorismo “à brasileira”, “se refere às camadas reacionárias e com teor nacionalista, onde o conservadorismo de costumes ultrapassa o ideal político e econômico, sendo no contexto brasileiro caracterizado por uma ideologia muitas vezes discriminatória [...]” (Costa, 2023, p. 1). Para mais informações detalhadas sobre as discussões de conservadorismo e bolsonarismo indico a leitura do capítulo da referida tese *“Pátria amada” catarinense: (sobre)vivência da bixa no contexto conservador de itaguaçu*.

⁵ O bolsonarismo germina no Brasil oficialmente em 2018, no período eleitoral, como um movimento populista como referência ao ex-presidente Jair Bolsonaro, “apoiado no slogan Deus, Pátria e Família e estruturado a partir de ideais da extrema direita” (Probst; Mueller; Holzapfel; Busarello, 2023, p. 137). Atualmente, se consolidou como um movimento político-ideológico de viés conservador atrelado à extrema direita (Probst; Mueller; Holzapfel; Busarello, 2023).

⁶ Considerando a constante perseguição a docentes democráticos/progressistas em Santa Catarina, optei por não mencionar o nome da cidade na qual leciono e onde realizei esta investigação. Portanto, denominei o município do nome fictício “Itaguaçu”, em uma tentativa de preservar a origem indígena da designação original e em referência à lenda catarinense das Bruxas de Itaguaçu. Há cinco anos leciono nesse município, após aprovação em concurso público.

⁷ Os recortes interseccionais (raça, gênero, sexualidade e geração) são discutidos ao longo do artigo por meio do conceito de interseccionalidade (Collins; Bilge, 2021), que problematiza como as relações interseccionais de poder atravessam as experiências das pessoas sobrepondo opressões (racismo, sexismo, machismo, homofobia, transfobia, entre outras). Esses marcadores sociais interseccionais são conceituados com base nos(as) seguintes autores(as): 1) gênero em uma perspectiva *Queer* (Vidarte, 2019), ou seja, que amplia as possibilidades de experiências dos corpos; 2) sexualidade como um campo amplo de vivências sociais, culturais e sexuais das pessoas em diferentes contextos históricos (Almeida, 2021); 3) relações étnico-raciais (Pinheiro, 2023; Monteiro, 2023) como um termo “guarda-chuva” que inclui o resgate da ancestralidade diaspórica africana, as raízes afro-brasileira, a luta antirracista na escola e na sociedade, o “pretagonismo” através da resistência do movimento de pessoas negras no Brasil, entre outras discussões, bem como a luta dos povos indígenas brasileiros sobre a demarcação de terras, a preservação ambiental, a ancestralidade, o reconhecimento identitário e da diversidade dos povos indígenas no Brasil, entre outras discussões; 4) a geração como uma categoria de análise, com ênfase nos estudos sobre infâncias dissidentes, sob a perspectiva da Sociologia da Infância no âmbito das Pedagogias do Teatro/Artes Cênicas na escola (Fazzioni; Pereira, 2024).

Sou uma pessoa cis, branca, bixa, afeminada e nordestina, que reconhece o lugar de poder e privilégio, representatividade e visibilidade que ocupa como professor efetivo de Arte/Teatro nos anos iniciais do Ensino Fundamental no Sul do Brasil (em um estado predominantemente bolsonarista). Compreendo, sobretudo, que esse lugar de visibilidade é também um lugar de vulnerabilidade e resistência no país que mais assassina pessoas LGBTI+⁸ (*Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ no Brasil – 2021 [...]*, 2022).

Quando reivindico essas pautas urgentes na escola, intrínsecas à minha prática docente, ao meu olhar sensível para as infâncias e para o ensino de Arte/Teatro no qual acredito, questiono-me: quais são as vulnerabilidades e os perigos que meu corpo enfrentava nesse contexto, ao assumir esse ato político, artístico e pedagógico que é habitar a escola? Nessa trajetória artístico-pedagógica, venho compreendendo meu papel político, artístico e pedagógico como professor de Arte/Teatro não somente na luta contra a homofobia no ambiente educacional – algo que me atravessa desde a infância e continua presente na carreira acadêmica e docente (Nascimento, 2022) –, mas também na luta por uma educação antirracista, orientada por olhares interseccionais sobre minha práxis em sala de aula.

O processo compartilhado neste artigo foi mediado durante o 4º bimestre do ano letivo de 2023, entre os meses de outubro e novembro, com uma turma do 5º ano do Ensino Fundamental. As aulas ocorreram uma vez por semana, no componente curricular de Arte, em uma aula faixa (dois horários consecutivos, o que é algo raro de conseguir lecionando com uma carga horária de 20h ou 40h na Educação Básica), totalizando 1h30 minutos por encontro, com um grupo de 25 estudantes. Assim, foram investigadas algumas estratégias de resistências artístico-pedagógicas: o potencial da literatura/ficção/metáfora⁹ como possibilidade para instaurar espaços de escuta sobre

⁸ “Há um enorme debate sobre qual é a sigla mais adequada para designar a diversidade sexual e de gênero. No fundo, as siglas são fruto de disputas e negociações em torno de regimes de visibilidade e entendimentos sobre as identidades que variam conforme o contexto histórico e cultural. [...] Assim, opto, para os propósitos e objetos de livro, pelo uso da sigla LGBTI+, que tem sido a formulação mais consensual no âmbito do movimento organizado no Brasil, incluindo pessoas intersexo e com sinal “+” que expressa o caráter indeterminado, aberto e em permanente construção dessa comunidade que desafia estruturas binárias e heterocisnormativas da nossa sociedade” (Quinalha, 2023, p. 11). Opto por utilizar essa sigla em diálogo com os estudos do autor Renan Quinalha (2023).

⁹ No capítulo *Entre o metafórico e o didático: caminhos de apropriação do texto literário em diálogo com as discussões de gênero e sexualidade*, parte do livro *A poesia do texto na (po)ética do encontro: experiências artístico-pedagógicas com a literatura, a leitura e o teatro* (2020), discuti de que forma os

as narrativas dissidentes em sala de aula com crianças; os jogos lúdicos envolvendo práticas de “leitura e teatralidade” (Vidor, 2016) como caminhos metodológicos de mediação de temas interseccionais na Educação Básica; e a importância do ensino de Arte/Teatro para fabular lugares de acolhimentos e afetos sobre corpos dissidentes na escola.

Nesse sentido, foram utilizados como metodologia a Pesquisa-formação (Passeggi, 2016), a qual parte das narrativas e das experiências docentes como fundamentos para problematizar a práxis do(a) professor(a)¹⁰ na Educação Básica. Os dispositivos metodológicos usados foram: os registros no diário de campo (planejamentos, fotografias, vídeos e registros no grupo de *WhatsApp* da pesquisa) sobre o processo artístico-pedagógico; as materialidades (textos escritos, desenhos, vídeos, áudios e cenas) criadas pelas crianças em sala de aula; e as minhas memórias da prática docente e do cotidiano escolar. Além disso, as reflexões partiram do que classifiquei como “cenas-problema”, isto é, chaves de análises que desvelam pontos centrais da práxis e que conduzem à problematização teórica como, por exemplo: o racismo na escola; o cabelo da menina negra como lugar de preconceito, pertencimento e empoderamento; e a representatividade como lugar de potência.

A investigação foi aprovada pelo Comitê de Ética¹¹ para Pesquisa com Seres Humanos/ UDESC (número do Certificado de Apresentação de Apreciação Ética - CAAE 72861723.3.0000.0118 - Plataforma Brasil). Todas as imagens foram autorizadas pelos(as) familiares, com assinaturas dos termos do Comitê de Ética. Além disso, as

temas de gênero e sexualidade eram abordados nas narrativas de dois livros para as infâncias e juventudes: *Menina não entra* (2014), da autora Telma Andrade, e *Uma pergunta tão delicada* (2014), de Leen Van Berg. Apontei o potencial da metáfora na literatura como um caminho para trazer à tona temas interseccionais nas aulas de Arte com crianças, sobretudo em contextos escolares conservadores, como o que leciono atualmente.

¹⁰ Neste texto, opto por utilizar a flexão “professores(as)” para me referir às pessoas mencionadas ao longo do artigo.

¹¹ Há desafios e especificidades enfrentados por projetos do campo da Arte/Teatro ao serem submetidos à avaliação do Comitê de Ética. Em primeiro lugar, o Comitê conta exclusivamente com avaliadores(as) da área da Medicina, o que significa a ausência de profissionais das Artes Cênicas, Artes Visuais, Teatro, Música, entre outras linguagens artísticas. Essa lacuna compromete o entendimento das particularidades artístico-pedagógicas dos projetos. Em segundo lugar, os formulários e os itens exigidos pelo sistema seguem uma lógica e uma nomenclatura vinculadas à área da saúde, o que dificulta a apresentação adequada das especificidades e das necessidades metodológicas próprias das pesquisas em Artes. Diante disso, torna-se necessário e urgente que profissionais das áreas artísticas integrem os Comitês de Ética, a fim de qualificar o processo de avaliação e garantir que os projetos de pesquisa em Artes sejam compreendidos em suas singularidades epistemológicas, metodológicas e artístico-pedagógicas.

crianças e seus(as) responsáveis foram previamente informados(as) de que suas fotografias e falas seriam publicadas em uma pesquisa. Ainda assim, para preservar a integridade dos(as) alunos(as), em uma pesquisa que aborda temas frequentemente censurados e perseguidos, optei por não identificar os rostos das crianças.

Os recortes interseccionais (raça, gênero, sexualidade e geração) são discutidos neste texto por meio do conceito de Interseccionalidade (Collins; Bilge, 2021), que “investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana” (Collins; Bilge, 2021, p. 214). Para as autoras Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge¹² (2021), as relações de saber-poder que envolvem esses marcadores sociais interseccionais, em determinada sociedade e contexto histórico, atravessam as experiências de cada pessoa de forma sobreposta, estabelecendo desigualdades de raça, classe, gênero, sexualidade, dentre outras.

Para isso, minhas reflexões estão pautadas no pensamento afrofeminista e interseccional: Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021); Beatriz Sousa Gomes e Maylla Chaveiro (2024); Grada Kilomba (2020); Bárbara Carine Pinheiro (2023) e Deborah Monteiro (2023). Além disso, proponho discussões com base nos estudos da autora Heloíse Vidor (2016) sobre propostas artístico-pedagógicas com jogos lúdicos a partir de livros literários intitulada “leitura e teatralidade”.

Composição “Amor(as)”: “Eu sou pretinha também” (Emicida, 2018)

O processo criativo mediado com a turma do 5º ano do Ensino Fundamental teve como etapa inicial a confecção de diários de bordo (Machado, 2002). Para isso, expliquei às crianças que esse seria um registro do processo, que poderia ser compartilhado com outras pessoas interessadas em conhecer nossas atividades (pesquisa). Pedi ainda que criassem um perfil com algumas informações (nome fictício, idade, local de nascimento, com quem morava, uma breve biografia) e desenhassem a escola (figura 1).

¹² Neste artigo, opto por citar os nomes completos dos(as) autores(as), com o objetivo de dar visibilidade às escritoras e teóricas.

No que se refere ao perfil¹³ dos(as) estudantes participantes, a turma 5º "01" era composta por 25 crianças, mas somente 20 tiveram a participação autorizada¹⁴ pelas famílias para integrarem a pesquisa de campo. Desse total, 23 eram brancas, 2 pretas e 1 parda. A identificação de gênero partiu da análise dos documentos curriculares, haja vista que, na escolha do nome fictício no diário de bordo, muitas crianças exploraram possibilidades "não-binárias". Sendo assim, foram identificadas 13 crianças do gênero feminino e 12 do gênero masculino.

Figura 1 - fotomontagem elaborada pelo autor com imagens do acervo da pesquisa, 2025.



A instituição é uma escola pequena. Nas imagens (figura 1), as crianças destacaram a planta baixa da instituição (Bem 10.000, 10 anos) centralizada na parte superior. Já nas fotografias apresentadas na parte inferior, as estudantes desenharam a fachada (Maya, 11 anos; Nezuco, 11 anos). No início do processo criativo, ainda na fase de construção do diário de bordo, propus às crianças que criassem um desenho que

¹³ Como o recorte deste artigo centra-se nas partilhas/análises das práticas de "leitura e teatralidade" (Vidor, 2016), não darei ênfase às análises dos dados presentes no diário de bordo. Para mais informações sobre as reflexões acerca do perfil da turma e os recortes interseccionais indico a consulta do subcapítulo da tese intitulado *"Eu sou Bela, uma minina venezuelana que veio para no brasil por necessidades"* (Bela, negra, 11 anos): o contexto da turma do 5º ano "01" e o perfil das crianças.

¹⁴ Essas cinco crianças participaram das aulas e receberam notas conforme meu planejamento bimestral como professor de Arte. Contudo, como não houve autorização para participação na pesquisa, não compartilhei as produções artísticas delas (diário de bordo, escritos e imagens) no estudo.

representasse a escola (figura 1). A fotomontagem ilustra como elas percebem esse espaço, conforme os desenhos dos(as) estudantes Maya (11 anos), Bem 10.000 (10 anos) e Nezuko (11 anos) – os nomes fictícios foram criados pelos(as) alunos(as).

A escola oferece do 1º ao 5º ano dos anos iniciais do Ensino Fundamental, nos turnos matutino e vespertino. Segundo as informações disponíveis no Projeto Político Pedagógico (2023), parte das famílias são nativas ou adjacentes à cidade, enquanto outra parcela significativa é formada por migrantes de outras regiões do Brasil, principalmente do Nordeste e Norte. Da região Sul, destaca-se a migração do estado do Rio Grande do Sul. Além disso, observa-se uma expressiva presença de imigrantes venezuelanos(as), haitianos(as) e cubanos(as)¹⁵.

Após essa etapa inicial de confecção e criação do perfil no diário de bordo, começamos

o estudo do conteúdo de autorretrato¹⁶, com base na leitura do livro didático *Buriti Mais – Arte* (2021)¹⁷ e nas obras dos(as) seguintes artistas dissidentes: o artista plástico afro-brasileiro Arthur Timótheo (1882-1922); a mexicana Frida Kahlo (1907-1954); a androginia performática e *Queer* de Claude Cahun (1894-1954); e a artista visual/grafiteira brasileira contemporânea Panmela Castro.

¹⁵ “Por que SC se tornou o principal destino de migrantes no país? Santa Catarina se tornou o principal destino de migrantes no país. O estado recebeu 503.580 novos moradores de outras unidades da federação entre 2017 e 2022, segundo dados do Censo 2022 divulgados pelo IBGE na sexta-feira (27). O estado recebeu 503.580 imigrantes interestaduais entre 2017 e 2022, o que resultou em um aumento de 4,66% da população total. É o maior do Brasil em números absolutos e também em proporção.” Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2025/06/28/por-que-sc-se-tornou-o-principal-destino-de-migrantes-no-pais-entenda.shtml>. Acesso em: 16 de jul. 2025.

¹⁶ Para fomentar reflexões sobre identidade, representatividade e colorismo na perspectiva do autorretrato, discutimos o papel da tonalidade (cores) na representação de obras com a diversidade de corpos e raças. Essa discussão surgiu, sobretudo, a partir da observação de um comportamento recorrente: ao se desenharem, as crianças utilizavam apenas um único lápis – geralmente chamado por elas de “lápis cor de pele”. Esse hábito é muito comum nos anos iniciais do Ensino Fundamental, justamente em virtude da ausência de trabalhos com esse foco na percepção “sobre si” na escola. Essas discussões, referentes ao conceito de colorismo como um dos temas das relações étnico-raciais na escola (Rodrigues; Euclides; Herneck, 2023), a partir dos lápis com tons de peles, estão presentes no cotidiano das aulas de Arte nos anos iniciais do Ensino Fundamental e são problematizados no artigo Lápis cor de pele: entre “riscos” e rabiscos das infâncias negras nos cotidianos escolares (Rodrigues; Euclides; Herneck, 2023). Por esse motivo, meu objetivo artístico-pedagógico foi iniciar o processo com o conteúdo de autorretrato, pois abria possibilidades para trazer à tona essas reflexões com a turma do 5º ano “01” – uma turma com predominância de crianças brancas.

¹⁷ O conteúdo, presente no referido livro da Editora Moderna integra o 4º capítulo, intitulado *Pintando retratos*. Contudo, percebi que o material não aprofundava as discussões propostas. Apesar de usá-lo como estratégia de proteção e fundamentação das minhas aulas, sobretudo ao compartilhar discussões interseccionais com base no conteúdo que somos obrigados a mediar, ampliei as referências investigando outros(as) artistas, conforme compartilho neste subcapítulo.

Na etapa seguinte, de organização das propostas¹⁸ das “composições de leituras¹⁹” (Vidor, 2020), parti dos pressupostos da autora Heloise Vidor (2016) para a mediação dessas práticas (quadro 1): proporcionar que a aproximação e a apropriação do texto pelo(a) aluno(a) “se desse por meio do contato com a própria obra”; permitir que o livro fosse partilhado voluntariamente pelo grupo, ou seja, que a materialidade passeasse pelas mãos dos(as) participantes; assegurar a presença da voz na leitura dessas propostas coletivas “como modos possíveis de ler e fruir a literatura”; explorar o espaço, com possibilidade de experimentação dos planos baixos, médios e altos durante a leitura em voz alta; e considerar o corpo, a voz, o espaço e a materialidade do livro como forma de instaurar teatralidades através do jogo lúdico com a leitura coletiva (Vidor, 2016, p. 117 e 126).

Quadro 1 - Proposta de leitura coletiva para “Amor(as)”.

- Andar pelo espaço lentamente COMO SE FOSSE uma caminhada no pomar;
- LER em voz alta;
- DESCREVER as IMAGENS de cada página;
- Passar a PALAVRA (ler ou repassar o livro);
- Colar FRAGMENTOS da narrativa (páginas) espalhados pela sala no papel kraft;
- Explorar as materialidades da sala (SE QUISESSE).
- Ler em CORO, de acordo com o momento da história, a frase da imagem impressa pregada na cadeira.

Fonte: criada pelo autor, 2025.

¹⁸ Essa proposta artístico-pedagógica foi premiada na categoria “plano de aula” no *Edital de Igualdade de Gênero na Educação Básica* (2023), organizado pela Fundação Educativa. O referido plano, intitulado *Julian é uma sereia: narrativas biográficas interseccionais na escola* (2023), está disponível para acesso no acervo virtual do projeto. “O site Gênero e Educação integra atualmente as ações do projeto Gênero na Escola, realizado pela Ação Educativa com apoio do Fundo Malala, com o propósito de promover o direito à educação para a igualdade de gênero, raça e sexualidade como eixo estruturante da democracia, da qualidade educacional e condição fundamental para o reconhecimento pleno dos direitos das mulheres, da população LGBTI e da população negra e indígena no Brasil.”. Plano de aula *Julian é uma sereia: narrativas biográficas interseccionais na escola*. Disponível em: <https://generoeducacao.org.br/mude-sua-escola-tipo/materiais-educativos/plano-de-aula/julian-e-uma-sereia-narrativas-biograficas-interseccionais-na-escola/>. Acesso em: 20 de set. 2024.

¹⁹ O termo “composição” pode ser definido como ato ou efeito de compor(-se); ato ou efeito de constituir um todo [...]. [...] **Por composição estou entendendo a disposição**, ou seja, o **arranjo intencional das regras** para a abordagem de determinado texto, **visando potencializar a fruição do receptor pela conjunção entre a forma de ler e o tema**. [...] **As saídas do texto estavam focadas na busca das impressões dos leitores e ouvintes** durante o processo, através da **escrita das palavras-síntese**. E as **interrupções também ocorriam na passagem da leitura**, ritualizada pela ação de aproximação do leitor em direção ao futuro leitor, precisada, **claramente endereçada e concretizada por meio da entrega do livro**, numa menção ao trabalho realizado com a bola de plástico na etapa anterior [referência à prática piloto] (Vidor, 2016, p. 185 e 186 – grifos nossos).

No dia da prática, antes de iniciarmos a leitura de *Amoras* (2018), espalhei imagens impressas das páginas do livro pela sala/biblioteca e disponibilizei um papel kraft no centro do espaço. Inicialmente, expliquei as regras do jogo para a leitura com as crianças. Nas regras (quadro 1), deixei espaço para que cada uma pudesse “se permitir jogar”, de acordo com sua vontade da experimentação da leitura em voz alta. Por exemplo: a regra de passar a palavra/livro funcionava como um convite à leitura, que poderia ser aceito ou não, sem a imposição presente, por exemplo, nas aulas de Português. Isto é, “ninguém é obrigado a ler e ninguém é obrigado a escrever [na lousa, no cartaz ou no papel]” (Vidor, 2016, p. 209).

Para iniciarmos, mediei um breve aquecimento com o objetivo de que as crianças caminhassem pela sala sem pisar nas imagens, que faziam referência às amoras colhidas no pomar, enquanto tentavam desvendar o que cada página isolada poderia oferecer como pistas sobre a narrativa que iriam ler. As crianças andaram pela sala e uma estudante iniciou a leitura do livro (figura 2), que estava posicionado sobre uma cadeira. Os(as) demais continuaram caminhando lentamente pela sala, observando e tocando embaixo das mesas e nas paredes, ao mesmo tempo em que escutavam as primeiras palavras proferidas em voz alta para decifrar em qual folha estava aquela narrativa (tanto pela leitura das palavras quanto pela descrição das imagens da página).

Figuras 2 - fotomontagem elaborada pelo autor com imagens do acervo da pesquisa, 2025



Após descobrirem a página que estava sendo lida, colavam-na sobre a folha de papel kraft, localizada no centro do espaço, com o objetivo de montar a narrativa que estavam conhecendo (figura 2). No decorrer da prática, quem terminava a leitura de uma ou duas páginas passava a palavra para a outra pessoa que estivesse paralisada, podendo essa aceitar o convite à leitura ou repassar a materialidade a diante.

Aos poucos, as crianças se envolveram com a história criada por Emicida, que aborda temas como ancestralidade e a pluralidade de divindades religiosas em diferentes culturas. Enquanto alguns(as) alunos(as) caminhavam pela sala (o pomar), outro(a) estudante, posicionado(a) sobre a cadeira (a imagem grande da fotomontagem/figura 2), lia as páginas seguintes do livro. Em uma dessas páginas, em especial, aparece a metáfora: “amoras penduradas a brilhar, quanto mais escuras, mais doces, pode acreditar”, seguida da exclamação da personagem: “Papai, que bom, porque eu sou pretinha também” (Emicida, 2018, p. 17 e 33). Durante a prática, quando a criança lia esse trecho: “as pretinhas são o melhor que há. Papai, que bom, porque eu sou pretinha também” (Emicida, 2018, p. 17 e 33), cuja ênfase é destacada pelo próprio autor, propus um enfoque no jogo: os(as) estudantes deveriam paralisar seus movimentos, olhar para a imagem em que a frase estava escrita (fixada na cadeira) e, em seguida, lê-la em voz alta, em coro.

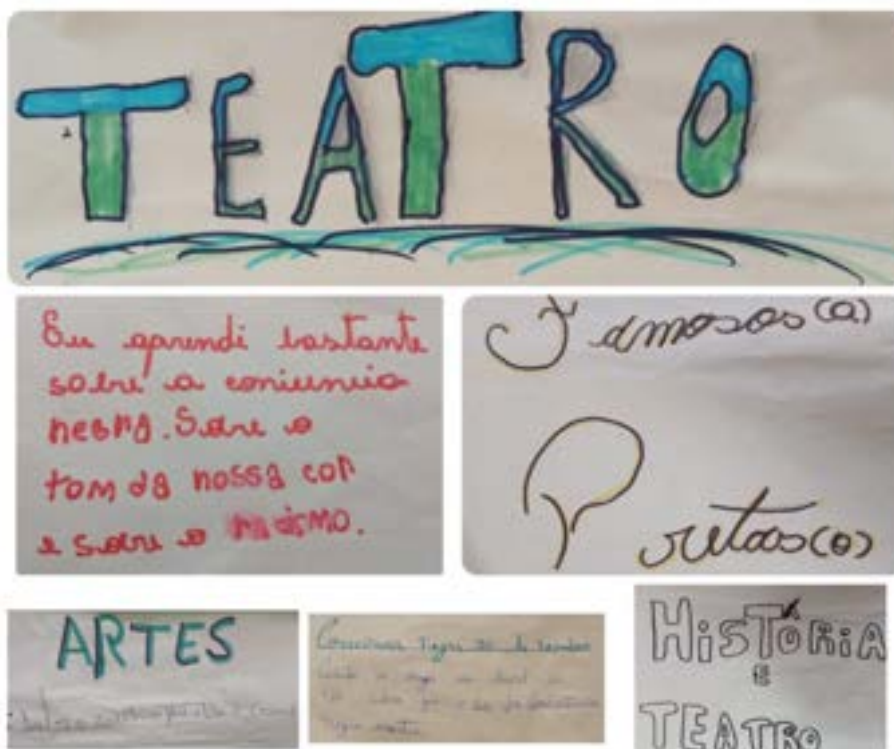
Para as autoras Beatriz Sousa Gomes e Maylla Chaveiro, no *artigo O papel da literatura infantil na formação de subjetividade e identidade de crianças pretas: uma leitura do livro Amoras* (2024), o trecho destacado por Emicida – e que também foi enfatizado na prática, a fim de estimular a escuta das crianças para as relações entre ficção e realidade – dialoga com a valorização da estética negra. Em especial, evidencia como o colorismo é atravessado pelo racismo, revelando quais corpos são lidos como belos e quais são inferiorizados:

[...] Essa parte do livro é muito importante para o enfrentamento ao racismo, principalmente em um contexto em que **o sistema de classificação social ocorre via colorismo**, ou seja, a diferença de tratamento entre pessoas é baseada na cor da pele. **Considerando que há nuances de cor diferentes dentro do grupo racial negro, as pessoas com pele mais escura sofrem mais opressões**, causando desigualdade de oportunidades, afetando o acesso a empregos, educação, saúde, moradia e outros recursos importantes. **Ao narrar que “as pretinhas**

são as melhores”, Emicida, provavelmente, buscou enaltecer a beleza de crianças negras de pele escura que podem estar sofrendo racismo em sala de aula, promovendo equidade racial (Gomes; Chaveiro, 2024, p. 197 – grifos nossos).

A autora (2024) destaca que, além da abordagem plural da religiosidade e das raízes ancestrais presentes na narrativa, *Amoras* surgiu de uma conversa entre o *rapper* Emicida e sua filha, trazendo também discussões sobre a valorização da identidade e a representatividade positiva para crianças negras desde a mais tenra infância. As autoras Bárbara Carine Pinheiro (2023) e Deborah Monteiro (2023) também ressaltam como a literatura atua na formação da subjetividade de crianças negras, considerando que ainda são poucas as obras que apresentam crianças dissidentes como protagonistas, e mais raras ainda são aquelas que chegam às salas de aula, possibilitando que essas possam fruir essas histórias – como percebi em meu contexto escolar, no segmento dos anos iniciais do Ensino Fundamental. Um exemplo disso é a escola em que atuo: embora possua um pequeno acervo literário na biblioteca, não há literatura contemporânea com representatividade dissidente como ocorre em *Amoras* (2018).

Figura 3 - fotomontagem elaborada pelo autor com imagens do acervo da pesquisa, 2025.



Ao final do processo, após a mediação da leitura das biografias de personalidades negras e dos livros *Amoras* (2018) e *Julián é uma sereia* (2021)²⁰, convidei a turma do 5º “01” a escrever, nas folhas de papel, frases ou palavras (figura 3), ou seja, palavras-síntese²¹ (Vidor, 2016), que traduzissem a experiência vivida ao longo das aulas, sobretudo a aproximação com os temas das relações étnico-raciais. Essas palavras eram oportunidades para reverberar as apropriações das histórias ficcionais e biográficas, bem como dos temas interseccionais de raça, gênero, sexualidade, entre outros.

A fotomontagem (conforme figura 3) acima ilustra as reverberações desse processo nas crianças, revelam os escritos das crianças e algumas reflexões. A primeira destaca o fazer teatral na escola; logo abaixo, os dois cartazes enfatizam a compreensão do colorismo (temática central da prática inicial com autorretrato, além de um dos temas do livro *Amoras*) e a escuta das personalidades negras. Nos três últimos cartazes, os(as) alunos(as) demonstram o entendimento do racismo como um crime e a importância do dia da Consciência Negra no Brasil. Esse ponto foi evidenciado pela estudante Bela (venezuelana), que compartilhou em seu cartaz: “Cuando²² eu cheguei no brasil eu não sabia que o dia da consciência negra existia”, bem como as relações entre as histórias lidas (ficcionais e reais) e as possibilidades do fazer teatral na escola. Na aula seguinte, adentramos às narrativas das personalidades negras (mulheres cis e trans).

No decorrer do processo, percebi através das “palavras-síntese”, que a aproximação das crianças se deu tanto pelos temas dos livros literários e das biografias quanto pela relação que as narrativas estabeleceram com o contexto das infâncias da turma do 5º ano “01”. Para a autora Heloise Vidor (2016), a relação entre a literatura escolhida e a empatia com a ficção são caminhos que podem aproximar o(a) estudante

²⁰ A prática específica com a literatura *Julián é uma sereia* (2021) não é mencionada neste artigo. Para mais informações sugiro a leitura do subcapítulo *Esse livro Julián é uma sereia é proibido para crianças! A censura, as vivências afeminadas e a resistência na escola*.

²¹ Para Heloise Vidor (2016), essa forma de escrita, “de palavras ou pequenas frases” como “palavras-síntese”, que atravessam o processo, são formas de diagnosticarmos como os(as) participantes se apropriam do texto literário, bem como de compreendermos as reverberações da experiência nas pessoas que participam das propostas artístico-pedagógicas. Ou seja, “regras (básicas) para a leitura de textos longos [...] a palavra pode estar relacionada ao texto lido ou à atividade proposta, dependendo do caso” (Vidor, 2016, p. 186).

²² Nas transcrições mantive a escrita original das crianças como no diário de bordo e nos escritos das demais materialidades criadas no processo como as cartas direcionadas às personagens e personalidades homenageadas.

da obra. Nas palavras da autora: "a empatia com a obra pode despertar no leitor a curiosidade sobre os aspectos relacionados a ela e mobilizá-los para a busca de informações" (Vidor, 2016, p. 123). Acerca das relações e reverberações, entre a literatura e o contexto real, a autora frisa que a "força da ficção" é justamente tensionar e friccionar vida/arte, pois "ela [a literatura] abre espaço para tratar, por meio da ficção, das questões mais intensas e polêmicas da vida" (Vidor, 2016, p. 213).

Composição "Vozes (in)visibilizadas na escola": "Canto rap por amor, essa é minha linha [...] Sou criança, sou negra, também sou resistência" (MC Sofia, 2016)

A prática seguinte, que também aconteceu na mesma sala/biblioteca, oportunizou a escuta das narrativas de mulheres negras (cis e trans) que foram adaptadas a partir de livros especialmente para o processo criativo. Inicialmente, organizei o espaço pregando o fio vermelho em uma estrutura que já estava disponível na sala, o que me permitiu construir um varal onde pendurei envelopes contendo as biografias das mulheres homenageadas: Dandara dos Palmares, Antonieta de Barros, Mercedes Júlia Adão, Megg Rayara de Oliveira, Rayssa Leal, as irmãs gêmeas Helena e Eduarda Ferreira (figura 4). Além disso, no chão, abaixo do varal, de um lado coloquei uma caixinha de som que tocaria a música *Menina Pretinha* da Mc Sofia; do outro posicionei o livro *História para ninar garotas rebeldes 2* (2018), que traz a biografia da jogadora de futebol Marta.

Figura 4 - fotomontagem elaborada pelo autor a partir de imagens pesquisadas na internet (Google), 2025.



A escolha pelas personalidades Dandara dos Palmares e Antonieta de Barros se justifica pela importância dessas figuras históricas para a população negra brasileira, sobretudo para os(as) catarinenses, visto que Antonieta de Barros é considerada a primeira mulher negra em cargo político no século XX em Santa Catarina e no Brasil. Megg Rayara de Oliveira e Marta Vieira da Silva representavam as dissidências de gênero e de sexualidade. A escolha dessas personalidades teve como objetivo possibilitar que os(as) estudantes também pudessem escutar as vozes de personalidades pertencentes à comunidade LGBTI+. Já Rayssa Leal, as irmãs gêmeas Helena e Eduarda Ferreira e Sofia representavam as infâncias e juventudes com marcadores sociais interseccionais próximos da faixa etária dos(as) estudantes do 5º ano “01”. São meninas que entrelaçam potências em diferentes segmentos, como na música/rap, no esporte e na literatura. Além disso, escolhi homenagear Mercedes Júlia Adão (trabalhadora rural, dona de casa e líder comunitária em Itaguaçu), personalidade que dá nome à escola. Tal homenagem buscou valorizar outros aspectos geracionais e a representatividade de uma liderança local, que fazia parte do cotidiano escolar das crianças.

Diferentemente do livro *Amoras* (2018), no qual busquei inspiração para criar regras do jogo, nessa proposta – focada nas biografias – elaborei uma dinâmica voltada

para as relações entre “ler, vocalizar, escutar e ver” (Vidor, 2016), considerando o espaço/cadeira e as materialidades (livro com a biografia da jogadora Marta, a caixinha de som com a música da MC Sofia, o varal, os pregadores e os envelopes com as demais narrativas biográficas). Assim, ao entrarem na sala, sugeri às crianças algumas propostas de leitura coletiva (Vidor, 2016):

Quadro 2 - Proposta de leitura coletiva para “Vozes (in)visibilizadas na escola”.

- Escolher um dos lados do varal para se acomodar e VER as palavras sendo VOCALIZADAS;
- ABRIR os envelopes e VER as dissidências;
- LER as biografias em VOZ ALTA e recolocar os envelopes no varal MOSTRANDO as imagens;
- PARA QUEM observa;
- EXPERIMENTAR os planos baixo, médio e alto pelo ESPAÇO da sala (se quisesse);
- Explorar as MATERIALIDADES da sala (SE QUISESSE).

Fonte: criada pelo autor, 2025.

Aos poucos, as crianças foram se acomodando pelo espaço da sala. Logo, perguntei quem gostaria de iniciar a prática. Algumas optaram por explorar a leitura no chão, enquanto outras experimentaram as possibilidades com a cadeira (como ilustram as imagens abaixo). Os(as) primeiros(as) estudantes caminharam até o varal, escolheram um envelope, abriram-no e começaram a leitura, explorando as possibilitadas de jogo com a cadeira, os planos e a espacialidade – conforme a “proposta de leitura coletiva” descrita acima. Em seguida, recolocavam os envelopes pregados no varal e compartilhavam com os(as) colegas a imagem da personalidade (figura 5).

Assim, a aula de Arte/Teatro proporcionou que os(as) estudantes se aproximassem da escuta de diferentes narrativas daquelas mulheres, oriundas de contextos históricos diversos e geracionalidades distintas. Em determinado momento, percebi alguns atravessamentos durante a mediação: burburinhos sobre mulheres que desconheciam e que romperam padrões, como a jogadora Marta (uma das personalidades mais citadas nos registros das crianças sobre o processo, como destaque no decorrer deste subcapítulo); a surpresa de algumas crianças ao verem a personalidade que dá nome à escola (Mercedes Júlia Adão), pois muitas apenas conheciam a denominação da instituição, sem saber quem era aquela mulher e qual sua importância para a sociedade local; a identificação positiva de duas alunas negras com

a medalhista olímpica, skatista, adolescente e negra, Rayssa Leal; bem como o sentido de pertencimento cantado nos versos do *rap* da MC Sofia (na época da gravação da música, também uma criança de 10 anos).

Figura 5 - fotomontagem elaborada pelo autor com imagens do acervo da pesquisa, 2025.



Depois, alunos(as) do outro lado do varal repetiram a ação (figura 5). Durante o jogo, além da leitura das biografias, como exemplo adaptado sobre a história de Antonieta de Barros (quadro 3), um envelope trazia a imagem da Mc Sofia com um convite para escutarem os versos do *rap* (quadro 3), que abordam: as vozes das infâncias dissidentes; a aceitação relacionada ao cabelo como símbolo da beleza negra e de resistência; a ancestralidade, no sentido de conhecer o passado e entender a importância para o presente e futuro; a problematização de brinquedos como a boneca que não representa a diversidade racial e étnica das infâncias, como da MC Sofia; e o racismo que afeta o cotidiano das crianças negras.

Quadro 3 - adaptação biográfica e letra/rap.

Quem é essa personagem da vida real? Olá, meus amigos e amigas do futuro! Eu sou Antonieta de Barros e escrevo para vocês, com um pouco de magia e imaginação, para falar sobre como é viver no século XX. Nasci na ilha da magia, em Florianópolis, em uma família muito humilde. Na minha infância, adorava brincar de ser professora ... Os anos se passaram e eu estudei, estudei muito. Realizei o meu sonho: me tornei uma professora! Naquela época, as pessoas eram muito preconceituosas e algumas não aceitavam que eu, uma professora negra, pudesse dar aula. Além de ser professora, naveguei no mundo das palavras e escrevi livros. Entre letras e personagens, fui reescrevendo minha história. Depois, fui defender os nossos direitos e virei a primeira mulher negra na política. Como uma heroína, sempre lutei contra o preconceito! Se a catarinense Anita Garibaldi lutava nas batalhas revolucionárias, eu lutei na tribuna da câmara estadual por uma Santa Catarina melhor. Ah, vocês sabiam que fui eu quem criou o dia em homenagem aos professores e professoras? Vocês já conheciam a minha história? Foi ótimo viajar no tempo através das palavras para compartilhar um pouco da minha trajetória com vocês. Abraços de um tempo muito, muito distante do passado!! Com carinho, Antonieta de Barros.	Fragmentos do rap <i>Menina Pretinha</i> (MC Sofia, 2016) Menina pretinha Exótica não é linda Você não é bonitinha Você é uma rainha [...] Devolva minhas bonecas Quero brincar com elas Minhas bonecas pretas O que fizeram com elas? Vou me divertir enquanto sou pequena Barbie é legal, mas eu prefiro a Makena africana Como história de griô, sou negra E tenho orgulho da minha cor Africana Como história de griô Sou negra E tenho orgulho da minha cor [...] O meu cabelo é chapado, sem precisar de chapinha Canto rap por amor, essa é minha linha Sou criança, sou negra, também sou resistência Racismo aqui não, se não gostou, paciência!
---	---

Fonte: criada pelo autor, 2025.

A adaptação artística foi elaborada por mim, com o objetivo artístico-pedagógico de partilhar fatos relevantes da vida de Antonieta de Barros. Com isso, meu objetivo era envolver as crianças em uma história curta, de fácil leitura pelos(as) estudantes, que destacasse ainda aspectos narrativos da luta de uma heroína do século passado em seu cotidiano. Optei, ainda, por adaptar o texto em formato de “falas”, em primeira pessoa, de forma que as personalidades conversassem diretamente com as crianças, sem o recurso literário da mediação do(a) narrador(a). Essa foi uma estratégia artística pensada para envolver os(as) estudantes na imersão da história, como se as personalidades criassem uma intimidade, partilhando aspectos da sua vida (sobre as questões interseccionais e de resistência) de uma forma lúdica e envolvente.

Após a prática de leitura das biografias das mulheres negras, sentamo-nos em círculo no chão para iniciarmos a roda de conversa. Inicialmente, pedi que as crianças

compartilhassem suas experiências nas aulas, destacando o que mais havia chamado sua atenção (quadro 4). Para finalizar, propus que escrevessem uma frase ou palavra que expressasse as aprendizagens apropriadas durante o processo – materialidade que analisei ao final da prática de leitura do livro *Amoras*. Assim, da roda de conversa (transcrições feitas a partir de áudios e vídeos), destaco algumas “cenas-problema” partilhadas pelos(as) discentes Bela (negra, venezuelana, 11 anos) e Otakinho (branco, brasileiro/catarinense, 11 anos):

Quadro 4 - Cenas-problema “partilhas de Bela (negra, venezuelana, 11 anos)”.

“Você não pode ser uma princesa! ²³ ”	“Você tem cabelo ruim!”	“Mulher sabe jogar futebol?”
	“Quando eu era pequena, eu tinha muito preconceito por causa de que eu tinha os cabelos cacheados... porque eu sou um pouco preta (mostra o braço evidenciando a pele)”. “Então, eu sofria de preconceito na escola [...] na Venezuela e também no Brasil. Quando eu tava em Manaus eu sofria de preconceito por isso.”	“Eu acho que a Marta sofreu de preconceito por causa de que ela jogava e gostava do futebol e como ela entrou no futebol, ela sofreu de preconceito por causa de que ela era mulher.”

Fonte: elaborada pelo autor a partir das transcrições dos vídeos na roda de conversa, 2025.

No livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2020, p. 29), a teórica afrofeminista Grada Kilomba “examina a atemporalidade do racismo cotidiano” dos instrumentos materiais e simbólicos de racismo desde o período colonial à contemporaneidade. Inicialmente, rememora como a plantação e a memória desvelam uma “reencenação de um passado colonial” atravessado pelo racismo, onde a máscara para castigar escravizados(as) simboliza as táticas da branquitude para silenciar as vozes dissidentes de raça. Em seguida, a autora parte do que definiu como

²³ Referência aos discursos de ódio/racistas proferidos contra a atriz Halle Bailey, quando foi anunciada como a nova Ariel do filme live action da Disney, em 2019. Fãs da Disney lotam redes sociais com comentários racistas após escalação de atriz negra para “A Pequena Sereia”. Disponível em: <https://revistamonet.globo.com/Noticias/noticia/2019/07/fas-da-disney-lotam-redes-sociais-com-comentarios-racistas-apos-escalacao-de-atriz-negra-para-pequena-sereia.html>. Acesso em: 17 de mar. de 2025.

“episódios de racismo” (situações que se repetem no ônibus, no supermercado, em festas, jantares, no ambiente familiar, entre outros) para analisar as narrativas biográficas de duas mulheres negras da “diáspora africana”: uma afro-alemã e outra afro-estadunidense, ambas residentes na Alemanha. Grada Kilomba (2020) reitera a importância da “perspectiva biográfica ao trabalhar com o fenômeno do racismo”, uma vez que “a experiência do racismo não é um acontecimento momentâneo ou pontual, é uma experiência contínua que atravessa a biografia do indivíduo, uma experiência que envolve uma memória histórica de opressão racial” [...] (Kilomba, 2020, p. 85).

Diante do exposto, dois temas analisados pela autora, a partir das narrativas das mulheres negras entrevistadas, relacionam-se com as falas compartilhadas pela aluna Bela durante a roda de conversa, evidenciando intersecções entre racismo, sexismo e desigualdade diaspórica: a) as percepções sobre identidade racial e racismo na infância; b) as percepções sobre beleza feminina negra e questões relacionadas ao cabelo (Kilomba, 2020, p. 87). Na seção intitulada Racismo genderizado: “você gostaria de limpar nossa casa?”, Grada Kilomba (2020) descreve como o sexismo e o racismo se entrelaçam para colocar a menina negra no lugar de subalternidade, oferecendo-lhe apenas a função de serviço doméstico em detrimento da valorização intelectualidade. A autora partilha episódios vividos desde a infância até a vida adulta, nos quais sempre lhe fora negada a intelectualidade como um caminho possível. Enquanto na seção Políticas do cabelo: “[...] as pessoas costumavam tocar meu cabelo!” – invadindo o corpo negro, Grada Kilomba (2020) centraliza suas análises para problematizar o cabelo como lugar de resistência e racismo.

As autoras Grada Kilomba (2020) e Bárbara Carine Pinheiro (2023) abordam o cabelo como lugar de opressão e, ao mesmo tempo, de resistência. Assim, como tema central em obras acadêmicas e literárias, Grada Kilomba (2020) ressalta como o cabelo se tornou uma questão identitária e política da negritude, evidenciando as marcas históricas do racismo, da colonização à atualidade, bem como um símbolo da estética negra como forma de protesto e resistência:

Historicamente, o cabelo único das pessoas negras foi desvalorizado como o mais visível estigma da negritude e usado para justificar a subordinação de africanas e africanos (Banks, 2000; Byrd e Tharps, 2001; Mercer, 1994). **Mais do que a cor de pele, o cabelo tornou-se a**

mais poderosa marca de servidão durante o período de escravidão. Uma vez escravizadas/os, a cor da pele de africanas/os passou a ser tolerada pelos senhores brancos, mas o cabelo não, que acabou se tornando um símbolo de “primitividade” [...] **Ao mesmo tempo, negras e negros foram pressionadas/os a alisar o “cabelo ruim” com produtos químicos apropriados, desenvolvidos por indústrias europeias.** Essas eram formas de controle e apagamento dos chamados “sinais repulsivos” da negritude. Nesse contexto, **o cabelo tornou-se o instrumento mais importante da consciência política entre africanas/os e africanas/os da diáspora.** Dreadlocks, rasta, cabelos crespos ou “black” e penteados africanos transmitem uma mensagem política de fortalecimento racial e um protesto contra a opressão racial. – pergunte a Angela Davis! (Kilomba, 2020, p. 126-127 – grifos nossos).

Em diálogo com as reflexões de Grada Kilomba (2020) sobre o cabelo como marca do racismo, a aluna Bela (negra, venezuelana, 11 anos) partilha “cenas–problema” em que o cabelo ocupava um lugar central de opressão. Nas palavras da estudante: “quando eu era pequena, eu tinha muito preconceito por causa de que eu tinha os cabelos cacheados... Porque eu sou um pouco preta (mostra o braço evidenciando a pele) [...]. Então, eu sofria de preconceito na escola [...]”. Bela compartilha como o racismo atravessou sua infância, inicialmente por meio de um “racismo subjetivo”, relativo à própria percepção (o preconceito sempre surge do apontamento do/a outro/a que diz que somos diferentes como em casos de racismo, homofobia, transfobia, gordofobia, capacitismo, entre outros) e, posteriormente, pelos olhares das outras pessoas, destacando que “sofia de preconceito na escola”. Durante a roda de conversa, indaguei se essas “cenas de racismo” ocorreram na Venezuela ou no Brasil, e ela respondeu que em ambos os países: “na Venezuela e também no Brasil. Quando eu tava em Manaus eu sofria de preconceito por isso”.

O relato de Bela corrobora as minhas investigações teóricas e literárias, nas quais percebi que o “tema do cabelo” desvela “cenas–problema” no cotidiano de pessoas negras, tanto como traumas quanto como resistência. Além disso, a estudante compartilhou o desenho da princesa Ariel negra (imagem acima, destacada no quadro) e com o cabelo com dread (a versão *live action* da Disney), como exemplo de uma representatividade positiva em um lugar de visibilidade que, em geral, era ocupado, sobretudo, por princesas brancas e loiras. Se por um lado, na época de lançamento do filme, a atriz Halle Bailey sofreu ataques racistas nas redes sociais, por outro, viralizaram

vídeos de meninas negras de diferentes idades celebrando o fato de se verem representadas em um filme de grande repercussão internacional²⁴. Essa representatividade causou, portanto, impacto na vida de diversas meninas negras de muitos países, trazendo camadas de pertencimento e autoestima.

Destaco ainda a fala da aluna sobre a jogadora Marta, que ela revelou desconhecer até então, ressaltando que as aulas de Arte ofereceram uma oportunidade para conhecê-la. Percebi em Bela uma felicidade ao conhecer a narrativa da Marta, tanto que escolheu ler a biografia da esportista durante a prática. Ela também frisou que “[...] a Marta sofreu de preconceito por causa de que ela jogava e gostava do futebol [...]”, o que evidencia como o sexismo e o machismo são formas de opressão estrutural que oprimem mulheres, mesmo aquelas que ocupam posições de destaque, como Marta, considerada seis vezes a melhor jogadora do mundo pela *Federação Internacional de Futebol (FIFA)*.

Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) trazem reflexões sobre essas relações de poder no futebol feminino na seção intitulada *Jogos de poder: copa do mundo da FIFA*. Ainda, durante a roda de conversa acerca das reverberações do processo, o estudante Otakinho trouxe à tona outras “cenas-problema” que interseccionam o sexismo, o machismo e a homofobia.

Quadro 5 - Cenas-problema “Otakinho (branco, catarinense, 11 anos)”.

“Pode falar de homofobia com crianças?”	“Lugar de mulher é na cozinha?”
“Aprendi a histórias de algumas pessoas negras... sobre a Marta, que eles julgavam ela por ser uma menina jogando futebol, mas ela deu a volta por cima, se esforçando. A MC Sofia que faz música e vai contra o racismo e na minha opinião qualquer tipo de preconceito deveria ser errado e pra mim tanto uma pessoa que é trans, uma pessoa que tem cor de pele diferente, é... esse negócio de machismo, preconceito e... homofobia deveriam acabar...”.	“O machismo é como o homem se achar superior a mulher”. “Muitas vezes... eu não vou citar nome aqui, né... uma pessoa faz “piadas” (faz gesto de entre aspas com os dedos), brincadeiras aqui na sala que o lugar de mulher é na cozinha varrendo a casa, sempre que essa pessoa fala, mesmo ela sendo meu amigo, eu defendo as mulheres...”.

Fonte: elaborada pelo autor a partir das transcrições dos vídeos na roda de conversa, 2025.

²⁴ *Reação de meninas negras assistindo ao trailer de “A Pequena Sereia”, com Halle Bailey, viraliza: “igual a mim”*. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2022/09/15/reacao-de-meninas-negras-assistindo-ao-trailer-de-a-pequena-sereia-com-halle-bailey-viraliza-igual-a-mim.ghtml>. Acesso em: 24 de mar. de 2025.

Na nossa conversa sobre o processo, além da aluna Bela, o estudante Otakinho pediu a palavra e compartilhou, inicialmente, que conheceu sobre as “histórias de algumas pessoas negras”, como a da jogadora Marta e da MC Sofia. Ele destacou algumas formas de opressão que ambas enfrentaram, como o machismo, o racismo e a homofobia. Em seguida, perguntei ao aluno Otakinho quais seriam, na opinião dele, os significados desses tipos de preconceito, especialmente o machismo e a homofobia, considerando que esses conceitos não haviam sido abordados explicitamente no processo, mas que apareciam de maneira implícita nas biografias lidas e nas narrativas dos livros, principalmente na história de *Julián é uma sereia* (2021), nas biografias da jogadora Marta e da professora Megg Rayara de Oliveira. O estudante respondeu: “o machismo é como o homem se achar superior à mulher”. Logo após, deu um exemplo do que acontecia na sala, relatando: “muitas vezes... eu não vou citar nome aqui, né... uma pessoa faz “piadas” (faz gesto de entre aspas com os dedos), brincadeiras aqui na sala que o lugar de mulher é na cozinha varrendo a casa, sempre que essa pessoa fala, mesmo ela sendo meu amigo, eu defendo as mulheres...” (Otakinho, branco, catarinense, 11 anos).

Durante o processo, alguns dilemas atravessaram minha docência de bixa-afeminada com olhares progressistas para o ensino de Arte/Teatro com crianças. Senti medo, uma vez que não sabia como as crianças receberiam essas histórias dissidentes (principalmente as de mulheres lésbicas, como a Marta, e trans, como Megg Rayara de Oliveira) e como isso reverberaria nas famílias. Portanto, essa micro ruptura subversiva de compartilhar a vida de uma mulher travesti/trans e de uma mulher lésbica me provocou pânico. O receio era de que as crianças destacassem esses aspectos para familiares e eu sofressem algum questionamento o porquê estava levando “aquelas” mulheres para a sala de aula, principalmente de um possível questionamento de familiares das cinco crianças que os pais/mães não haviam assinado os termos para autorização do uso de imagens de seus filhos(as).

Dessa forma, o processo criativo proporcionou não apenas o lugar de escuta das crianças sobre as desigualdades interseccionais, mas também o exercício de reflexão a partir das práticas artístico-pedagógicas, das materialidades (livros e biografias) e da escrita criativa (nas cartas, na lousa, em frases). Essas ações suscitaram distintas discussões significativas sobre o racismo, a homofobia, o sexismo e o machismo.

Se Bela partiu de seus recortes interseccionais para refletir sobre as desigualdades que a atravessaram enquanto uma menina, negra e imigrante, o aluno Otakinho refletiu a respeito do seu lugar de privilégio, como menino e branco, para desconstruir falas machistas dos seus demais colegas de turma, como a associação das meninas somente ao serviço doméstico. À vista disso, autoras como Grada Kilomba (2020) e Bárbara Carine Pinheiro (2023) ressaltam que esses são estereótipos que devem ser combatidos, pois colocam as mulheres em lugares de subalternidades desde a infância.

Na última aula, levei a turma para a quadra e propus às crianças que construíssem um livro sobre tudo o que havíamos criado e experimentado ao longo do 4º bimestre. Dividi a turma em grupos e pedi que organizassem/criassem cada página do livro. Após colarem as materialidades nas folhas de papel kraft, criaram ainda desenhos que demonstraram momentos do processo que consideravam interessantes. Percebi que a MC Sofia, a jogadora Marta e a skatista Rayssa Leal foram as que mais permearam no imaginário das crianças, sendo inclusive retratadas na capa do livro. Ao final da atividade, conversamos sobre a experiência e nos despedimos, já que aquele era o último ano da turma do 5º ano “01” na escola.

Manifesto por olhares afetivos na escola (ou tentativas de fabular uma escola sem preconceitos)

Este artigo investigou a possibilidade de construir uma docência em Arte/Teatro na escola, criando processos artístico-pedagógicos com temas interseccionais com crianças, mesmo diante do contexto educacional conservador de Itaguaçu. Esse processo artístico-pedagógico com a turma do 5º “01”, foi uma tentativa de construir “gestos teatrais, educativos e afetivos” com abertura para a escuta das dissidências na escola. Durante a prática, nos escritos de “palavras-síntese”, nos diários de bordo, nas demais materialidades do processo e na roda de conversa, foi possível perceber a potência do ensino da Arte/Teatro na escola como um espaço de construção de afetos, escutas, acolhimentos e reflexões sensíveis para/com as infâncias, sobretudo aquelas dissidentes.

Se a (sobre)vivência para fazer arte na escola perpassa pela criação de redes de afetividades, que possamos buscar caminhos para que a nossa presença bixa possa tecer afetividades e afetar outros(as) docentes, sensibilizando-os(as) sobre a importância do acolhimento dos(as) professores(as) e das crianças dissidentes na escola. Nesse sentido, faz-se necessário que os cursos de licenciaturas (Teatro, Artes Cênicas e Pedagogia) debatam estratégias de resistências para a docência LGBTI+ e demais dissidências progressistas na Educação Básica.

Além disso, é urgente que esses cursos insiram em seus currículos e práticas a perspectiva interseccional como um princípio formativo, da formação inicial à continuada. É fundamental que as discussões teóricas cheguem até as crianças dissidentes por meio do gesto afetivo da experiência teatral. Minhas experiências docentes e esta investigação proporcionaram compreender que as lutas identitárias não são segregadas, assim como as desigualdades que atravessam a vida de pessoas dissidentes. Sendo assim, urge (re)pensar nossas práxis artístico-pedagógicas para interseccionar raça, gênero, sexualidade, deficiência, entre outros, na perspectiva das infâncias, em diálogo com cada contexto educacional (município, escola, sala de aula, turma, estudantes).

O artigo demonstrou o potencial da ficção para subverter as normas de raça, gênero, sexualidade, entre outras, que vigiam nossas subjetividades em sala de aula. Além disso, revelou ainda como a literatura (narrativa ficcional, biográfica e autobiográfica) com representatividade dissidente como uma importante estratégia artístico-pedagógica no ensino de Arte/Teatro para trazer à tona os temas interseccionais nos anos iniciais do Ensino Fundamental. Que estas reflexões possam ecoar nas mãos de professores(as) na escola para criar pontes de afetos em prol de um ensino de Arte/Teatro de proteção efetiva de docentes e crianças dissidentes na escola. Com base nos diferentes processos criativos mediados neste estudo, o estudo demonstrou como o componente curricular de Arte/Teatro na escola se configura como um espaço potente de escuta-fala de crianças dissidentes nos anos iniciais do Ensino Fundamental. Para tanto, requer-se do(a) docente uma abertura sensível para compreender quais são as necessidades de partilhas, as potencialidades e as subjetividades das infâncias dissidentes de cada escola/turma no contexto educacional no qual leciona.

Todavia, para que isso aconteça, reivindico que professores(as) dissidentes possam lecionar sem medo, plantando memórias afetivas de autonomia e emancipação em seus(as) estudantes. Que este estudo possa nos dar forças para esperar um amanhã possível em tempos de obscurantismo na educação brasileira. Que crianças negras e imigrantes, como a estudante Bela, possam cultivar memórias da escola a partir do afeto e não por meio de memórias racistas sobre sua cor/cabelo. Ou seja, trata-se de semear e fabular um futuro no qual corpos dissidentes não sofram as mesmas dores que sofremos na escola; que a escola seja também um lugar de colo, afeto e emancipação.

Referências

ACONTECE LGBTI+; GRUPO GAY DA BAHIA (GGB). **Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+ no Brasil - 2021**: Relatório da Acontece Arte e Política LGBTI+ e Grupo Gay da Bahia. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 1 ed., 2022. 78p.

ALMEIDA, Alderico. **(Entre)linhas e discursos**: estudo sobre homossexualidade e homofobia em livros de sexualidade e educação sexual do Ensino Médio em escolas públicas de São Luís - Maranhão. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

Buriti Mais – **Arte (5º ano)**. Editora Moderna. 1. ed. São Paulo, 2021.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução: Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

COSTA, Lucas da. Conservadorismo na cultura política de Santa Catarina: reverberações da Era Vargas no tempo presente. 2023. **Revista Santa Catarina em História**. Florianópolis – UFSC/Brasil, v.17, 2023. Disponível em:

<https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/sceh/article/view/6055>. Acesso em: 23 mar. 2024.

EMICIDA. **Amoras**. Ilustrações: Aldo Fabrini. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018.

FAZZIONI, Mateus; PEREIRA, Diego de Medeiros. Perspectivas para pensar uma justiça social e epistêmica para e com as infâncias em dissidência. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 50, abr. 2024. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25142>. Acesso em: 23 mai. 2024.

FAVILLI, Elena; CAVALLO, Francesca. **Histórias de ninar para garotas rebeldes 2**. Elena Favilli, Francesca Cavallo; traduzido por Carla Bitelli, Flávia Yacubian, Zé Oliboni. 1. ed. São Paulo: VR Editora, 2018.

GOMES, Beatriz Sousa; CHAVEIRO, Maylla Monnik Rodrigues de Sousa. O papel da literatura infantil na formação de subjetividade e identidade de crianças pretas: uma leitura do livro *amoras*. **Revista Leia Escola**, Campina Grande, v. 24, n. 1, p. 189–205, 2024. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/leia/article/view/2222>. Acesso em: 23 mai. 2024.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. 1. ed. São Paulo: Cobogó, 2019.

LOVE, Jessica. **Julián é uma Sereia**. 1ª ed. Editora: Boitatá, 2021.

MONTEIRO, Deborah. **Educação antirracista e decolonial no chão da escola**. São Paulo: Editora Dialética, 2023.

MACHADO, Maria Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 2, 2002. P. 260-263. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57101>. Acesso em: 11 jul. 2023.

Nascimento, Fernando Augusto do. **Teatro e representatividade queer**: experiências com o método do Drama na escola. 1 ed. São Paulo: Hucitec, 2022.

Nascimento, Fernando Augusto do. Entre o metafórico e o didático: caminhos de apropriações do texto literário em diálogo com as discussões de gênero e sexualidade nas aulas de teatro. In: VIDOR, Heloise Baurich (Org.). **A poesia do texto na (po)ética do encontro**: experiências artístico-pedagógicas com a literatura, a leitura e o teatro. Florianópolis: UDESC, 2020.

PROBST, Amanda; MUELLER, Gabriela; HOLZAPFEL, Paola; BUSARELLO, Flávia. **O cotidiano de famílias bolsonaristas: tramas afetivas em frente ao quartel de Blumenau/SC**. In: SAFATLE, Vladimir; MENDES, Mariana (org.). *Afeto e autoritarismo: expressões psicossociais da política brasileira*. São Paulo: Autêntica, 2023. p. 137.

PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. **Como ser um educador antirracista**. 1. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

PASSEGGI, Maria da Conceição. Narrativas da experiência na pesquisa-formação: do sujeito epistêmico ao sujeito biográfico. **Roteiro**. UNOESC [online]. 2016, vol.41, n.1, Santa Catarina, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unoesc.edu.br/roteiro/article/view/9267>. Acesso em: 14 fev. 2024.

PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO. Escola Mercedes Júlia Adão. Santa Catarina, 2023.

QUINALHA, Renan. **Movimento LGBTI+**: Uma breve história do século XIX aos nossos dias. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

RODRIGUES, Lillian Ferreira; EUCLIDES, Maria Simone; HERNECK, Heloisa Raimunda. *Lápis cor de pele: entre “riscos” e rabiscos das infâncias negras nos cotidianos escolares*.

Revista Teias, Rio de Janeiro, v. 24, p. 113–123, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/64690>. Acesso em: 14 fev. 2025.

VIDARTE, Paco. **Ética bixa**: proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. São Paulo: n-1 edições, 2019.

VIDOR, Heloise Baurich. **Leitura e Teatro**: aproximação e apropriação do texto literário. São Paulo: Hucitec, 2016.

Recebido em 30/07/2025

Aceito em 23/09/2025

JARDIM DAS INDAGAÇÕES: DIÁLOGOS E EXPERIMENTAÇÕES PEDAGÓGICAS E ARTÍSTICAS CONTRACOLONIAIS

Keu Apoema¹

Resumo: Este artigo apresenta uma experiência pedagógica desenvolvida como prática artística contracolonial, articulando errâncias e intervenções em espaços da universidade e do centro de Ilhéus. A proposta envolveu caminhadas, observações, registros fotográficos e produção de cadernos de campo, conduzindo à criação do *Jardim das Indagações* — uma intervenção artística coletiva com lambes, estênceis e textos poéticos que inscreveram no espaço marcas de presença e escuta. A experiência foi atravessada por reações públicas adversas, o que evidenciou as disputas em torno da arte e da ocupação dos territórios urbanos. O percurso pedagógico foi atravessado pelas concepções de Milton Santos, especialmente sua definição de território como “quadro da existência”, e de Antônio Bispo dos Santos, cuja proposta contracolonial inspira a ação como forma de alimentar os nomes e a alegria, recusando a tristeza imposta pela colonialidade. O texto assume o caráter de travessia inacabada, que afirma a arte como gesto de resistência, pensamento e pertencimento. Ao propor a escuta da cidade e a ativação do sensível como caminhos formativos, a experiência tensiona a lógica do controle, abrindo frestas para imaginar outros modos de ensinar, aprender e habitar o mundo.

Palavras-chave: território; errâncias; intervenções urbanas; arte urbana; contracolonialidade.

¹ Doutora em Educação (FaE/UFMG), é professora da Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias (LIAT/IHAC/UFSB) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes/UFSB). Artista e pesquisadora, atua principalmente no campo das tradições orais e dos saberes tradicionais, além de desenvolver incursões pelas artes visuais e pela escrita. No campo pedagógico, tem desenvolvido pesquisas em torno das relações entre arte e território. E-mail: keuapoema@ufsb.edu.br.

GARDEN OF INQUIRIES: COUNTER-COLONIAL PEDAGOGICAL AND ARTISTIC DIALOGUES AND EXPERIMENTATIONS

Abstract: This article presents a pedagogical experience developed as a counter-colonial artistic practice, articulating wanderings and interventions in spaces of the university and the city center of Ilhéus. The proposal involved walks, observations, photographic records, and the production of field notebooks, leading to the creation of the Garden of Inquiries — a collective artistic intervention with posters, stencils, and poetic texts that inscribed marks of presence and listening into space. The experience was crossed by adverse public reactions, which highlighted the disputes around art and the occupation of urban territories. The pedagogical path was traversed by the conceptions of Milton Santos, especially his definition of territory as the “framework of existence,” and by Antônio Bispo dos Santos, whose counter-colonial proposal inspires the action as a way of nurturing names and joy, while rejecting the sadness imposed by coloniality. The text assumes the character of an unfinished crossing, affirming art as a gesture of resistance, thought, and belonging. By proposing the listening of the city and the activation of the sensible as formative paths, the experience challenges the logic of control, opening cracks to imagine other ways of teaching, learning, and inhabiting the world.

Keywords: territory; wanderings; urban interventions; urban art; counter-coloniality.

Chegar: no quando dos inícios

Alcançar uma destinação. O gesto que antecede as estadias, os princípios, os encontros, o ocupar de espaços. Chega-se primeiro com os olhos, o ver tocando a paisagem; depois, os pés, as mãos, todo o corpo em movimento, em contato e em relação com um determinado território: talvez apenas uma praça, uma casa ou um campus, também uma espécie de lar, um lugar de estar. De fronteiras delimitadas por muros, cercas, portas e janelas ou pelas vias urbanas intensas no tráfegar de carros e gestos apressados de passantes. No caso do Campus Jorge Amado (CJA) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), uma portaria de largas dimensões, com indicação de entrada e saída para pessoas e veículos.

Revisito, neste texto, os caminhos percorridos pelo pequeno coletivo formado por discentes e docente no componente curricular (CC) Artes, Comunidades e Especialidades, ofertado no semestre 2025.1, no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal do Sul da Bahia (IHAC/UFSB), Campus Jorge Amado (CJA). Proponho o relato e a análise de uma experiência pedagógica que se instaura, ao longo de um semestre letivo, também como uma construção de práticas artísticas que, de diferentes modos, se insurgem contra as limitações institucionais que reproduzem discursos e paradigmas coloniais, por isso mesmo, situadas como práticas pedagógicas e artísticas contracoloniais. Para tanto, traço um caminho em três atos.

No primeiro, proponho a caminhada — ou, como também podemos nomear, a errância — como prática estética e artística capaz de engendrar outras experiências e formas de criação que tensionam as concepções de arte, comunidade e espacialidade, conceitos-base do CC. As errâncias aconteceram no Campus Jorge Amado e no Centro de Ilhéus em dois diferentes momentos, inspiradas sobretudo pela ideia de deriva formulada pelos situacionistas (Debord, 2003). No segundo ato, realizamos a sementeira do *Jardim das Indagações*, uma intervenção artística concebida a partir do ato anterior, que reivindica a ocupação de espaços e a inscrição de nossos corpos tanto na universidade quanto no relevo urbano, realizada primeiro no próprio campus.

No terceiro ato, narro a intervenção no Centro de Ilhéus e a reação da cidade, não exatamente à intervenção em si, mas a um vídeo gravado por um transeunte e compartilhado nas redes sociais, que provocou uma resposta pública majoritariamente

marcada pela acusação de vandalismo e pelo questionamento da arte e da universidade como lugares legítimos de produção de conhecimento. Ao longo dos três atos, entram em cena nossos corpos, os muitos deslocamentos que realizamos, os afetos mobilizados e o que nos exigiu produzir em termos de pensamento-emoção (Gauthier, 2024) ao longo dessa travessia — ou, como também poderíamos dizer, dessa errância.

Fui convocada para ministrar o CC Artes, Comunidades e Espacialidades a partir de uma demanda inicial do Bacharelado Interdisciplinar em Artes²(BI). Ofertado no turno vespertino, o CC acabou por reunir um grupo diverso de estudantes do Bacharelado em Artes (BI Artes), da Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias (LIAT) e da Licenciatura Interdisciplinar em Ciências Humanas e Sociais e suas Tecnologias (LICHST), todos pertencentes ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC). Também participaram estudantes do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades (BI Humanidades) e de Produção Cultural, vinculados ao Centro de Formação em Políticas Públicas e Tecnologias Sociais (POPTecs).

Foi uma turma que quase não aconteceu. No primeiro ciclo de matrículas, havia apenas três estudantes inscritas³. Contudo, no período das matrículas extraordinárias, consolidou-se um grupo de dez pessoas⁴ que acompanharam regularmente o componente até o fim. Esse início vacilante já anunciava, desde a porta de entrada, as marcas do risco e da incerteza que nos acompanhariam ao longo do percurso. Longe de serem sinais de fragilidade, esses elementos se tornaram constitutivos da própria prática pedagógica, dando origem, por sua vez, às propostas artísticas criadas no caminho. Podemos dizer, portanto, que estivemos em errância desde o princípio — arriscando-nos como estudantes, pesquisadoras e artistas no terreno exposto — e não

² O Bacharelado Interdisciplinar em Artes é um curso que está em processo de encerramento. Ou seja, está sendo descontinuado e, por isso, tem havido um esforço significativo no sentido de ofertar os componentes necessários para que os últimos estudantes possam concluir o curso. O componente curricular foi criado especialmente para atender dois estudantes, uma das quais precisou de um plano de trabalho individualizado, por não ter condições de acompanhar as atividades de forma presencial.

³ Como a turma conta com apenas dois homens, todos os pronomes serão utilizados, preferencialmente, no feminino, de modo a refletir a predominância de mulheres no grupo. Quando, no entanto, me referir ao conjunto dos estudantes, usarei a forma padrão.

⁴ Do grupo de dez pessoas, oito acompanharam regularmente o componente do início ao fim. Um nono estudante, embora tenha tido muitas ausências ao longo do semestre, foi autorizado a concluir o curso mediante a realização de tarefas específicas, considerando-se que se trata de um discente concluinte do Bacharelado Interdisciplinar em Artes. Por fim, uma décima estudante cursou o componente em regime especial, à distância, conforme já explicado anteriormente.

isento de perigos — dos corredores e paredes da universidade, assim como das ruas e praças do Centro da cidade de Ilhéus.

A ementa do componente propunha o cruzamento entre os conceitos de lugar, espaço e território, a partir de uma abordagem crítica, poética e sensível. Entre os temas previstos, estavam: arte urbana, arte comunitária, caminhadas, apropriações, bem como intervenções no espaço público. Acompanharam-nos as vozes de autores como Milton Santos (1988, 2005), Zygmunt Bauman (2001) e Antônio Bispo dos Santos (2023). Importante também foi a leitura do livro *As Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino (1972) como um dispositivo de exploração da imaginação e da palavra poética ao mesmo tempo em que, por meio de sua cartografia, íamos reconhecendo esses elementos que se constituem como parte das paisagens urbanas: a memória, o desejo, os nomes e os símbolos, entre outros.

Desde o primeiro encontro, as estudantes foram convidadas a manter um caderno de campo — um instrumento de registro sensível das vivências ao longo do semestre. Paralelamente, cada pessoa foi estimulada a contribuir para a composição de um quadro coletivo de referências: um painel vivo que se transformou semana após semana, alimentado por nossas leituras⁵. Assim, a proposta deste texto se entrelaça à experiência construída nos encontros semanais, vividos entre os meses de março e julho, sempre às segundas-feiras, tendo como espaço-base o Laboratório de Expressões Gráficas. Nós, envoltas pela Mata Atlântica e, aos finais de tarde, pelos bandos de andorinhas que, por essa época, nos acolhiam e nos interpelavam concomitantemente.

Do ponto de vista metodológico, este texto se constrói a partir de uma abordagem qualitativa e situada, ancorada na observação participante e na escrita de si enquanto prática pedagógica e política. Utilizo como dados de análise as fotografias produzidas ao longo do componente, as anotações que realizei durante o percurso formativo, os roteiros das aulas, os registros das intervenções artísticas e, ainda, o material reunido no produto final da experiência — o *Jardim das Intervenções*⁶. Logo, esse conjunto — que compõe a minha base de análise — é composto por trechos dos

⁵ Quadro de referências do CC Artes, Comunidades e Espacialidades. Disponível em: <https://padlet.com/keuapoema/artes-comunidades-e-espacialidades-x2mhejcd0f2t5072>. Acesso em 30/09/2025.

⁶ Jardim das indagações | semear para alimentar futuros. Registro público da proposta. Disponível em: <https://keuapoema.blogspot.com/2025/06/jardim-das-indagacoes.html>. Acesso em 30/09/2025.

cadernos de bordo das estudantes, excertos poéticos, imagens, depoimentos e reflexões coletadas em minhas próprias escritas.

Um estudante perguntou, certo dia, intempestivamente, por que não estudávamos a tradicional História da Arte. Nós, que vínhamos discutindo ativamente as concepções de território e lugar a partir de Milton Santos (1985; 2005), estávamos imersas em outro tipo de investigação: uma que partia dos nossos próprios corpos e dos nossos territórios de origem — em sua maioria negros, localizados no Sul da Bahia, mas também oriundos do Sertão pernambucano e mesmo de outras regiões do país. A partir dessa escuta de si e de nós em comunidade, a concepção de contracolonialidade proposta por Antônio Bispo dos Santos se revelou fundamental. Para o pensador, a luta não está em ocupar o lugar do outro, mas em afirmar os nossos próprios territórios originários — os lugares de onde viemos, nossas histórias, línguas, culturas e práticas. Devemos nos afirmar pelos nossos nomes: mulheres, quilombolas, sertanejas, negras, pessoas com deficiência (PCD) etc.

Como nos provoca Antônio Bispo dos Santos, é preciso nos posicionar contra os modos coloniais de nomeação, de classificação e de silenciamento. O prefixo “contra”, em sua proposta, não nega o que somos, mas afirma a urgência de disputar os sentidos atribuídos a nós e ao que produzimos — inclusive em termos de arte e conhecimento. Assim, a contracolonialidade surgiu para essa experiência pedagógica e artística como um contorno conceitual potente, a partir do qual podemos acessar e compreender nossa necessidade de insurgência, de inscrição dos nossos corpos, palavras e poéticas nos espaços que habitamos.

Nos capítulos que se seguem, compartilho a tessitura desse percurso vivido a partir de um lugar híbrido — entrelaçamento de minha atuação como artista, pesquisadora e professora —, marcado por complexidades e atravessado por tensões entre o desejo e a liberdade de criar e as limitações impostas pela institucionalidade em relação à ocupação de seus espaços comuns. O pensamento de Antônio Bispo dos Santos foi ainda importante para tensionar essa percepção: ele nos lembra que antes de serem cidades, os terrenos sobre os quais se assentam foram quilombos e terras indígenas. Sem sair dessa cena, antes de qualquer edificação, a UFSB e a cidade de Ilhéus foram erguidas sobre esses mesmos territórios e a imposição de paradigmas coloniais sobre esses espaços frequentemente viola os corpos que neles vivem e resistem.

Ao narrar os três atos que estruturaram o percurso — a errância como prática estética, a intervenção do *Jardim das Indagações* e as reverberações públicas da ação — busco refletir sobre os sentidos formativos e políticos que emergem quando nos dispomos a caminhar juntas, escutar o espaço e nele intervir poeticamente. Trata-se de uma escrita que deseja acompanhar a errância de um processo coletivo, sem fechá-lo, mas antes reinscrevê-lo como possibilidade de existência no enquadre de nosso território, alimentando nossas alegrias a partir de perspectivas contracoloniais e contra-hegemônicas, tal como reivindicadas por Antônio Bispo dos Santos, também conhecido como Nego Bispo.

1. Caminhar: as errâncias como práticas pedagógicas e artísticas

Iniciamos nosso percurso no CC com a leitura de Milton Santos (1985), a partir da qual exploramos conceitos como o de paisagem — entendida como aquilo que o nosso olhar alcança —, mas também compreendendo que essa apreensão visual depende da posição que ocupamos em relação ao que vemos, bem como das nossas possibilidades de percepção. Ainda com Milton Santos, abordamos o conceito de espaço como a paisagem ocupada e transformada pelo ser humano, e o de espacialidade como as dinâmicas relacionais que se estabelecem nesse espaço — a paisagem viva, em movimento.

O autor também nos apresentou as tensões entre território e lugar (Santos, 2005), situando o território como o “quadro da existência”, isto é, como o campo fundamental de produção da vida. No entanto, esse território se encontra em constante tensão com o lugar: o chão sobre o qual nossos pés pisam. Se, para Milton Santos, o território é também o espaço da institucionalidade e dos poderes instituídos, é no lugar que se abrem as brechas para as resistências — especialmente frente à globalização e ao capitalismo predatório.

Tendo em vista a perspectiva de lugar proposta por Milton Santos, e ainda inspiradas pelo poema Chão, de Ondjaki, seguimos em nossa errância discutindo sobre o que significaria trilhar, percorrer, realizar derivas pela universidade, compreendida como nosso lugar e nosso quadro de existência, espaço de aprendizagem e de discussão

no campo da arte e da educação. Em um segundo momento, ampliamos esse movimento para o Centro da cidade de Ilhéus, buscando experimentar também ali o que seria realizar uma errância no contexto urbano, fora, portanto, do território da universidade.

Antes de iniciar essas caminhadas, lemos Debord (2003), buscando compreender a deriva como uma prática que propõe percorrer espaços paisagens dentro de um mesmo território, adotando um comportamento que ele define como “lúdico-construtivo” — isto é, com abertura ao brincar e ao experimentar. Refletimos ainda sobre a noção de psicogeografia, entendida como os climas afetivos singulares que marcam cada espaço. Segundo Debord, a deriva deve ser guiada pelo acaso — mesmo que contido em certa previsibilidade, na medida em que experiências anteriores com os lugares também nos orientam.

Ele propõe ainda que as derivas sejam feitas em grupo, de modo a possibilitar uma mútua afetação entre as participantes. Contrariando parcialmente essa proposta, sugeri que as estudantes realizassem os percursos também de forma individual. No entanto, essa alternativa não se concretizou entre as estudantes, que formaram duplas e trios que ora se mesclaram, ora seguiram percursos singulares. Eu, particularmente, ao me colocar igualmente no exercício da errância, preferi realizar meus percursos de forma solitária, explorando o silêncio, a escuta e os afetos despertados pela caminhada individual. A seguir, apresento e comento as duas errâncias realizadas: uma no Campus Jorge Amado e outra em Ilhéus.

1.1 Caminhada pelo Campus Jorge Amado e seus espaços silenciosos

Figura 1 - Núcleo Pedagógico



Fonte: acervo do componente. Autora: Keu Apoema. Data: 05/05/2025.

Para chegar ao Campus Jorge Amado, é preciso primeiro alcançar a CEPLAC — órgão público voltado à pesquisa e ao fomento da cadeia do cacau — situada às margens da rodovia que conecta as cidades de Ilhéus e Itabuna. A CEPLAC está a cerca de 22 km do centro de Ilhéus e a 9 km de Itabuna. A partir daí, ainda é necessário percorrer aproximadamente 3 km até o campus propriamente dito. Esse percurso é realizado, em geral, por meio de transporte particular, pelo ônibus universitário — que opera com limitações — e, em ocasiões raras, a pé. Localizado no meio da mata, o campus impõe desafios logísticos que ultrapassam a geografia física e se materializam em uma árdua experiência cotidiana de deslocamento e acesso. As dificuldades de chegada são queixas recorrentes entre estudantes, docentes e técnicos. A precariedade do transporte público e a desarticulação entre sistemas municipais e a própria universidade tornam o simples ato de chegar uma empreitada, sobretudo para estudantes vindos de zonas periféricas ou de cidades vizinhas.

Esse território de chegada — denso, verde, por vezes inóspito — marcou o início da nossa experiência comum e se constituiu como cenário e matéria das nossas investigações. Mais do que pano de fundo, a paisagem passou a ser corpo ativo do processo pedagógico. A travessia até o campus se constituía não apenas um

deslocamento físico, mas também uma metáfora do processo de chegada das estudantes à universidade — muitas vezes um lugar hostil, distante, estranho. Foi nesse lugar que se teceram as primeiras perguntas sobre quem somos, de onde viemos, o que nos liga a esse chão.

Essa construção que nos abriga é relativamente jovem. Inaugurado em maio de 2022, o Campus Jorge Amado ainda carrega em sua materialidade os vestígios de um tempo recente — o período da pandemia, da reclusão forçada, do ensino remoto, das incertezas e da iminência do perigo coletivo. O retorno ao presencial, ainda que anunciado como normalidade, encontrou ali um espaço de circulação rarefeita, paredes limpas, corredores silenciosos, uma arquitetura moderna e, ao mesmo tempo, higienizada — como se o gesto de apagar os traços deixados pelos estudantes (pixações, grafites, lambes) fosse parte de um esforço por estabelecer uma presença disciplinada e asséptica. O prédio, ainda novo, parecia não poder ser tocado por aquilo que escapa, que transborda, que deseja dizer⁷.

A errância — ou deriva — no Campus Jorge Amado foi realizada no dia 5 de maio. Como de costume, iniciamos o encontro com a leitura de um trecho de Ítalo Calvino. Em seguida, passei às orientações para a caminhada. O percurso deveria durar cerca de uma hora e poderia ser feito em grupo ou individualmente, embora, na prática, todas optaram por caminhar acompanhadas em duplas ou trios. A única indicação mais objetiva era registrar, por meio de fotografias, os locais ou imagens que mais as tocassem.

⁷ Há uma queixa recorrente por parte dos estudantes em relação à política de apagamento das marcas que inscrevem no campus — seja por meio da pixação, do lambe-lambe ou de outras formas de intervenção artística. No final de 2023, vivi uma experiência significativa durante o componente *Movimentos Linguísticos e Artísticos dos Povos Originários e Afrodiaspóricos das Américas*. Realizamos uma colagem de cartazes produzidos ao longo do semestre — um lambe — no térreo do prédio principal. No entanto, a intervenção foi removida apenas dois ou três dias depois. Na ocasião, houve forte repercussão entre os estudantes e na comunidade acadêmica em geral, com manifestações tanto favoráveis quanto contrárias à ação artística. À época, escrevi um texto sobre o episódio intitulado *A Quem Pertencem as Paredes Vazias da Universidade?* Disponível em: <https://keuapoema.blogspot.com/2023/12/a-quem-pertence-as-paredes-vazias-da.html>. Acesso em 30/09/2025.

Figura 2 - Núcleo Pedagógico

Fonte: acervo do componente.
 Autor: Alberto Rangel. Data: 05/05/2025.

Figura 3 - Estacionamento

Fonte: acervo do componente.
 Autora: Alice Guedes Reguly. Data: 05/05/2025.

Figura 4 - Entrada do CJA

Fonte: acervo do componente.
 Autora: Keu Apoema. Data: 05/05/2025.

Figura 5 - Entorno do CJA

Fonte: acervo do componente.
 Autora: Alice Guedes Reguly. Data: 05/05/2025.

As fotografias produzidas retratam, de modo geral, uma sensação de vazio. Essa atmosfera, aliás, foi uma das principais marcas da experiência e apareceu fortemente nas falas compartilhadas no segundo momento do encontro, dedicado à troca de impressões sobre a caminhada. As percepções expressas pelas estudantes ecoavam, em grande medida, sentimentos comuns entre a comunidade universitária em relação à vivência no campus durante o turno vespertino: um espaço amplo, rodeado de mata, mas pouco habitado. A ausência de bancos, de sombras generosas e de espaços acolhedores reforça a sensação de abandono e solidão. Esse vazio, para muitas, se conectava diretamente à dificuldade de se reconhecerem como pertencentes

àquele espaço universitário, ainda recente e com pouca estrutura para a permanência em suas instalações por tempo mais demorado.

Entre os elementos observados, um em especial provocou reações contraditórias: as andorinhas. Um espetáculo cotidiano no final da tarde (pelo menos naqueles meses), elas sobrevoavam os corredores em um balé sincronizado, compondo imagens que nos comoviam. Ao mesmo tempo, no entanto, suas fezes acumuladas nos telhados e calçadas geravam mau cheiro, riscos à saúde e incômodos que, em vez de serem compreendidos como parte de um ecossistema, foram frequentemente tratados como problemas a serem eliminados. Esse tipo de relação revela o que Antônio Bispo dos Santos chama de cosmofofia — a aversão à convivência com os elementos da natureza. Mesmo situado em plena Mata Atlântica, o Campus Jorge Amado abriga poucas árvores que oferecem sombra em seu interior e ainda lida com conflitos em relação ao ambiente natural que o cerca, o que explicita uma tensão entre o projeto moderno-institucional e o território que o abriga.

Figura 6 - Sobrevoos das andorinhas no CJA



Fonte: acervo do componente. Autora: Keu Apoema. Data: 05/05/2025.

No terceiro momento da atividade, propus a construção de um mapa. Mas não se tratava de uma geografia literal do campus — e sim de uma cartografia sensível, que registrasse, por meio de desenhos e palavras, os elementos que haviam sido mais significativos durante a errância. Francesco Careri (2014) comenta que, para os

situacionistas, uma das grandes questões era o que fazer com as caminhadas, como dar forma ao que nelas se produzia. E ele observa que as derivas escapavam à literalidade: não se tratava de levantar dados objetivos, mas de expressar emoções, climas, estados de espírito. A partir, então, dessa intuição comum, construímos juntas um mapa imaginário do campus — uma outra geografia, mais sensível, marcada por afetos, presenças e ausências. Esse mapa seria retomado posteriormente, depois da caminhada pelo Centro de Ilhéus.

Figura 7 - Mapa imaginário do Campus Jorge Amado



Fonte: acervo do componente. Autora: Alice Guedes Reguly. Data: 05/05/2025.

A caminhada pelo campus se constituiu, portanto, no espírito da errância, mas também, como adverte Debord (2003), respeitando os limites do acaso — ou seja, com certa previsibilidade. As sensações vividas pelo grupo ressoavam percepções já compartilhadas por parte da comunidade universitária. Ao mesmo tempo, o simples fato de dispor de um tempo para caminhar, de poder desacelerar, foi vivenciado como uma oportunidade rara. Isso contrastava fortemente com a experiência cotidiana marcada pela pressa: a maioria dos estudantes entra e sai rapidamente do campus, condicionados pela lógica dos transportes e pela estrutura do tempo universitário.

Caminhar sem urgência foi, para muitas, uma experiência singular de encontro sensível e estético com o lugar — uma oportunidade de habitar aquele território de outra forma. Discutimos ainda as impossibilidades de criação de comunidade naquele espaço, reverberando entre todas, de modo geral, o quanto a dificuldade de encontro com mais qualidade e tempo ali esgarça a tessitura de laços.

Naquele dia, foram mobilizadas várias das concepções que vínhamos discutindo até então: a ideia de paisagem, com suas múltiplas camadas visíveis e sensíveis; a noção de espaço como o território transformado pelas ações humanas, e os diferentes modos de ocupação (ou não ocupação) dos ambientes; a espacialidade como expressão das relações vividas — com destaque para o Laboratório de Expressões Gráficas, percebido como um espaço de vida e de presença, em contraste com o sentimento geral de abandono e ausência que marca outros setores do campus. A errância revelou, enfim, a universidade como uma espacialidade em disputa: feita de dinâmicas humanas e afetivas, de trocas e silêncios, de tensões e desalentos. Um território onde se cruzam beleza e precariedade, encantamento e cansaço.

1.2 Caminhada pelo Centro de Ilhéus e suas múltiplas camadas arquitetônicas e históricas

A caminhada em Ilhéus aconteceu no dia 12 de maio, ou seja, uma semana após a experiência no campus. Nos encontramos inicialmente na catedral, no Centro da cidade. E, partilhando um lanche, começamos o encontro, mais uma vez, com a leitura de uma cidade de Ítalo Calvino, que nos provocou a afinar o olhar e a sensibilidade para o percurso. Em seguida, o grupo se dispersou em pequenos subgrupos, de duas ou três pessoas, e percorreu principalmente o centro histórico. Ao final da deriva, reunimo-nos em roda para compartilhar as impressões e sensações despertadas pela experiência. Repeti aqui orientações similares às dadas com relação ao campus, que a errância fosse livre, dentro dos limites do centro, e que registrassem em fotografia o que as tocassem.

Durante a conversa que aconteceu posteriormente ao percurso trilhado, emergiu algo da tensão constitutiva própria do estar em comunidade (Bauman, 2001).

Por um lado, há na coletividade a sensação de proteção, de amparo e de pertencimento; por outro, ela impõe limites, regula comportamentos, expectativas e expressões subjetivas. Estar em comunidade implica, necessariamente, negociar — o tempo todo — com os desejos, afetos e decisões uns dos outros. Essa ambivalência apareceu de forma sensível na experiência da deriva: estar só em um espaço público pode não ser seguro, sobretudo para corpos marcados por desigualdades e vulnerabilidades. Mas a solidão também pode abrir espaço para a liberdade — poder olhar o que quiser, caminhar no próprio tempo, sem se preocupar com o julgamento de outras pessoas. Já quando se está em grupo, a sensação de segurança aumenta, mas a liberdade e o desejo precisam ser negociados.

Figura 8 - Detalhe de um prédio do centro da cidade



Fonte: acervo do componente. Autora: Alberto Rangel.
Data: 12/05/2025.

Figura 9 - Catedral de Ilhéus



Fonte: acervo do componente.
Autora: Cidália Oliveira Gomes.
Data: 12/05/2025.

Escolher se dedicar à exploração direta do território urbano, como propõe a deriva, é também optar por um certo tipo de sensibilidade: trata-se de buscar acessar a dimensão psicogeográfica da cidade — uma forma de percebê-la que não se limita à sua organização física, mas que leva em conta os afetos, as memórias e os desejos que ela provoca. A psicogeografia implica reconhecer a alma de um lugar, os sentimentos e sensações que ele desperta. Ao transitar por Ilhéus, percebemos que diferentes trechos

da cidade evocam atmosferas distintas: algumas ruas nos remetem à alegria, ao encontro, à festa; outras evocam melancolia e decadência.

Em Ilhéus, diferentemente das sensações de vazio, ausência e solidão sentidas no campus, nos deparamos com a afluência de diferentes tempos históricos entrelaçados nas arquiteturas da cidade. As construções, de épocas distintas, revelam camadas superpostas de memória, decadência e reinvenção, enquanto a movimentação urbana intensa e os vestígios materiais das ruas compõem um cenário vibrante, ainda que frequentemente contraditório. Observamos um grafite resistente ao tempo com a inscrição “Fora Temer”, casas em ruínas, postes saturados de anúncios — ora oferecendo soluções para todos os males (videntes), ora vendendo empréstimos. Há, nessa materialidade, uma cidade tensionada entre a vida e a sobrevivência, entre perdas em relação à sua própria identidade e tentativas de reinvenção e permanência.

Um dos pontos que mais provocaram reflexões após a caminhada foi a Praça Cairu. Considerada um local importante dentro da cidade, trata-se de uma praça circular que, segundo o relato de uma das estudantes, já foi um espaço arborizado, com sombras, bancos e possibilidades de permanência — uma praça vivida. No entanto, com o tempo, e possivelmente em razão da presença constante de pessoas em situação de rua, o espaço passou por um processo de descaracterização e abandono, transformando-se, por muitos anos, em uma espécie de deserto no coração da cidade.

Recentemente, a gestão municipal realizou uma reforma: o espaço ganhou novo calçamento e plantas ornamentais. Contudo, o grupo debateu como a praça, apesar da aparência renovada, permaneceu árida. A ausência de árvores frondosas e, especialmente, de bancos foi sentida como um indicativo claro de que aquela reforma não visava o uso efetivo do espaço pela população. Como observou uma estudante, sequer há faixas de pedestres conectando a praça às vias ao redor, o que reforça a ideia de que ela se tornou mais um objeto estético para ser visto à distância do que um espaço para ser habitado ou, mesmo e tão somente, de travessias.

Retornando ao espaço universitário na segunda-feira seguinte, propus que construíssemos um novo mapa — agora sobreposto ao que já havíamos iniciado a partir da primeira errância. No mesmo papel que anteriormente havia sido trabalhado com base na experiência no campus, passamos a inserir novas marcas, imagens e impressões, agora enriquecidas pela vivência na cidade de Ilhéus. Convidei as estudantes a pensarem

no que gostariam de perguntar ou dizer tanto à universidade quanto à cidade, a partir das experiências atravessadas. Estimulei que registrassem essas reflexões em seus cadernos de campo, como forma de elaborar de forma sensível o que havia sido vivido.

A construção desse segundo momento cartográfico se estendeu por dois encontros, pois foi entrelaçada à continuidade das leituras teóricas e à partilha de trechos dos próprios cadernos. A proposta era que essas indagações, junto com as imagens produzidas e as escritas pessoais, servissem de matéria-prima para a intervenção artística final — que será apresentada e comentada logo adiante.

Figura 10 - Processo de criação do mapa imaginário CJA/Ilhéus



Fonte: acervo do componente.

Autora: Keu Apoema. Data: 02/06/2025.

Figura 11 - Mapa imaginário CJA/Ilhéus



Fonte: acervo do componente.

Autora: Keu Apoema. Data: 02/06/2025.

Importante destacar que esse mapa constituiu nossa primeira intervenção no campus. Ao final do processo, colamos o painel na parede do corredor em frente ao Laboratório de Expressões Gráficas, ocupando um espaço costumeiramente atravessado com pressa e distração. O gesto de colar o mapa foi simples, mas carregado de significados — uma forma de tornar visível o percurso vivido, de afirmar nossa presença no território da universidade. Um princípio de alegria e pertencimento surgiu com esse ato coletivo: ao colar aquelas imagens e palavras, também ali nos inscrevíamos — nossos corpos, vozes e afetos.

2. Falar: a semeadura do *Jardim das Indagações* e a necessidade de pronunciar-se

Havia visitado recentemente o Museu de Arte da Bahia, por ocasião da exposição *Olhares e Territórios*, promovida durante o IV Colóquio de Fotografia da Bahia. Entre as obras apresentadas, duas me pareceram dialogar diretamente com as discussões que vinham sendo desenvolvidas no componente. A primeira era a série *Deslocadas*, da fotógrafa Andréa Bernardelli. Cada imagem, dividida em duas partes, trazia, de um lado, uma pedra situada em uma paisagem — incrustada em seu território; do outro, a mesma pedra surgia em um fundo escuro, amorfo, como que apartada de sua origem. O contraste entre as duas metades da imagem me remeteu imediatamente à definição de Milton Santos (2005) sobre o território como “quadro da existência” — o espaço em que produzimos a vida e do qual não é possível nos alienarmos.

A segunda obra que me chamou a atenção foi a da fotógrafa Juliana Jacinto, do Rio de Janeiro, intitulada *As Coisas Restarão para Apagar as Luzes do Mundo*. Disposta em forma de mosaico, com imagens sobrepostas, a série evocava a fragmentação do tempo, da memória e da experiência, compondo uma cartografia sensível e poética. Inspirada por esses trabalhos, propus ao grupo a criação de mosaicos visuais e textuais, combinando fotografias e trechos extraídos dos cadernos de campo — fragmentos poéticos, reflexões, frases que emergiram das caminhadas realizadas tanto em Ilhéus quanto no campus. A ideia era que esse material pudesse se inscrever nos próprios territórios atravessados, devolvendo a eles algo de nossa presença e escuta, produzindo arte a partir dos nossos lugares de existência e de vida.

A proposta foi prontamente acolhida pelo grupo. Surgiu então o nome *Jardim das Indagações*, sugerido a partir de uma atividade anterior em que eu havia pedido às estudantes que elaborassem perguntas aos territórios por onde haviam caminhado. A ideia de um jardim — espaço cultivado, mas também imprevisível — somada ao gesto de perguntar, de indagar, compôs poeticamente o espírito do projeto.

Cada estudante selecionou trechos de seus escritos e duas fotografias. Eu, como docente, também participei com imagens e fragmentos das minhas anotações. O material final compôs uma série de cartazes impressos em papel A3 e A4, coloridos, com unidade visual e impressos na própria universidade. Essa foi nossa segunda intervenção

no campus — e, ao mesmo tempo, a primeira em que nos espalhamos fisicamente por seus espaços.

No dia da ação, o campus estava especialmente vazio, como de costume nas tardes. Iniciamos montando o painel principal no corredor em frente ao Laboratório de Expressões Gráficas, inspiradas na composição em mosaico da obra de Juliana Jacinto. Sobre o painel, que antes era apenas uma superfície branca, colamos nossas imagens, textos e também os desenhos de peixes que haviam sido propostos no início do semestre, ainda nos primeiros encontros — formando ali um cardume, um coletivo em movimento.

Além dos cartazes, realizamos também a aplicação de estênceis, a partir da sugestão de uma das estudantes. Frases como “Proteja suas amigas”, “Teu querer é combustível” e “A memória é um ato político” foram grafadas nas colunas e paredes próximas ao laboratório, junto a imagens de pássaros — em referência às andorinhas — e peixes, evocando os fluxos do rio, do mar, de corpos em trânsito. Em seguida, nos espalhamos pelo campus, levando os lambes a diferentes locais, ressignificando o espaço com palavras e imagens que vinham de dentro — de nós.

Figura 12 - Corredor reconfigurado pela intervenção



Fonte: acervo do componente. Autora: Keu Apoema. Data: 02/06/2025.

A sensação naquele dia era de prazer, de êxtase. Para algumas, foi a primeira vez em que se sentiram verdadeiramente parte do campus, pertencentes àquele espaço. Uma das estudantes mencionou o quanto era difícil frequentar diariamente as aulas naquele espaço silencioso e disperso, mas que aquele dia havia sido diferente. “Hoje, finalmente, me senti numa universidade federal”, disse. A intervenção ativou uma dimensão de pertencimento que não vinha das palavras, mas da ação, do gesto, da presença. A produção artística, ao se materializar no corpo e no espaço, fez com que o processo de aprendizagem deixasse de ser algo abstrato para se tornar vivido.

3. Aventurar-se: a intervenção em Ilhéus

No dia 21 de julho, chegamos por volta das 14h30 ao espaço da Catedral. Sentamo-nos em um quiosque, onde permanecemos por cerca de uma hora em conversa. O clima era leve, mas também atravessado por inquietações. Perguntei como estavam, e aos poucos fomos conversando sobre diferentes assuntos — questões pessoais, mas também políticas: o contexto atual da universidade, que em breve passaria por eleições, e o momento político do país.

A partir de certo momento, fomos convocadas ao movimento por uma das estudantes. Surgiu, ali, o desejo coletivo: “*Vamos começar!*” Uma vontade compartilhada nos moveu. O primeiro gesto foi a montagem dos painéis com lambes. Começamos em um prédio da Prefeitura, no centro da cidade — um local já bastante marcado por colagens de cartazes de shows, propagandas e anúncios políticos, especialmente em tempos de eleição. A parede escolhida, no entanto, estava relativamente limpa, com uma grande faixa de azulejos vermelhos. Aquilo nos chamou a atenção: o espaço nos oferecia um contraste visual esteticamente interessante.

Figura 13 - Intervenção em Ilhéus

Fonte: acervo do componente. Autora: Keu Apoema. Data: 21/07/2025.

Iniciamos a colagem sob o olhar curioso de quem passava. Algumas pessoas paravam para observar, em silêncio; outras se aproximavam um pouco mais. Enquanto isso, as estudantes colavam seus trabalhos entre conversas, de modo espontâneo, observando a sua distribuição pela parede. Não pedimos autorização. Apenas começamos. E as coisas aconteceram de forma fluida. Ao final, o grupo se reuniu para uma fotografia em frente à intervenção.

De lá, seguimos pelo calçadão com a intenção de chegar ao Shopping Popular de Ilhéus. Ali, pedimos autorização à gerência local para a colagem dos lambes. Foi outro momento de montagem coletiva, com a participação ativa de todas. Havia um cuidado na escolha dos materiais, um desejo de diversidade — entre textos e imagens, formas e mensagens. O processo foi profundamente orgânico e, acima de tudo, repleto de entusiasmo. Era arte em movimento, em diálogo com o espaço, com o outro, com o momento.

Figura 14 - Colagem do Shopping Popular de Ilhéus

Fonte: acervo do componente. Autora: Keu Apoema. Data: 21/07/2025.

O segundo gesto, dedicado à colagem dos estênceis, aconteceu também no espírito da errância, quase como um desdobramento natural do que já estávamos vivendo. Havíamos acabado de montar o painel no Shopping Popular de Ilhéus quando um grupo de estudantes, umas quatro meninas, se animou: *“Agora a gente pode fazer os estênceis?”* — perguntaram. Eu disse que sim, e elas seguiram em direção à Praça Cairu. A escolha feita de forma espontânea era também intencional e política, afinal, aquele lugar havia sido tema de nossas errâncias anteriores.

As estudantes fixaram estênceis no chão — inscrições efêmeras, mas carregadas de crítica e desejo. De lá, seguimos para a chamada Praça dos Namorados, também conhecida como Praça do Badauê, onde funciona há anos um sebo com presença assídua da boemia da cidade. Ali, os estênceis foram pintados nos bancos e sob uma marquise, escrevendo, nos respiros da arquitetura, outras possibilidades de habitar o espaço urbano. Com isso, encerramos o segundo ato da intervenção. O sentimento coletivo era de contentamento — não só por termos realizado uma ação estética, mas por termos vivido uma experiência de contato profundo com a cidade,

com sua história, suas ausências e suas potências. Foi uma intervenção, sim, mas também um rito de escuta e presença.

Figura 15 - Estêncil na Praça Cairu



Fonte: acervo do componente.
 Autora: Giovanna de Menezes Pinto. Data:
 21/07/2025.

Figura 16 - Composição na Praça dos Namorados



Fonte: acervo do componente.
 Autora: Keu Apoema. Data: 21/07/2025.

É possível afirmar que as intervenções — tanto no campus quanto no Centro de Ilhéus — aconteceram sob o mesmo espírito das derivas e das errâncias. Houve algo de livre, de instintivo e de coletivo em todo o processo. Não havia um projeto fechado, nenhum roteiro rígido. Não sabíamos exatamente o que seria colado em qual lugar. O que nos guiava era o impulso de espalhar os nomes pela cidade, de inscrever presenças, de fazer com que as vozes e imagens fossem muitas — plurais, vibrantes, indisciplinadas e sim, insurgentes e contracoloniais. Era a cidade como campo de escrita viva, e a intervenção como gesto de escuta e invenção. O espírito da deambulação nos conduzia. Mais do que uma ação planejada, tratava-se de uma prática de atenção, de entrega ao percurso, onde o corpo em movimento se tornava o próprio instrumento de criação.

Ao final do dia, contudo, já de volta para casa, fomos surpreendidos pela veiculação de um vídeo nas redes sociais. Um registro de algo como um minuto feito por um transeunte quando as meninas aplicavam estênceis no chão da Praça Cairu. A filmagem foi feita a certa distância, sem captar com nitidez os rostos, mas o gesto era visível. O vídeo veio acompanhado de comentários incisivos: “É isso que estão fazendo!”, “Prefeitura, cadê vocês que não estão vendo isso?”, e outros do mesmo teor. A princípio, pensamos se tratar de mais um vídeo como tantos que circulam nas redes

— mas, rapidamente, ele ganhou outra proporção. Foi replicado por veículos de imprensa locais e, mais surpreendentemente, pela própria prefeitura.

A postagem viralizou. Na página da prefeitura, o vídeo alcançou mais de 100 mil visualizações e mais de 300 comentários ao longo de uma semana, a imensa maioria em tom agressivo, acusatório e violento. As críticas se voltavam não apenas à ação, mas também à universidade, ao ensino público e às juventudes envolvidas. O que era para ser uma vivência estética, educativa e sensível se transformou publicamente em objeto de ataque. E mais do que isso, tornou-se combustível para narrativas moralistas e autoritárias sobre o uso do espaço urbano, a presença da universidade na cidade, e o lugar dos corpos dissidentes — especialmente de jovens mulheres — no espaço público.

A partir desse episódio, iniciou-se um ciclo extremamente angustiante, com múltiplas camadas de tensão e dor. Primeiro, houve o choque e o assombro. A experiência que até então nos havia gerado tanta alegria — uma sensação profunda de realização coletiva, de pertencimento à universidade, de construção de vínculos com a cidade — foi, de repente, recebida com violência e rejeição por uma parcela significativa da população local.

Em segundo lugar, os comentários que surgiram nas redes, sobretudo na publicação da prefeitura, foram marcados por discursos extremamente agressivos. Havia racismo, misoginia, ataques à juventude, e uma associação direta das estudantes com partidos e ideologias de esquerda, sendo toda a ação lida como uma suposta doutrinação. A violência simbólica dos comentários era profunda — e, ao mesmo tempo, reveladora de como certos corpos, quando ocupam o espaço público com liberdade, tornam-se alvo imediato de repressão e julgamento moral. Além disso, enfrentamos um sentimento agudo de vulnerabilidade jurídica. A ação foi, inicialmente, enquadrada como crime ambiental, conforme tipificado pela legislação. Isso trouxe um peso enorme, sobretudo para as estudantes, que se viram expostas e temerosas, sem saber exatamente os desdobramentos legais possíveis.

Por fim, houve o enfrentamento mais complexo: as tentativas de mediação institucional para a retirada do vídeo, especialmente da página oficial da prefeitura, onde o conteúdo havia ganhado maior visibilidade. Esse processo exigiu múltiplas camadas de esforço e diálogo, porque, de início, não foi evidente para as instituições envolvidas — tanto a universidade quanto a própria prefeitura — que aquele vídeo

violava direitos fundamentais, como o direito à imagem das jovens e o direito à proteção diante de discursos de ódio. Foram necessárias muitas conversas, e todas elas atravessadas por tensão. Em todos os momentos, o peso da acusação recaía sobre as meninas e sobre mim, como docente, mesmo diante da evidente assimetria entre o gesto artístico-pedagógico e a repercussão desproporcional e violenta que ele gerou⁸.

Paola Jacques (2025) denomina os artistas de “errantes” e “nômades urbanos”, e observa que, por meio de seus percursos, eles operam a construção crítica dos espaços. Diferentemente dos nômades tradicionais, que perambulavam pelos campos, os errantes modernos transitam pela cidade, recusando o controle totalizante dos planos urbanos modernos. Já Glória Diógenes (2015), pesquisadora com forte atuação no campo da arte urbana, destaca a tensão permanente entre o legal e o ilegal que marca esse tipo de intervenção. Ela observa que muitos artistas urbanos não se orientam pela legalidade institucional, mas pela legitimidade do gesto — compreendendo suas ações como formas genuínas de diálogo com a cidade e crítica aos poderes estabelecidos. Para Diógenes, a discussão sobre se algo é arte ou não, legal ou não, costuma ser definida por quem observa, por quem flagra ou captura a ação no espaço público.

No caso da intervenção em Ilhéus, vivemos uma experiência complexa, atravessada por múltiplas camadas. Enquanto uma parte significativa da reação pública se voltou para a suposta ilegalidade do ato, o grupo de estudantes-artistas estava profundamente imbuído de um sentimento de legitimidade — uma urgência de expressar-se criticamente sobre os espaços que habitam e atravessam. Nesse sentido, podemos compreender essa prática à sombra⁹ da proposta contracolonial de Antônio Bispo dos Santos. Para ele, é necessário combater com firmeza a imposição dos nomes e valores coloniais, que, segundo o pensador, se sustentam em uma ética cristã, eurocêntrica e hierarquizante. Nego Bispo nos lembra que a resistência passa também por não ceder à tristeza, à inferiorização e à incerteza que o colonialismo tenta incutir

⁸ Ao final, em um esforço de diálogo da Assessoria de Comunicação da universidade, em conjunto com a Retórica, a Prefeitura Municipal de Ilhéus retirou a postagem de sua página no Instagram.

⁹ Uso a expressão “à sombra” no sentido de abrigo, deste modo, buscando compreender a prática sob o abrigo do pensamento de Nego Bispo.

nos corpos que ele nomeia como “diversais” — aqueles que vivem em diferentes territorialidades, histórias e modos de existência.

Há, nessa proposição, uma aproximação com os pensamentos de Zygmunt Bauman (2001), quando este aponta a tensão entre liberdade e pertencimento como um dilema fundamental das comunidades. Ambos, à sua maneira, indicam que a verdadeira comunidade não é construída pela homogeneidade, mas pela convivência com a diferença. A única possibilidade de construção coletiva está, então, em criar caminhos comuns onde a diversidade possa existir em diálogo e, mesmo, entre tensões.

Toda a experiência vivida pelo grupo — desde as derivas, passando pelas intervenções, até o enfrentamento público da ação — impôs desafios intensos, tanto afetivos quanto institucionais. Não é possível afirmar que esses desafios foram superados. Pelo contrário: ainda estamos atravessados por eles. Neste momento, após termos enfrentado o que Byung-Chul Han (2021) chamaria de “enxame” de reações — ora violentas, ora incompreensíveis —, estamos trabalhando na reconstrução da alegria, da escuta, da força coletiva. Estamos tentando, como nos propõe Nego Bispo, restabelecer a conexão com o território e com aquilo que em nós insiste — apesar de tudo — em criar, sonhar e resistir. Este artigo, entre outros desejos e projetos em curso, é um gesto que segue essa direção.

Chegar: no quando dos finais

Concluir um percurso, uma jornada, uma proposta. Respirar. Descansar. Distensionar o corpo. Assentar. Silenciar as inquietações ou deixar-se tomar por elas. Partilhar a experiência entre pares. Desabar. Rir e chorar. Espaço para ruminar a experiência, os encontros, os afetos. Alcançar compreensões, sínteses. Acolher o ponto que finda. Apenas como uma pausa. Janelas e portas que se fecham porque sempre há outro dia.

Para mim, como docente, foi especialmente difícil lidar com as tensões dessa experiência. Por um lado, o peso da institucionalidade me abateu fortemente — a responsabilidade pela ação como um todo, mas também pela violência dirigida às estudantes, sobretudo às meninas que foram filmadas e expostas. Por outro lado, minha

trajetória como artista me coloca em outra posição, a partir da qual reconheço e afirmo a legitimidade da intervenção como uma prática contracolonial: um gesto necessário aos espaços públicos, onde a arte pode se insurgir, criticar e, ao mesmo tempo, produzir beleza em meio ao caos da cidade. Foi nesse entrelugar, marcado pela responsabilidade institucional e pela convicção artística, que precisei me manter, sustentando tanto o cuidado quanto o pé no chão de meu lugar como artista e educadora.

A intervenção com lambes e estênceis, realizada na universidade e no Centro de Ilhéus, resultou de um processo coletivo, sensível e situado, que envolveu leitura, escrita, escuta e caminhada. A proposta surgiu do desejo de inscrever os corpos e as palavras das estudantes nos territórios que atravessamos — campus e cidade — a partir de memórias, afetos e perguntas. O nome *Jardim das Indagações* reflete essa escolha por cultivar dúvidas e deslocamentos como forma de estar no mundo, desafiando a passividade que muitas vezes marca a relação com os espaços institucionais.

A reação negativa à intervenção em Ilhéus — classificada por parte da população como vandalismo — evidencia as disputas em torno do que é legitimado como arte. A tentativa de desqualificação da prática, paradoxalmente, amplia os repertórios simbólicos e provoca o debate sobre os limites da arte contemporânea. Mesmo quando negada, a intervenção convoca a sociedade a se posicionar, transformando-se em arena pública de disputas narrativas e simbólicas.

É preciso ainda reconhecer o gesto da Universidade ao abrir espaço para que suas estudantes possam experimentar o tempo da fruição e da experiência estética — um tempo raro, que, sob determinados olhares, pode ser compreendido como um bem valioso e desigualmente distribuído na sociedade. No entanto, essa abertura também expõe uma tensão entre os diferentes níveis de experiência em jogo.

Enquanto, para as estudantes, a intervenção resultava de um processo profundo, tecido ao longo de meses, com camadas sucessivas de leitura, diálogo, experimentação e elaboração coletiva, o que chegou ao público externo foi apenas algo de sua superfície. A intervenção no Centro de Ilhéus durou cerca de três horas, mas o material que circulou — e que alimentou julgamentos sumários — foi um vídeo de pouco mais de um minuto. Essa assimetria escancara uma tensão típica do nosso tempo: vivências densas e complexas são reduzidas a fragmentos espetaculares, que circulam

descontextualizados nas redes e são consumidos de forma acelerada, sem espaço para escuta, elaboração e compreensão.

A reação agressiva à presença das estudantes nesse espaço — sobretudo pela condição de serem mulheres e, em sua maioria, negras — revela como o corpo que ocupa, cria e transforma ainda é visto como intruso. A acusação de vandalismo funciona como mecanismo de controle social e moralização, reeditando formas institucionais de racismo e sexismo sob o disfarce da ordem pública. Como aponta Grada Kilomba (2020), o corpo negro permanece, para muitos, como presença indevida — inclusive e sobretudo quando cria novas discursividades e modos de ocupação do território.

A experiência do componente demonstra que arte e educação podem se articular como campos de produção de sentido, de pertencimento e de invenção do comum. Ao transformar o tempo da aula em tempo de escuta da cidade, e o espaço da universidade em lugar de presença e criação, o percurso vivido pelas estudantes revela que é possível habitar a partir do próprio chão, afirmando os próprios nomes e, ainda, trabalhando para destecer as amarras da colonialidade.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: A busca por segurança no mundo atual**. Edição Kindle ed. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz - Companhia das Letras, 2001.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: 1972.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: El andar como práctica estética**. Barcelona: Editorial GG, 2014.

DEBORD, Guy-Ernest. Teoria da deriva. In: JACQUES, Paola Berensteinre (Org.). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87–91.

DIÓGENES, Glória. Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal. **Análise Social**, v. 50, n. 217, p. 682–707, 2015.

GAUTHIER, Jacques Moendy. **Sociopoética e Contracolonialidade: relatos de pesquisas e diálogos teóricos com Ailton Krenak, Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo) e alguns filósofos de tradição ocidental**. Edição Kindle ed. São Paulo: Editora Dialética, 2024.

HAN, Byung-Chul. **No enxame: Perspectivas do digital**. Edições Kindle ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2021.

JACQUES, Paola Berensteinre. Errâncias urbanas: a arte de andar pela cidade · Índice · ÍNDICE. **ARQTEXTO**, v. 7, p. 16–25, 2025.

KILOMBA, Grada; OLIVEIRA, Jess. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia**. 6a. Edição (versão eletrônica) ed. São Paulo: EDUSP, 1988.

SANTOS, Milton. O retorno do território. **OSAL: Observatório Social de América Latina**, v. Año 6, n. No. 16, p. 255–261, abr. 2005.

Recebido em 31/07/2025

Aceito em 23/09/2025

PROCESSOS ARTÍSTICOS COM CRIANÇAS NO PROGRAMA DE INICIAÇÃO ARTÍSTICA - PIÁ: TEMPORALIDADES EM PERSPECTIVAS CONTRACOLONIAIS

Joice Rodrigues de Lima¹
Diego de Medeiros Pereira²

Resumo: Este texto propõe refletir sobre as temporalidades nos processos artísticos do Programa de Iniciação Artística - PIÁ, entendendo esse fator como um dos pilares para a construção de práticas artísticas com crianças em perspectivas contracoloniais. Para isso, inicia-se com um panorama do PIÁ, detalhando seu surgimento, relação com a cidade de São Paulo (SP), estrutura e princípios artístico-pedagógicos. Em seguida, apresenta-se o conceito de contracolonialidade, conectando-o a uma perspectiva afrorreferenciada de infancionalização – que valoriza o habitar o mundo com presença e encantamento. Desse ponto, discute-se o modo como os processos artísticos no PIÁ sustentam temporalidades que condizem com a noção de ancestralidade, a interação com o presente e a manutenção de modos de participação circulares, afastando-se de valores ocidentais que estruturam a atual colonialidade, como o utilitarismo e o produtivismo, presentes no controle do tempo das crianças. Finalmente, analisa-se as práticas artísticas do PIÁ para demonstrar como o manejo do tempo nessas atividades revela aspectos da contracolonialidade, oferecendo processos artísticos que, de fato, constituem-se a partir dos interesses, desejos e subjetividades das crianças.

Palavras-chave: contracolonialidade; processos artísticos; temporalidades; infancionalização; PIÁ.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Professora colaboradora do curso de Licenciatura em Artes Cênicas (UDESC) e integrante grupo de estudos sobre teatro e infâncias (gestis/CNPQ). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6337-6804> E-mail: joice.lima@udesc.br

² Professor do Departamento de Artes Cênicas, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Líder do grupo de estudos sobre Teatro e Infâncias (getis/CNPq). Artista da cena. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6655-0211> Email: diego.pereira@udesc.br

ARTISTIC PROCESSES WITH CHILDREN IN THE ART INITIATION PROGRAM - PIÁ: TEMPORALITIES IN COUNTER-COLONIAL PERSPECTIVES

Resumen: Este texto propone reflexionar sobre las temporalidades en los procesos artísticos del Programa de Iniciación Artística – PIÁ, entendiendo este factor como uno de los pilares para la construcción de prácticas artísticas con niñas y niños desde perspectivas contracoloniales. Para ello, comienza con un panorama general del PIÁ, detallando su origen, su relación con la ciudad de São Paulo (SP), su estructura y sus principios artístico-pedagógicos. Luego, se presenta el concepto de contracolonialidad, conectándolo con una perspectiva afrorreferenciada de infancionalización – que valora habitar el mundo con presencia y asombro. Desde esta mirada, discutimos cómo se llevan a cabo los procesos artísticos en el PIÁ sostienen temporalidades que se relacionan con la noción de ancestralidad, la interacción con el presente y el mantenimiento de formas circulares de participación, alejándose de los valores occidentales que estructuran la actual colonialidad, como el utilitarismo y el productivismo presentes en el control del tiempo de las infancias. Finalmente, se analizan las prácticas artísticas del PIÁ para mostrar cómo el manejo del tiempo en estas actividades revela aspectos de la contracolonialidad, ofreciendo procesos artísticos que realmente se construyen a partir de los intereses, deseos y subjetividades de las niñas y los niños.

Palabras clave: contracolonialidad; procesos artísticos; temporalidades; infancionalización; Programa de Iniciación Artística (PIÁ)

Introdução

O texto, que aqui será apresentado, propõe um recorte de uma pesquisa de doutorado, em desenvolvimento, desde 2021, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). A pesquisa tem como foco identificar e traçar considerações a respeito de aspectos compreendidos em perspectivas contracoloniais que constituem os princípios que sustentam processos artístico-pedagógicos realizados no Programa de Iniciação Artística - PIÁ, oferecido pela Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo (SP).

Neste recorte, em específico, propomo-nos refletir sobre o modo com que as escolhas artístico-pedagógicas do referido Programa se relacionam com as temporalidades que compõem seus processos artísticos. Ao considerarmos que o PIÁ prioriza processos artísticos nos quais as crianças ocupam participação de destaque como criadoras participativas, nos apoiaremos em defender uma noção afropindorâmica referenciada de tais infâncias, que dialogam com perspectivas contracoloniais e que, por sua vez, refletem uma relação com um tempo que procura não submeter as crianças a uma lógica controladora, produtivista e utilitária (própria da atual colonialidade).

A metodologia que oferece suporte para a pesquisa e que, por conseguinte, pauta este texto, é o relato reflexivo de experiência, uma vez que a autora da pesquisa foi artista-educadora e coordenadora em alguns dos núcleos do referido programa entre os anos de 2015 e 2021. Trata-se, portanto, de retornar a essas experiências a partir de um arcabouço teórico que reconheça outros modos de relação entre adultos e crianças e dessas com as linguagens artísticas.

Somente o fato de colocarmos em discussão um Programa público que preza por práticas artísticas centradas em proposições e subjetividades das crianças já opera como um fator desestabilizador de contextos de opressão baseados em diferenças etárias, no caso, no adultocentrismo. A essa situação, somamos um recorte distinto, que diz respeito à relação de controle do tempo das crianças, trazendo à baila os aspectos da colonialidade que incidem nesse contexto.

Com isso, interessa-nos refletir sobre caminhos possíveis quando tomamos como perspectiva oferecer práticas artísticas que proporcionam às crianças uma relação

com o tempo que parta de seus desejos e interesses. Respeitar as crianças na condução de seus próprios tempos ou sob temporalidades que propiciem seus desejos de criação e de envolvimento com o mundo, configura, a nosso ver, como uma possibilidade de prática aliada a perspectivas contracoloniais.

Como forma de aprofundar essas reflexões, na primeira parte do texto que segue, apresentaremos um breve panorama do Programa de Iniciação Artística - PIÁ. Temos uma contextualização geral do surgimento do Programa e de sua relação com a cidade de São Paulo (SP), seguida de informações sobre suas estruturas de funcionamento, assim como, uma elucidação sobre seus princípios artístico-pedagógicos.

Na sequência, abordaremos o conceito de contracolonialidade e o relacionaremos à perspectiva afrorreferenciada de infancialização, apontando a possibilidade de uma forma de habitar o mundo em presença e encantamento. Desse ponto, refletiremos sobre quais modos de lidar com as temporalidades propiciam uma experiência de infância que ressoam com aspectos próprios da contracolonialidade - como sustentação da ancestralidade, presença e modos circulares de participação - ao mesmo tempo em que se afastam de valores pertinentes à ocidental colonialidade, como a condução do tempo em prol do utilitarismo e produtivismo, por exemplo.

Por fim, nos concentraremos nos processos artísticos do PIÁ, no intuito de refletir sobre modos de lidar com as temporalidades, presentes nessas práticas, que revelam aspectos da contracolonialidade capazes de oferecer um espaço no qual os processos artísticos possam refletir interesses, desejos e subjetividades das crianças.

Discutiremos, portanto, como as temporalidades, nos processos artísticos do Programa de Iniciação Artística - PIÁ, são pilares para a construção de práticas artísticas com crianças em perspectivas contracoloniais, defendendo, assim, processos artísticos que sustentem uma relação com um tempo não-linear próprio das infâncias, ou seja, pautado na presença e liberdade das crianças estabelecerem seus ritmos de criação, construídos na relação com o espaço, materialidades e subjetividades e, sobretudo, sem a obrigatoriedade de atender concepções produtivistas próprias da colonialidade.

O Programa de Iniciação Artística

Em uma cidade de dimensões incomparáveis, imensa amplitude territorial, além de extremamente populosa e complexa em seus processos de formação histórica e social, como é a cidade de São Paulo (SP), o poder público, em resposta às reivindicações da comunidade e movido pela força de trabalho de artistas-educadores/as da cidade, vem enfrentando, ao menos nas últimas quatro décadas, a profunda responsabilidade de colocar em prática diversas ações com fins de fomentar e garantir acesso ao fazer artístico e cultural, além de potencializar o universo simbólico e diversidades de manifestações que compõem seus territórios.

Entre tais ações, configuram-se os Programas de Formação em Arte direcionados a diferentes faixas etárias e com alcance em todas suas macrorregiões. Esses Programas atendem diversos segmentos e atuam a partir de diretrizes específicas de forma que ganharam, nas últimas décadas, inúmeros contornos e realinhamentos com o propósito de dialogarem com as perspectivas políticas e ideologias, em coerência com as gestões que estiveram à frente da Prefeitura e, consequentemente, da Secretaria de Cultura.

Nesse cenário, destacam-se algumas iniciativas da Supervisão de Formação, tendo como ações estratégicas, em um primeiro momento, os Programas de Formação como a Escola Municipal de Iniciação Artística - EMIA, o Programa Vocacional e o Programa de Iniciação Artística - PIÁ e, criados posteriormente, o Programa Jovem Monitor e Programa de Iniciação Artística para Primeira Infância - PIPI.

Alguns desses Programas resistem, mantendo-se com envolvimento e luta das famílias, comunidades e artistas-educadores/as que os defendem como direito da cidade, ainda que venham sofrendo modificações constantes em suas estruturas organizacionais. Colabora para essa instabilidade o fato de nunca terem sido aprovados como projetos de lei, apesar de inúmeras tentativas promovidas pelos/as artistas-educadores/as com apoio de alguns vereadores. O objetivo maior dessas ações seria garantir, como lei, a oferta de tais Programas e, consequentemente, um refinamento em sua estruturação, no que diz respeito à continuidade de ações nos territórios e melhores condições de contratação dos/as artistas-educadores/as. Desse modo, seria possível afastar a instabilidade que os/as cerca sobre as garantias de verba e realização

a cada edição; fatores que, sem a aprovação como lei, vinculam-se às mudanças de gestão pública.

Com uma trajetória que completará 17 anos em 2025, o Programa de Iniciação Artística - PIÁ - surgiu durante a gestão da Prefeita Marta Suplicy, no ano de 2018, com o objetivo de estender os modelos de vivências artísticas ofertados pela Escola Municipal de Iniciação Artística, de modo a expandi-las a públicos de outros locais da cidade, sobretudo de localidades descentralizadas.

Os princípios do PIÁ foram estruturados, inicialmente, com base nas proposições da EMIA, no entanto, ao longo dos anos, consolidaram-se de modo distinto, sendo revistos e atualizados, constantemente, a partir da prática artística nos encontros com as crianças e em diálogo com os territórios onde acontecem as ações.

Ao estabelecerem uma relação de diálogo que buscava formas não hierárquicas, os/as artistas que ocupavam as funções de educadores/as e coordenadores/as tentaram desenvolver aproximações entre as práticas artísticas, a escuta das crianças, suas famílias, comunidades e contextos de vida, aliadas ao registro estrutural dessas ações junto à Secretaria de Cultura.

Atualmente, as ações do Programa acontecem em espaços públicos, chamados equipamentos, como Bibliotecas, Centros Educacionais Unificados - CÉUs, Casas de Cultura, Teatros e, inclusive, escolas públicas, chegando em todas as macrorregiões da cidade. De acordo com o edital de contratação, as turmas participantes do PIÁ devem ser organizadas em três faixas etárias, sendo elas: 5 a 7 anos, 8 a 10 anos e 11 a 13 anos. Os encontros artísticos têm a duração de 02 horas, com a menor faixa etária, e de 03 horas, com as outras.

Esses encontros com as crianças têm como base a interlinguagem artística e, para isso, cada turma conta com 2 ou 4 artistas-educadores/as trabalhando simultaneamente, sendo que esses/as possuem formação em linguagens distintas entre Teatro, Música, Dança, Literatura e Artes Visuais.

Entre os objetivos orientadores das ações do PIÁ, identificamos que a escuta das crianças e o diálogo com os territórios e contextos, aos quais elas pertencem, ocupam destaque. Tais objetivos se configuram em:

valorizar as formas próprias da infância e adolescência em seus processos de criação e expressão; propiciar experiências e aprendizados estéticos de forma dialógica entre diversos saberes; democratizar o acesso de crianças e adolescentes a bens culturais e artísticos, contribuindo para a construção da cidadania cultural; promover a sociabilidade e a integração da criança e adolescente na família, comunidade, na escola e em outros espaços públicos (Secretaria de Cultura, 2014, p. 03).

Os processos artísticos praticados não seguem uma metodologia pré-estabelecida, no sentido de uma forma única de realizá-los, no entanto, amparam-se em princípios que oferecem suporte às práticas, oportunizando processos artísticos pautados, principalmente, nas proposições e desejos das crianças e adolescentes participantes e convívio entre eles/as.

As orientações, organizadas em objetivos supracitados, servem como margens que guiam as incontáveis ações que compõem esse Programa. Como suporte nesse percurso, tem-se definidos, também, os princípios que conduzem as ações e escolhas artístico-pedagógicas, que se constituem como:

Ludicidade: A relevância da brincadeira e do jogo, nas maneiras de ser e estar no mundo, e em relação ao outro.

Experimentação: A valorização da descoberta de si e do mundo, promovida pela experiência estética e seus contextos de expressão, repertórios e vivências.

Processo criativo: A provocação dos acontecimentos criativos relacionando arte, infância e cotidiano, como parte de um processo dinâmico, em constante transformação, de sensibilidade e acolhimento.

Temporalidades: A percepção dos ritmos, pulsações e estados de cada encontro artístico-pedagógico, com o cuidado em preservar os tempos próprios da criança e do adolescente.

Pertencimento: A participação ativa e a apropriação da vivência de processos artísticos no espaço público por meio da fruição de bens simbólicos e culturais.

Interlinguagem: A priorização da experimentação estética de modo transversal, híbrido e relacional, possibilitando novos caminhos de fruição e criação artística.

Ações compartilhadas: A criação de agenciamentos em diferentes instâncias, que visam colocar em contato experiências geradoras de processos e não apenas de produtos culturais (Secretaria de Cultura, 2016, p. 72).

Ao observar esses princípios, de forma geral, é possível perceber que eles indicam que os encontros artísticos sejam guiados por uma abordagem relacional que

valorize o processo de criação. Em uma breve análise, constata-se o destaque para o “Pertencimento” como princípio que demonstra que a participação das crianças, como elemento central nos processos, é priorizada.

O foco na “Ludicidade” e na “Experimentação” sinalizam um modo de concepção dos encontros pautado nas perspectivas das crianças, com métodos que circundam seus universos, assumindo, assim, o brincar, o ato de se arriscar em tentativas de criação e a valorização do compartilhamento de suas ideias, incluindo suas próprias percepções postas em diálogo. Valoriza-se, assim, os contextos de vida dos quais as crianças fazem parte.

A “Interlinguagem”, por sua vez, reforça o foco no diálogo e na condução compartilhada dos processos, com artistas-educadores/as que disponibilizam repertórios distintos a favor da criação com as crianças, cada qual, a partir de sua formação específica, mas compreendo que o processo se dará de modo relacional.

Ainda, olhando de forma mais profunda, podemos compreender que esses princípios, em conjunto, revelam um modo de considerar as crianças e de se relacionar com elas, reconhecendo-as como indivíduos e valorizando suas relações e contextos sociais. Trata-se de propor encontros artísticos nos quais elas têm poder de escolha dos caminhos a serem percorridos. Além disso, o contexto social e cultural no qual estão inseridas é valorizado como formadores das subjetividades que compõem a criação.

Importante destacar que tais perspectivas se alinham a considerações elencadas pela área da Sociologia da Infância, no que diz respeito aos modos de relação com as crianças, em especial ao fato do entendimento da infância como categoria análise social do tipo geracional, vinculada aos atravessamentos culturais, sociais e históricos que a circundam e, por isso, dotada de percepção do mundo que integram (Abramowicz; Oliveira, 2010). Nessa perspectiva, as crianças são consideradas produtoras de cultura a partir das subjetividades a artefatos que desenvolvem na relação com outras crianças e com as pessoas adultas com as quais convivem.

Tal perspectiva subverte modos opressores e controladores sobre as crianças que, muitas vezes, são naturalizados e mantidos em ambientes institucionais ou familiares, justamente por compor relações de poder operantes na sociedade contemporânea de países com histórico de colonização, como o Brasil.

A ideia que pretendemos construir aqui, é a de refletirmos sobre aspectos constitutivos do PIÁ que promovem espaços sadios nos quais as crianças podem existir e disporem de suas concepções de mundo em coletivo, entendendo que esse fato, em si, já significa romper com estruturas de poder que operam na subjugação das crianças e suas infâncias.

Para a reflexão, portanto, partimos do entendimento de que as características mencionadas como princípios do PIÁ se aproximam de cosmopercepções de mundo que diferem do sistema capitalista instaurado na atual colonialidade, o qual dita os modos de relação no mundo ocidental e que forma grande parte das diretrizes de nossa sociedade.

No tópico a seguir, traremos foco para a maneira como o Programa entende o princípio “Temporalidades”, considerando que seus desdobramentos, na prática com as crianças, aproximam-se de características dos modos de vida contracoloniais relacionados às concepções de infâncias, destacando, desse modo, algumas aproximações com características dessas infâncias e suas temporalidades.

Contracolonialidade, infâncias e outras temporalidades

Nesta parte da reflexão nos dedicaremos a discutir aspectos da contracolonialidade, relacionando-os com temporalidades próprias das Infâncias. Para adentrarmos na contracolonialidade é importante definirmos, ainda que brevemente, uma compreensão base sobre a colonialidade como um sistema que opera na atualidade.

Embora tenha como marco inicial o colonialismo histórico, ou seja, à dominação política e econômica de um território por outro e seus povos, a colonialidade se estabelece na manutenção de padrões de poder que emergiram a partir dos processos de colonização, mesmo após o fim formal do período colonial. Em resumo, constitui-se como um sistema vigente na atualidade que, estruturado nos resquícios do colonialismo, opera, estruturalmente, na sociedade, instituindo e sustentando formas de poder que podem ser delineadas como colonialidade do ser, do saber, do poder, da

natureza etc. (Meneses, 2020). Consiste, portanto, em formas distintas de poder estruturadas em diferentes segmentos do tecido social.

A decolonialidade e/ou o giro decolonial surge como crítica epistemológica dessas estruturas de dominação, forjadas e instaladas pelo ocidente, no período colonialista, e sustentadas, na atualidade, de modo estruturante, pela manutenção de opressões e violências como racismo, etarismo, misoginia, entre outras.

Os teóricos e as teóricas chamados/as decoloniais, dedicam-se a visibilizar essas histórias e saberes de sociedades marginalizadas, quando olhadas na perspectiva eurocentrada colonial cristã capitalista. A decolonialidade analisa e busca revelar as estruturas de poder, a fim de descolonizar aqueles/as que sofrem suas consequências e que, ao mesmo tempo, fazem parte do sistema que opera na manutenção dos alicerces da colonialidade.

Por sua vez, existe uma outra visão de mundo que nasce da vivência e dos saberes de povos que não chegaram a ser colonizados e/ou que resistiram, ativamente, aos processos colonizadores, como os povos quilombolas e indígenas. A esse respeito, e ao lado de outras vozes líderes e intelectuais de comunidades quilombolas, rurais e indígenas do Brasil e de países latinoamericanos, como Equador e Colômbia, e que, por muito tempo, tiveram suas perspectivas silenciadas (Carvalho apud Santos, 2023a), Nego Bispo ou Antônio Bispo dos Santos compartilhou, a partir de sua vivência como quilombola, saberes profundos a respeito de modos de vida chamados “contracoloniais”. Tais saberes, em resistência, não se curvaram à uma ordem social ditada pelos povos ocidentalizados, preservando suas heranças ancestrais e perspectivas históricas e culturais.

A contracolonialidade é uma forma de resistência ativa à lógica colonial, uma vez que reafirma e protege modos de vida, saberes e existências que não aceitaram as formas impostas da colonização. Santos (2023), a partir dos ensinamentos de seus ancestrais, afirmou o direito de retomada de suas terras e modos de vida; com suas contribuições, irrompeu espaços colonizados e que, hoje, recorrem aos seus saberes para buscarem direção a mundos mais viáveis, justos e insubmissos.

O argumento central do conceito de contracolonização propõe que o colonizado precisa se descolonizar, no entanto, aquele que não foi colonizado deve contracolonizar, ou seja, contestar e frear o avanço da colonialidade. A

contracolonialidade sugere afirmar a decisão de não se subjugar ao dominador e aos seus critérios, impostos em sociedade; e, além disso, trata-se de direcionar a energia de vida à reafirmação das próprias origens.

Do ponto de vista de Santos, a forma dos povos quilombolas se relacionarem com o mundo “dá-se na lógica da emancipação dos povos e das comunidades tradicionais através da contracolonização” (2023, p. 14). Ele reforça que a perspectiva da contracolonialidade se apoia em pilares próprios de seus povos, sustentados nas trajetórias de um povo que tem “uma matriz cultural, uma matriz original diferente da sua” (Santos, 2023, p. 16), ou seja, diferente da ocidental.

O conceito compartilhado por Santos se sustenta de modo afropindorâmico, considerando que o autor afirma que muitas lideranças indígenas concordam e utilizam do conceito nesse mesmo sentido de contracolonizar, ou seja, de refutar o que tenta ser imposto pelo colonizador, em uma postura de autodefesa (Santos, 2023).

O pensamento contracolonial propõe, portanto, modos de vida distintos dos valores que sustentam a colonialidade, ou seja, que não favoreçam uma percepção utilitária, desenvolvimentista, competitiva da vida e, sobretudo, que não operem a favor da dominação de um outro, sob qualquer viés que seja. Pelo contrário, que reforcem práticas ancestrais desses povos que implicam, sobretudo, no convívio, partilha de saberes, em participação social construída de forma circular e relações de poder não hierárquicas.

Nego Bispo se intitulava um tradutor de princípios, entendendo-se como alguém que carrega o legado de explicar algo entre mundos distintos; destrinchar perspectivas sublinhando que o mundo não está inscrito em uma única percepção, pelo contrário, destacando que existem muitas e tantas formas de viver que não deveriam se sobrepor de forma hierárquica (Santos, 2023). Ele colocava suas palavras contra a dominação e as microestruturas constantemente atualizadas pela colonialidade.

O fato de reconhecermos essa perspectiva de mundo sustentando algumas práticas artísticas do PIÁ nos suscitou pensar sob quais pontos podemos nos aprofundar quando há a intenção de construir processos artísticos com crianças sob diretrizes que se aproximem de referenciais de mundo mais distantes dos dispositivos colonizadores, comumente imperativos nas formas de controle, sobretudo, quando envolvem as crianças.

A necessidade de nos importarmos em oferecer ambientes que propiciem às crianças a possibilidade de questionar e dissolver aspectos da dominação e de suas formas de colonialidade, como forma de criarmos novas perspectivas de vida, pautadas na convivência, é pontuada por Santos. O autor reforça como demanda das pessoas decoloniais por educarem sua geração neta para que não ataquem a geração neta dele e complementa destacando que a geração neta dele estará pronta para se defender, se preciso for, ainda que não deseje atacar (Santos, 2023).

Entendemos que um novo mundo possível para aqueles/as que estão chegando nele - as crianças - pode ser defendido e construído a partir da identificação e desmantelamento de estruturas que incidem nas infâncias, ao mesmo tempo em que sustentam a colonialidade. Para isso, compreendemos como necessário que, como pessoas adultas, dediquemo-nos a destacar modos de relação e, em nosso caso - artistas-educadores/as -, de proposições artístico-pedagógicas que não apenas identifiquem as entranhas da colonialidade; mas, sobretudo, que ofereçam contextos atravessados por aspectos pertencentes a modos de vida contracoloniais.

Dentre os aspectos, identificados nas práticas do PiÁ, o que escolhemos, para este texto, nos aprofundar, é a relação com o tempo. Algumas culturas pautadas em perspectivas contracoloniais, especialmente as indígenas e africanas, possuem concepções de tempo circulares ou espirais, em que o passado (ancestralidade) e o futuro se encontram no presente. Para essas comunidades, o tempo não é apenas uma progressão, mas uma conexão profunda com os antepassados e com as gerações futuras; uma relação de presença no agora.

Em perspectiva pindorâmica da contracolonialidade, Ailton Krenak adentra a percepção temporal, indicando-nos como as infâncias se constituem em contextos de resistência, construindo e habitando temporalidades que fogem à lógica cronológica e produtivista que constitui a colonialidade (Krenak, 2022).

Ao apresentar um panorama sobre o modo com o qual as instituições educacionais operam no controle do tempo das crianças, o autor revela o excesso de condução do tempo de vida das crianças, forjado pelo objetivo de construção de habilidades como fator imperativo na manutenção da estrutura capitalista que sustenta a atual colonialidade.

Uma das formas de controle, recorrentes a essa lógica, é a condução do tempo das crianças com base na exaltação de habilidades que incitam a formatação de sujeitos sob um mesmo padrão de interesse e comportamento no mundo. Dessa forma, são impostos valores que servem a determinada estrutura de poder vigente, ao mesmo tempo em que minam - justamente pela “falta de tempo” - qualquer possibilidade das crianças investigarem, a partir de si mesmas, interesses próprios e, desse ponto, traçarem seus caminhos e contribuições no mundo.

A condução utilitária do tempo desconecta o ser de suas histórias e de sua ancestralidade, colocando-o, desde cedo, frente a expectativas externas. Literalmente, favorece a “produção” (Krenak, 2022, p. 49) de crianças para a manutenção de uma sociedade que visa a ter e acumular, sejam bens e/ou habilidades, em um sistema que se retroalimenta constantemente.

Como alternativa mais próxima a contracolonialidade, Krenak propõe a necessidade de se oferecer condições para que tais infâncias tenham suas “subjetividades e criatividades recepcionadas” (2022, p. 54) por este mundo; de forma a oferecer a elas a “experiência de existir” (2022, p. 49). Isso, no entanto, não se faz possível sob a imposição de um ritmo de vida ligado a temporalidades produtivistas, nos quais a competitividade opera nas escolhas de quais habilidades, determinada criança adquiriu antes de outra, transformando o passar do tempo em uma disputa frenética; e, tampouco, sob constante avaliação a respeito de quais competências foram conquistadas com o objetivo de se tornarem utilitárias ao sucesso na vida adulta. Trata-se de sustentar o ser, a partir da confiança naquilo que ele traz para este mundo.

Com relação a processos artísticos, muito podemos refletir no sentido dos modos que lidamos com as temporalidades quando mediamos criações com as crianças. Quais pilares reforçamos nessas relações? Quais espaços e tempos garantimos para que elas possam apresentar e elaborar poeticamente suas subjetividades? Ainda antes de aprofundar esses questionamentos, que serão apontadas a partir das práticas no PIÁ, há um último ponto a tratar aqui: um convite a perceber quais princípios podemos reconhecer nas infâncias ao olharmos sob a perspectiva da contracolonialidade.

De acordo com o filósofo e professor Renato Noguera (2018), sob uma perspectiva afrorreferenciada, a infância pode ser compreendida a partir de uma condição de liberdade, leveza e fantasia pertinentes a esses corpos que, em suas

subjetividades, são capazes de subverter as lógicas de poder vigentes na sociedade e produzir novos mundos. Ele nomeia esse estado como “infancialização”, atribuindo à infância uma especificidade de atuar no mundo como “agente de provocação, capaz de afetar, acolher e provocar o encantamento diante da vida” (Noguera; Barreto, 2018, p. 631); um modo de vida que pode permear as crianças e, também, justamente por ser um estado de habitar o mundo, vez ou outra, a vida adulta.

Importante aqui destacar que Noguera faz essa leitura em afroperspectiva, ou seja, em relação a modos de vida contracoloniais, ou seja, alinhados com um exercício de convívio, cuidado com a vida, alegria e em atenção à ancestralidade. Dentro desses valores, é substancial entender que a relação com o tempo se dá, também, de forma divergente da lógica colonial. O tempo, em afroperspectiva, é ancestral e se consolida, simultaneamente, em um passado que é presente e que é futuro. E, ainda, segundo esse autor, o tempo da criança compreende a experiência de estar no presente, em “atenção plena” (2019a, p. 61).

Esse entendimento nos elucida quanto ao tempo das crianças: elas não estão à mercê de um acúmulo de habilidades para desfrutar de um mundo futuro; elas estão agora no mundo e a partir desse estado de “infancialização”, ou seja, de potência de encantamento, no exercício relacional, elas o habitam.

Compreendemos que olhar para as crianças a partir da relação com seus próprios tempos, significa considerar a importância de que elas ocupem seu lugar a partir de si mesmas, no tempo presente, já que é tudo o que elas têm hoje, cultivando o encontro consigo e com este mundo:

[...] o tempo da infância não é algo que se recupere ou algo que se invista como um alvo ou porto de chegada; mas, um território de encontro. O tempo da infância está justamente em assumir que as mudanças são ininterruptas e que não devemos desprezar o passado, o presente e nem o futuro. O que também é uma compreensão de que não se deve idealizar o passado e nem o futuro (Noguera; Alves, 2021, p. 117).

A percepção do “tempo da infância” como “um território de encontro” nos lembra que a forma como entendemos o tempo está intrinsecamente ligada à nossa cultura e aos nossos saberes ancestrais. Essa não linearidade permite que a sabedoria dos antepassados permeie o presente e oriente o futuro, oferecendo pontos de vistas

diversos para as mesmas questões. Isso é particularmente relevante para as infâncias, pois nos permite questionar os modelos hegemônicos de desenvolvimento infantil e reconhecer a legitimidade de outras trajetórias e ritmos de crescimento, ampliando possibilidades de reflexão sobre o que significa ser criança em diferentes contextos.

Uma perspectiva contracolonial relacionada a temporalidade incidente nas crianças, portanto, garante a possibilidade de envolvimento com o mundo a ponto de suscitar o encantamento, ao mesmo tempo em que se afasta da pressa e do controle travestido de falso cuidado; é necessário sustentar a relação da criança sob um tempo que favoreça seus interesses e permita sua atuação no mundo desde as próprias constatações e percepções sobre ele.

A esse respeito, Krenak nos diz sobre a necessidade de oferecermos condições para “uma experiência que inclui menos moldes e mais invenção” (2022, p. 56); de modo que, em suas individualidades, elas possam se colocar no coletivo, oferecendo suas perspectivas de mundo e tecnologias coerentes com suas imaginações:

No lugar de produzir um futuro, a gente deveria recepcionar essa inventividade que chega através das novas pessoas. As crianças, em qualquer cultura, são portadoras de boas novas. Em vez de serem pensadas como embalagens vazias que precisam ser preenchidas, entupidas de informação, deveríamos considerar que dali emerge uma criatividade e uma subjetividade capazes de inventar outros mundos — o que é muito mais interessante do que inventar futuros (Krenak, 2022, p. 52).

Ao considerar contextos de criação artística, foco de nosso interesse neste estudo, no último tópico do presente texto, serão apresentados alguns exemplos de propostas desenvolvidas no PIÁ com crianças, buscando elucidar a proximidade entre as cosmovisões apresentadas acima e os modos como acreditamos e defendemos as práticas artísticas a serem desenvolvidas no contexto das infâncias.

Aproximações pertinentes a processos artísticos com crianças

Em processos artísticos com crianças, nos modos como destacaremos aqui, a noção de tempo assume um papel central, distanciando-se de uma visão linear e

produtivista para abraçar uma dimensão mais fluida e experiencial. Longe de ser apenas uma unidade de medida, a temporalidade se revela como um princípio relacional, ganhando contornos de acordo com a proposta e intencionalidade do grupo em questão.

Na sequência, elucidaremos características presentes nos encontros, do Programa em questão, que revelam modos distintos de compreender as temporalidades de forma a potencializar características próprias das infâncias. Tais aspectos foram identificados tanto nos modos de organização temporal estabelecidos nos encontros do PIÁ, como no cuidado com a condução do ritmo e escolhas poéticas das próprias práticas artísticas realizadas.

Dessa forma, após apresentarmos a estrutura geral que compreende um encontro no PIÁ, relataremos, para fins reflexivos, um processo artístico que se constituiu imperativamente em uma relação de respeito aos tempos e ritmos impressos pelas crianças, além de um registro publicado em uma das revistas do Programa, produzido por outra equipe e referente ao mesmo assunto.

Conforme apontado anteriormente, os encontros no PIÁ são previstos em 02 horas de duração para as turmas de idade entre 5 e 7 anos e 03 horas para as turmas entre 8 e 14 anos. Esse tempo cronológico prevê abraçar, de forma geral, o acolhimento das crianças em sua chegada no encontro; a retomada de algo que já havia se iniciado nas semanas anteriores ou um novo começo de processo; um lanche coletivo e, para o encerramento, uma partilha e despedida até a semana seguinte.

Esses acontecimentos, que compreendem o encontro, no entanto, não são encarados de forma rígida, da mesma maneira que a sequência, como apresentada, não é designada a ser realizada de maneira obrigatória em todos os encontros, tampouco a ser instituída por todos/as os/as artistas-educadores/as.

O fluxo de acontecimentos nos encontros, no PIÁ, é construído pelo grupo, a partir da percepção dos/as educadores/as frente às necessidades de cada turma, em cada encontro. Para essa construção, uma escuta ampliada se faz necessária a fim de que, de fato, as escolhas organizacionais sobre as temporalidades dos encontros não se fixem em padrões pré-estabelecidos, mas que se organizem de forma fluida.

Os/As artistas-educadores/as carecem de uma escuta subjetiva, não apenas daquilo que é capaz de ser dito pelas crianças e pelo contexto do encontro, mas

compreende a percepção do que é necessário para que o processo aconteça de forma a potencializar a participação e pertencimento o que, muitas vezes, encontra-se nas entrelinhas que integram as crianças envolvidas, assim como particularidades dos equipamentos e comunidades que os abrigam.

Trata-se de uma relação com o tempo presente que implica um tipo de percepção e escuta abrangente a tudo o que faz parte do encontro, o que exige abrir mão de formas rígidas de se relacionar com tais temporalidades. Com isso, ressaltamos a necessidade de encontrar uma forma de lidar com tempo que seja propícia a reparar no espaço, chegar com calma e preparar o encontro.

Tempo para entender como aquele equipamento público estava funcionando naquele dia, se haviam intercorrências e, talvez, por isso, mudar todos os planos. Um tempo vivenciado com presença necessária para se relacionar com os familiares que levavam as crianças e abrir espaço para o compartilhamento de informações e/ou acontecimentos relevantes daquelas crianças.

Essa postura da pessoa adulta com o tempo já prepara um ambiente positivo às crianças e indica a possibilidade de oferta de um encontro artístico que tenha foco em um processo de criação voltado a acolher os modos e necessidades de cada criança de compartilhar suas subjetividades. Nesse sentido, os “processos criativos”, desenvolvidos a partir das crianças de junto com elas, relacionam-se, diretamente, com o princípio “Temporalidades”, nosso foco neste texto.

De acordo com um dos registros do Programa nos Cadernos de formação, temos a definição de Temporalidades como “a percepção dos ritmos, pulsações e estados de cada encontro artístico-pedagógico, com o cuidado em preservar os tempos próprios da criança e do adolescente” (Secretaria de Cultura, 2016, p. 72). Da mesma forma, processo criativo é definido como “[...] provocação dos acontecimentos criativos relacionando arte, infância e cotidiano, como parte de um processo dinâmico, em constante transformação, de sensibilidade e acolhimento” (Secretaria de Cultura, 2016, p. 72).

Em nossa percepção, esses princípios dialogam, uma vez que entendemos que a maneira como estabelecemos tais ritmos e pulsações define, de forma direta, o modo como é tratado um processo de criação. Consideramos que há incontáveis formas de se conduzir processos artísticos com crianças, no entanto, no PIÁ, tais processos surgem

de um encontro que possibilita uma estranha calma caótica, preenchida pela urgência de vida das crianças. Seus processos acolhem as temporalidades que se façam necessárias para a urgência e garantem dizer e fazer tudo aquilo que não tinha espaço em outros lugares. Uma presença preenchida de sons e palavras, muitas vezes simultâneas, na iminência da criação.

Em uma publicação do Programa, na Revista Piapuru, a equipe que, na ocasião, trabalhava na Biblioteca Hans Christian Andersen, definiu, em conjunto, algumas notas que representavam suas práticas e processos no PIÁ. Em relação a forma como as temporalidades são tomadas, escreveram: “Tempo: Hora; Foi; É uma loucura!; Chegada; O que vocês querem fazer?; (Des)ajuste; Assim; Faz de conta; Respira!...; Hoje; Parei; Tic Tac; Sempre; Acelerado; Quando; Ontem; Dilatado; Aqui e agora; Estar; Presente” (São Paulo, 2014, p. 41).

Com esse registro, a equipe evidenciou que essa relação de percepção e presença frente às temporalidades com as crianças, não são contínuas, ou seja, não se estabelecem de forma linear, tampouco constante. Constituem-se em fluxo, em relação flexível com inúmeros fatores que as compõem e, sobretudo, fazem-se na força e inventividade própria das crianças.

Por essa perspectiva, parece-nos evidente que as temporalidades do PIÁ se constituem na presença e conexão das pessoas adultas, que promovem a segurança e os contornos (suporte) necessários para a profusão intempestiva de abrigar todas as coisas ali possíveis de acontecerem, condensadas em uma intensidade ímpar; uma temporalidade responsiva a inventividade, curiosidade e inteireza características daqueles corpos infantis.

Em 2015, com um grupo entre 11 e 14 anos que participava dos encontros no CÉU Cantos do Amanhecer, tivemos um período de 02 a 03 encontros, nos quais nenhuma criança do grupo propunha algum interesse para iniciar um novo processo, tampouco aceitavam as ideias da dupla de artistas-educadores/as. Resolvemos, então, caminhar pelo CÉU, com a proposta de “apenas” observar o que ali acontecia: na parte da escola, nas dependências do esporte, no teatro, olhando o entorno do bairro.

Aos poucos, uma criança foi reparando em enormes formigueiros que mudaram de tamanho de uma semana para outra e sua curiosidade foi envolvendo o

restante do grupo. Deu início, então, a um longo processo de investigação sobre os hábitos das formigas, o tamanho desse formigueiro (descobrimos que ele continuava em outras áreas de terra). Levamos lupas para observarmos todos os detalhes, ou seja, as crianças descobriram um interesse em comum que, a princípio, não estava evidente e, comprometeram-se na pesquisa e partilha de descobertas.

Dado um certo momento, chegamos no equipamento e, simplesmente, os formigueiros haviam sido cobertos por cimento. De uma semana para outra, sem aviso. A justificativa foi a segurança das crianças, dadas as proporções que eles haviam tomado (eram realmente gigantescos). Esse fato causou grande frustração nas crianças que, rapidamente, organizaram-se em propor uma intervenção naquele espaço, desenhando “formigueiros” sobre o cimento e escrevendo curiosidades sobre as formigas, disponibilizando suas pesquisas de forma acessível a qualquer pessoa que ali passasse.

Notem que esse processo apenas aconteceu porque foi dedicado um tempo para o tédio e o esvaziamento de ideias daquele grupo de crianças. Foi resguardado o direito de não querer realizar nada até surgir um ímpeto de curiosidade genuíno ao grupo. O desfecho suscitou uma resposta artística que expressou a indignação e o senso de pertencimento daquelas crianças, naquele lugar.

A flexibilidade, como artistas-educadores/as, para entender o momento de apressar ou ralentar o processo, vem da conexão e presença, o que implica, em muitas vezes, silenciar e não ocupar todo o tempo com conduções propositivas. As práticas artísticas do PIÁ revelam que um tempo livre se faz necessário para que as crianças consigam configurar suas subjetividades no processo de criação; ao/à artista-educador/a cabe oferecer seu repertório artístico e presença, para dar contorno a esse tempo.

Nos encontros, esse tempo expandido é favorável para que as crianças cheguem, reconheçam-se naquele dia, aterrem-se naquele espaço e consigam expor suas ideias. O tempo “longo” de encontro permite que as ideias sejam, de fato, confrontadas e investigadas em processo, experimentadas; permite que exista o tédio e, inclusive, a decisão de abandonar ou insistir em um processo de criação, demanda tempo. Um tempo “alargado” que permita a instauração do caos e da organização de modo orgânico, sem que adultos precisem pedir ou indicar ordem a todo momento.

Essa relação é totalmente diferente de, por exemplo, aproveitar o tempo em um sentido de ocupar todos os minutos em função da produtividade; partilhar o lanche, nesse contexto, revela subjetividades que nutrem o processo artístico-pedagógico. Nesse sentido, até mesmo conversar ou estar em silêncio enquanto se alimenta junto é comunhão. Mas, para que a sutileza dessa relação se estabeleça, é necessário tempo de convivência. Tempo de escuta e tempo de conexão. Acreditamos que somente é possível escutar quando se cria recursos para isso e estabelecer condições temporais se mostra como um caminho imprescindível no contexto do PIÁ, quiçá em outras práticas artísticas a serem desenvolvidas com crianças.

Considerações finais

Ao finalizarmos a discussão sobre a temporalidade como um princípio dos processos artísticos com crianças no PIÁ, é válido que lancemos um olhar para a sua dimensão contracolonial. As perspectivas abordadas neste texto, referentes a processos que se constituem priorizando um tempo alargado, ou que não precisa ser produtivo; mas, sobretudo, que pode ser vivenciado a partir dos interesses das próprias crianças, não são somente escolhas artístico-pedagógicas, representam, também, um ato de resistência contra as lógicas impostas por uma atual colonialidade que mercantiliza e trata de modo utilitário, inclusive, o tempo das crianças.

Considerar a relação com as infâncias focando na concepção eurocêntrica do tempo, que o vê como um recurso escasso e a ser otimizado para a produção, tem raízes profundas na história da colonização. Ela impôs ritmos, agendas e a necessidade de “adiantar-se”, esvaziando a experiência presente em nome de um futuro idealizado e produtivo. Nos processos artísticos com crianças, reproduzir essa lógica, parece-nos cercear a oportunidade das crianças descobrirem seus próprios caminhos e interesses de criação de modo conectado com perspectivas ancestrais e integradas com os contextos aos quais pertencem.

Como visto no relato sobre o processo relacionado aos “formigueiros”, ao defendermos um tempo que celebra a pausa e a não-produtividade, estamos oferecendo a possibilidade de um interesse genuíno e coletivo a ser organizado em

processo artístico. Estamos, na verdade, abrindo espaço para que outras cosmo percepções, outras formas de existir e de se relacionar com o mundo – muitas delas ancestrais e presentes em saberes indígenas e africanos – possam se fazer presentes nos modos como as crianças se relacionam com os contextos sociais que habitam.

De acordo com as proposições, em afroperspectiva, o próprio estado de “infancia lização” corresponde a aspectos presentes em contextos contracoloniais como o tempo cíclico e um ritmo que favorece a presença e a coletividade. Não há pressa para chegar a algum lugar ou se preparar adquirindo habilidades dignas da vida adulta, mas uma urgência da celebração da inventividade e alegria.

A partir dos pontos apresentados neste texto, concluímos, portanto, que assumir uma postura crítica às visões eurocêntricas de relação com o tempo, sobretudo, distanciando-se de aspectos utilitários em detrimento de perspectivas que validem a pausa e a não produtividade são possibilidade para a condução de processos artísticos tanto mais coerentes com os próprios tempos das crianças, quanto com modos de vida que se afirmam contrários à colonialidade.

Desse modo, fica evidente que a temporalidade que propomos nos processos artísticos deste Programa, sobretudo, propõe reconhecer que a criança, em sua forma singular de habitar o tempo, carrega em si uma condição contracolonial. Ao oferecer um espaço mais próximo dessa perspectiva temporal, assumimos o compromisso em criar condições para que elas encontrem, em processos artísticos, a possibilidade de compartilharem, a partir de suas próprias percepções de mundo, suas narrativas, culturas, desejos, sentimentos e sensações, construídas em coletivo.

Referências

ABRAMOVICZ, Anete; OLIVEIRA, Fabiana de. **A Sociologia da Infância no Brasil: uma área em construção**. Educação, Santa Maria, v. 35, n. 1, p. 39-52, jan./abr. 2010. ISSN 1984-6444. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/edufsm/v35n01/v35n01a04.pdf> Acesso em: 10 jul 2025.

KRENAK, Aílton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras. 2022.

MENESES, Gerson Galo Ledezma. Novos olhares sobre a história de Abya-Ayala (América Latina): a construção dos “outros”, a colonialidade do ser e a relação com a natureza.

p. 47-70). In: MORTARI, Cláudia; WITTMANN, Luisa Tombini (Orgs). **Narrativas Insurgentes: decolonizando conhecimentos e entrelaçando mundos**. Florianópolis: Rocha Gráfica e Editora Ltda., 2020.

NOGUERA, Renato; ALVES, Luciana Pires. Zona de emergência de infâncias: um tempo, uma experiência e tantas vidas. **Quaestio - Revista de Estudos em Educação**, Sorocaba, SP, v. 23, n. 1, p. 113–132, 2021. DOI: 10.22483/2177-5796.2021v23n1p113-132. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/quaestio/article/view/4062> . Acesso em: 30 jul 2025.

NOGUERA, Renato. Infância em afroperspectiva: articulações entre sankofa, ndaw e terrixistir. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação** (RESAFE), [S. l.], n. 31, p. 53–70, 2019. DOI: 10.26512/resafe.vi31.28256. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/28256> . Acesso em: 01 jul. 2025.

NOGUERA, Renato. O poder da infância: espiritualidade e política em afroperspectiva. **Momento - Diálogos Em Educação**, [S. l.], v. 28, n. 1, p. 127–142, 2019. DOI: 10.14295/momento.v28i1.8806. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/8806> . Acesso em: 10 jul.25.

NOGUERA, Renato; BARRETO, Marcos. Infancialização, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. **Child.philo**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, p. 625–644, set.2018. DOI: 10.12957/childphilo.2018.36200. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-59872018000300625&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 31 jul. 2025.

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

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significações**. 2ª edição. Brasília, Ed. Ayô. 2023a.

SÃO PAULO, Prefeitura Municipal, Secretaria Municipal de Cultura. Departamento de Expansão Cultural. **Piaporu: Revista do Programa de Iniciação Artística - PIÁ**. Ano 02. 2ª edição. Nov/2014. ISSN 2358-8594. Disponível em: <https://areaartped.wixsite.com/bibliotecavirtualpia/revistas-do-pi%C3%A1> Acesso em: 18 de out. 2025.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Cadernos de Formação** - Programa de Iniciação Artística – PIÁ. 2016. Disponível em: <https://areaartped.wixsite.com/bibliotecavirtualpia/caderno-de-forma%C3%A7%C3%A3o> . Acesso em: 10 de jul. 2025.

Recebido em 31/06/2025

Aceito em 18/11/2025

GIRAS PERIFÉRICAS

Luís Eduardo Souza e Silva¹

Resumo: *Giras Periféricas* reflete sobre o corpo como centro gerador e transmissor de saberes, memórias e afetos, propondo-o como eixo metodológico e político para práticas artísticas e acadêmicas. A partir de vivências em cursos e processos criativos, o autor articula conceitos como encontro, confluência, contracolonialidade e gira, entendida como tecnologia circular de partilha e escuta. Defende que a produção de conhecimento na universidade precisa romper hierarquias coloniais, incorporando perspectivas afroreferenciadas, indígenas e periféricas, valorizando corporeidades e territórios. A gira periférica é apresentada como prática contracolonial que, no contexto das artes da cena, possibilita processos criativos horizontalizados, inclusivos e sensíveis, capazes de potencializar narrativas plurais e modos de vida diversos. Ao enfatizar a circularidade e a coexistência, o texto propõe metodologias cênicas que funcionam como espaços de cura e emancipação para corpos historicamente marginalizados.

Palavras-chave: corpo; dança; contracolonialidade; gira; confluência.

GIRAS PERIFÉRICAS

Resumen: *Giras Periféricas* reflexiona sobre el cuerpo como centro generador y transmisor de saberes, memorias y afectos, proponiéndolo como eje metodológico y político para las prácticas artísticas y académicas. A partir de experiencias en cursos y procesos creativos, la autora articula conceptos como encuentro, confluencia, contracolonialidad y *gira*, entendida como una tecnología circular de intercambio y escucha. Sostiene que la producción de conocimiento en la universidad debe romper con las jerarquías coloniales, incorporando perspectivas afroreferenciadas, indígenas y periféricas, valorando las corporeidades y los territorios. La *gira* periférica se presenta como una práctica contracolonial que, en el contexto de las artes escénicas, posibilita procesos creativos horizontalizados, inclusivos y sensibles, capaces de potenciar narrativas plurales y modos de vida diversos. Al enfatizar la circularidad y la coexistencia, el texto propone metodologías escénicas que funcionan como espacios de sanación y emancipación para cuerpos históricamente marginados.

Palabras clave: cuerpo; bailar; contracolonialidad; gira; confluencia.

¹Artista da cena, pesquisador e curador, doutorando em Artes da Cena pela UFRJ e mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF. Professor das graduações em Dança da Faculdade Angel Vianna e diretor artístico da Coletivando Cia de Dança, atua com foco em corporeidades afrodiaspóricas, periféricas e com ancestralidade. Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-3498-169X>

O corpo do encontro

CORPO

corpo que rói
corpo que dói
corpo em nós
corpo sobre nós

um corpo no céu
um corpo sem réu
um corpo de saberes
um corpo sem paredes

que corpo é esse?
o que carrega esse corpo?
no que esse corpo se deleita?
existe um corpo nesse corpo?

se é corpo, é ancestral
se é corpo, é atemporal
se é corpo, é primordial
se é corpo, é existencial

sendo corpo pode ser
sendo corpo pode ser livre
sendo corpo pode ser livre das amarras
sendo corpo pode ser livre das amarras da opressão

um corpo
aquele corpo
outro corpo
nenhum corpo

tudo começa no corpo
tudo atravessa o corpo
tudo se faz no corpo
tudo recomeça no corpo

o corpo é encantamento
o corpo é o tempo
o corpo é o saber
o corpo é. (Silva, 2024)

Este é um texto de fabulações. Este é um texto de fabulações? Seriam esses pensamentos as pesquisas ou essas pesquisas é que são os pensamentos? "Esses", na verdade, ainda estão inexistentes, ao mesmo tempo em que já viveram eternidades. Qual é o lugar daquilo que não é dito? Para onde vão as centenas de palavras que são conjuradas somente em nosso interno? Se é um texto ou não, talvez não saibamos, mas é pertinente consolidar que, independente do que for, sempre será conflituoso e nebuloso. Afinal, o que é mais incerto que pesquisar o corpo? Não há definições que deem conta da amplitude do que é corpo, podemos falar e falar, sempre haverá mais sobre o que avaliar. Este encontro textual, realiza uma série de pensamentos, inquietações e conflitos gerados a partir das partilhas nos cursos "Arte de abrir" e "Políticas e modos de vida na cena contemporânea", do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena. Os cursos tiveram como corporeidades presentes: Adriana Schneider, Aline Bernardi, Alberta Juliana, Antonio Salviano, Aruam Galileu, Bruno Mros, Carolina Cony, Carolina Nóbrega, Daniel Ferrão, Deisi Margarida, Eleonora Fabião, Elze Maria, Verônica Santos, Filipe Isensee, Gabriel Machado, Isabela Raposo, Jessica Lima, João Pedro Orban, Joyce Athie, Júlia Portes, Lais Castro, Leonardo Sales, Luciana Monnerat, Luís Silva, Matthielle Navarro, Ribamar Ribeiro, Rubia Vaz, Tainah Longras e Tatiana Altberg. Foram partilhas de corpos, corpos vendo outros corpos, corpos ouvindo outros corpos, afinal não há possibilidade de produzir conhecimento, senão através do corpo (Odara, 2024).

Encontrar o corpo nesse diálogo é muito importante, pois, somos constantemente induzidos a pensar o corpo como uma máquina de cumprir tarefas e, mesmo que estejamos constantemente tentando encaixotar o corpo nesse projeto colonial, ele nunca será enquadrado nessa caixa. Uma boa analogia sobre o corpo é imaginarmos uma esponja: nela tudo é conectado e absorvido, algumas coisas ficam, outras são redimensionadas, mas tudo passa por ela. Embora o corpo não seja de fato uma esponja, sinto que funciona de forma similar: não há como falar sobre nada, sem que o corpo esteja envolvido. Saúde, ancestralidade, produtividade, ciência, direito, relação, espiritualidade, artes e tantas outras coisas sempre tem a participação desse tal corpo, seja de forma física, espiritual, energética ou qualquer outra. É por isso que

pensar corpo é pensar em memória, afetos, ancestralidade, movimento, caminhos e reflexões, que compõem toda a

expressividade que uma pessoa pode ter. Quando esse pensamento conquista mais espaço em nossos processos, pode aproximar-nos desse corpo-história (Silva, 2024, p. 74).

E se tudo existe pelo-com-para o corpo, não há saberes, conhecimentos, filosofias que existam sem ele; mergulhar no corpo é nadar na própria nascente da vida!

Para jovens nascidos e crescidos em áreas periféricas, que tenham em sua pele a cor da rejeição e em seus traços o símbolo da exclusão, não é uma tarefa ordinária, comum e muitos menos tranquila estar em muitos ambientes, inclusive no acadêmico. Um espaço conhecido pela pesquisa, mas que por décadas negligenciou uma parte importante da população, principalmente no que diz respeito às práticas artísticas. Embora as pessoas pretas, indígenas e quilombolas tenham em seu dia a dia a própria poética do ser artístico, a elas nunca foi dado espaço para coexistir. Desta maneira, enquanto pessoa preta, originária da etnia Potiguara e residente na periferia há 28 anos, falar e expor não é um local seguro, é um momento de intensos conflitos e lutas, primeiro internas, mas, também, externas. Primeiro isso se instala como algo interno, pois, mesmo sabendo que todas as histórias importam e que há riquezas naquilo que vivencio, é difícil conquistar internamente a postura de que eu tenho um lugar de fala, pois não se trata apenas de dar voz aos pensamentos, trata-se, também, de rasgar um tecido social que sempre me separou daqueles que a vida toda ocuparam esse espaço. Como Djamilia Ribeiro diz, falar é mais do que emitir palavras:

O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social (Ribeiro, 2017, p.36).

Diante de tantas instabilidades, o que pode acalantar esse corpo periférico? Talvez existam poucas coisas, mas, com certeza, uma delas é o encontro. Veja bem, embora essa seja uma palavra comum em nosso dia a dia, talvez, grande parte da sociedade atual não vivencie de fato o encontro. Para isso, seria necessário atingirmos um estado de horizontalidade nas relações, sejam elas quais forem, pois é o encontro que possibilita um ambiente existencial para esses corpos, é o encontro que tem múltiplos lados abertos para a possibilidade que virá a ser a partir dali. Um encontro onde entendemos que só se pode falar quando se é ouvido (Kilomba, 2019), não é um

monólogo, não estamos lançando palavras, estamos em uma partilha e, para partir, é necessário que dois lados sejam tocados: não se parte algo de forma unilateral. Essa ideia de encontro é uma força que ainda não acessamos com toda a intensidade que podemos, ainda mais nos espaços que agenciam o conhecimento na academia. Talvez, quando conseguirmos enraizar essa prática, estaremos diminuindo esse abismo entre a academia e os diversos saberes, de modo a confluir os conhecimentos, as corporeidades, as ancestralidades e as existências. Confluir é a chave que estamos procurando, pois a confluência traz uma noção de soma e continuidade, ela não exclui, ela potencializa. Essa semente chave de Nego Bispo nos dá pistas de modos de vida que entendem a pluralidade, afinal:

a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida (Santos, 2023, p. 4).

Entender a confluência por esse viés é dar espaço para que a natureza, a humanidade e os modelos de vida contemporâneos coexistam, que sejam diferentes, ao mesmo tempo em que estejam unidos. Realizar essa prática não é uma tarefa fácil; pode parecer tranquila, mas exige uma alta intenção diária de alinhar suas ações a esse modo de vida; é trocar os filtros das nossas escolhas, é respeitar antes de questionar, é ter um olhar curioso, atento e sincero, mesmo que para o diferente. Talvez nunca estejamos prontos para não questionar o que impacta diretamente na existência do outro; estamos enraizados em um modo de conhecimento que precisa o tempo todo ser seu, não convivemos bem com a ideia de não dominarmos algum assunto; estamos na década da informação, mas poucos têm formação de vida naquilo que ouvem; jorramos opiniões que podem ferir mais aos outros do que a nós mesmos. Respeitar antes de questionar é fincar o pé no chão e saber que nem tudo aquilo que pensamos é uma verdade absoluta; pode até fazer sentido para nós, mas se impede que o outro exista, deixa de valer a pena. Esse é um exercício profundo e paralisante, principalmente para a academia: ora, onde já se viu um acadêmico não saber tudo? Embora para alguns esta pode ser uma noção antiga no ambiente acadêmico, para outros faz parte do que

ouvimos diariamente nas paredes das salas que sediam os encontros das pós-graduações. O saber não pode ser visto como uma verdade única e absoluta, ele é um aglomerado de movimentos, que se molda conforme os tempos e aparece em diversos lados para cada pessoa. Esse saber é presente no encontro, ele é a base desse tipo de relação, que precisa do respeito, da escuta e da sinceridade.

O contracolonialismo

Um dos pensamentos que quero trazer para a gente refletir é um pensamento que continuo trabalhando incessantemente junto com essa rede de pesquisadores que me impulsionam a questionar coletivamente. Pensemos no que a palavra traz para nós. Tive um aluno, na Faculdade Angel Vianna, que sempre trazia o significado das palavras e se perguntava: de onde vem? Como ela é vista na gramática? Como ela é colocada em nosso dia? Essa curiosidade nos levava a refletir bastante sobre as intenções que cada palavra perpetua inconscientemente, isso porque, muitas vezes, deixamos os significados invisíveis, embora a origem das palavras diga muito sobre como elas serão na prática, no dia a dia.

Do ponto de vista da morfologia, ao pensar no prefixo "de" antes da palavra "colonial", ou seja "decolonial", significa que entendemos que existe algo e achamos necessário que isso se adeque a um outro pensamento. Ou seja, entendemos que existe a colonização e todos os padrões que ela instaurou nas nossas vidas e que esse padrão precisa ser adequado para o novo pensamento, que seria o decolonial. Existe também o prefixo "des" aplicado em "descolonial", que se coloca mais no sentido governamental, de quando um governo colonial deixou de ser colonial. Esses dois termos pensam no que a colonização deixou para nós e como modificamos esses padrões para esse novo pensamento.

Quero trazer um outro prefixo que tenho utilizado, entendendo a urgência do momento, que é o prefixo "contra", que podemos ver em "contracolonial". Quando aplicamos o contra, significa que estamos nos colocando contrários a existência de tal coisa, nesse caso, a colonização. Nego Bispo, esse eterno pesquisador quilombola, filósofo e ativista, fala sobre o *contracolonial*: "antes de qualquer coisa, sou

contracolonial, pois estou contrariando o próprio processo de construção da colonização" (Santos, 2023). Uma pessoa contracolonial pensa todos os seus modos de vida e falas de maneira a inexistir a colonização, pois ela nem deveria ter existido. Mesmo esse sendo um processo difícil de se instaurar com amplitude na sociedade, é importante olharmos para a construção dessas palavras, inclusive para pensarmos como encantá-las e gerar novos dialetos e significados. Percebo que não há uma receita de bolo em como mudar nossas práticas enraizadas na colonização, dito isso, assumir que não sabemos e que, na verdade, é isso que deveríamos praticar mais, não saber. Mas não de uma forma superficial em que dizemos que estamos sempre aprendendo, de fato buscar questionar, estudar e aprender com quem está à nossa volta e, não somente com quem achamos que sabe o que gostaríamos de aprender. Este é um olhar que a colonização nos tirou, mas que precisamos nos contracolônizar para quebrar os filtros que nos impedem de ver que ações tão simples em nosso dia podem cavar buracos mais fundos do que podemos imaginar.

Essa prática contracolonial é uma semente que Bispo nos deixou e que ainda está em processo de enraizamento; seguimos os passos desse encantado nessa descoberta ancestral que esse prefixo “contra” nos traz; os indígenas já viviam a partir desse modo de vida, embora não tivessem batizado com esse nome. Ser contracolonial não é um tiro no escuro, é olhar para aqueles que sofreram com a colonização e acessar seus modos de vida antes disso. Bispo nos faz refletir sobre isso:

Os indígenas viviam no Brasil em um sistema de cosmologia politeísta. Viviam integrados cosmologicamente, não viviam humanisticamente. Chegaram então os portugueses com as suas humanidades, e tentaram aplicá-las às cosmologias dos nossos povos. Não funcionou. Surgiu assim o contracolonialismo. O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo. O contracolonialismo praticado pelos africanos vem desde a África. É um modo de vida que ninguém tinha nomeado. Podemos falar do modo de vida indígena, do modo de vida quilombola, do modo de vida banto, do modo de vida iorubá. Seria simples dizer assim. Mas se dissermos assim, não enfraqueceremos o colonialismo. Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio (Santos, 2023, p.36).

Para de fato construirmos um futuro onde as práticas coloniais não existam, se é que entendemos essa possibilidade, o único caminho é mergulhar nessa memória ancestral; nosso cérebro físico pode até ter esquecido como eram os modos de vida daqueles que viviam aqui antes de nós, mas esse corpo espiritual sempre se lembrará e só assim podemos retirar esses traços coloniais naturalizados em nossa pele, afinal, a colonização nunca deixou de existir, ela está aqui, expandindo e expressando-se por debaixo das nossas peles, assim como diz Ailton krenak:

A colonialidade se despista de uma maneira tão incrível que parece que ela já foi. Assim como o racismo, a reprodução da prática colonial do vírus colonialista é resistente e está presente em tudo, no nosso cotidiano, na sala de aula, em qualquer relação (Krenak, 2020)

Precisamos entender como fazer para que ela deixe de existir, assim como o racismo e a escravidão, que ainda existem. Se não entendermos que esses problemas existem e não agirmos focando em sua raiz, não conseguiremos viver o futuro que almejamos.

Visto que a ideia de resistir não é mais suficiente, talvez continuarmos com essa ideia decolonial seja pouco, considerando que, na prática, ela tem nos levado a nos "limpar", mas essa limpeza é superficial, é como se usássemos uma pomada para cuidar da pele, mas não cuidássemos do músculo. Somente poderemos pensar em coexistir, se contrariamos a existência da colonização, tarefa que gera incômodos e não apazigua os padrões coloniais. A resistência é uma ação que nos mantém no mesmo lugar; resistir poderia ser o suficiente se estivéssemos em uma posição de existência, continuar somente resistindo no contexto em que vivemos é nos mantermos na beira do abismo. Precisamos, sim, manter a tradição da recusa que sempre esteve entre nossos povos, como aponta Denise Ferreira da Silva: “No Brasil, a tradição de recusa está evidenciada na maneira como os povos originários e pretos não sucumbiram ao projeto nacional de obliteração de corpos e mentes não europeias” (Silva, 2024, p. 190).

Lembro de uma fala de um companheiro, em um debate, nos encontros da pós-graduação. Discutimos sobre a universidade e sobre o fato de que muitos autores utilizados nas bibliografias tinham práticas coloniais, preconceituosas e racistas. Surgiu a questão de que, se retirássemos todos os que têm tais práticas, sobrariam poucos

autores ou talvez nenhum. Esse medo de recusar tais autores ainda faz com que não enxerguemos muitas coisas. Essa discussão me leva a pensar que, talvez, precisemos ser radicais a ponto de retirar esses autores que não condizem com o aspecto contracolonial, pois é preciso contracolonizar a estrutura organizativa (Santos, 2023). De fato este pensamento pode ir na contramão de muitas discussões que acontecem, sobretudo no espaço acadêmico, que diz que deixemos a memória viva, mesmo que não sirva mais, a questão que me questiono é: há quem servirá manter esta memória viva? Será aos indígenas que sempre tiveram todos os seus traços apagados da história, será as periferias que constantemente são invisibilizadas das histórias ou será a própria branquitude que seguirá contando as histórias de seus antepassados com orgulho? Será necessário que tratemos práticas de racismo e preconceito como os crimes que são e não como erros leves que devem ser relevados.

Isso é importante para entender que existem muitos modos de ser, filosofias, modos de criação, modos de se comunicar que não estão sendo colocados nesses espaços porque nunca foram buscados, não por falta de interesse somente, mas como resultado de um sistema bem estruturado em práticas escravistas, racistas e preconceituosas. Com certeza muitos pesquisadores e autores sofrerão com essa postura, mas não chegará nem perto do tanto de pessoas que sofrem, já sofreram e ainda sofrerão por conta das práticas coloniais. Aqueles que serviram de instrumento para a manutenção da colonização, terão chance de se questionarem e abrirem a escuta para outros saberes, tudo dependerá deles. Por outro lado, todos nós que sofremos com a colonização, sobretudo pessoas indígenas, quilombolas, pretas, não tivemos escolhas e também já negociamos muito, para muitos podemos dizer que tudo, para que a cultura do Bem Viver se instaure: não há mais espaço para negociações; por isso, resistir não é mais suficiente, é preciso ser contrário a esse sistema colonial, é necessário sermos contracoloniais.

A nós, contracolonialistas, cabe inspirar a nossa geração neta para que ela se defenda da geração neta dos decoloniais e dos colonialistas. Porque sempre é importante se defender, mas não é necessário atacar agora. Não precisamos destruir os colonialistas. Deixemos que vivam, desde que vivam com o sol deles e não venham roubar o nosso sol ou o nosso vento (Santos, 2023, p.33).

Girando a gira

Neste momento, podemos nos perguntar quais seriam as tecnologias que dariam espaço para as questões levantadas até aqui de fato serem vistas e refletidas. Muito tem me interessado pensar nessa gira de saberes que acontece nos encontros das culturas afro-urbanas, sejam as religiosas, as educacionais, as artísticas ou qualquer modo relacional presente nelas. A gira, esse modo circular de *com-partilhar* a vida, é uma tecnologia muito acessível para o espaço acadêmico. Os cursos mencionados, que motivaram parte das inquietações relatadas aqui, funcionaram como uma espécie de gira, de um modo que vamos entender daqui a pouco. Esse ato da gira está presente na ideia de começo-meio-começo de Nego Bispo (2023) e no tempo espiralar de Leda Maria Martins (2021), afinal, não há como pensar em nenhum desses exemplos sem que um movimento circulatório esteja acontecendo.

A ideia da roda torna-se um caminho que aprofunda a ideia de horizontalidade nas relações; a ideia horizontal foi importante para entendermos a não hierarquização das coisas, mas, na verdade, nós não estamos lado a lado emanando uma energia para frente, nós estamos emanando uma energia giratória, circular, que cria uma rede em roda. Neste sentido, nossas ações não são individuais, como se as fizéssemos para a frente e a víssemos indo para um túnel sem fim, nossas ações são direcionadas ao outro corpo, seja ele a terra ou outra pessoa. Entender essa lógica circular ajuda-nos a entender a responsabilidade daquilo que fazemos e, também, a origem daquilo que sabemos. Essa ação circular, somada ao objetivo de criar harmonia entre os corpos, que me faz perceber a gira nos cursos citados, é interessante ver como, ao final de quatro meses, toda a turma, que nem se conhecia, cria uma relação respeitosa, harmônica e sensível. Mesmo com suas diferentes posições sobre o mundo e as diversas bagagens que cada um possui, nesse espaço há uma escuta, sem definir quem é maior ou menor. A gira nos proporcionou um espaço de encontro saudável.

A gira, vivenciada nos espaços acadêmicos, torna-se, então, uma importante aliada às ações contracoloniais nesse sistema embranquecido que rege os modos de ser na universidade, principalmente pensando que a colonização não tinha só o objetivo de apagar nosso passado, como ressalta Achille Mbembe (2014): "Haja vista que a despeito da colonização, uma de suas funções era não somente esvaziar o passado do colonizado

de qualquer substância, mas, pior ainda, precluir seu futuro." Seria a gira, então, mais do que uma volta sobre si mesmo; é esse ato circular de negociar e partilhar os saberes ou qualquer outra informação ou comunicação que se deseja fazer. A gira é uma postura não linear das relações, é pensar todos os modos de ir e vir que são agenciados por essa circularidade ou por esse movimento espiralar; podemos abarcar diversas formas que não se dão em linhas retas dentro da gira; ela possibilita, então, esse encontro geracional, que foge do tempo da forma como o conhecemos. É um transitar em diferentes modos de se relacionar com quem está à frente e quem está atrás, entendendo que, se estamos circulando as relações, estamos nos relacionando com todas essas gerações ao mesmo tempo e não uma depois da outra.

É muito importante entender esse modo circular nas práticas pedagógicas e de produção de conhecimento, pois abriremos a possibilidade de que não haja uma hierarquização das etapas de aprendizado ou de partilha de saberes, pois, na verdade, estamos o tempo todo partilhando e recebendo. Não partilhamos para depois receber, tudo isso está acontecendo em um único tempo, em um único momento.

Outro conceito que me vem muito, quando penso na gira nesse espaço, é o da importância do urbano, enquanto urbs e enquanto ambiente que nos abraça diariamente (Silva, 2023). Nós ocupamos um espaço, pisamos uma terra, não estamos aquém deste lugar, portanto, ele é o cerne de muitas questões que nos atravessam e pode, também, ser o motivador de muitas resoluções que possam vir. Pensar a cidade, seja ela de pedras ou não, afinal hoje encontramos uma dificuldade em definir quando é ou não cidade, pensar esse espaço é escutar nossos caminhos. A urbs, a cidade são nossos territórios e o território é parte crucial daquilo que somos e da forma como nos relacionamos com tudo ao nosso redor. Nesse sentido, não há como retirar o nosso chão, os lugares por onde passamos, nós nos conectamos com esse solo e ele faz parte das nossas características e dos modos de vida que temos. Pensar a cidade, seja ela a cidade nessa construção contemporânea que conhecemos, seja uma zona rural, seja um lugar periférico, é pensar nos espaços que ocupamos e aos quais pertencemos e que talvez, não só passamos por eles, mas existimos por eles. Essa ideia de território e pertencimento fica muito nítida nas partilhas de Ailton Krenak:

Pertencer a um lugar é fazer parte dele, é ser a extensão da paisagem, do rio, da montanha. É ter seus elementos de cultura, história e tradição nesse lugar. Ou seja, em vez de você imprimir um sentido ao lugar, o lugar imprime um sentido à sua existência (Krenak, 2020).

Quando me vejo explorando, junto às pesquisadoras que compuseram o curso Arte de Abrir, os diferentes locais da Escola de Comunicação, vejo-me pesquisando as histórias e os caminhos daqueles que me cruzam. Não é apenas estar no espaço, mas é entender que ele é parte crucial do que estou falando e, além disso, influencia em todos os modos que pudermos imaginar. É como ficamos com o calor ou o frio, não estamos indiferentes a eles, a depender de qual espaço nos rodeia, nosso corpo, nosso raciocínio, nossa respiração e tudo que fazemos é modificado. Assim também é, se falamos em uma sala branca, se falamos em um corredor ou se falamos em um jardim. Dessa forma, o que ficou gravado em minha pele é: se propomos uma relação circular, se abrimos a escuta tanto quanto propomos a fala e se nos relacionamos com o espaço em uma forma de coexistir, nesse momento, capta-me a ideia de giras periféricas.

As giras periféricas seriam esse movimento empático, contracolonial, com escuta atenta, partilha aberta, corpo dilatado e conexão com os territórios; seriam essa ação em rede de explorar o corpo, não havendo saberes maiores ou menores, somente saberes diversos que estão em constante troca, confluindo em prol da própria existência. Na ação das giras periféricas, encontramos-nos com as corporeidades girantes de Katya Gualter, que diz que

Os futuros possíveis serão construídos a partir dessas corporeidades girantes, que são as potências que atravessam, que giram, que movem e que se deslocam em tempos e espaços, e que deslocam tempos e espaços também. Corporeidades girantes movem-se por meio dos ancestrais. Eles vivem aqui agora, são mobilizações de memórias, e elas vivem e se deslocam e estão configurando redes (Gualter, 2023).

Essas corporeidades girantes são responsáveis por possibilitar que as giras periféricas aconteçam, sejam elas nas culturas que estamos estudando aqui, seja nos processos pedagógicos ou nos processos criativos. É importante que a circularidade, somada a todas as características presentes no diálogo que estamos fazendo aqui seja livre e aconteça pela organicidade do encontro e não pela obrigação ou imposição de um único pensador, essa talvez seja a diferença em diversos outros métodos e caminhos

pedagógicos e criativos. Nas giras periféricas, você não controla, você a deixa existir para que ela aponte os caminhos e, também, devolva outras questões necessárias. Esse tipo de descontrole talvez não seja muito comum e amigável para os processos acadêmicos, porém é ele que abre portas que nem imaginávamos que precisavam ser abertas.

As giras periféricas nas construções cênicas

Durante a pesquisa que desenvolvi no Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes, onde dialoguei sobre a *Escuta* enquanto uma abordagem que dê visibilidade ao pensamento afrorreferenciado, a prática do sensível e as ações afetivas, essa ideia de rede circular sempre foi muito aparente. De certa forma, pensar a partilha a partir desse filtro, proporciona uma construção cênica que é feita por histórias coletivas. A partilha nem sempre é sobre uma fala tranquila; por vezes, ela, também, irá gerar rupturas nos pensamentos dos que são encontrados por ela, afinal "em toda partilha algo se parte e esta partida nos parece fundamental. Há um impacto, uma quebra, um despedaçar, um tanto de impulso e de momento, um tipo de força no ato" (Fabião e Alcure, 2020, p.187).

A experiência que carrego, é que essa gira é o ingrediente fundamental para possibilitar que corpos pretos, quilombolas e indígenas vivam a construção cênica existindo conjuntamente com os outros corpos, não servindo a eles. Não deixando de ser quem são, sem reprimir seus modos de vida e partilhando os saberes que agenciam; assim, voltamos na afirmação de Nego Bispo que diz que *um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece*. (Santos, 2023, p. 15). Como relatei no início deste diálogo, uma grande dificuldade dos corpos relatados aqui é a permanência nos processos e modos de fazerem-se existentes no ambiente acadêmico, que se estende para o mercado profissional; os sistemas que governam a sociedade não o fazem pensando que todos os corpos estejam de forma igual, dando-lhes valor e espaço que for necessário.

Pensar esses modos, enquanto também metodologia de criação, é um ato que se aproxima a essa visão contracolonial; sinto que, neles, encontramos as respostas para

as necessidades que cada coletivo coleciona. Os modos são ações que conjugam coletivos, contaminam e impulsionam, como ressalta Nêgo Bispo:

nós temos modos - modos de ver, de sentir, de fazer as coisas, modos de vida. E os modos podem ser modificados. Quando a gira está rolando num terreiro e alguém puxa um ponto, todo mundo canta junto (2023, p.23).

Este modo de ver é uma ação direta contra a relação branca que temos nesses processos criativos, que é responsável por muitas violências gravadas na pele de muitos corpos que rompem essa barreira e decidem ocupar espaços que, originalmente, não foram projetados para eles. Essa branquitude é parte desse sistema colonial, não tem a ver exatamente com as pessoas com tom de pele branca, é uma estrutura organizativa, como diz Bayo Akomolafe, sobre a relação da branquitude na Nigéria:

A branquitude não são pessoas brancas, porque as pessoas brancas também foram capturadas pela branquitude. Branquitude é um arranjo material social que também tomou corpos e leva corpos e usa esses corpos para um processo de moldagem do mundo. A Nigéria é a nação mais preta do mundo, mas a Nigéria é uma das nações mais brancas da Terra, porque a branquitude não é como aparentamos, a branquitude é sobre o que nossos corpos estão fazendo, como estamos nos relacionando com a terra e como estamos fazendo isso no meu país neste momento? Estamos tentando alcançar os Estados Unidos da América, é chamado de "imperativo do alcance", porque nossa imaginação foi tão roubada pelo mito do progresso e crescimento, que essa é a régua e a fita métrica pelas quais determinamos nosso próprio valor. (Akomolafe, 2023).

Dessa forma, nossos processos criativos estão tomados pelo modo de relação da branquitude, ou seja, seria uma incoerência achar que só porque fazemos leituras de autores pretos, quilombolas ou indígenas e compartilhamos algumas questões trazidas por esses autores, que, quando chegamos em uma sala de ensaio ou em um ambiente para a construção de uma obra cênica, esperarmos que, naquele momento, não haverá nada relacionado à colonização e à branquitude acontecendo. Na verdade, até o modo como marcamos e nos encontramos está relacionado com isso. Então, trazer a contracolonialidade nesse processo criativo tem sido um grande diferencial nas construções que tenho participado, pois ela possibilita que tudo que foi apontado por esses pensadores de fato chegue e atravesse os corpos daqueles que estão presentes.

Não é sobre colocar algum corpo acima do outro, é sobre criar uma harmonia entre todos esses corpos que compõem aquele coletivo atual.

Um processo coreográfico do qual participei, recentemente, junto à Companhia Vitória Street Dance, que contém pessoas pretas, indígenas e brancas em seu elenco, ressaltou bastante esse ponto. Um dos relatos de uma das participantes, que aconteceu depois do nosso primeiro momento de residência criativa, foi que os dançarinos estavam muito apreensivos em como seria o encontro com um coreógrafo externo à companhia, pois estavam muito machucados por outros processos criativos que eram dirigidos por uma relação hierárquica de saberes, ou seja, o coreógrafo trazia as suas questões, não se abria para escuta daqueles corpos presentes e impunha os seus pensamentos sobre a construção da obra cênica, além de várias outras camadas étnico-raciais e territoriais presentes. E isso não aconteceu só com uma pessoa específica, mas com diversos processos dos quais essas pessoas participaram com coreógrafos convidados ou professores da região. Então, o relato dela ressaltou que, no processo que eu propus, a primeira coisa que ela sentiu foi a liberdade de ser quem ela era naquele dia. A existência dela foi vista e recebida de uma maneira em que ela se sentiu segura para ser. Esse relato evidenciou para mim como, mesmo em um contexto de muitos machucados e muitos receios, um processo que visa trazer esses modos de vida e de relação pode ser, de fato, também um processo de cura. Não a cura como um milagre e um apagamento de tudo o que aconteceu, mas uma cura que aponta um caminho de libertação da própria pessoa consigo mesma.

Durante a nossa residência, tivemos muitos momentos de conversa e diálogo sobre as percepções que cada um teve sobre os laboratórios e criações individuais e coletivas, essa tecnologia de partilha, em que eu abro espaço para que o outro também tenha o seu espaço, já constrói um ambiente em que tudo aquilo que a pessoa sentiu antes, durante e depois, seja valioso para o encontro. Essa ação se relaciona com esse processo de cura no momento em que ela abre a possibilidade de que um corpo expresse as suas próprias dores e também entenda, a partir dessa expressão, como ele pode se relacionar com elas, buscando em sua própria ancestralidade diálogos para caminhar; afinal, o corpo em movimento é a expressão de sua ancestralidade (Ribeiro, 2022).

Além de todo esse processo íntimo e de escuta de si, também foi muito valioso ver nos relatos de todos os integrantes como houve uma surpresa em perceber as qualidades que cada um ali pôde trazer para o processo criativo, a partir de suas próprias narrativas de vida, olhando para os seus territórios, olhando para as suas histórias de relações, seja com família, com amigos ou com pessoas que foram vistas poucas vezes. Todas essas narrativas contêm os seus saberes e utilizá-las no processo criativo é abarcar uma gama muito ampla de pluralidade de vida, de histórias e de modos de vida, é trazer para a construção de uma única obra diversas perspectivas de mundo e isso, além de ser muito belo, abre um portal de acesso ao corpo que faz jorrar conhecimentos presentes neles, caminhos de criação, linguagens de expressões e tantos outros conhecimentos que ficam cravados em nossos corpos e que são acessados a partir da sensibilização e de escuta de si.

O corpo é, portanto, um elemento portador de conhecimento e de expressão, levado em consideração na comunicação da dança. Cada pequena parte desse instrumento tem sua importância no processo. Conhecê-lo possibilita ao indivíduo uma consciência dos seus poderes e de sua limitação (Falcão, 2002, p.3).

São essas práticas que, de fato, *encontram* coletivos, com esse *encontro* que é plural e maleável, que têm me impulsionado a continuar e, acredito, que, também, têm impulsionado grande parte dos coletivos que comigo confluem. Precisamos consolidar o fato de que todas as vidas são necessárias; necessárias, pois confluem, conectam-se e doam tanto quanto recebem. Necessárias, não maiores ou menores, não mais ou menos importantes (Santos, 2023, p. 26), são parte de um movimento circular, que visita o passado, o presente e o futuro, em uma ação espiralar no tempo. Que possamos aceitar até aquilo que não compreendemos, para rompermos de vez com o racismo e o preconceito (Glissant, 2009) presente nesses espaços. Sigo girando, enquanto corpo movente, enquanto representante de culturas marginalizadas nos diversos espaços que ocupo, enquanto pesquisador, enquanto ser! O desejo é que essa reflexão ganhe cada vez mais notoriedade nas discussões metodológicas e nos processos criativos, nossos corpos estão à espera da possibilidade de coexistência, a terra aguarda que olhemos para ela como parte desse movimento circular, nossas obras têm o potencial de

perfuração de barreira criada pelo colonialismo: que façamos grandes giras periféricas nesse pedaço de terra, chamada Universidade!

*Todo dia um novo aprendizado
o processo é de tijolo por tijolo
Pobre e preto trabalha dobrado
classicção faroeste caboclo
Nada permanecerá parado
se tu quer jogar saiba a regra do jogo
Nenhum velho viveu tanto tempo
a ponto de não poder aprender nada novo
Cada um cumprindo sua função
a engrenagem que compõe o todo (...)
- Lion (2024)*

Referências

AKOMOLAFE, Bayo. **Schumacher Center for a New Economics** - EUA. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CuWzlltu0Wu/?igshid=Y2IzZGU1MTFhOQ==> Acessado em 10 de dezembro de 2024.

FABIÃO, Eleonora; ALCURE, Adriana Schneider. “arte agora: partilhas de matérias”. In: **Revista Concinnitas** v.21 n.37. IART/UERJ, Rio de Janeiro, jan 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/arVcle/view/48385>.

FALCÃO, Inaicyra. **Corpo e Ancestralidade**. Salvador: EDUFBA, 2002.

GLISSANT, Édouard. **One World in Relations**. K'a Yéléma Productions, 2009. Disponível em: <https://youtu.be/qu9dHpzSeNQ> Acessado em 1 de dezembro de 2024.

GUALTER, Katya. **Outras cosmotécnicas e futuros possíveis**. Acesso em: 26 de julho de 2024. 2023. Disponível em: <https://www.ufsm.br/unidades-universitarias/cal/2023/12/01/outras-cosmotecnicas-e-futuros-possiveis-pautaram-abciber>.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano** / tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó. 2019.

KRENAK, Ailton. **Sempre estivemos em guerra**. 2020. Disponível em: <https://www.goethe.de/prj/hum/pt/dos/zug/21806968.html> Acessado em 20 de dezembro de 2024.

KRENAK, Ailton. **do tempo**. São Paulo: n-1 edições, 2020. Disponível em: https://pospsi.com.br/wp-content/uploads/2020/09/TEXTOS_38-ailton-krenak.pdf.

LION. **381ª BATALHA DA ALDEIA**. Acesso em 13 de dezembro de 2024. Barueri, 2024. Disponível em: <https://youtu.be/g-Pdtm9-Q3g?si=Ht8xpKJ5uDS-7rg0&t=72>.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó. 2021.

MBEMBE, Achille. **A crítica da razão negra** / tradução: Marta Lança. Lisboa: Antígona. 2014.

ODARA, Obirin. **Descolonizando os saberes**. Rio de Janeiro: Não me colonize. 2024.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Katiúscia. **Ancestralidade - O futuro é ancestral**. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h03cAD1EKNw>. Acesso em: 4 de dezembro de 2024.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **a terra dá, a terra quer**. São Paulo: UBU Editora / PISEAGRAMA, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. O que é contracolonial e qual a diferença em relação ao pensamento decolonial? **Podcast Instituto Claro**: Educação. Acesso em: 12 de julho de 2024. 2023. Disponível em: <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/podcasts/o-que-e-contra-colonial-e-qual-a-diferenca-em-relacao-ao-pensamento-decolonial/>.

SILVA, Denise Ferreira da. "Posfácio - Ou ("os que combinamos de não morrer")". IN *Sobcomuns: planejamento fugitivo e estudo negro*. São Paulo: Editora UBU, 2024 (p. 189-202).

SILVA, Luís. CORPO. **Exposição Retomadas Urbanas**. Rio de Janeiro, 2024.

SILVA, Luís. **Escuta: uma abordagem sensório-afetiva-afrorreferenciada**. Salvador: Editora ANDA, 2024

Recebido em 12/08/2025

Aceito em 11/12/2025

RESENHA - DOSSIÊ

RESENHA: CORPOS NEGROS NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA

Matheus Espíndola¹

Resumo: A tese de José Elenito Teixeira Morais — “Corpos negros no cinema de Glauber Rocha” — investiga a representação dos corpos negros no cinema de Glauber Rocha, com ênfase em *Barravento* (1962) e *A Idade da Terra* (1980). A problemática central buscou desvendar como Glauber articula um discurso visual crítico, elevando esses corpos de objetos de exclusão a símbolos de força e resistência cultural no cerne das contradições socioeconômicas do país.

Palavras-chave: Glauber Rocha, corpos negros, necropolítica, cinema, resistência.

REVIEW: BLACK BODIES IN THE CINEMA OF GLAUBER ROCHA

Abstract: José Elenito Teixeira Morais’s thesis — “Corpos negros no cinema de Glauber Rocha” — investigates the representation of black bodies in Glauber Rocha’s cinema, with emphasis on *Barravento* (1962) and *A Idade da Terra* (1980). The central problem aimed to uncover how Glauber articulates a critical visual discourse, elevating these bodies from objects of exclusion to symbols of strength and cultural resistance at the core of the country’s socioeconomic contradictions.

Keywords: Glauber Rocha, black bodies, necropolitics, cinema, resistance.

¹ Matheus Espíndola é jornalista graduado (2008) pela Universidade Federal de Viçosa (UFV) e mestre (2017) em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (2017). Desde 2011, faz parte do quadro de servidores efetivos da UFMG, no cargo de Jornalista. Atualmente, é pesquisador em Música e Cultura e cursa disciplinas do doutorado na Escola de Música da UFMG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4794573934254721>

Resistência e poder: o corpo negro no cinema

A tese “Corpos negros no cinema de Glauber Rocha”, de José Elenito Teixeira Morais, defendida em 2024 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, propõe uma reflexão crítica aprofundada sobre a representação dos corpos negros no cinema brasileiro, focando nas obras do cineasta Glauber Rocha. Utilizando como base teórica a necropolítica de Achille Mbembe, o estudo analisa como Glauber constrói um discurso visual que denuncia a violência sistêmica e estrutural direcionada aos corpos racializados, ao mesmo tempo em que os retrata como símbolos de resistência cultural e insurgência política. Essa abordagem é fundamental para compreender as tensões entre opressão e emancipação presentes na cinematografia do autor.

O recorte metodológico, fundamentado na semiótica social e nas teorias do discurso visual, permite uma análise multimodal das produções *Barravento* (1962) e *A Idade da Terra* (1980), filmes que simbolizam momentos cruciais da carreira de Glauber e do Cinema Novo. *Barravento* representa a condição do corpo negro em um contexto de exploração econômica e cultural, destacando o candomblé como prática de coesão e resistência. Já *A Idade da Terra* amplia essa perspectiva, elevando a discussão para um plano alegórico e global, abordando imperialismo e colonialismo, e utilizando a figura do “Cristo Negro” como metáfora de revolução e transcendência.

A tese não se limita, no entanto, a exaltar a poética revolucionária de Glauber Rocha. Ela adota uma postura crítica ao reconhecer que, apesar do pioneirismo e da força política de sua obra, o cineasta não rompe completamente com as dinâmicas coloniais e racistas que estruturam a sociedade brasileira. Essa contradição emerge especialmente pelo fato de que a representação dos corpos negros na filmografia de Glauber é construída a partir de uma perspectiva externa à vivência negra, o que pode, paradoxalmente, reproduzir certos estereótipos e manter elementos da colonialidade do poder.

A pesquisa contribui, assim, para uma leitura matizada da obra de Glauber, que vai além do maniqueísmo entre resistência e opressão, trazendo à tona as limitações e contradições do projeto estético-político do cineasta. Ao posicionar os corpos negros como protagonistas insurgentes, a tese revela uma tentativa de subversão das forças

necropolíticas que marcam o Brasil, mas também evidencia que essa subversão está longe de ser total ou isenta de tensões internas.

A utilização do conceito de necropolítica se mostra essencial para compreender o papel do cinema de Glauber na exposição das relações de poder racializadas, em que o controle sobre a vida e a morte dos corpos negros se manifesta historicamente por meio da escravidão, do racismo estrutural e das políticas contemporâneas de extermínio. Ao mesmo tempo, a tese destaca que a resistência cultural — expressa através das religiões afro-brasileiras, da música e dos rituais — constitui um locus fundamental para a insurgência e a ressignificação desses corpos.

O trabalho de José Elenito Teixeira Moraes abre um diálogo crítico e necessário sobre as representações dos corpos negros no cinema brasileiro, ampliando a compreensão das potencialidades e limitações dessas imagens no contexto da luta antirracista. Sua análise evidencia que, embora a obra de Glauber Rocha seja um marco para a afirmação da negritude na cultura nacional, ela demanda uma reflexão crítica constante acerca dos modos como o cinema produz e reproduz as complexas relações de poder racial.

Barravento (1962): o sagrado e a luta local dos pescadores

Ao analisar *Barravento*, o autor da tese destaca a representação dos corpos negros em uma sociedade marcada por tensões raciais, econômicas e culturais. O estudo revela como o filme, marco do Cinema Novo, aborda a luta de uma comunidade negra por emancipação frente a uma opressão estrutural que tensiona tradição e modernidade. A tese utiliza conceitos como a necropolítica de Achille Mbembe para interpretar essa “vida de morte lenta”, na qual corpos racializados são explorados e marginalizados, simbolizada no controle da rede de pesca pela elite local.

O trabalho mostra que, apesar da visão inicial de Glauber sobre o candomblé como “misticismo passivo” e obstáculo à consciência política — influência do marxismo militante da época —, *Barravento* paradoxalmente apresenta as religiões afro-brasileiras como elementos centrais de resistência e afirmação cultural. Essa

ambivalência é destacada na tese como um ponto crucial para entender a relação complexa entre fé, cultura e política no cinema de Glauber.

A tese enfatiza a importância dos personagens, como Firmino, que encarna uma tentativa individualista de ruptura; Aruan, símbolo da sabedoria coletiva e resistência ligada à tradição; e as figuras femininas Naína e Cota, que desafiam estereótipos de gênero e reafirmam a identidade negra. A estética visual, definida no trabalho como fundamental, valoriza a monumentalidade dos corpos negros, enquanto denuncia sua alienação, e a narrativa cíclica evidencia a tensão entre trabalho e espiritualidade.

Além de destacar o impacto sociocultural do filme, a tese também aponta as contradições da obra e de Glauber, especialmente sua perspectiva externa à experiência negra, que pode reproduzir dinâmicas coloniais mesmo em um projeto político revolucionário. O estudo ressalta que *Barravento* se configura como um marco do cinema político e cultural, capaz de posicionar os corpos negros como agentes de resistência, mas ao mesmo tempo evidencia as limitações e complexidades dessa representação.

A abordagem de José Elenito Teixeira Moraes, nesse sentido, fomenta um debate crítico e necessário sobre a representação dos corpos negros no cinema brasileiro, demonstrando que, embora *Barravento* seja uma obra revolucionária, ela carrega as tensões e contradições do contexto histórico e ideológico em que foi produzida, reafirmando a importância de uma análise crítica que reconheça tanto os avanços quanto os limites da estética e política de Glauber Rocha.

A Idade da Terra (1980): a alegoria universal e o corpo negro revolucionário

A Idade da Terra (1980), como destacado no trabalho de José Elenito Teixeira Moraes, amplia a abordagem dos corpos negros para uma dimensão alegórica e universal, colocando-os no centro da luta contra imperialismo, colonialismo e dominação espiritual. Na tese, é analisado como o filme, à luz da necropolítica de Achille Mbembe, expõe o controle desigual sobre a vida e a morte dos corpos negros, transformando-os em símbolos de resistência e subversão das relações de poder.

A estrutura fragmentada e experimental da obra reflete a ambição de Glauber em criar uma linguagem cinematográfica que combina denúncia política e exploração mística, atravessando espaços como Salvador, Rio e Brasília. O Cristo Negro, interpretado por Antônio Pitanga, emerge como figura central, personificando a resistência contra a necropolítica e o legado histórico da exploração do povo negro. A presença da religiosidade afro-brasileira — candomblé, festividades, músicas — é destacada como força cultural vital, que Glauber incorpora de forma celebratória, marcando uma importante virada em sua percepção do sagrado como vetor revolucionário, em contraste com sua visão crítica inicial em *Barravento*, no entendimento do autor da tese.

Cenas-chave ressaltadas no trabalho de José Elenito Teixeira Morais, como o Cristo Negro amparando a figura imperialista Brahms no aeroporto de Brasília e discursando em tom messiânico, expressam a crítica contundente ao imperialismo ocidental e à globalização. A nudez do Cristo no cerrado simboliza resistência contra as normas opressoras, enquanto a figura do Cristo Guerrilheiro em favelas cariocas une fé e luta popular. A trilha sonora e a montagem não linear reforçam o caráter insurgente e simbólico do filme, transformando o corpo negro em espaço de confronto político e espiritual.

De acordo com o autor da tese, a fotografia colorida e a montagem fragmentada intensificam o impacto simbólico, convidando o espectador a refletir sobre as continuidades coloniais e as possibilidades de emancipação cultural e política. A procissão final em Salvador sintetiza o desejo de Glauber por uma identidade brasileira plural, que reconheça suas raízes indígenas, africanas e populares, celebrando a festa, a música e a resistência coletiva. Dessa forma, *A Idade da Terra*, na avaliação do autor, representa um marco estético e político, onde o corpo negro é afirmado como sujeito histórico e insurgente, ampliando o debate sobre opressão, negritude e justiça social no cinema brasileiro e global.

Reflexões e projeções

Ao investigar a representação dos corpos negros na cinematografia de Glauber Rocha, a tese de José Elenito Teixeira Morais suscita reflexões profundas e projeções sobre o papel do cinema na articulação de um discurso visual crítico diante das tensões de opressão e resistência na sociedade brasileira. A problemática central da pesquisa buscou desvendar como Glauber Rocha, a partir de uma abordagem inovadora, retratou esses corpos, elevando-os de meros objetos de exclusão a símbolos de força e resistência cultural, posicionando-os no cerne das contradições socioeconômicas do país.

Uma das principais constatações do autor é a evolução temática e estética na obra de Glauber Rocha. Em *Barravento*, o cineasta introduz a negritude como um espaço de contestação frente às opressões estruturais, explorando a relação entre o candomblé e a alienação social. No entanto, é em *A Idade da Terra*, seu último longa-metragem, que essa discussão se amplia para uma dimensão universal e alegórica, com o corpo negro assumindo um papel central na luta contra o imperialismo, o colonialismo e as dinâmicas de domínio espiritual e material. O filme, que para José Elenito Teixeira Morais para representa o ápice da estética glauberiana, transcende o contexto local e reflete a maturidade do diretor, ao abordar questões fundamentais da cultura afro-brasileira e da condição do negro no Brasil, indo além da denúncia para uma análise fundamentada da negação e resistência desses corpos.

A teoria da necropolítica de Achille Mbembe se revela crucial para essa compreensão, evidenciando como os corpos negros são historicamente subjugados ao controle estatal e econômico, e como Glauber expõe essa dinâmica, revelando que a vida e a morte são governadas de maneira desigual, relegando as vidas negras a uma existência precária. Contudo, como demonstra o autor da tese, Glauber eleva o corpo negro ao status de símbolo de resistência, confrontando a ordem necropolítica e reconfigurando as relações de poder. A pesquisa demonstra, assim, que a representação dos corpos negros em Glauber Rocha é marcada por uma dualidade intrínseca: são simultaneamente testemunhos socioantropológicos cruciais para a sociedade brasileira e forças motrizes marginalizadas no desenvolvimento econômico. Essa dualidade se articula com as tradições sagradas afro-brasileiras, como o candomblé, e as expressões

culturais de música e dança, que, apesar da subjugação, manifestam um movimento contínuo de resistência cultural.

Um ponto de reflexão crítica importante sugerido pelo autor reside na "virada exegética" glauberiana. Se em um primeiro momento Glauber Rocha via o misticismo como um "entrave à consciência política" ou "ópio das massas", ao final de sua trajetória ele incorpora o sagrado como um elemento necessário e fundamental para a revolução. Essa mudança de perspectiva sugere que a religião e a cultura afro-brasileira, longe de serem alienantes, são pilares de resistência e afirmação cultural, atuando como ferramentas potentes para a transformação social.

A pesquisa também aponta para uma lacuna na fortuna crítica ao perceber que, embora a obra de Glauber Rocha seja amplamente estudada, o devido destaque aos corpos negros em *A Idade da Terra* tem sido insuficiente. O estudo contribui diretamente para preencher essa lacuna, oferecendo uma leitura inovadora que considera os aspectos estéticos e as dinâmicas de poder e controle sobre os corpos negros no filme.

As projeções para futuras investigações a partir desta tese são diversas. Primeiramente, reforça-se a necessidade de continuar a problematizar a representação da negritude no cinema e na sociedade, transcendendo as representações estereotipadas e inserindo os corpos negros em uma dinâmica política de resistência. A interdisciplinaridade (abarcando cinema, filosofia política, teoria social, crítica da cultura, psicologia e teologia) é fundamental para uma compreensão abrangente do corpo negro como uma entidade multifacetada.

Além disso, é crucial aprofundar a discussão sobre a descolonização teórica, que não se resume a uma revisão, mas implica a construção de uma matriz de produção de conhecimento distinta, que se afaste das estruturas colonialistas e eurocêntricas. Embora Glauber Rocha tenha aberto um espaço importante para o debate sobre a opressão, sua obra não realiza uma ruptura total com as premissas coloniais. Isso sugere que futuras pesquisas devem focar em uma perspectiva ainda mais autêntica, originária e autônoma, sem a mediação de olhares externos, por mais bem-intencionados que sejam. A valorização do corpo negro e a representação de suas lutas podem ser conduzidas de forma mais eficaz quando partem de uma experiência vivida, aprofundando as dinâmicas internas das lutas e identidades negras.

Finalmente, a tese de José Elenito Teixeira Moraes projeta a importância de continuar a questionar e desconstruir narrativas hegemônicas que perpetuam a invisibilidade e a marginalização dos corpos negros no cinema e na sociedade brasileira. Ao posicionar os corpos negros como protagonistas de suas narrativas, Glauber Rocha abre espaço, segundo o autor, para um novo entendimento da história brasileira, onde a negritude é celebrada e reconhecida como um elemento central na formação da identidade nacional. As representações cinematográficas, como as de Glauber Rocha, permanecem relevantes na luta contra a opressão e na busca por justiça social, inspirando futuras gerações a infletir as narrativas hegemônicas e afirmar a potência dos corpos negros na construção de uma sociedade mais justa e equitativa.

Recebido em 19/06/2025

Aceito em 21/10/2025

OUTROS TEMAS

ATOR DO FUTURO: RENOVAÇÃO DO HOMEM/ATOR NO TEATRO, UMA RELAÇÃO ENTRE CUIDADO DE SI DE MICHEL FOUCAULT COM O TEATRO ESPIRITUAL DE MICHAEL CHEKHOV

Vinícius Cristóvão Ribeiro de Carvalho¹

Resumo: Sob a lente de um dos conceitos-chave do filósofo Michel Foucault, o “Cuidado de Si”, este artigo lança luz na metodologia do ator e professor russo Michael Chekhov, trazendo à tona o seu conceito e prática do que ele nomeou como Teatro Espiritual, descortinando a tendência do artista moderno em adentrar mais profundamente em si, reconhecendo-se, e assim podendo melhorar a sua qualidade de atenção em cada ação no presente, no aqui e agora, tanto no processo de criação quanto no momento da apresentação. Para isso, busco ao longo de texto estabelecer pontos de contato entre a ideia central de Foucault “Técnica e arte tornam-se uma coisa só!” e a prática psico-física de Chekhov.

Palavras-chave: Foucault; Chekhov; Cuidado-de-si; Teatro Espiritual.

ACTOR OF THE FUTURE: THE RENEWAL OF THE HUMAN/ACTOR IN THEATRE, A RELATIONSHIP BETWEEN MICHEL FOUCAULT’S CARE OF THE SELF AND MICHAEL CHEKHOV’S SPIRITUAL THEATRE

Abstract: Under the lens of one of the key concepts of the philosopher Michel Foucault, “Care of the self”, this article sheds light on the methodology of the russian actor and professor Michael Chekhov, bringing up his concept and practice of what he named as Spiritual Theater, unveiling the tendency of the modern artist to go deeper into himself, recognizing himself, and thus being able to improve his quality of attention in each action in the present, here and now, in the creative process and also at the moment of presentation. To this end, I seek throughout the text to establish points of contact between Foucault's central idea "Technique and art become one!" and Chekhov's psychophysical practice.

Keyword: Foucault; Chekhov; Care of the self; Spiritual Theater.

¹ Ator, diretor teatral e pesquisador. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ) e graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), desenvolve investigações sobre processos de criação, pedagogia do ator, espiritualidade e cena contemporânea, com ênfase nas relações entre filosofia e artes cênicas. Diretor artístico da Mostra Tiradentes em Cena, atua também como professor e criador da *Oficina Coragem*, metodologia que integra teatro e autoconhecimento. Seu percurso artístico inclui atuação em espetáculos teatrais, cinema e projetos de difusão cultural, além da direção de filmes que articulam arte e questões sociais, como *Isaac* e *Carol e Boris*. Sua pesquisa relaciona o “cuidado de si” em Michel Foucault com o Teatro Espiritual de Michael Chekhov, articulando prática cênica, ética e subjetividade.

Antes de pensarmos na visão do ator como um canal de comunicação no qual a arte o atravessa para afetar ao público que o assiste, é necessário refletir primeiro sobre os caminhos que ajudam esse artista a dispor ricas e potentes faculdades que o permitam estar presente no aqui e agora, tanto no processo de criação quanto naquele célebre momento da apresentação, na troca artística e humana vivenciada entre emissor e receptor.

A discussão sobre quais caminhos podem ser experienciados no trabalho do ator, isto é, a maneira pela qual essa artista desperta seus instrumentos de trabalho: o corpo, a voz, a interpretação e a imaginação engloba um campo vastíssimo de pesquisa e requer profunda elaboração.

Todos os grandes artistas pedagogos do século XX (Stanislavski, Meyerhold, Chekhov, Brecht, Grotowski, Copeau, e Peter Brook) entendiam a formação do artista do palco como um caminho que implica em transformações mais amplas do sujeito, envolvendo a dimensão ética, política, existencial, corporal ou mesmo espiritual. Para tanto, a construção de muitas pedagogias fez-se também através do diálogo com diferentes campos de ciência, tendo na filosofia uma rica reflexão e influência nas novas bases criativas, dentre as quais segundo Quilici (2012, p.01) “[...] a obra de Foucault tem sido uma das referências filosóficas mais influentes nos estudos teóricos e práticos do teatro contemporâneo e da performance, inclusive no Brasil”.

Toda a história da filosofia do século XIX como uma espécie de pressão pela qual se tentou repensar as estruturas da espiritualidade no interior de uma filosofia que desde o cartesianismo, ou em todo caso, desde a filosofia do século XVII, se buscava desprender das mesmas estruturas. (Foucault, 2006, p.38)

Sob a lente de um dos conceitos-chave do filósofo Michel Foucault, o “Cuidado de Si”, este artigo lança luz na metodologia do ator e professor russo Michael Chekhov, trazendo à tona o conceito e prática que ele nomeou como Teatro Espiritual, descortinando a tendência do artista moderno em adentrar mais profundamente em si, reconhecendo-se, conquistando “[...] uma maneira de se relacionar consigo mesmo para se construir, para se elaborar.” (Foucault, 2006, p.17), e conseqüentemente assumindo uma atitude política para que, antes de se satisfazer no palco, busque uma nova forma de estar no mundo.

Foucault e o “Cuidado de si”

O tema do Cuidado de si mesmo foi abordado por Foucault de forma específica durante o curso ministrado no Collège de France nos anos de 1981 e 1982, e publicado no Brasil sob o nome de "A hermenêutica do sujeito".

Alguns conceitos-chave de seu pensamento são utilizados para construir uma perspectiva crítica sobre o presente e, ao mesmo tempo, inspirar experimentações artísticas que visariam não só a renovação das linguagens como também à transformação do sujeito. (Quilici, 2012, p.1)

A expressão "cuidado de si mesmo" é usada por seu autor para referenciar e traduzir uma noção complexa e rica que os gregos utilizavam para designar uma série de atitudes ligadas ao cuidado de si mesmo, ao fato de ocupar-se e de se preocupar consigo, nomeada por eles de *epiméleia heautoû*. Uma das primeiras tarefas que Foucault encara é a de separar esta noção de *epiméleia heautoû*, de uma outra noção cara ao pensamento ocidental que é a de *gnôthi seautón* – conhece-te a ti mesmo.

O cuidado de si se insere na história do pensamento como a maneira de se construir uma subjetividade e é necessário ressaltar que ao contrário do “conhece a ti mesmo”, onde, através do conhecimento há uma busca pela verdade, o “cuidado de si” é um preceito segundo o qual, há uma prática da verdade, que, de acordo com Foucault é “[...] uma prática para toda a vida, um princípio que se põe a todos. Um exercício de si, uma atividade constante contínua e regrada.” (Rago & Veiga-Neto, 2013) Ou seja: o cuidado de si não é uma atenção focada ou pontual, mas um exercício contínuo, um labor, uma atenção diária, recheada de exercícios, práticas e fórmulas. Este tempo é preenchido não somente por atividades que busquem uma transformação individual; mas também associam-se ao modo de se relacionar com o mundo e com os outros.

A *epiméleia heautoû* é, antes de tudo, um certo modo de encarar as coisas, de estar no mundo, de praticar ações, de ter relações com o outro; uma certa forma de olhar para si mesmo; de ações que são exercidas de si para consigo pelas quais o indivíduo se modifica, se purifica e se transforma, refletindo diretamente em um novo pensamento, uma nova atenção, um novo olhar; uma preocupação com o que se pensa e se sente.

O cuidado de si é, portanto, um conjunto de técnicas que permite vincular o sujeito à verdade. Não no sentido de descoberta, nem de parentesco, nem de proximidade, nem de essência, mas sim de uma verdade que dota o sujeito de algo que ele não possuía, uma verdade apreendida a duras penas. Um sujeito que diz a verdade, sim, não porque a conheceu, não porque lhe foi revelada, mas porque a sua conduta é absolutamente, integralmente, totalmente idêntica ao sujeito que a enuncia. Cuida de ti, para ser capaz de enunciar de ti mesmo a verdade! Eis o cuidado de si superando o conhecimento de si. (Foucault, 2004, p. 70)

Nesta ideia da verdade como um acontecimento desvelador estaria sempre implicado o trabalho de transformação do sujeito e dos seus modos de ser. É a partir dessa relação entre experiência da verdade e transformação ontológica do sujeito que Foucault vai assinalar a relação entre filosofia e espiritualidade na antiguidade. Espiritualidade é definida então como um modo de acesso ao processo de modificação da pessoa, ou seja, de poder produzir uma certa transfiguração de si mesmo enquanto sujeito de conhecimentos verdadeiros.

Numa associação direta com o cuidado de si, a espiritualidade é exercida na prática, sendo necessário que o próprio indivíduo busque técnicas que propiciem potencialmente um modo de acesso ao que seria a sua “experiência da verdade”, que postula ao mesmo tempo, todo um processo de modificação de sua pessoa: “[...] trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo, transformação progressiva de si para consigo em que se é o próprio responsável por um longo labor que é o da ascese (*áskesis*)”. (Foucault, 2006, p.20)

A intersecção entre o pensamento de Foucault e a reflexão artística é particularmente presente quando se trata de considerar a arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção do próprio artista, pretendendo estimular esse indivíduo a tornar sua própria vida, utilizando uma expressão do próprio autor, como “obra de arte” a ser consumada, para que ela se manifeste no seu pleno brilho. (Foucault, 2006)

A verdade se encontra na relação, e ela tem uma lógica própria, uma lógica dos afetos. Liberdade ativa, não de submissão. Podemos dizer que a oposição está na vida que cresce e na vida que degenera. Mas como uma vida supera a si mesma? Fazendo de si mesmo uma obra de arte, um *savoir-faire*!⁽²⁾

² Expressão francesa que significa "saber fazer", pode-se referir à competência adquirida pela experiência em resolver problemas específicos de um trabalho; perícia, habilidade. No caso de Foucault, é agir com temperança e sabedoria para cuidar de si.

Escapando dos códigos e da hermenêutica! Os mais doces prazeres advém do domínio de si, da temperança e do cuidado de si, pela maneira como o sujeito se relaciona consigo mesmo e com os outros. (Foucault, 2006, p. 46)

A natureza do trabalho do artista das artes cênicas com as noções de treinamentos e relações com e para o outro, ou seja, de um saber prático capaz de desencadear uma “experiência intensa” é de fato um terreno fértil para o exercício do cuidado de si. Ou seja, o teatro é como um lugar em que potencialmente se desencadeiam “processos de subjetivação” dos próprios artistas, e, conseqüentemente do público, que é afetado pela presença dos mesmos.

Chekhov e o Teatro Espiritual

Chegando a esse vórtice da espiritualidade sendo exercida através de exercícios práticos, esse artigo aborda a metodologia do ator, diretor e pedagogo Michael Chekhov, que propõe que o trabalho do ator seja feito dentro de um universo psicofísico de treinamento no qual esse artista é estimulado a desenvolver e buscar a pela realização de uma completa harmonia entre corpo e psicologia, considerando o primeiro como um instrumento para expressar idéias criativas no palco. Para Chekhov os exercícios físicos são necessários para despertar o corpo e deixá-lo com vigor para criação, mas o corpo do ator deve passar por um tipo especial de desenvolvimento que ative sua extrema sensibilidade para impulsos criativos psicológicos. “[...] deve absorver qualidades psicológicas, deve ser por elas impregnado, de modo que o convertam gradualmente numa membrana sensitiva, numa espécie de receptor e condutor de imagens, sentimentos, emoções e impulsos volitivos de extrema sutileza.” (Chekhov, 2003, p.02).

Michael Chekhov sempre buscou encontrar meios de potencializar a liberdade criativa do ator. Sua vida foi uma busca apaixonada por um método simples e efetivo que fosse capaz de proporcionar aos atores trabalharem conscientemente seu próprio eu, o ser físico e o ser emocional. Ele acreditava que o contato desses artistas com as ferramentas propostas por sua técnica proporcionava a eles um certo aprofundamento no espírito humano, criando empatia e clareza sobre o que se passa dentro de cada individualidade, primeiro por observar honestamente suas próprias faculdades humanas e criativas, absorvê-

las como potencialidades e não julgamento e, segundo, por olhar de forma interessante e interessada o outro que se relaciona.

Como exemplo, quando ele sugere aos atores experimentarem uma de suas ferramentas, as “Qualidades de Movimento”, na qual seus corpos criativos em movimento são afetados pelos estados sólido (moldar), líquido (flutuar), ar (voar) e calor (irradiar), ele não só proporciona aos artistas sentirem o que acontece em seu corpo físico, estado emocional e psicológico como também a se tornarem observadores de si quanto às mudanças que os acometem por essas polaridades, ou seja, na experimentação da metodologia de Chekhov, não há a rotulação do que é certo ou errado. A pesquisa do ator russo pretendeu oferecer aos atores exercícios que quando experienciados trouxessem à tona um manancial de novas sensações, emoções, imagens e pensamentos. Tudo o que acontece no momento de entrega é uma oportunidade para artistas se conhecerem melhor, ampliarem sua consciência sobre eles próprios e naturalmente poderem alterar comportamentos em si destrutivos e que minem a vontade e força de vida e criação.

Esse ideal e prática de Chekhov é a base do que ele nomeou como “Teatro Espiritual” consonante com o conceito chave “cuidado de si” de Foucault. Para ele, o ator de fato deve encontrar seu próprio espírito, sua verdade para que possa servir como instrumento transformador dos outros indivíduos. O artista, ao assumir sua individualidade através da consciência das suas virtudes, seus defeitos, suas potencialidades criativas, ganhará mais recursos como ferramentas para compor personagens e criar situações no qual o público que o assiste se identifique. O Teatro Espiritual de Chekhov não seria apenas um sonho distante. Apesar de ele próprio colocá-lo como uma proposta para o futuro, ele já o praticava quando organizou um verdadeiro catálogo das condições físicas e psicológicas envolvidas no treinamento do ator e no processo criativo da composição de personagens. Os exercícios do seu método foram contra ao que ele chamava de tendência materialista e defendia a impregnação das artes pelos poderes e qualidades intangíveis, do qual o que é tangível, visível e audível seria apenas uma parte.

Ele dava uma ênfase em particular ao trabalho corporal, que deveria ser capaz de transmitir essas mensagens sutis e etéreas.” Chekhov trabalhava muito com gestos e dizia que os braços e pernas são raios de luz interior. (Langhans, 2015, p. 6).

Sua técnica psicofísica de criação foi elaborada para e junto com os atores, e portanto transformada e evoluída ao longo de um caminho de experimentações que Chekhov reuniu em seu livro “Para o ator” (só traduzido para o português em 1986).

Se as técnicas e experimentações artísticas têm grandes pretensões, certamente elas terão de ser acompanhadas por um conhecimento (teórico-prático) que lhe garantam a precisão, a eficácia e a qualidade ética de seus processos. Um conhecimento desse tipo não pode estar baseado apenas em experimentações mais ou menos isoladas, de indivíduos talentosos. Ele exige processos de transmissão, aperfeiçoamento, renovação de saberes, práticas e técnicas que se dão de geração a geração (um pouco como acontece nas tradições, ou na própria ciência). Um ambiente em que conhecimento, técnicas e modos de vida possam se articular, revelando possibilidades e qualidades humanas atrofiadas pela atual máquina do mundo. (Quilici, 2012, p.7)

Chekhov e Foucault : Ego Artístico e Eu Ético

A história que Foucault quer descrever quando formula “O Cuidado de si” em 1982 é a das técnicas de ajuste da relação de si para consigo: história que leva em conta os exercícios através dos quais o indivíduo se constitui como sujeito, a história das técnicas de subjetivação, história de uma novo olhar sobre si, como para Chekhov que não cessou de insistir sobre o fato de que o sujeito afetado pelas ferramentas criadas pela sua técnica, pelas artes da existência, “é um eu ético, antes que um sujeito ideal de conhecimento”. (Rago & Veiga-Neto, 2013). Isto significa que o sujeito é compreendido como transformável, modificável: é um sujeito que se constrói, que se dá regras de existência e conduta, que se forma através de exercícios, das práticas individuais e em conjunto (*ensemble*).

Exercitar-se neste campo significa essencialmente experimentar! Sim, é necessário viver na própria pele o que significa esta ou aquela técnica, e encontrar como pode ela nos constituir eticamente. E seu uso crítico consiste em pensar: “afinal, se a subjetividade é produto de um conjunto de técnicas, qual a natureza ética de cada uma delas técnicas?” (Rago & Veiga-Neto, 2013, p.136)

Embora seja possível estabelecer aproximações entre certos aspectos do pensamento de Michel Foucault e de Michael Chekhov, é imprescindível reconhecer que ambos se inscrevem em matrizes filosóficas, históricas e conceituais substancialmente

distintas. Foucault opera no campo das práticas éticas e das técnicas de si, investigando modos históricos pelos quais os sujeitos se constituem através de exercícios cotidianos, sem recorrer a qualquer noção de espiritualidade transcendental. Seu interesse se volta para regimes de verdade, formas de vida e processos de subjetivação. Já Chekhov, ao empregar a expressão “Teatro Espiritual”, não se refere a um misticismo abstrato, mas fundamenta essa espiritualidade em práticas psicofísicas concretas, centradas no corpo, na imaginação e na sensibilidade artística do ator. Trata-se de uma espiritualidade operativa, vinculada ao fazer teatral e ao desenvolvimento de uma consciência ampliada necessária à criação cênica. Apesar dessas diferenças estruturais, há entre ambos um ponto de convergência significativo: a centralidade do trabalho sobre si, entendido como processo ativo de transformação do sujeito e como condição para a emergência de uma ética e de uma estética próprias.

Pode-se estabelecer aqui mais um paralelo de similaridade com o Cuidado de Si, quando Foucault cita seu “eu ético” e quando Chekhov afirma que o ator deve desenvolver seus talentos conscientemente trazendo à tona no trabalho seu “Ego Artístico” (Chekhov, 2003) aquele que exercita na prática sua espiritualidade, no sentido que descortinamos anteriormente como acesso ao processo que conduz à sua verdade conquistada pela experimentação de si, na possibilidade de mudança, de evolução.

Como uma pessoa espiritual pode ser muito forte e muito aberta ao mesmo tempo? Porque? Porque ela superou o egoísmo. A pior coisa foi perdida – seu egoísmo. O NOVO TEATRO não é só um teatro, e estudar não é só treinar pra ser um bom ator. É necessário penetrar muito mais fundo no ser humano que espera servir a este teatro. Ele deve descobrir seu próprio egoísmo e tentar lutar contra isso. É natural que o sentimento de egoísmo seja aumentado quando você está no palco porque a primeira coisa que você sente é “EU”. Este “eu” deve ser transformado, não perdido, mas transformado. E isso só pode ser feito através do AMOR – de novo eu devo usar essa linda palavra “Amor” – o amor pode recriar nosso ego artístico (Chekhov, 2018, p.36)

Para ele, os atores devem se apropriar de suas habilidades e não tropeçar ao acaso, contando com uma inspiração vaga (Chekhov, 2003). Na medida em que esse artista decide sair da sua zona de conforto, do seu condicionamento humano e partir para o labor criativo no qual a imaginação tomará forma por ela mesma, ele toma a decisão de começar o trabalho, escolhendo ferramentas práticas que lhe propiciem uma expansão de percepção do ser humano que é, do outro que o rodeia, do mundo que o recebe. E essa escuta é potencializada

claramente quando esse artista percebe que é necessária uma constância na prática da metodologia escolhida.

O método, quando suficientemente exercitado e adequadamente assimilado, torna-se a “segunda natureza” do ator talentoso e, como tal, fornece-lhe pleno controle sobre suas capacidades criativas, aconteça o que acontecer. A técnica é seu meio infalível de instigar seu talento e fazê-lo trabalhar sempre que deseje invocá-lo; é o “Abre-te, Sésamo! para a verdadeira inspiração, independente de barreiras físicas ou psicológicas (Chekhov, 2003, p. 190).

A partir disso, Chekhov propõe uma nova forma de criação, na qual o ator, antes de buscar tornar-se um intérprete talentoso, deve empenhar-se em tornar-se um ser humano mais assertivo consigo mesmo e mais empático com os outros — alinhado a um propósito mais elevado de comunicação com o público, e menos à satisfação egóica do “eu” que deseja aparecer nos palcos. A necessidade desse “eu” de agradar ao público cristaliza o artista em uma forma de atuar na qual a expectativa de sucesso se torna uma prisão. Nela, sua energia é drenada, sua presença enfraquece, perde pulsão de vida e torna-se extremamente vulnerável ao humor do público. Para Chekhov, bem preparado para estar em cena é o ator que antes de atravessar a soleira do teatro que o une com o público está conectado à sua verdade, surgida a partir de exercícios psicofísicos, absorvida por um escuta, em que o julgamento moral não tem espaço, e sim, o que abre é a consciência de que o que surge nesse processo é um material potencialmente rico para uma verdadeira criação. Naturalmente, o artista torna-se alguém treinado e versado para cuidar de si, porque entende na prática que quanto mais ele adentrar na sua humanidade a reconhecendo, mais clareza ele terá sobre o espírito humano. Chekhov acredita que o modo de vida que o artista assume em seu caminhar influencia diretamente suas criações.

Como um ator vive é extremamente importante. Se um ator vive egoicamente, vive para si mesmo, então isso já vai interromper nosso trabalho significativamente. Assim que uma pessoa se torna pura, ela começa a enxergar tudo: ela vê truques sujos e será capaz de atuar uma pessoa miserável melhor do que todo mundo. Às vezes acontece dos atores serem eficientes e habilidosos — mas não cativantes. Isso quer dizer que esse ator é ‘impuro’ na vida. A maior medida de impureza: atuar através de raiva e ódio. Isso não é arte, embora tantos sejam conquistados e contaminados por isso. Quanto menos engajado o ator é, mais estreitas são suas variações. Não há nada com o que um ator ‘impuro’ possa trabalhar. Histeria é um mau sinal, porque uma forma grosseira de sofrimento está sendo demonstrada. É

possível atuar de forma completamente pura o que você tem dentro de você.
(Langhans, 2015, p. 06)

De acordo com o estudo de Quilici (2012, p.04) sobre o Cuidado de Si, de Foucault “Ao mesmo tempo, a dimensão estética desse processo aparece na proposição de se tornar a própria vida como “obra de arte” a ser consumada, para que ela se manifeste no seu próprio brilho. A natureza do “trabalho” que o sujeito faz sobre si e artística, implicando o rigor de uma ação vigorosa e hábil sobre o “material” (no caso, o próprio artista), para que possa se manifestar a “luminosidade” do que é verdadeiro (dimensão do conhecimento), e a nobreza (dimensão ética), latente no ser humano”.

Outro ponto que precisa ser ressaltado é que a essência do Teatro Espiritual lança luz também sobre a qualidade de atenção do ator em cada ação no presente, no aqui e agora, e tornaria possível ao espectador em contato com esse artista contemplar a alma e a vida humana com um novo grau de sutileza e profundidade. Este também seria o serviço “espiritual” que o teatro poderia prestar aos homens. Sua prática entra em consonância com a forte tendência da arte moderna, no qual ele está inserido, segundo Matteo Bonfitto,

[...] juntamente com outros pensadores do século XX, como Stanislavski, Meierhold, Brecht, Copeau, Grotóvski e Peter Brook que trouxeram essa nova perspectiva, de que o novo ator, além de estar presente no palco deve compor sua arte, seus personagens, consolidando-se a ideia do ator-compositor que trabalha sua criação com foco “nas conexões entre dimensão interior e exterior, entre ética e percepção e assume a importância do ritmo. (Bonfitto, 2007, p.18)

A defesa de que as ações devem condizer com o que se enuncia, ou seja, ser coerente é tornar a própria vida uma obra de arte, em que o cuidado sobre si se torne o ponto fundamental e focal de cada ser humano. Segundo Gross (2013, p.138) no fundo, a maior parte dos exercícios referentes ao cuidado de si participam desta obsessão única: assegurar da melhor maneira possível a correspondência entre o que digo que é preciso fazer e o que eu faço. É possível encontrar a si mesmo somente e na medida em que se constitui uma arte de viver.

[...] o artista moderno altera seu curso de sua vida, transforma-a, corrige-a, sugere-a como modelo a ser investido. A arte moderna induz a uma ética criativa refratária à norma coletiva, cujo imperativo primeiro poderia ser formulado assim: faz de tua vida uma obra de arte. (Bourriaud, 2011, p.18).

Quando Chekhov elucida a sua crença num teatro do futuro, que ele já estava plantando nas suas aulas, no seu labor artístico, ele o nomeia como foi falado anteriormente como Teatro Espiritual, e isso traz à tona que a figura central do Teatro, o ator, desenvolve-se a tal ponto de poder se aprofundar no espírito humano, no reconhecimento do que se é, e assim, afetando seus instrumentos de trabalho - o corpo, a voz, a interpretação e a imaginação - para vivenciar um outro e novo ser humano no palco. Para ele, só assim, numa atitude de empatia, esse artista pode servir como canal de transformação do outro ser humano que o assiste.

Quando eu tento imaginar o que o teatro pode ser e será no futuro (eu não falo no sentido místico ou religioso nesse momento), ele será algo puramente espiritual, no qual o espírito do ser humano será redescoberto por artistas. Nós, artistas e atores, escreveremos a psicologia de um ser humano. O espírito será concretamente estudado. Não será um espírito “em geral”, mas será uma ferramenta concreta, ou meio, que nós teremos que saber utilizar tão facilmente como qualquer outro recurso. O ator deve saber o que é o espírito e saber usá-lo. [...] Eu acredito no teatro espiritual, no sentido da investigação concreta do espírito do ser humano, mas essa investigação deve ser feita por artistas e atores, não por cientistas. (Chekhov, 2003, p. 191).

Chekhov (2003, p.01) propôs aos seus atores, estudantes e/ou profissionais a desenvolverem seus corpos, dizendo que “nossos corpos podem ser nossos melhores amigos ou nossos piores inimigos” mas ressaltou que desenvolver o espírito é tão importante quanto desenvolver o corpo.

Para ele, a renovação do teatro aconteceria quando o ator não só entendesse seu funcionamento e sua potencialidade artística, mas também se lançasse à prática de exercícios que proporcionariam a ele vivenciar os meandros do espírito, podendo assim ampliar sua percepção sobre a riqueza da complexidade humana. “A renovação do teatro, que tantas épocas sonharam e que hoje não se cessa de invocar, me parece, em primeiro lugar, como uma renovação do homem no Teatro.” (Cruciani, 1995, p. 95). “Nós vamos criar um teatro que possui uma linguagem universal. Essa é a linguagem do coração humano... Tudo [no nosso método] nos conduz ao objetivo de abrir esse campo de entendimento onde todos nós encontramos um ao outro.”. (Chekhov, 2001, p.45)

Outra reflexão que Foucault traz quando revisita o Cuidado de Si provindo dos gregos é que o processo de transformação pessoal acontece se há liberdade de agir conforme seu próprio espírito, não condicionado por padrões impostos ou tiranos.

A experiência de si que se forma nessa posse não é simplesmente a de uma dominação ou de uma soberania exercida sobre uma força prestes a se revoltar, é a de um prazer que se tem consigo mesmo. Alguém que conseguiu, finalmente, ter acesso a si próprio é, para si, um objeto de prazer. Não somente contenta-se com o que se é e aceita-se limitar-se a isso, como também 'apraz-se' consigo mesmo. Auto-poiésis, sujeito ativo, senhor, criador, nômade, artista, sábio, o nome não importa! A liberdade é a não servidão de si para consigo mesmo ou de si para com os outros. A liberdade é encontrar o que o corpo pode, o que nos liga à nossa própria essência. (Foucault, 1984, p. 110)

Michael Chekhov no seu labor artístico sempre estimulou a liberdade dos atores, o desenvolvimento do seu próprio caminho de criação, a eles seria necessário conectarem-se com todo o material que surge do seu eu interior quando experimentam as ferramentas do seu método, atentando que a verdade não está contida na técnica e sim, na riqueza que surge da individualidade afetada pela entrega concentrada do ator.

Na busca do elemento artístico específico de cada arte, a pessoa depara-se com o universo dos fenômenos, conhece suas formas de expressão, e pode criar a partir de elementos como equilíbrio, movimento, cor, som, forma e ritmo. A aproximação com tais elementos exige concentração e auto-observação, qualidades que se adquirem durante o próprio fazer artístico. Ao criar algo completamente novo, saído inteiramente do seu interior, a pessoa trabalha e mostra seus limites ao mesmo tempo em que afirma sua individualidade e valoriza a si mesma. E é assim que, com a ajuda da arte, dá os primeiros passos rumo à superação de si mesma (Steiner, 2010, p. 13).

Juntamente com outros pensadores de sua época, Chekhov provocou uma reflexão sobre o novo ator de um novo teatro, ao qual seus estudos e práticas foram voltados para possibilitar aos atores a melhorarem sua saúde física, mental, emocional e espiritual através do aprofundamento em si.

[...] não é do teatro que um novo teatro nasceria, mas da recuperação da complexidade humana, cultural e social do teatro, como dimensão da comunicação expressiva do homem. Retomar o homem perdido, restituir sua humanidade : dentro do ator o homem; dentro do ofício as culturas; dentro do teatro a teatralidade; dentro do texto ou da representação ou da cena, o artista. (Cruciani, 1995, p.65)

A proposta de Chekhov aos atores que se identificam com seu método não era absorver apenas mais um conhecimento sobre o processo e sim se jogar numa prática de exercícios que promoveriam o cuidado de si, trazendo à tona consequentemente a

restauração do espírito humano, assim potencializando a verdadeira criação de personagens críveis ao público que o assiste.

O "Teatro Espiritual" por ele proposto abriu um novo caminho no treinamento de atores, ao aprofundar o espírito humano e oferecer um equilíbrio entre o tangível e o intangível presente em cada artista. Segundo Chekhov (2003), o ator do futuro não deve apenas mudar sua atitude diante da voz e do corpo, mas transformar toda a sua existência no palco: ampliar-se por meio da profissão. Isso implica desenvolver concretamente um modo diferente de sentir e de ocupar o espaço — repensar sua forma de pensar, seus sentimentos, a noção de corpo e voz e sua relação com o cenário.

O ator como sujeito que se transforma – Notas Finais

A aproximação entre Michel Foucault e Michael Chekhov, ainda que proveniente de tradições e objetivos distintos, permite evidenciar um ponto nevrálgico comum: a centralidade de um trabalho sobre si que não se limita à autorreferência, mas se expande para uma ética da prática e para uma estética da presença. A noção foucaultiana de *cuidado de si* oferece uma lente privilegiada para compreender o percurso psicofísico proposto por Chekhov, no qual o ator é convocado a elaborar uma relação consigo mesmo que resulte em transformação, expansão de consciência e responsabilidade criadora. Do mesmo modo, o "Teatro Espiritual" de Chekhov, ao propor uma espiritualidade operativa, fundamentada em exercícios corporais, imagéticos e imaginativos, ecoa a ideia foucaultiana de que a verdade só se manifesta quando o sujeito se modifica por meio de práticas continuadas, orientadas pela ascese e pela atenção.

Diante disso, compreende-se que o trabalho do ator no paradigma chekoviano não se esgota na técnica ou no virtuosismo interpretativo, mas se articula como um processo ético-estético de constituição subjetiva. Essa formação, distinta da lógica do desempenho e do produtivismo, orienta o artista para uma relação mais profunda consigo mesmo, com o outro e com o mundo, deslocando o foco do ego espetacular para um *eu ético* capaz de sustentar, em cena, uma presença viva, disponível e permeável. A dimensão espiritual, entendida aqui como processo de acesso a uma verdade que se conquista no corpo e pela

prática, aproxima-se do cuidado de si como exercício permanente: um labor que não visa ao autoconhecimento abstrato, mas à criação de modos de existência.

Assim, ao articular Chekhov e Foucault, evidencia-se que a formação do ator contemporâneo pode — e talvez deva — ser pensada como um campo de produção de subjetividade, no qual técnica, ética e imaginação se entrelaçam. O ator que se exercita psicofisicamente, que observa suas próprias pulsões e que transforma suas potências e fragilidades em material criativo torna-se também um sujeito que se reinventa continuamente. O teatro, nesse sentido, configura-se como espaço privilegiado de subjetivação: lugar de atravessamentos, de labor sobre si e de emergência de um modo de estar no mundo que, ao mesmo tempo, produz arte e produz vida. Integrando ascese e criação, sensibilidade e rigor, Chekhov e Foucault oferecem, cada qual à sua maneira, ferramentas para repensar o ofício do ator como uma prática de liberdade.

Referências

BONFITTO, M. **Ator-Compositor**: As ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de Vida. A Arte Moderna e a Invenção de Si**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CHEKHOV, Michael. **Lessons for Teachers of his Acting Technique**. Nova York: PAJ Publications, 2001.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CRUCIANI, Fabrizio. **Teatro de Rua**. São Paulo: Hucitec, 1995

FOUCAULT, Michel. **A ética do cuidado de si como prática da liberdade**. In: Ditos&Escritos-Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LANGHANS, Jobst. **Um caminho para a luz**: a montagem de Hamlet por Michael Chekhov. Berlim: Michael Tschechow, 2015.

QUILICI, Cassiano Sydow. **As técnicas de si e a Experimentação Artística**. (Revista do Lume Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP) n.2, nov. 2012

RAGO, Margareth & Veiga Neto, Alfredo (orgs) **Figuras de Foucault**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2013.

STEINER, Rudolf. **História da Arte** : Reflexos e Impulsos Espirituais (Kunstgeschichte as Abbild innerer geistiger Impulse). São Paulo: Antroposófica, 2010.

Recebido em 18/08/2025

Aceito em 17/12/2025

A COMPOSIÇÃO COMO PRÁTICA-CHAVE PARA FOMENTAR CONDIÇÕES MAIS DIVERSAS NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA

Natalia Perosa Soldera¹

Marcia Berselli²

Resumo: Este artigo apresenta as práticas de composição como estratégias centrais para fomentar processos criativos mais plurais e diversos nas artes cênicas. A partir dos referenciais teóricos de Van Kerkhoven, Koppers, Fagundes, Eugênio & Fiadeiro, Bogart & Landau e Sermon & Chapuis, definimos e analisamos essas duas noções em articulação com o processo criativo do coletivo artístico Bureau de l'APA, sediado em Quebec, com base em entrevistas e observações — participantes e não participantes. Ao integrar teoria e prática, o artigo evidencia como a composição favorece a abertura, a escuta e a flexibilidade, configurando processos criativos como territórios de multiplicidade — habitado por artistas inventivos, *bricoleurs*, que operam entre fronteiras e disciplinas.

Palavras-chave: processos criativos; composição; acessibilidade; pesquisa baseada na prática.

LA COMPOSICIÓN COMO PRÁCTICA CLAVE PARA FOMENTAR CONDICIONES MÁS DIVERSAS DE CREACIÓN ESCÉNICA

Resumen: Este artículo presenta las prácticas de composición como estrategias centrales para fomentar procesos creativos más plurales y diversos en las artes escénicas. A partir de los marcos teóricos de Van Kerkhoven, Koppers, Fagundes, Eugênio & Fiadeiro, Bogart & Landau y Sermon & Chapuis, definimos y analizamos estas dos nociones en articulación con el proceso creativo del colectivo artístico Bureau de l'APA, con sede en Quebec, a partir de entrevistas y observaciones — tanto participantes como no participantes. Al integrar teoría y práctica, el artículo muestra cómo la composición favorece la apertura, la escucha y la flexibilidad, configurando los procesos creativos como territorios de multiplicidad — habitados por artistas inventivos, *bricoleurs*, que operan entre fronteras y disciplinas.

Palabras clave: procesos creativos; composición; accesibilidad; investigación basada en la práctica.

¹ Doutoranda em artes cênicas pela Université Laval (Québec, Canada).

² Marcia Berselli: Professora Adjunta no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). Líder do Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM) e do Laboratório de Criação (LACRI/CNPq). Coordenadora do Programa de Extensão Práticas cênicas para todos os corpos. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0739122615811316>.

A criação cênica e o contexto sócio-histórico estão intrinsecamente ligados. A cena contemporânea desafia os artistas a confrontar uma variedade de estruturas opressoras — aquelas que afetam corpos, saberes, culturas, territórios, espécies e mais. Essas questões emergem não apenas de forma temática, mas também por meio das dimensões materiais e da convivência, que são fundamentais à própria prática teatral e seus processos criativos. Sílvia Fernandes (2024) destaca uma perspectiva sobre a cena brasileira contemporânea em que a prática teatral se expande para dimensões cênicas, sociais e pedagógicas, promovendo o engajamento cultural e constituindo atos de resistência e enfrentamento.

Assim, especialmente no teatro feito na periferia das metrópoles, surgem experimentos que se manifestam por meio de uma série de formas de ativismo, em parte semelhantes ao que Paul Ardenne define como arte contextual. É interessante constatar que, também para Ardenne, a arte contextual se desenvolve de modo paralelo à explosão dos movimentos de luta por representatividade e direitos, o que sem dúvida contribui para levá-la a uma aproximação mais incisiva com os movimentos sociais e a militância política. (Fernandes, 2024, p. 03).

No contexto contemporâneo, a diversidade³ destaca-se como um dos principais desafios do teatro. Para acolher a multiplicidade de corpos, narrativas e sistemas de conhecimento presentes nas cenas atuais, os procedimentos criativos precisam tornar-se mais abertos e flexíveis — menos ancorados em referências rígidas e práticas hierárquicas — e passar a favorecer modos de criação mais democráticos.

Nesse entrelaçamento de corporeidades diversas, tanto a cena quanto seus processos devem revisar os paradigmas dominantes, reestruturando-se. Em busca de processos que operem de maneira mais coletiva e horizontal — deslocando-se de práticas centradas na figura do mestre, do autor ou do diretor, rumo a abordagens nas quais artistas, objetos e o próprio processo são vistos como agentes criadores em constante interação.

Este artigo propõe a noção de composição como fio condutor — ideias e princípios que sustentam o processo criativo como um espaço inventivo e plural, onde

³ A noção de diversidade aqui adotada diz respeito à acessibilidade e multiplicidade, de corpos, saberes, repertórios e vivências.

a diversidade de corpos, repertórios, saberes e desejos pode ser acolhida e cultivada. Ao articular referenciais teóricos com exemplos práticos, e ao incorporar perspectivas tanto do Norte quanto do Sul Global, o artigo busca oferecer uma visão abrangente da composição como ferramenta crítica para refletir sobre os modos de fazer teatral na atualidade.

A intenção que mobiliza a escrita deste artigo é compartilhar a hipótese de que as práticas de criação vinculadas à noção de composição, conforme observadas pelas pesquisadoras, podem favorecer processos criativos mais abertos e sensíveis à diversidade de corpos e às múltiplas subjetividades. Além disso, defende-se que esses corpos e subjetividades, ao serem mobilizados por tais práticas, não são agenciados por lógicas da falta; ao contrário, trata-se de abordagens que celebram a diferença, valorizam as especificidades dos colaboradores e compreendem os limites não como obstáculos, mas como potências criativas.

O escrito se compõe de duas perspectivas, a primeira explora definições e práticas contemporâneas ao redor do conceito de composição, segundo os entendimentos que direcionam o olhar das pesquisadoras. Em seguida, com o objetivo de oferecer ao leitor/praticante — seja artista, educador ou estudante — insights, procedimentos e provocações para experimentar como essas noções podem desestabilizar hierarquias dominantes e práticas homogeneizantes, compartilharemos práticas selecionadas da companhia quebequense Bureau de l'APA.

Princípios I: Contexto para o trabalho à partir da noção de composição — convívio, teatro como evento partilhado, dramaturgia de processo e alinhamentos provisórios

É nessa busca por uma reinvenção mais plural dos processos criativos nas artes da cena que a noção de composição emerge como um princípio central. Antes de aprofundarmos esse conceito, porém, é importante situá-lo dentro do panorama mais amplo da cena contemporânea.

Trabalhar a partir da composição pode ser entendido, em parte, como uma resposta à virada das artes cênicas da obra para o evento. Essa mudança traz uma série de implicações, entre elas a compreensão da cena como experiência partilhada entre

artistas e espectadores — em que a composição final, ou montagem, é co-criada por ambos. O evento, portanto, deixa de ser um ponto de chegada para tornar-se mais uma etapa dentro de um processo contínuo. Essa concepção do evento cênico dialoga com a noção de *convívio*, proposta por Jorge Dubatti (2008), baseada na territorialidade e na coexistência⁴, e com a ideia de arte como evento desenvolvida por Erika Fischer-Lichte. Segundo a autora:

O objetivo já não reside em criar um mundo fictício, dentro do qual os canais de comunicação estão limitados ao palco — isto é, entre personagens dramáticos — como base para a comunicação teatral externa entre atores e público. A relação central passa a ser aquela entre atores e espectadores. [...] A partir do consenso tácito de que o teatro é constituído e definido pela relação entre atores e público, os espectadores passam a entender a performance não prioritariamente como uma obra de arte — tradicionalmente avaliada segundo o sucesso da aplicação de meios teatrais a um texto —, mas como um evento⁵.

Essa percepção da cena como experiência convivial afeta diretamente os processos de criação. Podemos imaginá-los distribuídos ao longo de um espectro: em uma extremidade, os processos mais fechados e previsíveis, fortemente guiados por conceitos pré-definidos; na outra, processos mais abertos e imprevisíveis, que se iniciam sem texto ou autor central.

No polo mais fechado, a criação organiza-se em torno da tradução de uma ideia pré-concebida em performance, utilizando práticas como leituras de mesa, marcações e ensaios. Em geral, nesses processos baseados na concepção, uma ou mais figuras centrais — geralmente o dramaturgo ou o diretor — desenvolvem uma visão que antecede os ensaios e orientam a equipe em sua realização. No polo oposto, os

⁴ Não somos os mesmos em reunião, já que se estabelecem vínculos e afetações conviviais, inclusive não percebidos ou conscientizados. No teatro se vive com os outros: se estabelecem vínculos compartilhados e vínculos delegados que multiplicam a afetação grupal. [...] O convívio multiplica a atividade de dar e receber a partir do encontro, diálogo e mútua estimulação e condicionamento, por isso se vincula ao acontecimento da companhia (do latim *cum panis*, companheiro, aquele que compartilha o pão). (DUBATTI, 2008, p. 29)

⁵ The aim no longer lay in creating a fictive world, within which the channels of communication were limited to the stage, i.e. between dramatic characters, as the basis for the external theatrical communication between actors and audience to take place. The pivotal relationship would be that between the actors and the spectators. [...] Based on the ostensible consensus that theatre is constituted and defined by the relationship between actors and spectators, the audience, conversely, understood the performance not primarily as a work of art—traditionally assessed on the basis of how successfully one applies theatrical means to a text—but as an event. (Fischer-Lichte, 2008, p. 22, tradução nossa)

processos partem de uma diversidade de estímulos e se desenvolvem por meio da experimentação em sala, muitas vezes recorrendo a ferramentas composicionais para gerar material e estruturar a cena.

Essas práticas mais abertas se alinham ao que se convencionou chamar de *devised theatre*⁶: uma prática colaborativa de geração de material cênico e estrutura dramática a partir de múltiplos pontos de partida. Escolhemos deixar o termo em inglês, porque *to devise* é um verbo que tem por definição: planejar ou inventar (um procedimento, sistema ou mecanismo complexo) com pensamento cuidadoso⁷. Essa definição nos parece muito precisa para tratar desses processos, que fazem uma transferência da concepção da obra cênica para a concepção do próprio processo de criar em colaboração.

Marianne Van Kerkhoven propõe um referencial útil para diferenciar esses modelos ao introduzir o conceito de dramaturgia do processo, em *Le processus dramaturgique* (1997). A partir de sua colaboração com Anne Teresa De Keersmaeker (1985–1990), Van Kerkhoven contrapõe essa abordagem à dramaturgia do conceito — modelo dominante em que o diretor e o dramaturgo definem um conceito central (geralmente baseado em um texto dramático) antes dos ensaios e o utilizam para orientar todas as decisões. Já a dramaturgia do processo enfatiza o desenvolvimento aberto dos materiais durante os ensaios, moldado pelas necessidades, interesses e descobertas do coletivo. Os conceitos surgem mais tarde, como fruto da própria experimentação:

O tipo de dramaturgia com o qual me identifico, e que tentei aplicar tanto no teatro quanto na dança, tem um caráter ‘processual’: opta-se por trabalhar com materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, ideias etc.); o ‘material humano’ (atores/bailarinos) é decididamente o mais importante; as personalidades dos intérpretes são consideradas o fundamento da criação, mais do que suas habilidades técnicas. O diretor ou coreógrafo começa a trabalhar com esses materiais; durante os ensaios, observa como eles se comportam e se desenvolvem; e é

⁶ Devised theatre can start from anything. It is determined and defined by a group of people who set up an initial framework or structure to explore and experiment with ideas, images, concepts, themes, or specific stimuli that might include music, text, objects, paintings, or movement. A devised theatrical performance originates with the group while making the performance, rather than starting from a play text that someone else has written to be interpreted. A devised theatre product is work that has emerged from and been generated by a group of people working in collaboration. (Oddey, 1994, p. 1).

⁷ Oxford University Press. (2025, Julho). Devise, v. (b). In Oxford English dictionary. https://www.oed.com/dictionary/devise_v?tab=factsheet#6880508.

apenas ao final do processo que um conceito, uma estrutura e uma forma mais ou menos definida vão emergindo — estrutura essa que não é conhecida desde o início⁸.

A ênfase de Van Kerkhoven nas personalidades dos intérpretes — em detrimento de suas capacidades técnicas — revela como esses processos criativos já nascem abertos à diversidade de corpos e subjetividades. Cada intérprete se torna um colaborador singular, gerando material a partir de sua própria corporeidade, sensorialidade e repertório pessoal. Com isso, ideais de corpo neutro ou virtuoso são deslocados por aquilo que Petra Kuppers (2011, p. 80) chama de alinhamentos provisórios — configurações de corpos e experiências em constante deslocamento, relacionais e acessíveis.

Em nossos projetos, todos nós soldamos nossas identidades em novos alinhamentos provisórios: galês, inglês, alemão, agricultor, mineiro, desempregado, acadêmico, artista, escritor, performer, membro da família, paciente, vítima, sobrevivente, cliente, entre muitos outros. Quando trabalhamos juntos, prestar atenção cuidadosa às múltiplas identidades significa que nos esforçamos para manter aberto o desconhecido: um sentido de diferença dentro do que é conhecido, dentro da atmosfera acolhedora de nossos encontros.⁹

Nossa hipótese é que essas práticas de teatro estão menos interessadas na concepção de espetáculos e mais voltadas à concepção de processos criativos — os caminhos e procedimentos que dão origem às poéticas da cena, que moldam as micropolíticas e hierarquias do ensaio, e que formam comunidades efêmeras entre artistas e entre artistas e espectadores. Esses processos visam criar um espaço de jogo: um ambiente fértil e estimulante onde os colaboradores possam descobrir a obra por meio da experimentação e do encontro. Mantêm-se abertos a encontros — com o

⁸ La sorte de dramaturgie qui m'est familière, n'a rien à voir avec "la dramaturgie de concept" qui depuis Brecht est très en vogue dans le théâtre allemand. Dans cette philosophie de travail un concept est élaboré par le dramaturge en collaboration avec le metteur en scène, concept d'une interprétation du texte; ce travail se fait avant que les répétitions ne commencent; tous les choix qui s'imposent au cours du processus de répétition sont soumis à un test de validité ou de crédibilité par rapport à ce concept: cela décide de leur rejet ou leur acceptation. (Van Kerkhoven, 1997, p. 20, tradução nossa).

⁹ In our projects, all of us weld our identities in new provisional alignments: Welsh, English, German, farmer, miner, unemployed, academic, artist, writer, performer, family member, patient, victim, survivor, client, and many more. When we work together, paying careful heed to the multiple identities means that we strive to hold open the unknown: a sense of difference within the known, within the warm atmosphere of our meetings. (Kuppers, 2011, p. 80, tradução nossa)

outro, com os materiais, com o próprio processo — capazes de provocar transformações e desvios.

Essa abordagem parte de estruturas que favorecem a flexibilidade e a abertura. Opera por uma lógica de descoberta, não de consolidação, e estimula colaborações entre uma ampla variedade de materiais (mídias, disciplinas, objetos) e pessoas. As práticas composicionais sustentam essa mobilidade entre linguagens artísticas, métodos criativos e corpos diversos, valorizando canais sensoriais alternativos e experiências corporificadas. Nesse marco, a autoria é compartilhada entre todos os artistas-compositores, que — junto com os espectadores — co-criam a composição final da cena.

Princípios II: Práticas composicionais na criação cênica contemporânea

Como afirmam Anne Bogart e Tina Landau, composição é uma forma de “escrever em pé, com os outros, no espaço e no tempo, utilizando a linguagem do teatro” (2005, p. 12). Para a coreógrafa e performer Lisa Nelson (2004), trata-se daquilo que já está dado no tempo e no espaço, e que é editado pelo nosso olhar — por meio do ato de observar, posicionar e fazer escolhas — e também por meio da reorganização física dos materiais através da ação direta. Nesse sentido, composição é a estruturação de recursos em sequências, dentro de um determinado enquadramento. Por recursos, entendemos tanto os humanos como as coisas. Performers são recursos, assim como o espaço, a luz, a cenografia, os objetos, a arquitetura e tantos outros. Cada um desses elementos expande seu sentido por meio da interação, já que seu significado inicial se transforma em composição com os demais.

O cineasta Sergei Eisenstein — mentor de Meyerhold e referência para muitos artistas da cena — argumentava que colocar dois elementos distintos em sequência gera uma resposta psicológica no observador, que dá origem a uma terceira representação, nascida da percepção associativa. Ele chamava isso de montagem, mas também poderíamos pensá-la como edição, nos termos de Lisa Nelson. Eisenstein oferece os seguintes exemplos:

Olho	+	Água	=	Choro
Porta	+	Orelha	=	Escuta furtiva
Criança	+	Boca	=	Grito
Faca	+	Coração	=	Ansiedade

(Eisenstein, 1988, p. 164)
Os dois objetos colidem entre si e, em suas palavras, “explodem” (ibid.) em um conceito.¹⁰

No livro *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition* (2005), Bogart e Landau detalham sua definição de composição por meio de alguns pontos-chave:

- Composição é um método para criar novos materiais.
- É a prática de selecionar e organizar componentes separados em uma obra coerente. No teatro, é escrever com os outros, no espaço-tempo, com as materialidades da linguagem teatral.
- É um método para gerar, definir e desenvolver um vocabulário específico para uma criação. Serve para articular e compreender as ideias e o universo da obra.
- É um meio de revelar pensamentos, ideias e emoções, pois nos força a agir simultaneamente ao pensar. Composição oferece uma estrutura para jogar com impulsos e intuições.
- Também pode ser uma estrutura para a improvisação, uma missão, uma tarefa dada a um coletivo para gerar material cênico ou explorar elementos do processo. (Bogart et Landau, 2005, p. 12-13)

Fagundes (2010) propõe uma visão mais específica da composição como tanto um módulo dentro do processo criativo quanto um método de improvisação usado para gerar e refinar materiais e partituras. O módulo de composição serve tanto à exploração — com os pés na sala de ensaio e os corpos em ação — quanto à estruturação de materiais em sequências, fragmentos ou partituras cênicas. O trabalho composicional como improvisação acontece dentro desses módulos e se alinha ao último ponto da

¹⁰ Eye + Water = Crying

Door + Ear = Eavesdropping

Child + Mouth = Screaming

Knife + Heart = Anxiety (1988:164)

The two objects collide with each other and, in his own words, “explode” (ibid.) into a concept. (Pitches, 2003, p. 74, tradução nossa)

definição de Bogart e Landau: improvisação estruturada como ferramenta de criação.

Outro exemplo prático é a Composição em Tempo Real de João Fiadeiro, e sua noção de espaço potencial. Ele explica: se colocarmos uma única cadeira em uma sala vazia e alguém se sentar nela, sua função como cadeira se confirma. Mas se adicionarmos uma segunda cadeira, uma nova camada perceptiva se estabelece. Se ambas forem idênticas, surge um tipo de expectativa; se forem diferentes, surge outra. O sentido muda conforme os elementos são colocados e combinados — segundo sua proximidade, contraste ou repetição.

O espaço, portanto, torna-se um recurso composicional fundamental. Mesmo antes de qualquer ação, o espaço comunica. Sua topografia e territorialidade já sugerem significados. Embora o teatro de caixa preta tradicional reivindique uma certa neutralidade, ele ainda molda a percepção. Como aponta Eugenio Barba em *On Directing and Dramaturgy: Burning the House* (2010), diferentes espaços — uma praça, uma igreja, um teatro italiano — produzem mapas interpretativos distintos. Oferecem sinais imediatos ao espectador, e esses sentidos evoluem com o desenrolar das ações — por continuidade ou ruptura, convergência ou dissonância.

Na linguagem contemporânea, composição é muitas vezes usada de forma ampla: referindo-se a colagem, montagem, organização de elementos. No nosso contexto, referimo-nos a uma técnica de improvisação estruturada. A partir de um conjunto de elementos em investigação, e guiados por diretrizes precisas dos praticantes, criam-se pequenas cenas — que podem ou não integrar a obra final. Isso pode envolver a experimentação com objetos, figurinos, elementos cênicos, dispositivos tecnológicos e mais. Embora baseada na improvisação, a composição aqui é mais estruturada e passível de repetição.

Em última instância, as práticas composicionais estão profundamente ligadas ao caráter exploratório dos processos criativos discutidos anteriormente. Elas respondem à necessidade de experimentação, manipulação de recursos e uma postura investigativa — de descoberta, abertura e desorientação produtiva.

Composições indisciplinadas: práticas do Bureau de l'APA

O Bureau de l'APA se define como “um ateliê indisciplinado de artes vivas que possibilita o encontro de criadores de diferentes origens em torno de projetos artísticos atípicos¹¹.” Fundado em 2001 por Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin — então estudantes de teatro na Universidade Laval (Quebec, Canadá) —, o grupo vem realizando uma ampla gama de criações, incluindo intervenções teatrais, performances urbanas, fotomontagens, publicações literárias e outros formatos concebidos para “refletir de forma diferente sobre as coisas e abordá-las de maneira mais complexa¹².”

As duas autoras deste artigo se aproximaram da companhia como parte de suas pesquisas de doutorado. As práticas e procedimentos criativos aqui compartilhados derivam de notas de campo e entrevistas realizadas por ambas as pesquisadoras.

Marcia Berselli entrevistou Laurence Brunelle-Côté e Simon Drouin em julho de 2018 no contexto do estudo *Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível* (2019), com foco nos processos criativos da companhia e em sua ênfase na acessibilidade e na diversidade. O estudo visava identificar princípios para a organização da composição cênica em colaborações entre artistas com e sem deficiência. Vale destacar que Laurence Brunelle-Côté é uma artista com deficiência, o que posiciona o coletivo em uma perspectiva de acessibilidade desde sua origem.

Já Natalia Soldera acompanhou o processo de criação do espetáculo *Assemblée générale extraordinaire: l'effondrement*, entre abril de 2019 e maio de 2021, como observadora participante e não-participantes em distintos momentos, no contexto da pesquisa de doutorado *A fabricação da cena e as práticas que favorecem a composição de dramaturgias plurais* (2023). Essa observação de campo teve como foco as práticas composicionais — estratégias, procedimentos, estruturas, posturas e intenções — voltadas à exploração da multiplicidade e à preservação da heterogeneidade e da abertura na obra teatral.

A seção a seguir apresenta um conjunto de práticas composicionais observadas nos processos criativos do Bureau de l'APA. Embora estejam situadas no contexto

¹¹ Definição proposta pela própria companhia em seu website: <<http://www.bureaudelapa.com/bureau-apa.php>>.

¹² Idem.

específico da companhia, essas práticas oferecem ferramentas e abordagens transferíveis, capazes de sustentar processos de criação acessíveis, flexíveis e plurais. Mais do que propor modelos fixos, elas convidam à experimentação: trabalhar com fragmentos, adotar a bricolagem, colocar a partitura do intérprete em primeiro plano e repensar a montagem como um ato colaborativo e fluido. Em conjunto, essas estratégias exemplificam como a composição pode operar simultaneamente como método e ética — desestabilizando hierarquias estabelecidas e fomentando espaços em que diferentes corpos, vozes e modos de expressão possam coexistir e co-criar.

Prática II: o bricoleur — trabalhar aqui e agora e “com-por”

A noção de composição também é essencial para a promoção de processos criativos mais plurais, pois sustenta uma abordagem que prioriza a negociação entre a ideação ou concepção do projeto e as condições reais de criação. Essas condições incluem tudo aquilo que molda o processo criativo no momento presente: desde restrições de produção até a disponibilidade, habilidades e repertórios dos colaboradores, passando por acidentes, desvios, erros e exigências materiais.

O trabalho composicional não parte de um modelo idealizado de produção; ao contrário, envolve-se com o que está presente — com o que está disponível, com o que já existe.

Portanto, não como acto de “colocar-se contra”, mas como acto de “colocar-se com”. Daí a importância crucial de se alargar a compreensão do que seja uma composição: muito claramente, um “pôr-se com” o outro, a posição de cada agente dada pela relação com os demais, a posição conseqüente, a “com-posição”. (Eugênio et Fiadeiro, 2012, p. 7).

Um exemplo marcante desse *colocar-se com* pode ser observado na abordagem do Bureau de l’APA à experimentação cênica. Ao explorar ideias na sala de ensaio, sua postura é de abertura, livre de expectativas fixas. Eles testam de fato todas as possibilidades — inclusive aquelas normalmente consideradas evidentes ou “dadas”. Em um dos ensaios, por exemplo, perguntaram a Bernard se ele poderia realizar a ação de tocar o chão como se estivesse recolhendo algo, enquanto se deslocava no espaço.

Em vez de simplesmente instruí-lo a executar a ação (como é comum, para observar seu efeito estético ou performativo), começaram perguntando se a ação era possível para ele.

Essa mudança de abordagem convida o colaborador a compartilhar seus limites, necessidades e modo de se relacionar com a tarefa. Os criadores, por sua vez, alinham-se com a disponibilidade e as especificidades de cada corpo, numa relação de escuta atenta, livre de imposições ou pré-concepções.

É relevante mencionar que a maioria dos colaboradores desse processo criativo são pessoas idosas, inclusive o ator Bernard. Existe uma conexão explicitada pelos criadores entre trabalhar sobre o tema do colapso, colocando em cena corpos “colapsantes” ou considerados “colapsados” socialmente. Essa postura de escuta e flexibilidade em relação às possibilidades do colaborador demonstra uma reflexão prévia, que acompanha o coletivo, sobre como trabalhar em contextos criativos que não são orientados pela alta performance e pela virtuosidade.

Não somente, o ser ou não possível a realização de uma ação/partitura é posto em jogo, mas também a impermanência dessa possibilidade. É uma conversa presente ao longo do processo criativo as possibilidades futuras dos corpos que criam e realizam a peça, corpos em envelhecimento ou em perda de mobilidade (caso da diretora e performer Laurence). Em diversas ocasiões, múltiplos colaboradores disseram: “hoje eu posso”.

Essa postura de *com-por* também se estende ao trabalho com as coisas que participam do processo. Suas escolhas estéticas refletem um compromisso com o trabalho a partir do que está à disposição, e não com o que seria ideal. Isso revela o espírito de bricolagem que os orienta. Irène Roy (1993, p. 28) descreve o artista bricoleur como aquele que “sempre se vira com o que tem à mão¹³.”

Nos processos observados, essa abordagem parte dos próprios materiais: os experimentos cênicos envolvem objetos, adereços e elementos já presentes na sala — e não aqueles idealmente planejados ou criados sob condições otimizadas. Essa adaptação contínua e ressignificação dos materiais, guiadas pelas necessidades e

¹³ La règle du jeu de cet organisateur, dans lequel nous reconnaissons un artiste, est de toujours s'arranger avec les moyens du bord. (Roy, 1993, p. 28).

intuições do momento, exemplificam mais uma forma de *com-por*, tal como propõem Eugênio e Fiadeiro.

Prática II: as partituras dos intérpretes como linhas de composição

A partir da observação do processo criativo de *Assemblée générale extraordinaire: l'effondrement*, é possível identificar pelo menos três principais linhas de composição: a estrutura geral, os objetos e as partituras dos intérpretes.

A estrutura geral refere-se a uma linha de escrita que compõe a dramaturgia mais geral da obra, ela está moldada pela tensão entre a estrutura de uma assembleia geral formal (com suas regras e procedimentos – abertura, leitura e adoção dos pontos do dia, etc.) e sua desconstrução por meio da ficção e da performance. Essa linha atravessa toda a peça e abarca as demais linhas composicionais.

As linhas baseadas em objetos são guiadas por manipulações específicas de alguns recursos. Alguns exemplos incluem: a exposição de objetos da artista visual Stéphanie Béliveau — colaboradora do projeto, cuja obra também explora o tema do colapso; objetos que derretem ou se transformam, desenvolvidos com o consultor em química Mathieu Riopel; e máquinas de café automatizadas, programadas para realizar ações ao longo do espetáculo. Essas camadas composicionais giram em torno da experimentação do potencial dramatúrgico e agenciador dos objetos, das coisas do processo.

Por fim, temos as partituras dos intérpretes. A construção performativa da obra se dá por meio de ações tanto individuais quanto coletivas. Os intérpretes realizam suas próprias sequências de maneira autônoma ou interação entre si em determinadas ações. Há poucos diálogos ou composições de grupo rigidamente sincronizadas. Quando ocorrem interações — como quando um intérprete se dirige a outro, ou em ações coletivas como uma “batalha” de copos de isopor — essas ações são estruturadas de forma aberta, com base em partituras que deixam espaço para a interpretação.

Por exemplo, na ação coletiva chamada “coleta”, os intérpretes recolhem copos de isopor do chão, inspirados por uma imagem de uma catadora presente no livro de artista *The Care of Things*, de Stéphanie Béliveau. Nesse caso, a partitura é composta

por uma instrução acompanhada de uma imagem evocativa. Esse tipo de proposição, somado à ética colaborativa da companhia, gera distintas linhas de escrita — as partituras performativas individuais de cada participante.

Em *l'effondrement*, foram compostas diversas linhas desse tipo, entre elas: (1) Robert (o presidente da assembleia); (2) Alain-Martin (o não-participante); (3) Stéphanie e a mesa de vídeo (a secretária da assembleia e operadora de vídeo ao vivo); (4) Bernard (um participante da assembleia posicionado no meio da plateia); (5) As musicistas de viola da gamba (parte da composição sonora do espetáculo).

Essa abordagem dramatúrgica — que vê as partituras dos intérpretes como linhas de escrita — não é nova para a companhia. Em *La Jeune Fille et la Mort*, por exemplo, um dos performers se juntou ao processo apenas na fase final da criação. Após assistir a alguns ensaios e passagens completas do espetáculo, ele compôs sua própria partitura performativa de forma independente e a integrou diretamente à estreia. Sua partitura era completamente autônoma: os outros artistas não sabiam o que ele faria. Ainda assim, seu trabalho se relacionava com o todo da performance, costurando suas ações em resposta à estrutura existente e às partituras dos demais intérpretes.

O performer descreveu essa estratégia como uma *carte blanche* (carta branca), já que os criadores — Simon e Laurence — lhe concederam total liberdade para criar e “por-com” o espetáculo. A mesma abordagem foi oferecida ao performer Alain-Martin durante o processo de *l'effondrement*, no qual ele foi convidado a assumir o papel de “não-participante” da assembleia. Esse papel é ao mesmo tempo um personagem e uma estratégia composicional, pois os criadores intencionalmente se abstiveram de roteirizar suas ações, permitindo que ele os surpreendesse ao se posicionar em oposição — ou em exclusão — ao enquadramento da assembleia.

Embora intérpretes frequentemente tenham suas próprias partituras de ação na criação teatral, o que distingue essa abordagem plural é a ênfase na autonomia e na heterogeneidade dessas partituras, que são compreendidas como estruturas composicionais tecidas de maneira autônoma e relacional.

A ausência de uma autoridade central que coordene todas as linhas de escrita — especialmente em estratégias como a *carta branca* — favorece a produção da diferença, da multiplicidade e de dramaturgias em camadas. Cada partitura contribui não apenas para a estrutura coletiva, mas também oferece ao espectador um caminho

autônomo possível de seguir. Além disso, essa abordagem valoriza a autoria do intérprete e seus próprios limites: suas ideias, referências, habilidades e presença individual — tanto como artista quanto como corpo — são consideradas partes fundamentais da composição.

Prática III: a montagem — a atenção seletiva e o *feeling*

A noção de *feeling* é um elemento central no processo criativo do Bureau de l'APA. Expressões como “gosto disso” ou “isso é bonito” são frequentemente usadas por Laurence e Simon para avaliar uma composição. Mas o que exatamente constitui essas sensações claras e decisivas, que determinam se um elemento pertence ou não à dramaturgia?

Por exemplo, ao testar um texto em cena, não estão procurando a melhor maneira de dizê-lo — estão se perguntando se aquele texto pertence àquela cena ou, até mesmo, ao espetáculo como um todo. Esse sentido de pertencimento é avaliado por meio da sensação — tanto na perspectiva de quem observa quanto na experiência de quem performa. De forma semelhante, evitam registrar os ensaios em vídeo; em vez de rever gravações, preferem confiar nas sensações e intuições que emergem no momento da experimentação ao vivo.

Não surpreende que seja difícil definir com precisão o que gera essas sensações. No entanto, algumas variáveis parecem influenciá-las: decisões anteriores no processo, o repertório estético e o gosto pessoal dos artistas, os objetivos da obra em desenvolvimento, os enquadramentos ou princípios estabelecidos para o projeto, bem como as condições imediatas do ensaio — como o tempo disponível, o nível de energia, o fluxo do processo e a disponibilidade de pessoas e materiais. Como observa Irène Roy, ao analisar a atitude seletiva do bricoleur em Lévi-Strauss, trata-se de um processo multifacetado, atravessado por muitas variáveis, cujo funcionamento é, no fim das contas, conhecido apenas pelo criador — ainda que nem sempre de forma consciente.

A atitude seletiva do bricoleur manifesta-se dentro de classificações, através de jogos de oposição e associação. As dificuldades de compreensão dessas escolhas são extrínsecas, por ignorarmos sua

inspiração, e intrínsecas, pela natureza polivalente e simultânea de vários tipos de conexões formais. Lévi-Strauss traduz aqui a dificuldade que temos em apreender o que motivou as escolhas de um criador; confirma, ao mesmo tempo, que essas escolhas não são arbitrárias, mas motivadas para significar dentro de um conjunto. Essa lógica opera simultaneamente em vários eixos. As relações estabelecidas entre os termos baseiam-se na contiguidade e na semelhança. A primeira permite identificar os elementos que pertencem ao mesmo sistema. A segunda opera a partir da posse comum de uma ou mais características.¹⁴

No caso de *L'effondrement*, as sensações de pertencimento estavam ligadas a imagens pré-existentes da peça e a uma direção estética que já havia começado a se delinear. Essas intuições estavam relacionadas a uma concepção aberta, mas presente, e à poética e preferências cênicas dos criadores. A própria intuição faz parte do vocabulário criativo da companhia, sendo frequentemente mencionada de forma explícita. Na sala de ensaio, não se trata de construir uma cena precisa, mas de manter-se em estado de descoberta e atenção aberta, receptiva ao surgimento de caminhos ou momentos promissores. A convergência desses pontos de ancoragem — gosto, intenção, estrutura do processo — cria um espaço de confiança, onde a intuição pode guiar.

O *feeling* é algo que se busca; às vezes ele vem, outras vezes não. Mas seu surgimento não é aleatório. O processo cultiva ativamente condições para que ele aconteça. Entre essas condições, destacam-se:

- Confiança no enquadramento: ter segurança nos princípios orientadores, nos dispositivos e nos recursos disponíveis, bem como na inteligência emergente formada pela interação entre criadores, materialidades e lógicas do processo.
- Abertura ao não saber: confiar no processo implica estar disposto a guiá-lo e a ser guiado por ele. Isso requer resistir a ideias fixas, perceber quando algo não

¹⁴ L'attitude sélective du bricoleur se manifeste à l'intérieur de classifications, par des jeux d'opposition et d'association (Lévi-Strauss, 1962 : 74). [...] Les difficultés à comprendre ces choix sont extrinsèques par notre ignorance de leur inspiration, intrinsèques par la nature polyvalente et simultanée de plusieurs types formels de liaison. Lévi-Strauss (1962 : 79) traduit ici la difficulté que nous avons à saisir ce qui a motivé les choix d'un créateur ; il confirme en même temps que ce ne sont pas des choix arbitraires, mais motivés en vue de signifier à l'intérieur d'un ensemble. Cette logique travaille simultanément sur plusieurs axes. Les relations posées entre les termes sont fondées sur la contiguïté et la ressemblance. La première permet de repérer des éléments qui relèvent d'un même système. La seconde joue sur la possession en commun d'un ou plusieurs caractères. (Roy, 1993, p. 39, apud Lévi-Strauss, 1962)

está funcionando e estar disponível para seguir acidentes ou desvios que podem trazer resultados mais significativos do que os planejados.

- Oferta de atenção de qualidade: significa cuidar de si, estar plenamente presente e disponível, garantir boas condições de trabalho — tanto materiais quanto relacionais — e praticar a generosidade: ouvir os outros, acolher suas ideias e permanecer aberto à mudança e à descoberta coletiva.

Em resumo, o *feeling* ou a *sensação* é o produto de uma atitude seletiva — uma busca ativa por componentes que pertencem ou não a determinado universo criativo (um enquadramento específico), realizada por meio de estratégias ad hoc, segundo as conexões que se apresentam em momentos precisos. Intuir algo não é uma posição definitiva nem autoritária — e nunca está isenta de questionamento. Ao integrar a intuição como parte das decisões no processo criativo, estabelece-se um caráter flexível e provisório às escolhas e direções que moldam a obra. Essa postura convida à dúvida — e com ela, à colaboração, à especulação e à experimentação.

Conclusões: elementos do trabalho composicional que favorecem processos criativos mais plurais e acessíveis

O trabalho com composição ilumina novas formas de agenciamento nos processos criativos e nos coletivos. Ele permite decisões que reconhecem as pessoas envolvidas — valorizando suas inteligências criativas e as contribuições singulares de cada artista. Nesse sentido, o corpo não é abordado como um instrumento a ser moldado segundo um conceito pré-existente, mas sim como um recurso — valorizado por aquilo que é e por aquilo que pode fazer. Em vez de exigir um corpo que “dê conta de tudo”, a composição convida à criação a partir das possibilidades reais e presentes de cada performer. A variedade de procedimentos que se abre a partir da composição favorece uma navegação mais democrática e acessível pelo processo, encorajando uma escuta perceptiva e o investimento na força (ou potência) que o próprio processo carrega.

Essa abertura sustenta uma visão do processo criativo não apenas como caminho para um produto acabado, mas como um laboratório de prática artística — um

espaço que valoriza a multiplicidade de desejos, competências e contribuições dos envolvidos. Nesse sentido, os processos baseados na composição podem ser compreendidos como microcosmos sociais que constroem um ethos específico. O trabalho do Bureau de l'APA é exemplar nesse aspecto: Laurence e Simon se engajam em práticas artísticas profundamente conectadas às suas vidas, amizades e criações passadas e emergentes. Sua abordagem encarna uma ética da arte como vida.

A inventividade e a criação compartilhada permanecem essenciais à criação cênica contemporânea. O processo criativo é um micro-universo inserido em estruturas sociais mais amplas e inevitavelmente dialoga com as realidades políticas, sociais e econômicas que habitamos.

No artesanato teatral, as preocupações estéticas e éticas se entrelaçam numa rede relacional que continuamente redefine as formas como estamos no mundo. Nesse sentido, a composição pode ser entendida como uma cartografia de interações possíveis — entre materialidades colocadas em relação em um espaço territorial específico. Os procedimentos tornam-se, assim, estratégias para criar, organizar ou revelar essa cartografia, enraizada no trabalho coletivo, mas ressoando na singularidade de cada indivíduo.

Este artigo buscou evidenciar a atitude de descoberta fomentada pela composição, em que a criatividade é vista como algo a ser continuamente renovado e exercitado. Uma criatividade que valoriza o potencial inventivo de cada colaborador enquanto alguém que se relaciona de forma crítica e lúdica com os recursos disponíveis no espaço de ensaio. A composição torna-se um processo dramatúrgico ancorado na reorganização de fragmentos — uma bricolagem —, e o ensaio transforma-se em território inventivo, atravessado pelo espírito indisciplinado e exploratório do bricoleur.

A composição também estimula a colaboração entre diferentes papéis criativos ao incentivar a geração de material cênico por meio de uma autoria compartilhada. Isso evidencia a importância da responsabilidade e do agenciamento do artista dentro do processo: o praticante torna-se agente efetivo de sua própria criação.

No caso de artistas com deficiência, esperamos que as reflexões aqui apresentadas possam apoiar abordagens que acolham o potencial dos corpos, reconhecendo e expandindo os significados moldados pelas heranças culturais e pelas construções sociais da deficiência. Sem questionar os ideais corporais normativos, não

é possível compreender plenamente a complexidade das negociações que ocorrem nos encontros entre corpos — especialmente aqueles constantemente medidos a partir da noção de ausência.

Criar um espaço onde os participantes se sintam seguros e apoiados para contribuir a partir de seus próprios repertórios e contextos — sem necessidade de se moldar a modelos externos — é um princípio fundamental de acessibilidade. Verbeke, Rodeyns e De Backer (2023) identificaram quatro temas centrais nos processos criativos acessíveis: a compreensão geral da deficiência, a forma, o conteúdo da colaboração e as qualidades performativas de artistas com deficiência. Observamos que as práticas compartilhadas pelo Bureau de l'APA abordam esses quatro temas de forma entrelaçada à abordagem composicional. Neste texto, optamos por não nos concentrar em práticas voltadas exclusivamente a grupos de pessoas com deficiência, mas sim em práticas fundamentadas em um ethos de abertura e flexibilidade — práticas que acolhem todo criador, com suas próprias habilidades e inabilidades, potências e limites, competências e zonas de não saber.

Por fim, defendemos os processos artísticos como espaços de aprendizagem em todas as suas etapas. A partir da perspectiva da composição, a prática criativa aproxima-se da prática pedagógica nas artes da cena. Compreender as etapas criativas como oportunidades de aprendizagem — num percurso não linear, informado pela vida, marcado por flutuações e fragmentos — fortalece a articulação entre as dimensões artísticas, sociais e políticas.

Hoje, mais do que nunca, a pedagogia artística precisa conectar-se com a vida cotidiana: com o que acontece nas ruas, nas experiências vividas pelas pessoas e nos mundos que elas desejam habitar. Nesse contexto, convivência, pluralidade, diversidade, acessibilidade e representatividade tornam-se palavras-chave fundamentais — especialmente nas lutas em curso pela manutenção e ampliação dos direitos sociais.

Agradecimentos

As autoras gostariam de agradecer a todos os artistas do Bureau de l'APA pela disponibilidade, atenção e generosidade durante os estudos aqui referenciados.

Referências:

BERSELLI, M. (2019.) Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível. 298 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

BOGART, A.; LANDAU, T. (2005). The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition. 1st ed. Theatre Communications Group, New York.

DUBATTI, J. (2007). Filosofía del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires: Atuel.

DUBATTI, J. (2008). Cartografía Teatral: Introducción al Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel.

EUGENIO, F. et FIADEIRO, J. (2012). Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a secalharidade. AND LAB: Artistic Research and Scientific Creativity. <https://docplayer.com.br/36815057-Dos-modos-de-re-existencia-um-outro-mundo-possivel-a-secalharidade.html>

EUGENIO, F. et FIADEIRO, J. (2013). Jogo das perguntas: o Modo Operativo "AND" e o viver juntos sem ideias. Fractal: Revista De Psicologia, 25(2), 221-246. <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4940>

FAGUNDES, P. (2010). La Ética de la Festividad en la Creación Escénica [Thèse]. Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Humanidades. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/7557>

FERNANDES, S. (2024). Teatralidades dissidentes. Cena, 42(1), 01-14. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.133985>.

FISCHER-LICHTE, E. (2008). The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. London: Routledge.

HÉBERT, C. et PERELLI-CONTOS, I. (2001). La face cachée du théâtre de l'image. L'Harmattan.

KUPPERS, P. (2011). Disability Culture and Community Performance. Find a Strange and Twisted Shape. London: Palgrave.

NELSON, L. Before Your Eyes. Seeds of a Dance Practice. Contact Quarterly dance journal. 29, winter/spring, 2004. [first published in French translation in Vu du Corps: Lisa Nelson, Mouvement et Perception, Nouvelles de Danse No. 48-49, Brussels, Belgium, 2001]. Disponível em <http://sarma.be/docs/3247>. Acesso em 21 maio 2024.

ODDEY, A. (1994). Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook (1st ed.). London: Routledge.

SOLDERA, N. (2023). La fabrication de la scène et les pratiques qui favorisent la composition de dramaturgies plurielles [Tesis, Université Laval]. <http://hdl.handle.net/20.500.11794/124323>

PITCHES, J. (2003). Vsevolod Meyerhold (Routledge Performance Practitioners) (1st ed.). Routledge.

ROSSMANIT, K. (2009). Making theatre-making: fieldwork, rehearsal and performance-preparation. Reconstruction, 9(1), 1–17.

ROY, I. (1993). Le théâtre Repère: du ludique au poétique dans le théâtre de recherche. Québec: Nuit blanche.

VAN KERKHOVEN, M. (1997). Le processus Dramaturgique. Nouvelles de Danse, Danse et Dramaturgie, n. 31, 18-25.

VERBEKE, A., RODEYNS, J., & DE BACKER, F. (2023). Disability aesthetics in Belgian arts and disability practices: a qualitative study from the perspective of the non-disabled, facilitating performing artists. Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance, 1–21. <https://doi.org/10.1080/13569783.2023.2249412>

Recebido em 29/07/2025

Aceito em 06/11/2025

ENSINO-APRENDIZAGEM DE CENOGRAFIA E PRÁTICAS COLABORATIVAS EM TEATRO: UMA ABORDAGEM SOB O OLHAR DA COMPLEXIDADE

Paulo Vinícius Alves¹

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre o ensino de cenografia a partir do Paradigma da Complexidade, com base nas ideias de Edgar Morin, considerando o estudante de artes cênicas como um sujeito integral, inserido em múltiplas dimensões de sua realidade. Ao reconhecer os procedimentos colaborativos dos processos criativos contemporâneos em teatro, defende-se a adoção de metodologias educacionais que valorizem a aprendizagem colaborativa, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade. A pesquisa sugere que a atuação docente, alinhada ao Paradigma da Complexidade, deve ir além da transmissão de conteúdos, incorporando estratégias que integrem teoria e prática, e promovam o desenvolvimento de competências essenciais ao profissional da cenografia, como comunicação, flexibilidade e trabalho em equipe, através da colaboração entre os pares, sem hierarquias pré-estabelecidas. Parte-se do reconhecimento de que os sistemas educacionais e os processos criativos teatrais são, por natureza, complexos, exigindo abordagens que integrem múltiplas perspectivas, saberes e experiências. Assim, este artigo busca fundamentar a construção futura de uma proposta metodológica baseada em projetos colaborativos, especificamente voltada ao ensino de Cenografia no ensino superior.

Palavras-chave: Cenografia; Complexidade; Aprendizagem Colaborativa; Processos Colaborativos

¹ Doutor em Educação pela PUCPR, desenvolveu a pesquisa "A Aprendizagem Colaborativa e a relação ensino-aprendizagem de Cenografia no ensino superior" (2024) - Mestre em Filosofia pela PUCPR, desenvolveu a pesquisa "O Espaço Relacional: A expansão do conceito de espaço cênico a partir da obra de Merleau-Ponty" (2019). Especialista em Cenografia pela UTFPR (2014). Graduado no curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UNESPAR / FAP (2008) e graduado no curso de Licenciatura em Filosofia pela UNESP (1998). Atualmente é professor na UNESPAR - FAP, ministrando as disciplinas de Design Cênico, Cenografia e Adereços. É artista, cenógrafo, figurinista e diretor de arte. Tem experiência em Teatro e Cinema com ênfase nos elementos espaciais e visuais da cena. Atualiza seu portfólio no endereço eletrônico www.figurinoecena.ato.br

TEACHING AND LEARNING SET DESIGN THROUGH COLLABORATIVE THEATER PRACTICES: A COMPLEXITY PERSPECTIVE

Abstract: This article proposes a reflection on the teaching of scenography from the Paradigm of Complexity, based on Edgar Morin's ideas, considering the performing arts student as a whole subject, embedded in multiple dimensions of their reality. In recognizing the collaborative procedures of contemporary creative processes in theatre, the article advocates for the adoption of educational methodologies that value collaborative learning, interdisciplinarity, and transdisciplinarity. The research suggests that teaching practice, aligned with the Paradigm of Complexity, must go beyond the transmission of content, incorporating strategies that integrate theory and practice, and promote the development of essential competencies for scenography professionals, such as communication, flexibility, and teamwork, through collaboration among peers, without pre-established hierarchies. It starts from the recognition that educational systems and theatrical creative processes are, by nature, complex, requiring approaches that integrate multiple perspectives, knowledge, and experiences. Thus, this article seeks to lay the groundwork for the future development of a methodological proposal based on collaborative projects, specifically aimed at teaching scenography in higher education.

Keywords: Scenography; Complexity; Collaborative Learning; Collaborative Processes

Introdução

As relações propostas neste artigo partem de um paradigma educacional muito estudado na contemporaneidade: o Paradigma Emergente ou o Paradigma da Complexidade. Como opção, vou escolher a denominação Paradigma da Complexidade, ou Complexo, por acreditar que as ideias sobre a complexidade de Edgar Morin são indispensáveis para a abordagem que faço, sobretudo com relação ao entendimento de que o ser humano, além de um ser biológico é também, ao mesmo tempo, um ser cultural, agindo na sua vida a partir de seus sentimentos e emoções (Morin, 2015, p. 33). Nesse sentido, entendo o estudante de artes cênicas / teatro como um sujeito do conhecimento que deve ser tomado na sua totalidade, considerando importantes e necessárias todas as ligações com as múltiplas camadas de sua vida real, para que se efetivem os saberes teatrais e, especificamente, cenográficos. O Humanismo, segundo Morin (2020, p. 96), “não é apenas sentimento de comunhão humana, de solidariedade humana, é também o sentimento de ser parte dessa aventura desconhecida e incrível, e ter a esperança de que ela continue para uma metamorfose, da qual nasceria um novo devir”.

A relação entre arte e educação mostra-se novamente essencial ao analisar a evolução das práticas pedagógicas. Ao revisitar os caminhos percorridos pela educação desde o início do século XX, é possível observar diversos esforços e investimentos voltados à melhoria do ensino, que atravessaram distintas correntes teóricas até alcançar o atual Paradigma da Complexidade, principalmente no que se refere à aprendizagem colaborativa. Por sua vez, a arte teatral experimenta procedimentos coletivos desde às suas origens ocidentais na Grécia antiga. Na contemporaneidade, os processos colaborativos de criação cênica são idealizados por diferentes diretores, grupos e companhias teatrais. Portanto, dessa maneira, esta pesquisa reconhece a necessidade do desenvolvimento de metodologias educacionais colaborativas e inovadoras, que estejam conectadas tanto com a interdisciplinaridade quanto com a transdisciplinaridade nos processos de criação cenográfica.

A interdisciplinaridade, neste artigo, é entendida como a articulação necessária entre as diferentes disciplinas isoladas que contribuem para uma área específica do conhecimento. Já a transdisciplinaridade é compreendida como uma contestação à

lógica positivista que compartimenta as ciências em domínios separados, ultrapassando até mesmo os limites disciplinares e revelando como a excessiva especialização pode limitar uma compreensão mais ampla do saber. Além disso, a transdisciplinaridade implica uma atitude aberta por parte do sujeito do conhecimento, pois recusa hierarquias e imposições derivadas de paradigmas educacionais tradicionais, nos quais o conhecimento é dividido em partes estanques e, portanto, incapaz de enfrentar a complexidade da realidade contemporânea (SOMMERMAN, 2006).

O mundo real é formado pela complexidade dos problemas, os quais não são facilmente resolvidos por uma única disciplina ou habilidade isolada. A colaboração entre os estudantes possibilita uma abordagem mais holística para enfrentar desafios complexos. A colaboração na aprendizagem se estabelece por meio de um diálogo constante, no qual ideias são expressas e diferentes perspectivas são compartilhadas. Esse processo de troca ativa possibilita que os integrantes do grupo construam soluções coletivas, baseadas no consenso e na escuta mútua.

Nesse sentido, ao conectar arte e educação junto à formação de estudantes/artistas, busco também provocar o desenvolvimento de saberes específicos da encenação teatral, ligados diretamente à arte da cenografia. Da mesma maneira, reconheço que um processo de ensino-aprendizagem na contemporaneidade deve se desenvolver sobre os ideais do paradigma educacional da complexidade, que, por sua vez, retoma em vários aspectos muitos dos saberes desenvolvimentos pela educação há mais de 100 anos.

A atuação docente dentro do Paradigma da Complexidade envolve demandas que vão além da simples transmissão de conteúdos. Refletir sobre as metodologias mais adequadas torna-se parte integrante da prática pedagógica, exigindo a formulação de estratégias em que teoria e prática dialoguem de forma contínua, fortalecendo-se mutuamente. Nesse contexto, a implementação de projetos colaborativos surge como elemento essencial para promover o desenvolvimento de conhecimentos específicos da cenografia, o que requer sólida fundamentação teórica, especialmente no que diz respeito às abordagens educacionais.

Dessa maneira, este artigo apresenta-se como uma possível fundamentação para que a realização de atividades colaborativas no ensino superior de artes cênicas satisfaça as exigências do cenário profissional atual. Competências como trabalho em

grupo, comunicação clara, postura flexível e negociação eficiente são indispensáveis aos profissionais da cenografia. Uma metodologia baseada em projetos colaborativos favorece um ambiente de aprendizagem onde tais habilidades podem ser praticadas e aprimoradas de maneira efetiva.

O teatro é uma arte construída coletivamente, envolvendo a contribuição de diversas pessoas. No entanto, essa colaboração tradicionalmente ocorre dentro de estruturas hierárquicas que, ao longo da história, concentraram o poder de decisão criativa principalmente nas mãos do dramaturgo e do diretor. De acordo com Fischer (2010), no Brasil, especialmente a partir da década de 1990, surgiram processos chamados de colaborativos que passaram a operar de modo diferente, propondo uma divisão mais equilibrada das responsabilidades e das escolhas estéticas entre os integrantes da criação. Assim, enuncia-se a questão primordial deste artigo: Uma proposta metodológica de aprendizagem colaborativa transformadora, que acolha o paradigma da complexidade, para potencializar o ensino de cenografia, não estaria diretamente relacionada aos processos colaborativos de criação cênica já experimentados no Brasil a partir da década de 1990?

Este texto tem o objetivo principal de identificar os pressupostos, clarificando e justificando as necessidades, para que uma proposta com metodologias colaborativas baseadas em projetos possa ser futuramente elaborada, especificamente para a disciplina de Cenografia.

O paradigma educacional da complexidade como imersão para o desenvolvimento de uma proposta colaborativa de ensino-aprendizagem em cenografia

O conceito de paradigma vem sendo tratado por inúmeros pensadores como Kuhn (2013), Popper (2013), Morin (1996), Capra (2010), Moraes (2005), Behrens (2006; 2013), Brandão (2007) e Vasconcelos (2003), entre outros, e, desde a antiguidade clássica e de diferentes maneiras tornou-se elemento relevante em pesquisas, publicações, dissertações e teses. Sob aspectos distintos, os paradigmas existentes vieram costurando as relações entre educação, ciência, filosofia e arte através de variados pontos de contato no decorrer do processo histórico.

Não pretendo aqui esgotar as diferentes abordagens, uma vez que esse não é o foco deste artigo, porém, de outra maneira, espero fornecer os subsídios conceituais necessários para que o leitor seja contextualizado quanto às escolhas que faço na contemporaneidade, principalmente no que tange à interface entre educação e teatro, mais especificamente no que se relaciona com as metodologias colaborativas pensadas para o ensino da cenografia na universidade.

A educação avança no processo histórico sob dois paradigmas principais: o Paradigma Tradicional (ou Conservador) com suas teorias e o Paradigma da Complexidade (ou Emergente) com suas teorias. Ambos relacionam-se com a evolução das artes e das ciências e com a maneira pela qual são vistos por elas, pois sempre tiveram muita importância sobre todas as áreas do conhecimento (Behrens, 2013).

Estou interessado nas razões pelas quais a evolução do conceito de paradigma se apresenta como necessária para o andamento de uma proposta metodológica para o ensino da cenografia. Nesse sentido, para Edgar Morin, sociólogo e filósofo francês, um dos pensadores mais importantes para a complexidade da contemporaneidade, inclusive na Educação, a noção de paradigma é apresentada como "um tipo de relação muito forte, que pode ser de conjunção ou de disjunção" (Morin, 1996, p. 31). Tal entendimento é reconhecido no contexto que proponho, na esperança de que esta pesquisa evolua na medida em que a própria educação evolui. Morin reestrutura o conceito de paradigma sob uma ótica mais ampla, para além do domínio da ciência, instaurando-se uma espécie de guia do pensamento, a comandar civilizações, as artes e até mesmo a ciência.

A força presente em um paradigma, então, segundo Morin, está poeticamente ligada à ideia de contaminação, na medida em que o paradigma aproxima artistas, cientistas, filósofos, teóricos, pesquisadores e educadores. Outra ampliação conceitual de Morin é justificada pela presente força dos elementos holísticos, inicialmente desconsideradas pelo paradigma conservador.

A relação basilar entre arte e educação pela qual esta pesquisa em cenografia se desenvolve, portanto, é estruturada a partir do paradigma da complexidade, edificado por diferentes escolas e pensadores educacionais, vindo ao longo do século XX se esforçando para acompanhar as propostas e tendências deste novo milênio. O que hoje entendemos sobre o Paradigma da Complexidade é resultado de um movimento

que inicialmente buscou romper com o paradigma newtoniano-cartesiano e com o conservadorismo de abordagens educacionais antigas, propostos pela Escola Tradicional.

Nas abordagens propostas pelo paradigma complexo, o mundo passa a ser compreendido como uma teia de inter-relações, comandada por princípios em transformação e mudanças constantes. As certezas dão lugar às dúvidas, tudo fica incerto e imprevisível na medida em que o Paradigma da Complexidade defende uma visão do conjunto, integrando as partes que estavam separadas. O novo paradigma se interessa pela ciência, pela arte, pela educação e pela sociedade como um sistema em movimento, processual, avançando em constantes transformações. O novo paradigma, portanto, admite tudo o que é essencialmente humano: o incerto, o inesperado e o próprio processo (Capra, 2002).

A aprendizagem colaborativa no panorama da complexidade é uma abordagem pedagógica dedicada à preparação dos estudantes como protagonistas de seus próprios processos de aprendizagem. A colaboração promove uma maior participação, engajamento e autonomia de toda uma turma, na medida em que torna os estudantes mais críticos e participativos na construção dos diferentes saberes ligados as suas principais áreas de interesses.

A ação principal relativa ao desenvolvimento do processo de ensino-aprendizagem é deslocada para o estudante, tornando-o protagonista na sua formação profissional, vivente de uma experiência que é intrasferível, pois fora vivenciada no seu contexto mais específico. Conforme esclarece Oliveira (2020, p. 11):

Para tanto, mostrou-se, na breve indicação de estudos, que uma mudança importante se instaura na educação desde o século XX, na qual há o deslocamento do ensino para a aprendizagem: os currículos escolares focados na aprendizagem e com centralidade no processo de produção de conhecimentos por parte do estudante são inovadores e requerem propostas pedagógicas mais ousadas para a promoção da aprendizagem. A chave é a experiência, a experiência do indivíduo livre.

Em oposição ao modelo convencional de ensino expositivo, no qual o professor ocupa o centro do processo de ensino-aprendizagem e os estudantes são apenas receptores passivos, seguindo o conceito de "educação bancária" delineado por Paulo

Freire (2020, p.81), a aprendizagem colaborativa incorpora práticas das abordagens educacionais dos paradigmas inovadores. Ela busca engajar os aprendizes de forma mais ativa, priorizando a construção do conhecimento, estimulando a reflexão, o compartilhamento de saberes por meio da análise crítica e a solução de problemas. Conforme Morris (2004), a aprendizagem colaborativa se baseia na formação de grupos de estudo para promover práticas colaborativas. Dessa maneira, vai além da simples agregação de esforços para realizar uma tarefa; busca-se uma parceria eficaz entre os participantes para desenvolver as melhores estratégias a serem adotadas. A colaboração implica a integração de várias habilidades, perspectivas e experiências. Essas diversidades enriquecem o processo de ensino-aprendizagem, proporcionando uma ampla gama de abordagens para resolver problemas e compreender conceitos. A aprendizagem colaborativa é, de acordo com Serrano (2010, p.411), “um modelo de aprendizagem interativo que convida os alunos a compartilhar esforços, talentos e competências através de uma série de transações que permitem aos participantes atingir juntos o mesmo objetivo”.

Os processos colaborativos nas criações teatrais

O processo colaborativo nas criações teatrais refere-se a uma abordagem em que vários artistas contribuem de forma igualitária para o desenvolvimento de uma encenação. Segundo a compreensão contemporânea da colaboração no teatro, grupos e artistas intensificaram esse modo de trabalhar desde a segunda metade do século XX. Nesse contexto, os artistas participantes trabalham juntos, geralmente sem hierarquia de funções, desde o estágio inicial de concepção da obra até a apresentação final do espetáculo.

Na contemporaneidade, muitos diretores, grupos e companhias estão experimentado os procedimentos colaborativos para realizarem as suas criações. Antonio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, por exemplo, enfatiza que a concepção de coletividade em sua obra está intrinsecamente ligada à prática, pela qual diferentes funções se entrelaçam para promover um processo colaborativo, participativo e democrático. Nesse contexto, não há um único criador centralizado, mas sim um grupo

de criadores que colaboram e decidem conjuntamente as melhores abordagens para a produção de uma encenação (Araújo, 2018).

Existem várias maneiras pelas quais o processo colaborativo pode ser realizado no teatro, e estas podem variar de acordo com a poética trabalhada em cada coletivo, levando em consideração as escolhas do diretor, do dramaturgo, grupo ou companhia de teatro. No entanto, conforme observo nas práticas realizadas por diferentes coletivos artísticos na contemporaneidade, alguns elementos comuns desse processo incluem:

- Participação de vários membros da equipe, incluindo cenógrafos, figurinistas, iluminadores, músicos e outros colaboradores que contribuem com suas habilidades e perspectivas únicas.

- Troca de ideias e experimentação: no processo colaborativo, os membros da equipe compartilham suas ideias e opiniões para as diferentes funções, experimentam diferentes abordagens e exploram várias possibilidades criativas para o andamento dos trabalhos.

- Respeito pela contribuição de todos: sem hierarquias pré-estabelecidas, há sempre um enorme esforço para que cada pessoa envolvida no processo seja valorizada e respeitada por suas contribuições, independentemente de sua função específica.

- Flexibilidade e abertura para mudanças: o processo colaborativo muda de estratégias muitas vezes, exigindo abertura, por parte de seus participantes, para recorrentes adaptações necessárias à medida que a produção evolui. Isso pode significar ajustes ou um novo encaminhamento no roteiro, na encenação, nos cenários, nos figurinos ou em outras áreas, conforme necessário.

- Ênfase na comunicação e no trabalho em equipe: uma comunicação clara e eficiente é essencial para o sucesso do processo colaborativo. Os membros da equipe devem estar dispostos a ouvir uns aos outros, resolver conflitos de forma construtiva e trabalhar juntos para alcançar os objetivos artísticos da produção.

A ideia de sistematização de uma fórmula compatível a uma maneira colaborativa de trabalhar, portanto, é nula diante do reconhecimento das diferentes escolhas estéticas que grupos e companhias estabelecem para a colaboração. Erros, recomeços e mudanças de estratégias são facilmente absorvidos nos processos colaborativos. Sobre as mudanças necessárias e comuns aos processos colaborativos,

ao se referir sobre o processo vivenciado na encenação do espetáculo *Antígona*: reduzida e ampliada, a diretora Sueli Araújo (2007, p. 14) diz:

Durante o percurso de montagem as improvisações sofreram adaptações tanto nas regras quanto nos objetivos, porém se mantiveram alicerçadas na presentificação do corpo do ator-indivíduo-personagem-narrador e nas relações cognitivas e sensoriais estabelecidas no entre corpo, espaço, sons e ações. Sobre estes princípios se investigavam recursos e articulações cênicas para que um pensamento coletivo tomasse forma (ainda agora estes são os fundamentos explorados a cada nova apresentação de *ANTÍGONA* reduzida e ampliada).

A prática colaborativa tem suas raízes na abordagem conhecida como criação coletiva, um método de desenvolvimento teatral que se popularizou nos anos de 1970 do século XX. Caracterizava-se pela participação ativa de todos os artistas do grupo no processo de criação do espetáculo. Cada um contribuía com ideias para a encenação, participava da escrita, opinava sobre os figurinos, debatia sobre a iluminação e a cenografia, enfim, todos colaboravam de forma conjunta na concepção do espetáculo, dentro de um ambiente de liberdade total e influência recíproca (Abreu, 2003). Embora os termos "criação coletiva" e "processo colaborativo" em teatro possam parecer semelhantes, há diferenças distintas em seus significados e abordagens.

Na criação coletiva, o trabalho é desenvolvido a partir da colaboração direta de todos os membros do grupo, muitas vezes sem um autor ou dramaturgo definido. O processo de criação coletiva pode começar sem um roteiro pré-determinado. Em vez disso, os artistas participantes podem explorar temas, ideias e improvisações que eventualmente se tornarão a base da peça. Todos os aspectos da produção, desde a concepção da dramaturgia até a encenação e as propostas de design cênico, são criados em conjunto por todos da equipe. A criação coletiva enfatiza a igualdade de voz e participação entre os membros do grupo, e o resultado final reflete as contribuições de todos os envolvidos, sem identificarmos a individualização da autoria (Fischer, 2010).

Podemos pensar que o modo coletivo de trabalhar as encenações está muito ligado ao formato do teatro amador, isto é, quando os artistas ainda não tinham formação nas suas respectivas áreas de atuação cênica e todos ajudavam em todos os departamentos da cena, conforme podiam. Sobre o processo de modernização da cena teatral, Souza (2010, p. 24 apud Silva, 2022, p. 612) diz:

A partir de 1948, a preocupação com a formação de profissionais especializados na área cênica, passou a ser uma prioridade em São Paulo. Nesse ambiente, inspirado em noções de aperfeiçoamento técnico e estético, se instituiu um teatro de empreendimento conduzido com espírito comercial e de montagens primadas pela qualidade. A EAD [Escola de Arte Dramática de São Paulo] e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criados respectivamente pelo diretor de teatro Alfredo Mesquita e pelo empresário Franco Zampari, materializaram o projeto de modernização da cena teatral.

A institucionalização do saber teatral está intimamente ligada ao modo profissional de trabalhar, quando os designers cênicos passam a especializar-se nas suas linguagens e, portanto, podem propor maneiras colaborativas, nas quais a cooperação ainda faz parte, mas tendo um olhar especialista para delimitar as escolhas finais. Sobre as transformações profissionalizantes, institucionalizadas a partir da década de 1950, Silva (2022, p. 613) acrescenta que:

O número crescente de escolas e cursos em várias cidades do país, buscando alcançar em suas grades horárias a totalidade da linguagem, constando as disciplinas de Cenografia e Caracterização da Personagem, oportunizaram diferentes condições para o exercício das visualidades.

Nos processos colaborativos em teatro estão envolvidas a cooperação e interação entre vários membros da equipe, mas neles pode ainda haver um autor ou dramaturgo responsável pelo texto principal. Embora haja colaboração em todas as etapas do processo, incluindo o desenvolvimento do roteiro, a encenação, o design cênico e outras áreas, pode haver uma estrutura mais definida em comparação com a criação coletiva. Os papéis e responsabilidades dos membros da equipe são distintos em um processo colaborativo, com artistas assumindo a liderança em áreas específicas, como a direção, o design cênico ou dramaturgia, por exemplo. Em comparação com a criação coletiva, o processo colaborativo valoriza a contribuição de todos os membros da equipe, mas pode haver uma divisão mais clara de tarefas e o intercâmbio da autoridade necessária para a tomada de decisões. De acordo com Fischer (2010, p. 61):

Conceitualmente, entende-se por processo colaborativo o procedimento de grupo que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas, sob uma perspectiva democrática ao considerar o coletivo como principal agente de criação e aglutinação

de seus integrantes. Essa dinâmica propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral, embora com imprescindível delimitação de áreas de trabalho e delegação de profissionais que as representam.

Dessa maneira, enquanto a criação coletiva enfatiza a igualdade de participação e a ausência de um autor ou diretor individual, os processos colaborativos no teatro podem envolver uma colaboração mais longa e intensiva, mas ainda podem ter a figura de um diretor / dramaturgo / artista principal, orientando o desenvolvimento da encenação e o andamento dos trabalhos. Segundo Nicolete (2002, p. 322):

Os procedimentos criativos do processo colaborativo não diferem muito da criação coletiva. As variações ocorrem, muitas vezes, no que tange às intervenções e aos estímulos da direção e da dramaturgia – que pode periodicamente criar, recriar e alterar propostas de cenas a serem (re)experimentadas pelos atores durante os ensaios. E nada impede que cenas inteiras criadas pelos atores estejam presentes quase que integralmente no espetáculo.

O processo colaborativo no teatro valoriza a diversidade de talentos e perspectivas possíveis para cada elemento técnico e criativo da cena. Há uma abordagem holística influenciando a escolha dos temas, integrando diversas áreas do conhecimento para a criação de uma obra teatral. Dessa maneira, o processo colaborativo pode resultar em produções elaboradas e multifacetadas, refletindo a contribuição única de cada membro da equipe criadora. Nesse sentido, de acordo com Fischer (2010, p. 62), “o processo colaborativo requer o compartilhamento da criação tanto na forma, quanto na escrita, organização, resolução e autoria final do espetáculo, sem que haja uma apropriação de caráter individual das contribuições que passam a ser de todos”.

Segundo alguns dos diferentes modelos já experimentados por grupos e companhias teatrais na contemporaneidade, o trabalho colaborativo pode começar em diferentes estágios, dependendo da abordagem e das preferências dos envolvidos na produção. Tais estágios lembram muito as etapas também percorridas pelas metodologias colaborativas educacionais baseadas em projetos. Aqui estão alguns exemplos de fases em que o processo colaborativo pode ser iniciado:

- **Concepção da Ideia:** muitas vezes, o processo colaborativo começa com a concepção da ideia inicial para impulsionar a produção de um espetáculo teatral. Tal procedimento pode envolver longas conversas entre dramaturgos, diretores, designers e outros membros da equipe na tentativa de fechar temas, conceitos ou inspirações que possam servir como base para o envolvimento de uma encenação. Nessa fase inicial, outros interesses e necessidades podem ser levados em consideração, como a escolha de alguma materialidade que influencie o andamento das ações ou a opção pela ocupação de algum espaço específico e fundante da encenação, conforme afirma Rebouças (2006, p. 72 - 73):

O trabalho colaborativo com o espaço – como vivê-lo não apenas em sua positividade, mas com todas as parcialidades ali existentes? (...) No espaço real, todas as marcas de configuração e existência (tempo) carregam histórias verdadeiras. A acústica, a luminosidade, a própria condição do lugar oferece relações de dramaturgia e conflito.

- **Desenvolvimento do Texto:** em alguns casos, o texto da peça é desenvolvido de forma colaborativa, com o dramaturgo trabalhando em estreita relação com o diretor, atores e outros membros da equipe. Isso pode incluir sessões de improvisação, treinamento corporal e leituras de mesa para envolver a equipe na tentativa de explorar diferentes possibilidades narrativas para criar as personagens e os diálogos. Em alguns formatos, podemos até pensar no texto como dramaturgia não verbal ou na ausência da função específica de um dramaturgo, como na concepção do espetáculo *Hysteria*, encenado pelo Grupo XIX de Teatro em 2001, conforme relata a artista Janaina Leite (2006, p. 112):

Ter uma “seara” vaga (o Lubi adora essa palavra) foi determinante sobre os modos de criação do grupo. Sem texto e sem dramaturgo, tivemos que pulverizar essa função entre TODOS os integrantes. Não só o processo é colaborativo, mas o resultado também é colaborativo. E é radicalmente colaborativo na medida em que tanto seu texto quanto sua realização cênica são assinados por todos.

- **Experimentação Criativa:** durante a fase de pré-produção, os membros da equipe podem se envolver em atividades de exploração criativa para desenvolver o conceito visual, sonoro e espacial do espetáculo. São desenvolvidos workshops criativos, podendo incluir sessões de improvisação, treinamentos corporais ou outras práticas

com estruturas abertas, estimulando a participação dos diferentes artistas da equipe.

Segundo Luciani (2020, p. 40):

Nesse tipo de formação, são preservadas as funções da equipe de criação, mas o conceito da escritura do texto e da encenação é elaborado em conjunto, por meio do trabalho realizado a partir de uma temática específica ou de uma obra, cuja reflexão se deseje levar a público.

- Ensaios: durante os ensaios, o processo colaborativo continua à medida que os atores, diretor e equipe técnica trabalham juntos para criarem as cenas que vão dar vida ao espetáculo. Essa fase pode incluir experimentações propostas não apenas pelo diretor, mas também por algum designer cênico, como o cenógrafo, por exemplo. Segundo Forjaz (2015, p. 31), “a pesquisa cênica é realizada coletivamente, através de cenas criadas pelos atores, porém (...) a finalização do texto é realizada por um dramaturgo; a encenação cabe ao diretor; o desafio do cenário ao cenógrafo e assim por diante”.

- Ensaios gerais: na fase final do processo de ensaio, a peça é refinada e revisada com base no feedback da equipe e em observações sobre o que está funcionando ou não. Isso pode envolver ajustes no texto, mudanças na encenação e refinamentos técnicos nos elementos de design cênico para garantir que a produção atinja seu pleno potencial artístico. Os ensaios gerais podem ser abertos ou fechados para o público, dependendo do enfoque que a encenação necessitar.

- Apresentações: momento em que uma nova presença é inserida na relação: o espectador. Neste momento, as estratégias propostas e experimentadas durante o período de criação encontram o feedback do público e movimentam muitas questões pertinentes ao processo colaborativo. A troca entre atuentes e espectadores pode levar a experiências marcantes, como a experiência relatada pelo diretor do Grupo XIX de Teatro Luiz Fernando acerca de alguns momentos vivenciados com a encenação do espetáculo *Hysteria*. Segundo ele, a sensibilidade da plateia oportunizava “despertar uma relação de cumplicidade, ou seja, aceitar o encontro de fato, olhar no olho, entender esta relação e estar aberto, aceitar a contribuição que aquela pessoa deseja dar, seja ela qual for” (Marques, 2006, p. 74).

As raízes do processo colaborativo em teatro, tal como o compreendemos na contemporaneidade, são profundamente influenciadas por uma série de movimentos artísticos, mudanças sociais e avanços tecnológicos que ocorreram ao longo do século XX e continuam a se desenvolver. Os movimentos teatrais, como o Teatro do Absurdo de Jean Genet, o teatro visual e sonoro de Samuel Beckett, o Teatro Épico de Bertold Brecht, o ritualístico de Antonin Artaud e as demais experiências do chamado Teatro Pós-Dramático, que abriram novos caminhos para abordagens mais colaborativas e experimentais no teatro. Artistas, como Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba e outros, exploraram novas formas de narrativa, atuação e interação com os espectadores, muitas vezes por meio de processos altamente colaborativos. De acordo com Luciani (2020, p. 31):

Algumas das transformações ocorridas na atividade teatral a partir da virada do século XIX para o século XX foram decisivas, tanto para os resultados quanto para os processos de elaboração e construção do espetáculo cênico. As inovações tecnológicas e a renovação do teatro como linguagem em sua relação com o público, bem como o surgimento da figura do encenador e a importância dada à recepção e à participação do espectador determinam novas formas de conceber e de fazer teatro em todo mundo, do leste europeu às Américas.

O surgimento de grupos teatrais e coletivos artísticos na segunda metade do século XX, como o *Living Theatre*, o *Berliner Ensemble*, o *Odin Teatret* e outros, trouxe uma abordagem com princípios colaborativos para a criação teatral. Esses grupos frequentemente trabalhavam juntos por longos períodos, compartilhando ideias, recursos e responsabilidades criativas.

A partir dos anos de 1980, emergiu uma nova terminologia no cenário teatral brasileiro, denominada teatro de coletivo, ganhando reconhecimento e tornando-se um conceito difundido na próxima década. Esse fenômeno está associado, principalmente, a abordagens alternativas na produção teatral. A dinâmica dos coletivos é diversificada, abrangendo todo o território nacional, apesar de ser um movimento informal que compartilha traços comuns entre grupos de diferentes localidades do país. Modelos emblemáticos, como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, estabelecidos nas décadas de 1940 e 1950, juntamente com os relatos e mitos que os envolvem, serviram de inspiração para a formação de novos coletivos ao longo dos anos 80 (Carreira, 2010).

O teatro contemporâneo inaugura a era dos encenadores, trazendo importantes nomes como, Robert Lepage, Bob Wilson ou Gerald Thomas, por exemplo. Nesse momento histórico há uma valorização do uso das visualidades e sonoridades da cena que, ao seu modo, retomam proposições já discutidas na história do teatro desde o Renascimento com os pintores de arte, mas, sobretudo, refletidas de alguma maneira, no início do século XX no interior da caixa cênica de um teatro à italiana, com as proposições de Appia e Craig (Alves, 2019).

Na era dos encenadores, não temos necessariamente um comportamento colaborativo entre os designers cênicos, principalmente no que tange à relação entre o trabalho da direção e o trabalho da atuação, uma vez em que os encenadores, citados anteriormente, praticamente desenhavam cada gesto dos atuentes na encenação. Porém, a participação dos designers visuais e sonoros ganha importância e espaço na tessitura da cena com uma valorização das visualidades. As encenações provenientes deste período, portanto, frequentemente se entrelaçam com outras formas artísticas, promovendo a transdisciplinaridade na encenação, como a dança, a música, o vídeo, a tecnologia digital e as artes visuais. As proposições cênicas apresentadas por tais encenadores também influenciam uma nova geração de encenadores e designers em todo o mundo, coexistindo até os dias de hoje, quando o desejo de se trabalhar dentro de um formato colaborativo é maior, segundo as experiências observadas nos processos criativos de diferentes grupos, companhias e diretores.

Nos anos de 1990, o panorama artístico de São Paulo explorou e questionou profundamente a noção de teatro de grupo, propondo abordagens criativas baseadas no diálogo e na interação, onde os projetos se desenvolviam através de uma série de intercâmbios simbólicos, manifestando-se de maneiras diversas, em modos de produção dinâmicos e pulsantes. Durante essa década, houve um desejo recorrente de reavaliar as conexões criativas, buscando adaptações, de acordo com as demandas emergentes da época. Os processos colaborativos que surgiram na década de 1990 visavam a reestruturação das formas tradicionais de autoria e criação, inserindo-se em contextos de compartilhamento de vozes criativas, dando origem a uma criação multivocal e polifônica (Toscano, 2016, p. 20-23). São importantes representantes desse contexto as experiências ocorridas no Teatro da Vertigem, denominadas Trilogia Bíblica, dirigidas por Antonio Araújo, nas quais a dramaturgia dos espaços específicos, não

teatrais, conduziam as estratégias cênicas, assim como a relação alternativa e narrativa com os elementos visuais da cena. O processo colaborativo experimentado pelos artistas pertencentes ao Teatro da Vertigem, segundo Araújo (2009, p. 48), pode ser definido “como uma metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir das suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos”.

A transdisciplinaridade promovida pelos processos teatrais também promove abordagens ricas em procedimentos colaborativos nos anos 2000, pelos quais artistas de diferentes áreas trabalham juntos para criar experiências cênicas mais intensas e envolventes. É o caso da relação do teatro com a dança no espetáculo *Hysteria*, do Grupo XIX de Teatro, quando, nas palavras de Marques (2006, p. 73):

(...) foi a dança que nos revelou um caminho diferente. Nos espetáculos mais contemporâneos de dança, percebíamos que eles haviam se libertado das coreografias rígidas e apostavam em uma relação com o espaço, com a música e com os outros bailarinos, relação que se aproximava de um diálogo, era uma conversa entre os corpos, sonoridades e arquiteturas.

O teatro documentário e participativo, que se concentra em contar histórias reais e envolver a comunidade no processo criativo, tem sido uma influência significativa na contemporaneidade, principalmente em espetáculos criados a partir da década de 2010, como é o caso do espetáculo *Luiz Antônio Gabriela*, da Cia Mungunzá de SP. Espetáculos baseados em entrevistas, testemunhos e experiências pessoais frequentemente envolvem uma colaboração estreita entre artistas, entrevistadores e participantes da comunidade, promovendo novamente a transdisciplinaridade.

A cena teatral, portanto, passou a desvincular-se do domínio do texto dramático, rompendo com a tradição que coloca o texto como o centro absoluto da construção teatral. As estratégias criativas na contemporaneidade refletem, portanto, estruturas mais abertas, inclusivas e transdisciplinares para a criação teatral, onde a colaboração é vista como essencial para a expressão multidimensional. Tais procedimentos se relacionam com os ideais almejados pela Educação desde as primeiras elaborações vivenciadas no Paradigma da Complexidade. O nível de colaboração pode variar de uma proposta para outra, possibilitando que alguns coletivos trabalhem de

forma totalmente colaborativa e que outros insiram estratégias colaborativas, mas que o processo ainda esteja sob a responsabilidade principal de um diretor. Sobre as características recorrentes nesses processos de criação colaborativa, Fischer (2010, p. 61) diz:

A preocupação em formar núcleos estáveis, com propostas de pesquisa de linguagem ou técnicas cênicas, com elaboração de uma dramaturgia própria ou de tratamento coletivo, a des-hierarquização das funções com uma atitude socializante em relação à dinâmica interna das equipes, a abertura processual da obra, o aprimoramento operacional assim como o estético em diálogo com o crítico com a realidade sociocultural contemporânea, são alguns pontos de convergências entre elas.

Um processo integrado de criação cênica e um processo colaborativo compartilham semelhanças em sua abordagem centrada na colaboração e na integração de diferentes elementos artísticos. No entanto, existem algumas diferenças sutis entre os dois conceitos:

No processo integrado em criação cênica, comum à maioria das montagens comerciais, quando diferentes artistas se juntam para levantar a produção de um espetáculo sem o compromisso com a continuidade de uma linguagem artística, há uma ênfase na integração harmoniosa de todos os elementos da produção teatral, incluindo cenografia, iluminação, figurinos, música, movimento e atuação. Cada aspecto da produção é considerado em conjunto desde o início do processo criativo, com o objetivo de criar uma experiência teatral unificada e coesa. O diretor muitas vezes desempenha um papel central na coordenação e integração de todos os elementos, garantindo que a visão artística seja mantida em toda a produção. O processo integrado pode envolver uma colaboração próxima entre o diretor, os designers cênicos e atuentes do elenco para garantir que todos os aspectos da produção trabalhem em conjunto, comunicando efetivamente conceitos e temas da encenação. Porém, a afinidade entre os diferentes profissionais e o nível de entrosamento da equipe pode ser menos intenso e mais dissolvido, uma vez que os processos integrados podem ocorrer com artistas que estão trabalhando juntos pela primeira vez e que, na maioria das vezes, não compartilham das mesmas pesquisas. O tempo destinado para a realização de todas as fases de um processo integrado geralmente é curto, abrangendo dois ou três meses, no máximo, o que dificulta o envolvimento integral de todos os artistas envolvidos. Dessa maneira,

portanto, posso dizer que a colaboração em um processo integrado é limitada em alguns aspectos devido ao *modus operandi* desse formato.

O processo colaborativo em teatro, ao contrário, é mais abrangente e pode se estender além da integração dos elementos cênicos para incluir a criação do roteiro, o desenvolvimento das personagens e a exploração de temas e conceitos específicos. No processo colaborativo, todos os membros da equipe, incluindo diretores, dramaturgos, designers, atores e outros artistas, contribuem ativamente para o desenvolvimento da produção desde o estágio inicial. A colaboração no processo pode ser mais fluida e aberta, permitindo que ideias e contribuições de todos os envolvidos influenciem o resultado final de maneiras imprevisíveis. O processo colaborativo muitas vezes valoriza a experimentação, a improvisação e a exploração de diferentes abordagens criativas, resultando em produções que podem ser mais inovadoras e não convencionais. Por isso, o tempo de elaboração e execução de um projeto colaborativo é mais longo que dos processos integrados, chegando a ocupar um semestre, um ano ou mais.

Dessa maneira, enquanto o processo integrado em criação cênica se concentra na harmonização e unificação dos elementos técnicos e artísticos da produção, o processo colaborativo abrange uma colaboração mais ampla e inclusiva que pode influenciar todos os aspectos da criação teatral, desde a concepção até a os encontros com os espectadores.

As relações de proximidade entre os processos colaborativos teatrais e as abordagens educacionais colaborativas baseadas em projetos

A cenografia é entendida nesta pesquisa de maneira complexa e no seu sentido mais amplo, ou seja, como a resultante dos diferentes elementos espaciais, visuais e sonoros. Portanto, para que a cenografia exista plenamente faz-se necessária a presença das demais dramaturgias visuais e sonoras do espetáculo, como a iluminação, a sonoplastia, o figurino, os adereços, as projeções e também a maquiagem, porque injetam cores, luzes, sons e imagens na composição tridimensional da cena. Segundo essa noção ampliada de dramaturgia, a cenografia é realizada por diferentes profissionais criativos da cena, os designers cênicos, sendo, portanto, uma linguagem

escrita por várias mãos, de maneira colaborativa nos processos de composição de dramaturgias da cena, pensada e executada em processos colaborativos de criação.

As metodologias fundamentadas em projetos representam mais um dos métodos educacionais nos quais os estudantes adquirem conhecimento através da prática e, dessa maneira, expandem sua compreensão e se permitem avaliar-se. A aprendizagem conquistada por essa metodologia é enfatizada por meio da análise crítica e reflexiva, à medida que os estudantes exercitam a autonomia e trilham seu próprio caminho, colaborando com seus pares. A Aprendizagem Baseada em Projetos (ABP), conhecida como *Problem Based Learning* (PBL) em inglês, se destaca como uma abordagem educacional eficiente ao se integrar a diversas estratégias de ensino. Outro aspecto importante é que a Aprendizagem Baseada em Projetos permite a personalização do processo de aprendizagem, adaptando-se às necessidades e estilos individuais dos estudantes ou de uma disciplina.

Ao refletir sobre as relações entre os processos colaborativos teatrais e os processos ocorridos durante a aplicação de uma abordagem de aprendizagem educacional colaborativa baseada em projetos, identifiquei inúmeros pontos de contato.

Tanto nas abordagens colaborativas educacionais quanto nos processos de criação cênica, os participantes podem contribuir de forma igualitária. Na educação colaborativa, os estudantes são incentivados a participar ativamente do processo de aprendizagem, enquanto na criação cênica, cada membro do grupo artístico tem voz e proposições criativas na concepção e desenvolvimento do espetáculo.

Nos dois contextos, o grande desafio é que os participantes trabalhem juntos, harmonicamente, sem hierarquias de funções, mesmo havendo a figura de um artista que irá pontuar as decisões finais, como o diretor ou do professor, por exemplo. Dessa maneira, portanto, a aprendizagem é possível de ser experimentada em ambos os processos, artístico e educacional, considerando todas as camadas de atuação de seus agentes, como as sociais, as místicas, as artísticas e filosóficas, conforme sugeridas por Morin (2015).

A flexibilidade e abertura para mudanças são características essenciais em ambas as abordagens. Cada pessoa envolvida deve ser valorizada e respeitada por todas as suas contribuições, independentemente de sua função específica. Segundo Howard (2015, p.186):

A formação de grupos interdisciplinares significa que as estruturas convencionais podem ser alteradas. Um artista visual pode se tornar um produtor. Um autor também pode ser um ator. Ao mesmo tempo, as funções podem ser definidas e permutáveis. Essa mudança de base está se infiltrando para cima, desafiando a gravidade e alterando lentamente a prática do teatro profissional.

No ambiente educacional colaborativo, esse movimento se traduz na adaptação do processo de ensino-aprendizagem às necessidades dos estudantes, seres humanos complexos essencialmente.

Na criação cênica colaborativa, o trabalho é desenvolvido a partir da colaboração direta de todos os membros do grupo, enfatizando a cocriação. Embora não haja hierarquia rígida, pode haver a figura de um diretor, dramaturgo ou artista principal, orientando o desenvolvimento da peça e o andamento dos trabalhos, assim como é o trabalho de tutoria, aplicado pelos professores numa abordagem colaborativa. Portanto, a orientação do diretor não deve ser interpretada como uma imposição de visão, mas sim como uma mentoria para o processo criativo. Sobre a função da direção, Machado (2007, p. 48) diz:

(...) modifica-se a função de quem está dentro da cena, mas também de quem está fora. Não é mais essa pessoa quem dita as regras, é ela quem tenta decifrar as regras que estão sendo criadas lá dentro. O diretor/assistente de direção/olhar exterior é quem tem a extrema sensibilidade de olhar e não arrumar, organizar ou induzir quem está dentro, mas de se relacionar e, junto, entender quais possíveis conexões são aparentes e quais não. E, dependendo do jogo que escolhemos jogar, quais regras podem ser acrescentadas, modificadas ou salientadas para intensificar a relação deste jogo com quem está fora da cena.

Ambas as abordagens podem valorizar a presença da transdisciplinaridade na escolha dos temas, dos participantes e na integração de diversas áreas do conhecimento. Na educação colaborativa, os temas são explorados de maneira interdisciplinar, similarmente como na criação cênica, onde a intersecção entre diferentes campos de estudo também pode enriquecer a narrativa e a experiência artística.

O processo colaborativo em ambas as abordagens ocorre em diferentes fases, desde a concepção temática até a fase de apresentações, na qual se pode avaliar a

aprendizagem. Tanto na educação quanto na criação cênica, a reflexão sobre o processo e o produto final é essencial para o desenvolvimento contínuo e aprimoramento do trabalho colaborativo.

Portanto, as abordagens colaborativas educacionais baseadas em projetos e os processos colaborativos teatrais compartilham uma série de princípios e práticas fundamentais, incluindo igualdade de contribuição, trabalho em equipe, flexibilidade, comunicação eficaz, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade. Ao reconhecer essas semelhanças e aproximações, é possível enriquecer tanto a experiência educacional quanto a prática artística, promovendo um ambiente de colaboração e aprendizagem significativa.

Considerações Finais

O Paradigma da Complexidade reconhece que a aprendizagem não pode ser mais reduzida a abordagens lineares ou simplistas, uma vez que os sistemas educacionais são intrinsecamente complexos. Dessa maneira, a Aprendizagem Colaborativa é considerada fundamental por uma série de razões. Ao relacionar a prática dos processos colaborativos teatrais com os ideais da Aprendizagem Colaborativa no panorama da complexidade, busco contemplar os pressupostos e recursos necessários para que uma proposta de aprendizagem seja pensada com vistas às necessidades da disciplina de cenografia. Tais esforços, por um lado, estão voltados à necessidade de religar diferentes saberes, pelos quais a Cenografia possa ser compreendida e executada como um acontecimento espacial, visual e sonoro, ocorrido na duração de uma encenação. Por outro lado, esta pesquisa também considera o estudante de artes cênicas como um sujeito integral, inserido em múltiplas dimensões de sua realidade. Sendo assim, faz-se necessária a adoção de metodologias educacionais que valorizem a aprendizagem colaborativa, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade.

A cenografia é uma disciplina eminentemente prática, que demanda a aplicação de conhecimentos teóricos em contextos concretos de produção artística. A interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade, necessárias na área cenográfica,

interrelacionam o trabalho de pesquisadores, professores e estudantes nos ambientes acadêmicos, desde o reconhecimento de que cada uma das disciplinas relacionadas à cenografia são linguagens, discursos importantes e indispensáveis para a construção de uma dramaturgia cênica espacial, visual e sonora. As metodologias colaborativas, portanto, incentivam a interação entre diferentes áreas do conhecimento, para além das disciplinas escolares, proporcionando uma compreensão mais abrangente e integrada do campo cenográfico.

De acordo com a esfera da prática artística profissional, a interrelação das diferentes mídias e tecnologias teatrais está no âmago da criação cenográfica. Nesse sentido, ao concordar que a interrelação entre as diferentes saberes, ligados à encenação, deverá ser efetivada durante o processo de ensino-aprendizagem, proponho avançar na pesquisa abordando várias competências necessárias para a formação de um estudante/artista de artes cênicas.

Dessa maneira, o desenvolvimento de uma prática embasada pelo Paradigma da Complexidade exige mudanças efetivas no desenvolvimento geral do ensino-aprendizagem, no que se refere à prática docente. Há ainda um longo caminho para ser percorrido até que as inovações propostas pelo Paradigma da Complexidade sejam realmente efetivas no ensino superior, porém, a vivência desses objetivos é desejo e dever dos agentes educacionais. O esforço atual, contudo, está na efetivação dos ideais propostos, voltados à construção de um futuro promissor que só se realizará através da prática educacional que fazemos no nosso presente, eliminando procedimentos antigos que não colocam os estudantes no centro do processo, de modo a torná-los como protagonistas do ensino-aprendizagem.

O aprendizado em grupo não se concretiza sempre da mesma maneira; pelo contrário, o aprendizado em grupo pode ocorrer por meio de diversas estratégias, envolvendo situações presenciais ou virtuais, síncronas ou assíncronas, teóricas ou práticas. Isso pode incluir o desenvolvimento de etapas da aprendizagem que, às vezes, são resolvidas em conjunto e, em outras ocasiões, por meio da divisão de tarefas.

A participação conjunta nos processos de ensino-aprendizagem estimula o crescimento e refinamento de competências sociais fundamentais, principalmente nos cursos de artes cênicas, devido às aproximações com as abordagens colaborativas. Tal abordagem visa a promoção de uma comunicação mais eficaz, em sintonia com a

colaboração em equipe, facilitando a resolução dos conflitos típicos de cada contexto educacional e comuns em muitos projetos de ensino. Dessa forma, a abordagem colaborativa no ensino-aprendizagem de Cenografia facilita a construção coletiva do conhecimento, com cada integrante do grupo contribuindo com sua perspectiva única. A compreensão das linguagens espaciais, visuais e sonoras, torna-se mais abrangente e detalhada à medida que a interação social e a participação ativa nos processos de aprendizagem aumentam, potencializando a motivação e o envolvimento de estudantes na construção da cena teatral. A abordagem colaborativa reconhece as experiências prévias de cada estudante, suas vivências individuais e sua visão de mundo. Além disso, considera não apenas o conhecimento técnico estabelecido, mas também o conhecimento em construção, através do diálogo, erros, inseguranças e acertos.

A interação entre estudantes/artistas com diferentes perspectivas de pensamento, juntamente com a troca de experiências mediadas pelo diálogo, conduz à geração de novos conhecimentos. Os resultados das práticas cenográficas colaborativas refletem-se em melhorias na aprendizagem, aprimoramento das relações interpessoais, elevação da autoestima, desenvolvimento do pensamento crítico, maior capacidade para considerar as perspectivas alheias e uma motivação intrínseca mais robusta.

Uma ideia inicial, geradora dos processos colaborativos em cenografia, contudo, não precisa necessariamente ter vindo da pessoa responsável pela criação da cenografia. Qualquer outro artista envolvido na criação pode delinear os rumos que a cenografia poderá trilhar, sem causar nenhum desconforto em quem se responsabilizou inicialmente pela função. Agir de maneira colaborativa, segundo o ideal do Paradigma da Complexidade, é aprender a ceder mais do que hierarquicamente foi instituído como lógico, já que não há verdades absolutas para a aprendizagem, não havendo também certo ou errado num panorama em que os erros e as inseguranças devem ser valorizados para a construção do ensino-aprendizagem.

Assim, tanto em contextos educacionais baseados na colaboração, quanto nos processos colaborativos teatrais, o desenvolvimento do trabalho coletivo é valorizado como uma estratégia eficaz para potencializar a construção conjunta do conhecimento, assegurando que todos os participantes compreendam os conteúdos trabalhados. A dinâmica da aprendizagem em grupo favorece a promoção do sucesso compartilhado, à medida que os estudantes/artistas se apoiam mutuamente por meio de incentivo,

cooperação e suporte, respeitando os esforços individuais dedicados ao processo de aprendizagem.

Dessa maneira, a partir dos pressupostos apresentados nas relações aqui estabelecidas, justifico a necessidade do desenvolvimento de Metodologias Colaborativas Baseadas em Projetos, específicas à aprendizagem da Cenografia no ensino superior, e preparo-me para a elaboração e implantação de tais metodologias para serem compartilhadas com as diferentes práticas docentes no andamento desta pesquisa.

Referências

ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. In: **Cadernos da ELT**, Santo André, v.1, n.0, p. 33-41, mar. 2003.

ALVES, Paulo Vinícius. **O Espaço Relacional**: a expansão do conceito de espaço cênico a partir da obra de Merleau-Ponty. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR, 2019. Disponível em: <https://pergamum-biblioteca.pucpr.br/acervo/352328> Acesso em: 24 de Junho de 2025

ARAÚJO, Antonio. O processo colaborativo como modo de criação. In: **Olhar**: Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena. N1, p. 49-51 São Paulo: ESCH, 2009. DOI: <https://doi.org/10.59418/olhares.v1i1.8> - Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/olhares/article/view/8/8> Acesso em: 01 de Julho de 2025

ARAÚJO, Antonio; FERNANDES, Silvia. **Teatro da Vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

ARAUJO, Sueli. Processos: apontamentos iniciais. In: MORAES, M. ARAUJO, S. (Org.) **Antígona**: reduzida e ampliada. Curitiba: CiaSenhas de Teatro, 2007.

BEHRENS, Marilda Aparecida. **Paradigma da complexidade**: Metodologia de projetos, contratos didáticos e portfólios. Petrópolis: Vozes, 2006.

BEHRENS, Marilda Aparecida. **O paradigma emergente e a prática pedagógica**. 5ª Edição. Petrópolis: Vozes, 2013.

BRANDÃO, Zaia (Org.). **A crise dos paradigmas e a educação**. São Paulo: Cortez Editora, 2007

CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas**: Ciência para uma vida sustentável. São Paulo: Cultrix, 2002.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida**: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos. 5ª edição. 5ª edição. São Paulo: Cultrix, 2010.

CARREIRA, André. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. In: **VI Congresso da ABRACE**. v. 11 n. 1 – Campinas: UNICAMP, 2010. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/download/3432/3432-Texto%20do%20artigo-9198-1-10-20181014.pdf> Acesso em: 27 de Junho de 2025.

FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FORJAZ, Cibele. O papel do Encenador: das vanguardas modernas ao processo colaborativo: notas rápidas sobre a função do diretor no teatro. In: **Revista Subtexto**: Revista de teatro do Galpão Cine Horto. V. 12, nº 11, p. 20-32. Belo Horizonte: CPMT, 2015. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1s-NfGWbYhe3Pxj6a8iaBsZF73oFYMsKv/view> Acesso em: 28 de Junho de 2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro / São Paulo: Paz e Terra, 2020.

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** Trad. de Carlos Szak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. 7ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LEITE, Janaina. Cadê o dramaturgo? In: **Hysteria**. São Paulo: Grupo XIX de Teatro, 2006.

LUCIANI, NÁDIA M. **Iluminação Cênica**: A performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador. Tese (Doutorado) São Paulo: ECA/USP, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-02032021-131705/pt-br.php> Acesso em: 18 de Junho de 2025.

MACHADO, Neto. Dramaturgias do jogo. In: MORAES, M. ARAUJO, S. (Org.) **Antígona**: reduzida e ampliada. Curitiba: CiaSenhas de Teatro, 2007.

MARQUES, Luiz F. A arte do encontro. In: **Hysteria**. São Paulo: Grupo XIX de Teatro, 2006.

MORIN, Edgar. Epistemologia da complexidade. In: SCHNITMAN, D. F. (Org.) **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p.274-289.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MORIN, Edgar. **É hora de mudarmos de via**: as lições do coronavírus. Colaboração de Sabah Abouesslam. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

MORRIS, T. **E se Aristóteles dirigisse a General Motors?** - a nova alma das organizações. Trad. Ana Beatriz Rodrigues; Priscilla Martins Celeste. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

NICOLETE, A. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramatúrgico. In: **Sala Preta**, [S. l.], v. 2, p. 318-325, 2002. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v2i0p318-325. Disponível em: <https://revistas.usp.br/%20salapreta/article/view/57109> Acesso em: 8 junho de 2025.

OLIVEIRA, Sandra. Modos de ser estudante e as pedagogias ativas: autonomia e aprendizagem na experiência do indivíduo livre. In: DEBALDI, B. (Org). **Metodologias ativas no ensino superior: o protagonismo do aluno**. Porto Alegre: Penso, 2020.

POPPER, K. R. **A Lógica da Pesquisa Científica**. Karl R. Popper: tradução Leonidas Hegenberg, Octanny Silveira da Mota. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

REBOUÇAS, Renato B. Vivências possíveis – Espaço e processos de criação. In: **Higiene**. São Paulo: Grupo XIX de Teatro, 2006.

SERRANO, Rosario Mérida. Consensual Concept Maps in Early Childhood Education. In: MARRIOTT, Rita de Cássia Veiga; TORRES, Patrícia Lupion (Eds.). **Handbook of Research on Collaborative Learning using Concept Mapping**. Hershey, PA: Information Science Reference, 2010.

SILVA, Amabilis de Jesus. Figurinos: vetores de transformações. In: NETO, Walter L. Torres (Org). **Modernidade em Cena: 50 anos de teatro em Curitiba**. Curitiba: Kotter Editorial, 2022.

SOMMERMAN, A. **Inter ou transdisciplinaridade?** Da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes. São Paulo: Paulus, 2006.

TOSCANO, A. Aspectos da criação teatral colaborativa – experiências articuladas com a obra dramatúrgica de Georg Büchner: devoração da cobaia WoyZéck – um experimento-máquina, de 2010, e Eu-Büchner, de 2013. **PARALAXE**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 19–31, 2016. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/%20view/30534> Acesso em: 8 jun. 2025.

VASCONCELOS, Maria José Esteves de. **Pensamento sistêmico: o novo paradigma da ciência**. 2ed. Campinas, SP: Papirus, 2003.

Recebido em 06/08/2025

Aceito em 02/12/2025

O TEATRO DE BONECOS *O RICO AVARENTO*: INTERSECÇÕES EMANCIPATÓRIAS AO CONTEXTO ESCOLAR

Neto Portela¹

Resumo: Este artigo objetiva abordar a Cultura Popular por meio da peça de Ariano Suassuna *O Rico Avarento* para a implementação das linguagens artísticas (teatro, dança, música e artes visuais) nas produções dos estudantes, ligadas ao contexto cultural da comunidade escolar. Metodologicamente, a pesquisa foi de natureza qualitativa, com abordagem metodológica exploratória, e teve como técnica a pesquisa participante. O instrumento para coleta de dados foi por meio de observação participante, e, para analisar os dados colhidos, utilizou-se a Análise de Conteúdo (AC). Os processos pedagógicos possibilitaram a criação com temas da realidade nordestina, valorizando os aspectos socioculturais, mas também perspectivas de melhorias para futuras práticas.

Palavras-chave: Propostas pedagógicas; Ensino das artes; Teatro de bonecos; Cultura Popular.

THE PUPPET THEATER THE GREEDY RICH MAN: EMANCIPATORY INTERSECTIONS WITHIN THE SCHOOL CONTEXT

Abstract: This article aims to address Popular Culture through the play by Ariano Suassuna *The Greedy Rich Man* for the implementation of artistic languages (theater, dance, music, and visual arts) in students' productions, linked to the cultural context of the school community. Methodologically, this research is qualitative in nature, with an exploratory methodological approach, and used participant research as its main technique. The instrument used for data collection was participant observation, and Content Analysis (CA) was adopted to analyze the collected data. The pedagogical processes enabled creative engagement with themes from the reality of the Brazilian Northeast, valuing sociocultural aspects, but also perspectives for improvements in future practices.

Keywords: Pedagogical approaches; Arts education; Puppet theater; Popular culture.

¹ Professor da Rede Estadual de Alagoas. Mestre em Artes da Cena. Especialista em Docência para Educação Básica e; em Ensino do Teatro. Graduado em Artes Cênicas – Teatro. Ator, diretor, dramaturgo e pesquisador. Membro de Grupo de Pesquisa BRINCANTUAR e C.E.L.I.A.
Orcid: 0000-0001-7292-7348 E-mail: neto.portela@professor.educ.al.gov.br

Introdução

A pedagogia do teatro é uma abordagem educacional que busca integrar o teatro ao cotidiano escolar não apenas como atividade artística, mas como uma prática formativa que estimula o desenvolvimento humano, social e cognitivo dos estudantes. Ela propõe o uso do fazer teatral como instrumento de aprendizagem, promovendo a construção do conhecimento por meio da experiência, da expressão criativa, do diálogo e da reflexão crítica sobre o mundo. Essa abordagem reconhece os benefícios do teatro na educação, como o estímulo à expressão, criatividade, trabalho em equipe e autoconfiança.

Talvez exista uma espécie de antagonismo entre, de um lado, a comunidade escolar, que ainda parece desprezar e deslegitimar as formas de conhecimento de mundo e de modalidades pedagógicas intrínsecas às artes, e, de outro, os arte-educadores, que insistem em desqualificar o sentido e a função da escola, negando suas formas de organização e modos pedagógicos. Cada lado parece possuir opiniões fechadas sobre o que é a arte e o que é a escola. Capazes de falar e expor suas visões parecem incapazes de ouvir o outro (Gianini, 2021, p. 102).

Com base na pesquisa do professor Gianini, que aborda o antagonismo improdutivo entre a escola e as formas artísticas, e nos estudos de Koudela (2002), ao apresentar a nova proposta de ensino do teatro, é destacado que o teatro na educação necessita estar integrado ao currículo escolar de forma interdisciplinar. Levando em consideração que na escola não está formando artistas mais habilidades para o desenvolvimento do aprendiz.

Essa característica pode ser percebida quando a abordagem das aulas do professor de teatro se direciona aos aspectos históricos do texto dramático, aos temas transversais possibilitados pelos textos, ao trabalho em equipe, à criatividade e expressão, dentre outros. Koudela (2002) ressalta a importância do teatro como forma de expressão, que estimula a imaginação, a criatividade e a consciência crítica dos alunos.

Entretanto, é necessário atentar que a arte na educação, ainda na contemporaneidade, se passa por uma prática polivalente (ensinando todas as linguagens artísticas – teatro, dança, música e artes visuais – mesmo o profissional sendo

formado em apenas uma dessas linguagens) e isso resulta dificuldades para trabalhar as habilidades mencionadas por Koudela.

A respeito dessa situação, o professor Marcelo Gianini (2016), pioneiro nos estudos da Arte na Educação Básica de Alagoas, aponta ainda que no Estado, e na maior parte do Brasil, o professor tem uma contradição de formação e exercício profissional. Logo, essa complexidade de trabalhar as diversas linguagens das artes dificulta o trabalho do professor que, comumente, é formado em uma dessas linguagens e necessita lecionar as outras três (trazer elas, considerando que pode chegar a leitores de outras áreas). Ainda no meio desse fenômeno está a ligação que as aulas precisam ter com a cultura do território do estudante, pois dessa forma, viabilizará a prática social como estratégia de produção artística, tornando os estudantes fazedores de cultura e propagadores de suas histórias, de acordo com as sugestões da BNCC (Brasil, 2018).

Considerando esse cenário, a Cultura Popular se sobressai por apresentar uma variedade de linguagens artísticas em suas expressões. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é abordar a Cultura Popular por meio da peça de Ariano Suassuna “*O Rico Avarento*” para a implementação das linguagens artísticas nas produções dos alunos, ligadas ao contexto cultural da comunidade escolar.

O artigo descreve a minha experiência como docente com as turmas da 2.ª série da Escola Estadual Djalma Barros Siqueira – Extensão, localizada em Jequiá da Praia - AL, durante o ano letivo de 2022, na criação da peça teatral *O Rico Avarento*, de Ariano Suassuna, adaptada para o teatro de bonecos, compreendido aqui não apenas como um formato estético, mas como uma linguagem cênica autônoma, dotada de princípios, técnicas e expressividades próprias.

Metodologicamente, a pesquisa foi de natureza qualitativa, com abordagem metodológica exploratória, e teve como técnica a pesquisa participante. O instrumento para coleta de dados foi por meio de observação participante, e, para analisar os dados colhidos, utilizou-se a Análise de Conteúdo (AC).

A pesquisa participante é uma abordagem metodológica que se destaca pela sua ênfase na colaboração entre pesquisadores e participantes, promovendo um processo de pesquisa que é simultaneamente colaborativo e transformador. Essa metodologia é fundamentada na ideia de que o conhecimento é construído

coletivamente e que os participantes não são apenas objetos de estudo, mas sujeitos ativos na criação e na aplicação do conhecimento (Fals Borda, 1999).

Nesse cenário, como toda a pesquisa foi realizada na sala de aula, tendo como referência minhas práticas pedagógicas, essa metodologia dialoga com as ações vivenciadas. A pesquisa participante integra diversas técnicas de coleta e análise de dados, incluindo observação participante e AC, que são utilizadas para capturar e interpretar a complexidade das experiências vividas pelos participantes.

A observação participante é uma técnica central na pesquisa participante, proporcionando um meio para que o pesquisador se integre e interaja com o grupo ou comunidade estudada. De acordo com O'Reilly (2012), a observação participante permite ao pesquisador uma compreensão mais profunda dos contextos e processos sociais ao vivenciar diretamente as atividades e interações dos participantes.

Nas turmas me coloquei como observador participante, uma vez que em todo o processo estive em criação junto com os estudantes. Desde a produção dos produtos artísticos até a exposição, houve colaboração entre mim e os estudantes.

A Análise de Conteúdo é uma técnica crucial na pesquisa participante, usada para interpretar e compreender os dados coletados. Essa técnica envolve a identificação e a análise de padrões, temas e categorias emergentes nos dados, proporcionando uma visão abrangente das experiências e perspectivas dos participantes. Para Bardin (2011), a AC é um método sistemático e objetivo para descrever e interpretar o conteúdo dos dados qualitativos, permitindo a identificação de significados e relações subjacentes.

Esse tipo de análise pode ser aplicado a diferentes tipos de dados, como transcrições de entrevistas, registros de observações e materiais produzidos pelos participantes, como textos e imagens (Cavanagh, 1997). No meu caso, as análises trataram os discursos trazidos pelos estudantes, as anotações de sala de aula e os registros que aparecem ao longo do artigo.

Teatro de bonecos, coco de roda e capoeira

O teatro de bonecos — especificamente Mamulengo, Casimiro Coco, Babau e João Redondo — constitui um emblema clássico da utilização de bonecos para narrar

histórias e divertir o público. O dossiê interpretativo de 2014, elaborado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) destaca a importância dessa prática milenar para o Nordeste do Brasil. Por meio de performances de titereiros, o teatro de bonecos é considerado uma manifestação cultural que espelha a criatividade de artistas locais, sua resistência e adaptabilidade (Brasil, 2014).

Um estudo realizado por Brochado (2015) investiga os meandros do teatro de bonecos no Nordeste, desvendando suas variações e contribuições para a rica tapeçaria do patrimônio cultural do Brasil. Ele sublinha a essência dessas *performances* – normalmente encenadas em praças públicas movimentadas e feiras vibrantes – como canais vitais para transmitir normas culturais e valores sociais. As conclusões do autor, portanto, pontuam um apelo urgente: a necessidade de se reconhecer e atribuir valor a essas práticas como componentes integrais que constituem a identidade cultural brasileira.

Castro (2015), por sua vez, destaca a necessidade de reconhecer o tradicional teatro de bonecos brasileiro como patrimônio cultural imaterial. Ela sugere que esse ato de reconhecimento não apenas ajuda a manter vivas essas tradições milenares, como também fortalece a identidade cultural das comunidades. O estudo de Castro analisa a forma como o teatro Mamulengos evoluiu ao longo das gerações e evidencia a capacidade que a manifestação tem em se adaptar a diferentes dinâmicas de mudanças sociais e culturais, mantendo características originais, que definem o seu núcleo até o tempo presente.

Nesse cenário, Borralho (2019) aprofunda-se no âmbito de processos e buscas enraizados na Cultura Popular. A sua investigação, publicada no periódico *Móin-Móin*, revela como as formas de arte milenares, como os mamulengos, não são entidades autônomas, mas resultados de um edifício cultural perene. Borralho ressalta que essas práticas milenares nunca devem ser vistas como meras formas de diversão, mas como narrativas vivas e dinâmicas que evoluem continuamente e encontram ressonância com experiências e valores das comunidades.

Goldovsky (2015) discute a tradição como um pré-requisito para a evolução cultural. Sua análise ressalta que atividades culturais tradicionais como teatro de bonecos, Coco de Roda e Capoeira constituem parte essencial da formação da identidade cultural local. O autor postula, ainda, que defender essas tradições é a chave

para o empoderamento da comunidade, o que leva à propagação da diversidade cultural dentro das nações.

O Coco de Roda é outra joia cultural do Nordeste brasileiro. Foi nessa prática que C.M. Farias (2016) se aprofundou em sua dissertação, trazendo à tona a (re)criação da tradição nos fluxos de dança por mulheres no Cariri, Ceará (CE). Ela postula que o Coco de Roda não é apenas um movimento rítmico, pelo contrário, é uma linguagem silenciosa de afirmação cultural para as mulheres demarcarem as suas identidades, funcionando também como uma estratégia para resistir às formas patriarcais de opressão. O estudo de C.M. Farias (2016) sublinha como essa arte se metamorfoseou ao longo dos tempos – não estática, mas dinâmica –, evoluindo ao longo do tempo, assimilando novas influências e adaptando-se às mudanças sociais e culturais.

O artigo de Rocha (2019) investiga o Coco de Roda e analisa como a identidade é produzida por meio da resistência e os aspectos educativos dessa prática. Rocha postula que o Coco de Roda representa um desafio cultural – um veículo através do qual as comunidades podem apostar as suas identidades enquanto mantêm vivas as chamas das suas tradições. Destaca a sua importância na educação, vendo-a desempenhar um papel não só na promoção da consciência cultural entre os jovens, mas, também, na promoção da consciência cultural.

A Capoeira, por sua vez, é uma manifestação cultural que mescla componentes de combate, dança e jogo, além de música. Nascimento e Monteiro (2021) investigam a política de “vadiagem” da Capoeira, vendo-a através de uma lente diferente – uma análise sobre como essa prática peculiar influencia a formação de identidades individuais dentro de uma cidade metropolitana, tal como Fortaleza. O argumento sugere que a Capoeira é uma forma de desafio cultural em que os negros afirmam a sua própria identidade, permitindo-lhes resistir a várias formas de opressão impostas às comunidades.

Em sua etnografia, Nascimento e Araújo (2023), mergulham na (re)invenção do que é considerado popular, ao olharem mais de perto os coqueiros urbanos de Fortaleza. O texto sublinha a metamorfose que tais práticas culturais sofrem quando transplantadas para um ambiente urbano – como evoluem para se adequarem aos contornos das realidades sociais e culturais emergentes. O estudo destaca como essas

práticas desempenham um papel fundamental na promoção da destreza cultural entre as comunidades, ao mesmo tempo que reforçam os desafios da identidade comunitária.

Outro ponto relevante, sob a perspectiva teórica da Cultura Popular e suas mudanças na modernidade, é abordado por Canclini (2015). Em sua obra *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, investiga como práticas culturais como o teatro de bonecos, o Coco de Roda e a Capoeira evoluem de suas raízes tradicionais para se enquadrarem na estrutura moderna. Logo, postula que essas adaptações são formas de resistência cultural, permitindo que as comunidades afirmem as suas identidades em um mundo em constante evolução.

Diversos estudiosos (Nascimento; Monteiro, 2021; Nascimento; Monteiro, 2023; Canclini, 2015), enfatizaram a importância de se reconhecer e sustentar essas práticas culturais. Afirmam que essas exposições são mais do que apenas espetáculos, pois representam um desafio cultural. Por meio delas, as comunidades são capazes de afirmar quem são e defender o que os seus antepassados deixaram como tradições. A conservação dessas práticas é, portanto, um fator-chave para aumentar a diversidade cultural e fortalecer a força da comunidade – um ponto importante para aqueles que dependem dessa prática para a construção de identidades.

Análises do teatro de bonecos, bem como do Coco de Roda e da Capoeira, demonstram a importância que essas práticas têm na definição da identidade cultural brasileira. São apresentadas como essas manifestações se transformaram ao longo do tempo, ajustando-se às mudanças ocorridas na sociedade e na cultura, mas mantendo suas características básicas. As pesquisas citadas nesta sessão, ressaltam a importância de reconhecer essas práticas – com todo o seu valor intrínseco – como componentes fundamentais do legado cultural do Brasil.

Entendo que a manutenção destas práticas culturais é essencial para promover a variedade cultural e capacitar as comunidades. São formas de resistência cultural que permitem às comunidades afirmarem as suas identidades, bem como a sua resistência contra as formas de opressão que as afetam. Portanto, o teatro de bonecos, o Coco de Roda e a Capoeira – que utilizei em sala durante esse tempo – apresentam evoluções dinâmicas em constante manifestação e, dessa forma, refletem bastante sobre as vivências de cada aluno(a) e os valores das comunidades de onde surgem.

A visão apresentada pelos autores mencionados sobre esse tema é ampla e significativa para refletir sobre a minha prática. Eles investigam o significado do teatro de bonecos, do Coco de Roda e da Capoeira como expressões culturais no Brasil. Desse modo, identifica-se que grande parte da composição dessas manifestações são constituídas por tradição e história, servem para manter vivas as identidades culturais e ao mesmo tempo para anunciar a diversidade cultural.

Assim, promover essas práticas – principalmente nas instituições de ensino – é preservar a memória das comunidades e fortalecer a conexão entre as gerações mais velhas e as mais novas.

Contexto e análise do produto

A valorização da Cultura Popular nordestina se relaciona com o Movimento Armorial, cujo precursor é Ariano Suassuna. O objetivo do movimento era criar uma arte erudita brasileira fundamentada nas raízes populares da nossa cultura. Nesse contexto, Suassuna e os adeptos ao movimento começam “a utilizar elementos dos folguedos nordestino, a exemplo, o bumba-meu-boi, o reisado, o cavalo-marinho, as cantorias, as violas dando a estes uma vertente erudita” (Castro Coimbra *et al.*, 2007, p. 8). Os autores ainda mencionam que o movimento Armorial busca:

Promover o resgate da Cultura Popular nordestina e difundi-la sob uma roupagem mais erudita divulgar a arte e a riqueza cultural do Nordeste, região que é sempre lembrada por aspectos de sofrimento e pobreza, recriar artisticamente essa realidade a partir dos elementos do próprio povo [...] (Castro Coimbra *et al.*, 2007, p. 9).

O material empregado no processo criativo em sala de aula foi *O Rico Avarento*, uma obra de Ariano Suassuna publicada em 1954, que faz parte da estrutura do Movimento Armorial. O texto retrata a história das personagens Rico, Tirateima, Velha Cega, Velho Horroroso, Velha Terrivelmente Horrorosa, Canito, Cão-coxo e Cão Ciúme. Rico é um coronel pirangueiro que não liga para as dificuldades alheias; Tirateima é um pobre à procura de emprego que aceita ser empregado como mestre-sala do Rico, sem direitos trabalhistas. A Velha Cega, o Velho Horroroso e a Velha Terrivelmente Horrosa

são mendigos que vão pedir ajuda na casa de Rico. Ele nega e os mendigos jogam pragas sobre o Coronel. Canito, Cão-coxo e Cão Ciúme são os demônios vindo buscar o Rico, por não ajudar os necessitados.

O texto toca em questões sociais, como a necessidade de emprego e como muitas pessoas acabam ficando em empregos nos quais seus direitos são usurpados. Também dialoga com a crença cristã, pois utiliza de ações pregadas pela religião, tais como ajudar ao próximo e aos necessitados como meio de salvação. Esses elementos são predominantes nas artes desenvolvidas na Cultura Popular e são temas transversais abordados no texto dramático. Para desenvolver o texto, foi colocado o teatro de bonecos Mamulengos, que de acordo com Santos (2007, p. 19):

[...] é um teatro de características inteiramente populares, onde os atores são bonecos que falam, dançam, brigam e quase sempre, morrem. Como em tantas outras manifestações artísticas da Cultura Popular nordestina, o Mamulengo revela de modo singular a rica expressividade do dia a dia do povo da região. Através dos bonecos, o povo se identifica com suas alegrias e suas tristezas, com seus temores e sua capacidade de fé, com seus tipos matreiros e seus elementos repressores, com o esmagamento de seus direitos e sua ânsia de liberdade.

Os gêneros musicais e tipos de danças para o teatro de bonecos necessitam se aproximar das raízes da Cultura Popular. Portanto, nesse processo pedagógico foi utilizado o Coco de Roda e a Capoeira. Desse modo, temos que o termo coco designa um ritmo e uma dança, que dão origens a variações de coco, e o de Roda está entre eles. O Coco de Roda tem músicas que retratam o passado de negros e indígenas, tendo como marcação do tempo dois passos fortes com o pé direito e esquerdo (Barreto, 2017). Já a Capoeira

[...] está intimamente ligada aos negros no Brasil [...] hoje é considerada uma manifestação cultural nascida da luta dos negros pela liberdade [...] a parte rítmica da Capoeira é, principalmente, dirigida pelos berimbaus e pandeiros, possuindo ainda a presença de instrumentos como o reco-reco, agogô e atabaque (Fontoura; Guimarães, 2002, p. 149).

Todas as ações desenvolvidas na sala de aula estavam ligadas aos procedimentos da Pedagogia do Teatro como o brincar, o jogo teatral e o jogo dramático. Conforme Pereira Neto (2021), o brincar consiste em atividades lúdicas de livre

expressão, sem regras e sem pressão para serem resolvidas, diferente dos jogos dramáticos.

Os jogos dramáticos (construção coletiva registrada por Jean-Pierre Ryngaert) e os jogos teatrais, elaborados por Viola Spolin, têm finalidades para construção cênica:

Jogo teatral e jogo dramático fundamentam-se na ideia de que a depuração estética da comunicação teatral é indissociável do crescimento pessoal do jogador. Ambos têm na plateia – interna ao grupo de jogadores – um elemento essencial para a avaliação dos avanços conquistados pelos participantes. Prescindem da noção de talento ou de qualquer pré-requisito anterior ao próprio ato de jogar e apresentam propostas de caráter estrutural, derivadas da linguagem do teatro, que permitem a formulação, pelo próprio grupo, das situações, temas, desejos, que quer trazer à tona. Quando se lança em um jogo teatral ou dramático, o jogador é convidado a formular e a responder a atos cênicos mediante a construção física de uma ficção composta por ação, espaço, fala, entre outros elementos possíveis. Essa construção ocorre através de relações que o jogador produz aqui e agora com seus parceiros e com o ambiente, relações essas que implicam intencionalidade, mas incluem também, necessariamente, fatores aleatórios (Pupo, 2001, p. 182).

A citação de Pupo (2001) reflete a importância dos jogos teatral e dramático como processos que vão além da técnica ou talento inato, enfatizando o crescimento pessoal do jogador por meio da depuração estética. A ideia central é que a comunicação cênica, ao ser depurada no jogo, também reflete o desenvolvimento emocional e criativo dos participantes. A presença da plateia, ainda que interna, é fundamental para a avaliação do progresso, pois a interação entre os jogadores e o ambiente cria uma dinâmica de *feedback* constante.

O jogo não depende de pré-requisitos, mas propõe uma estrutura aberta, no qual o grupo de jogadores é responsável pela criação de temas e situações, gerando um processo coletivo de construção e experimentação. Essa construção não é apenas técnica, mas, também, física e relacional, estabelecendo vínculos entre o espaço, a ação e a fala. Ao mesmo tempo, o fator aleatório na interação cênica sugere que o jogo nunca é totalmente previsível, oferecendo espaço para surpresas e descobertas.

O teatro de bonecos de *O Rico Avarento*

Nas turmas da 2ª série eu utilizo o conteúdo da Cultura Popular, com a previsão de se fazer um espetáculo de teatro de bonecos ao fim do ano. No período letivo de 2022 comecei o processo no segundo semestre, porque ingressei na escola em abril daquele ano. Portanto, necessitava conhecer a turma, criar projetos pedagógicos, dividir os conteúdos por etapas e séries (1.ª, 2.ª e 3.ª).

Isso dificultou um pouco os resultados, pois não foi criado pouco a pouco, para no final se juntar o que foi produzido e se criar a dramaturgia do espetáculo. No quarto bimestre comecei a criar as produções artísticas junto com os estudantes, dividindo a função de cada grupo. Assim foram considerados os seguintes grupos: Grupo A – Manuseio e falas dos bonecos; Grupo B – Produção dos bonecos; Grupo C – Dança e Música; Grupo D – Registros do processo.

Para cada grupo havia uma atribuição diferente e os membros deveriam se organizar entre eles para cumprir as atividades – a atribuição de cada grupo se encontra no Quadro 1. Prefiri não definir a função de cada um, pois acredito na autogestão do estudante. Afinal, ele necessita trabalhar em equipe e se organizar entre seus pares; o professor está no ambiente para mediação. Essa prática pedagógica se relaciona com os elementos da Aprendizagem Colaborativa, que, de acordo com Torres e Irala (2014), baseia-se na relação entre estudante-estudante e professor-estudante.

Essa metodologia torna o estudante o centro da aprendizagem, deixando-o livre para desenvolver as atividades com seus repertórios sociais. O professor nesse processo atua como mediador, agregando conhecimento ao estudante e o encaminhando para a busca de aprendizagens.

Quadro 1 – Atribuições dos grupos

Grupo A	Construir as vozes, o perfil, o ritmo, os trejeitos de cada personagem. Estudar o texto, dando as intenções necessárias para atingir ao tempo rítmico da cena. Manusear os bonecos conforme as intenções das falas. Apresentar o espetáculo.
Grupo B	Tomar posse do material necessário para a construção dos bonecos. Fazer o <i>croqui</i> de cada personagem. Construir os bonecos conforme as indicações do <i>croqui</i> , esculpindo os volumes e declives do rosto. Pintar o boneco. Garantir que a estrutura esteja firme para o manuseio. Colocar a vestimenta dos bonecos.
Grupo C	Criar a coreografia da música, contando uma história que seja pertinente à letra e ao espetáculo. Aprender a letra, a melodia, o ritmo e harmonia da música. Encaminhar a música e a dança para compor a dramaturgia do espetáculo. Criar danças e músicas autorais. Apresentar o espetáculo.
Grupo D	Registrar os momentos das aulas, ensaios e apresentação com fotos e vídeos. Criar material audiovisual dos bastidores do processo para debate pós-apresentação, sendo este instrumento de avaliação do componente curricular.

Fonte: Portela Neto, 2023.

Essas atribuições foram divididas nas três salas de 2.^a série da escola. Houve turma que ficou com uma função a menos devido ao número de estudantes e à dificuldade que a turma tem em realizar as atividades propostas pelos professores. Dessa forma, temos a turma A, a turma B e a turma C.

A turma A teve todas as funções distribuídas, havendo 6 participantes; no Grupo B, 6 participantes; no Grupo C, 13 participantes; no Grupo D, houve 9 participantes.

A turma B, teve todas as funções distribuídas. No Grupo A, houve 6 participantes; no Grupo B, 6 participantes; no Grupo C, 10 participantes; no Grupo D, 6 participantes.

A turma C, apenas não teve as funções do Grupo C, por ser uma turma menor e com menos produtividade. No Grupo A houve 4 participantes; no Grupo B, 7 participantes; no Grupo D, 5 participantes.

Nas aulas, antes dividir os grupos, foi lido o texto com cada turma e debatidos seus temas transversais. Na leitura havia risadas e identificação com as palavras utilizadas no texto. Mesmo as palavras que são usadas pelas pessoas mais velhas, os estudantes conseguiam reconhecer, rir e se identificar. Segue fragmento de uma cena de *O Rico Avarento* (1954):

Ouvem-se palmas e um gemido.

TIRATEIMA — *Danou-se, Patrão, o que será isso?*

O RICO — *Sei não, vá ver! Vá ver, Mestre-Sala!*

A CEGA (*aparecendo e batendo Palmas*) — *Me dê uma esmola pelo amor de Deus!*

TIRATEIMA — *Uma esmola? Quem é você? O que é que há, minha velha?*

A CEGA — *É uma velha do olho furado! Estou pedindo uma esmola pelo amor de Deus!*

O RICO — *O que é, Mestre-Sala?*

TIRATEIMA — *Meu patrão, é uma velhinha cega, que está pedindo uma esmola!*

O RICO — *Dou não! Eu não já lhe disse qual é minha lei? Não dou esmola a ninguém e não visito a casa da minha mãe que é pra ela não visitar a minha!*

TIRATEIMA — *Mas patrão, ela tem um olho furado, é a coisa mais horrível desse mundo!*

O RICO — *Não tem isso não, não fui eu que furei o olho dela! Diga a ela que venha aqui pra eu furar o outro, que aí eu tenho obrigação com ela e dou a esmola!*

TIRATEIMA — *Olhe, minha velha, eu falei como patrão e não pode ser não. Vá procurar um trabalho por aí e acabe com essa história de pedir esmola só porque tem um olho furado. Foi o patrão quem disse, não fui eu não.*

O fragmento destacado corresponde à comicidade tratada ao longo do texto. Eram esses trechos que causavam risos, mas, ao mesmo tempo, reflexão, principalmente quando eu levantava as pautas do tema central da história. A narrativa de *O Rico Avaro*, que fala sobre fome, procura de emprego, falta de direitos trabalhistas e remuneração a critério do empregador, comunicou-se com a realidade da população de Jequiá da Praia, de modo que a realidade da cidade se relaciona com a apresentação da dramaturgia. O texto foi dividido em partes com cada turma. A turma A ficou com as partes 3 e 5. A turma B ficou com a parte 1. A turma C ficou com as partes 2 e 4.

Para a construção das personagens foi solicitado que os atores fizessem uma vida pregressa delas, contando sua história, seus medos, sua idade, o modo como fala, o modo que é o corpo. Na semana seguinte, cada um leu o que escreveu, depois foram colocadas as impressões das personagens em seu corpo – com essa técnica é possível construí-las de maneira orgânica.

Nesse processo, também foram utilizadas técnicas de jogos teatrais, como a entrevista com cada personagem. Essa ação condiz com as técnicas da preparação da personagem de Stanislavski (2018). Cada personagem se sentou à frente dos estudantes, enquanto eles apreciavam a ação, eu fazia as perguntas aleatórias referente à vida da personagem; ela me respondia mentindo ou falando a verdade, isso ficava a critério de

cada jogador. Fazia perguntas, dentre outras: Você já matou alguém? Qual a sua idade? Onde você mora? Você tem filhos? Você gosta da velha cega?

Após cada personagem realizar a entrevista, o grupo se reunia e improvisava o texto, levando em consideração os acontecimentos das cenas. Esse momento, para os estudantes foi de surpresa, pois eles não haviam decorado as falas e conseguiram entre 3 e 5 minutos, construir a cena com começo, meio e fim, sem deixar uma situação de fora. Nos ensaios seguintes, foi focado nos intervalos das falas, nas intenções, em técnicas para imitação vocal e para não se perder a voz e a cadência das personagens.

No decorrer das aulas, os estudantes demonstraram crescimento na construção das personagens. No entanto, também era notório que eles não estudavam o texto em casa. A progressão acontecia somente na sala de aula, o que torna o processo mais demorado e pode gerar um resultado abaixo do esperado.

O andamento da montagem perdeu a força quando chegou a última semana de dezembro e as semanas de janeiro. Os professores contratados foram dispensados e os efetivos dobraram a carga horária semanal. Além disso, os ônibus começaram a sair mais cedo, não tendo a última aula e, às vezes, até a penúltima. Então, decidi gravar as falas das personagens e reproduzir no espetáculo.

A turma C, nesse processo, acabou não gravando, sendo assim, as falas ficaram, então, com a turma A. Nas gravações, foi possível perceber que a turma B estava sem motivação, já a turma A demonstrou muito interesse. Os estudantes da turma A, expuseram que achavam que fariam o texto inteiro, o que, após a apresentação, gerou reflexões durante a avaliação do processo. Muitos relataram que, apesar da expectativa inicial, compreenderam a importância da divisão das partes e reconheceram que o trabalho coletivo entre as turmas possibilitou uma experiência mais ampla de criação e aprendizado.

As equipes do Grupo B – construção dos bonecos – precisavam ter uma garrafa, que poderia ser de sabão em líquido, água sanitária, de refrigerante, ficava a critério. Após isso, começava o revestimento com papel ofício já utilizado; o volume do rosto do boneco; depois a pintura e, finalmente, a formação da base para segurar o boneco mamulengo revestido com sua roupa. Todas as três turmas tiveram dificuldade em cumprir os prazos de entrega.

A turma A entregou com uma semana de antecedência à apresentação; a turma B entregou um dia antes e a turma C entregou no dia. Os bonecos não vieram com a base montada e nem com a roupa. O atraso na entrega dos bonecos ocasionou a não realização do ensaio geral, com as falas e o manuseio dos bonecos.

As equipes do Grupo C – Dança e Música – foram divididas em: turma A (Coco de Roda) e turma B (Capoeira). Dividir não foi a melhor alternativa. Poderia ter deixado tudo em Coco de Roda, pois seria mais fácil conduzir as turmas e fazer os trabalhos autorais. Nenhuma das duas turmas conseguiu desenvolver os trabalhos autorais. Com a turma A fizemos diversos ensaios, no entanto, devido ao acontecimento da falta de professores e de estudantes, decidi gravar, em formato de videoclipe, só que não deu certo, então avaliei o processo de estudo do videoclipe com a turma. Coloquei no telão o videoclipe da música *Andrelina* do Mestre Verdelino.

A turma B foi a mais difícil em relação ao trabalho proposto, pois conseguimos reunir o grupo apenas uma vez. No entanto, como já havíamos estabelecido a interdisciplinaridade com o professor de Educação Física, organizamos uma aula com tempo maior com a participação do Mestre Pavão, do grupo Capoeira Brasil.

Nessa aula, todas as turmas de 2.^a série participaram. Logo, pedi para que os registros das aulas fossem transformados em videoclipe. Eles escolheram a música *Paranauê Paraná*, composição de Adriano Oliveira Esturilho.

A experiência com a oficina de Capoeira, proporcionada pelo grupo trazido pelo professor de Educação Física, foi estonteante. Os estudantes participaram de forma ativa, não se dispersaram e respeitaram a autoridade de conhecimento do mestre, que trazia as informações e passos da Capoeira. Essa situação reforça o entendimento de que é importante levar além do conteúdo para o estudante, colocando os agentes que promovem a Cultura Popular para compartilhar os ensinamentos.

A prática é vivenciada e sem o olhar folclórico que muitas escolas promovem quando distanciam os mestres da Cultura Popular dos ensinamentos da sala de aula. Nesse cenário, é importante ressaltar que a oficina conduzida por Mestre Pavão chamou muito mais a atenção dos alunos do que as minhas aulas de Coco de Roda – a situação se explica pelas observações feitas no parágrafo anterior, que destacam a relevância do professor em compartilhar seus conhecimentos na Educação Básica.

Em relação ao grupo D – Registro do Processo –, por mais que eles estivessem em todas as aulas, gravando e filmando todo o processo e estivessem na apresentação, no dia em que os vídeos foram apresentados em formato de *making off*, os detalhes e a quantidade de registros foram poucos. Nas três turmas, houve cerca de 5 momentos demonstrados nos vídeos. Isso, em minha perspectiva, evidenciou a falta de interesse por parte das turmas.

Os participantes da turma C relataram que foi complicado juntar o material devido à falta de comunicação entre o grupo. Nesse momento, propus uma reflexão sobre trabalho em equipe e como isso influencia no meio de convívio social. Não é porque que eu não falo com pessoa X que deixarei de realizar os trabalhos; os problemas pessoais não devem influenciar o convívio coletivo. Esse diálogo ao longo da organização das cenas foi um momento significativo, pois todos estiveram envolvidos no que representa o trabalho em equipe e a relevância disso na rotina de cada um.

A apresentação do espetáculo refletiu o processo dos estudantes. O tempo rítmico das cenas foram perdidos, o tempo das piadas, o envolvimento entre espectador e brincantes-atores foi se esvaindo. Não se atingiu a qualidade que tanto eu quanto eles esperávamos. Na semana seguinte, quando vimos o *making off* e discutimos as experiências, o processo e o resultado, nos depoimentos dos estudantes, foi destacado que “a experiência foi boa, gostei bastante de ter feito o trabalho, só que poderia ter ficado mais teatral, como o senhor falou. O que faltou foi o compromisso da turma”. Quando se referem a “teatral”, estão falando sobre afastar-se das situações do dia a dia e usar os elementos cênicos para narrar uma história ao público.

Outro depoimento que me chamou a atenção e trouxe entusiasmo, foi eles perceberem a inovação das aulas: “toda aula de artes que a gente teve antes sempre era pintar ou desenhar, sem entender muito bem. O que o professor trouxe foi inovador”.

Quando pedi para que eles fizessem a autoavaliação, além das qualitativas já referidas acima, quando chegava em pontuação, o que eu pensava sobre nota corroborava com a maioria das notas apontadas pelos estudantes. O fato de não ter atingido o objetivo de um resultado mais elaborado não tira o mérito da criatividade desenvolvida com as turmas, nem da aprendizagem que eles tiveram. Pude observar com os processos que os trabalhos autorais fluíram: o boneco, a construção das personagens, a identificação da importância do trabalho em equipe, o diálogo do texto

com a sociedade, as danças e as músicas, além da edição dos vídeos. Tudo foi feito com e por eles.

Conclusões

Os trabalhos com *O Rico Avarento* inseriram nas turmas possibilidades de criação com temas da realidade nordestina, valorizando os aspectos socioculturais. Os estudantes demonstraram ligação com o texto, uma vez que a linguagem é próxima a eles, tanto em dialetos quanto em acontecimentos dramaturgicos. Isso, sob meu olhar pedagógico, apresenta uma conquista de ações desenvolvidas com o grupo.

As atividades de Capoeira e de Coco de Roda que permeavam nossos processos criativos tiveram um papel significativo, uma vez que incorporavam referências dos estudantes, do contexto em que estavam inseridos e da memória da comunidade. Mesmo na eventualidade de não dominarem a dança, minha abordagem não introduzia elementos estranhos ou desvinculados da vivência de cada um dos estudantes envolvidos.

A experiência com o teatro de bonecos – apesar de o resultado ter ficado aquém das minhas expectativas dos estudantes – se mostrou valiosa, pois os estudantes tiveram a oportunidade de trabalhar e explorar a arte teatral, assim como diversas manifestações da Cultura Popular nordestina e das diferentes linguagens artísticas. No entanto, com o intuito de aperfeiçoar tanto o processo quanto os resultados das futuras turmas de 2ª séries, a proposta consiste em distribuir cada criação ao longo dos bimestres. No quarto bimestre, será realizada a integração de todos os trabalhos, seguida da elaboração da dramaturgia, ensaios para a organização das transições e, por fim, a apresentação ao público.

Uma alternativa viável consiste na formação do Grupo E – Produção –, no qual os alunos desempenharão um papel ativo em todas as etapas de produção e organização do evento. Essa abordagem contribuirá para a redução do número de integrantes por grupo, exigindo uma participação mais envolvente dos membros, sendo essa função essencial para fomentar o engajamento tanto no processo quanto na realização do espetáculo.

Apesar dos impasses, o processo pedagógico também possibilitou a identificação de métodos que direcionem a prática da criação artística e do ensino e da aprendizagem nas artes, viabilizando tanto a experimentação quanto o entendimento das diferentes linguagens artísticas, mesmo que esteja fundamentado nos parâmetros do teatro.

Referências

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Trad. Luís Antero Reto; Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 2011.

BARRETO, J. L. M. **Coco de Roda novo quilombo**: da Roda ao centro, imagens e símbolos de uma tradição. 2017. 107 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Paraíba, UFPB, João Pessoa, 2017.

BORRALHO, T. Buscas e processos com base na Cultura Popular. **Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 2, p. 488-504. 2019. DOI: 10.5965/2595034702212019488.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Dossiê Interpretativo Registro do Teatro de Bonecos Tradicional do Nordeste**: Mamulengo, Casimiro Coco, Babau e João Redondo. Brasília: Iphan, 2014.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Base Nacional Comum Curricular**. MEC: Brasília, 2018.

BROCHADO, I. Teatro de bonecos popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, Casimiro Coco: Patrimônio Cultural do Brasil. **Arte da Cena**, Goiânia, v. 1, n. 2, p. 67-87. 2015.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2015.

CASTRO, K. E. O Teatro de Mamulengos de ontem e de hoje: a importância do reconhecimento do Teatro de Bonecos Tradicional Brasileiro como patrimônio imaterial cultural do Brasil. **Resgate - Rev. Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, v. 23, n. 30, p. 69-80, jul./dez. 2015. e-ISSN: 2178-3284.

CASTRO COIMBRA, A. L.; ALMEIDA, L. A. B.; ALVES, M. S.; ALVES, P. R. O Movimento Armorial reafirmando as raízes da Cultura Popular. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste. **Anais...** Salvador, 2007.

CAVANAGH, S. Content Analysis: Concepts, Methods and Applications. **Nurse Researcher**. v. 4, n. 3, p. 5-16, 1997.

FALS BORDA, O. Orígenes universales y retos actuales de la IAP. **Análisis Político**, [S. l.], n. 38, p. 73–90, 1999. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/79283>. Acesso em: 1 dic. 2024.

FARIAS, C. M. **“O Coco tá no sangue”**: a (re)invenção de uma tradição em fluxos dançantes por mulheres no Cariri-CE (1979 - 2012). 193 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, UECE, Fortaleza. 2016.

FONTOURA, A. R. R.; GUIMARÃES, A. C. A. História da Capoeira. **Revista de Educação Física**, Maringá, v. 13, p. 141-150, 2002.

GIANINI, M. **Diálogo de surdos**: reflexões acerca do ensino de teatro na educação básica em Alagoas (e suas possíveis reverberações em outros contextos). 2016. 340 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2016.

GIANINI, M. Arte, Teatro e Escola: conversas não conversadas. **TEXTURA - Revista de Educação e Letras**, v. 23, n. 54, p. 100-120, 2021.

GOLDOVSKY, B. Tradição como condição de desenvolvimento. **Móin-Móin Rev. Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Jaraguá do Sul, Udesc, ano 11, n. 14, p. 246-253, 2015.

KOUDELA, I. D. A nova proposta de ensino do Teatro. **Sala Preta**, São Paulo v. 2, p. 233-239, 2002.

NASCIMENTO, R. C. C.; ARAÚJO, J. O. de. (Re)inventando o popular. **Mosaico**, v. 15, n. 23, p. 43-68, maio 2023. Fundação Getúlio Vargas. DOI: <http://dx.doi.org/10.12660/rm.v15n23.2023.88877>.

NASCIMENTO, R. C. C.; MONTEIRO, I. S. Por uma política da vadiação: a Capoeira “fazendo” cidades em Fortaleza. **Rev. Entrerios**, Entre Rios, v. 4, n. 2, p. 98-125, 2021.

O'REILLY, K. **Ethnographic Methods**. London: Routledge, 2012.

PEREIRA NETO, A. **Teatro folia**: um experimento dialógico. Curitiba: Appris, 2021.

PUPO, M. L. de S. B. O lúdico e a construção do sentido. **Sala Preta**, v. 1, p. 181-187, 2001.

ROCHA, A. S. **Coco de Roda em Caetano – Beberibe – CE**: Produção de identidade, resistência e dimensão educativa. 128 f. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual do Ceará, Programa de Pós-graduação Intercampi em Educação e Ensino, Limoeiro do Norte, 2019.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil. **Móin-Móin-Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, v. 1, n. 03, p. 16-35, 2007.

SUASSUNA, A. **O Rico Avarento**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

STANISLAVSKI, C. **A preparação da personagem**. 37 ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

Recebido em 09/04/2025

Aceito em 09/12/2025

ARTE E ATIVISMO EM TEMPOS DE DITADURA MILITAR: ATUAÇÃO POLÍTICA EM *DO CORPO À TERRA*

Roney Jesus Ribeiro¹

Resumo: Este texto, de metodologia qualitativa, respalda-se em bibliografia atualizada sobre a arte experimental como forma de atuação política. Trata-se de um exercício de reflexão pautado no levantamento, na observação e na análise de proposições artísticas experimentais realizadas durante *Do Corpo à Terra*, destacando os impactos da mostra na conscientização social acerca da importância da adoção de postura política e engajada diante dos problemas políticos da época. A referida mostra foi organizada por Frederico Moraes, crítico de arte que teve papel de grande importância na promoção da arte experimental do Brasil e na ampliação do espaço para os jovens artistas que despontavam no sistema de arte nacional. *Do Corpo à Terra* ocorreu em 1970, período de maior enrijecimento da repressão, da perseguição e da violência policial, com prisão de pessoas ligadas aos mais diferentes setores da sociedade. A promulgação do Ato Institucional nº 5, instrumento de controle social, instituiu a violência e deu plenos poderes para a polícia de agir conforme desejasse, livrando-a de quaisquer responsabilidades jurídicas. Diante disso, os artistas buscaram, a partir de suas proposições, escancarar os problemas sociopolíticos do período, denunciando o abuso de poder exercido pelos militares, o desaparecimento de pessoas, a tortura de presos políticos, entre outras mazelas.

Palavras-chave: arte experimental; ditadura militar; engajamento político.

¹Doutor em História (área de História Social e Política) e mestre em Artes (área de Teoria, Crítica e História da Arte), ambos os cursos pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Professor e pesquisador nos grupos de pesquisa “Teoria e História da Arte Moderna e Contemporânea” e “Crítica e Experiência Estética”. Orcid: 0000-0002-2509-124X, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1966814659940488>, E-mail: roney-ribeiro@hotmail.com

ART AND ACTIVISM IN TIMES OF MILITARY DICTATORSHIP: POLITICAL ACTION IN FROM THE DO CORPO A TERRA

Abstract: This text, based on a qualitative methodology, is supported by updated bibliography on experimental art as a form of political action. This reflective exercise is grounded in the survey, observation, and analysis of experimental artistic propositions presented during *Do Corpo à Terra*, highlighting the exhibition's impact on raising social awareness about the importance of adopting a political and engaged stance in the face of the political issues of the time. The exhibition, organized by Frederico Moraes - an art critic who played a significant role in promoting experimental art in Brazil and expanding opportunities for young artists emerging in the national art scene - took place in 1970, during a period of intensified repression, persecution, police violence, and imprisonment of people from various sectors of society. The enactment of Institutional Act No. 5, a tool of social control, institutionalized violence and granted the police full powers to act as they pleased, exempting them from any legal accountability. In response, artists sought, through their propositions, to expose the sociopolitical problems of the time, denouncing the abuse of power by the military, forced disappearances, the torture of political prisoners, among other injustices.

Keywords: experimental art; military dictatorship; political engagement.

Introdução

Os anos 1970 foram marcados por práticas artísticas que fizeram dos espaços públicos grandes museus a céu aberto. Nesse período, a arte ganhou novos sentidos e se converteu em instrumento de guerrilha, objetivando combater a violência social e as injustas prisões contra cidadãos inocentes. Uma das principais movimentações artísticas de 1970, a qual refletiu forte senso de guerrilha contra a repressão militar, foi *Do Corpo a Terra*, realizada no mês de abril, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Esse movimento de efetiva ação artística gerou duas exposições inquestionáveis para compreensão da necessidade de uma nova postura política e poética frente ao momento político e social brasileiro, que se deram de forma simultânea e integrada: a manifestação de mesmo nome, *Do Corpo a Terra*, que aconteceu entre 17 e 21 de abril, no Parque Municipal, e *Objeto e Participação*, realizada no espaço interno do Palácio das Artes e disponível para visitação por um mês (RIBEIRO, 2025, p. 2012).

As mostras citadas ocorreram no decorrer da Semana de Arte de Vanguarda, na ocasião da inauguração do Palácio das Artes e para comemorar a Semana da Inconfidência. Mari’Stella Tristão, que no período era diretora do setor de Artes Visuais do Palácio das Artes, foi quem convidou Frederico Moraes para organizar os eventos patrocinados pela Hidrominas – órgão mantido pelo governo estadual de Minas Gerais, voltado à promoção do turismo e da cultura mineira (DELLAMORE, 2014, p. 115). Como naquele período ainda não existia a função de curador, Moraes atuou como crítico e organizador das mostras. Inicialmente descrito no Brasil como “diretor artístico”, o papel do curador – responsável pela seleção das obras em uma exposição – despontou na década de 1950 com o crescimento do mercado de arte, e sua ascensão recebe destaque marcado na década de 1980 (CHAGAS, 2020, p. 138).

Ao todo, 25 artistas participaram das mostras *Do Corpo a Terra* e *Objeto e Participação*, dos quais podemos citar Artur Barrio, Cildo Meireles, Carlos Vergara, Thereza Simões, Hélio Oiticica, Dileny Campos, Terezinha Santos, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Yvone Etrusco Junqueira, Ione Saldanha, Dilton Araújo, José Ronaldo Lima, Luiz Alphonsus e Lee Jaff (DELLAMORE, 2014, p. 115).

Vale acrescentar que Frederico Moraes, além de auxiliar na organização dos eventos e exercer a função de crítico de arte, também participou como artista. Sua atuação multidisciplinar reforça a ideia de que não foi somente na crítica de arte que ele

se revelou um homem aberto às inovações poéticas e sensível às demandas sociais (CAMPOMIZZI, 2017, p. 36). Nas palavras de Marília Andrés Ribeiro, a partir de uma postura engajada, ao se lançar também como artista no Parque Municipal de Belo Horizonte, “ele [Frederico Moraes] transformou a crítica em criação artística” (RIBEIRO, 1998, p. 179), fato que o torna um dos críticos de maior relevância para a arte contemporânea brasileira.

O caráter subversivo das propostas apresentadas em *Do Corpo à Terra*

Para melhor compreensão do caráter subversivo das propostas artísticas do movimento de efetiva ação de arte engajada intitulado *Do Corpo à Terra*, Rodrigo Pato Sá Motta elucida que, nos anos 1970, o país passava por um período antidemocrático, iniciado em 01 de abril com o golpe civil-militar que culminou na deposição de João Goulart da presidência da república, colocando o Brasil em um regime ditatorial (MOTTA, 2021, p. 21-23). A partir dessa data, o negacionismo tomou conta do país de tal modo que as pessoas foram obrigadas a conviver com o medo e a sensação de insegurança. A situação se tornou ainda pior em dezembro de 1968, com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), o qual conferiu plenos poderes aos militares para agirem com violência na sociedade sem que sofressem inquérito (REIS, 2014, p. 74-75). Além dos crescentes casos de censura aos diferentes grupos que tomaram conta das ruas das grandes metrópoles brasileiras em protesto à realidade da época, houve grande índice de morte de presos políticos e outros cidadãos que desapareceram misteriosamente, sem deixar vestígios de seu paradeiro.

Estando à frente da organização de *Do Corpo a Terra* e *Objeto e Participação*, Frederico Moraes buscou explorar uma visão ampla e inovadora dos processos artísticos, em diálogo com as novas demandas sociais e a realidade política do país. Mesmo diante dos problemas sociopolíticos que traziam sérios impactos sociais, dos ataques às mostras de arte e dos recorrentes casos de censuras a artistas, ele assumiu os riscos de possíveis retaliações por parte do poder estatal. De forma ética e profissional, militou na ampliação de espaços para que os jovens artistas pudessem apresentar suas proposições artísticas experimentais.

A partir dessa tomada de consciência política e social, Moraes passou a defender o que chamou de “Nova Crítica”. Trata-se de uma perspectiva crítica que buscava refletir acerca da capacidade da arte para gerar discussões concernentes aos problemas sociais do período em que se insere. De acordo com Tamara Silva Chagas, a nova perspectiva tinha como objetivo combater a crítica de arte judicativa e cultivada pelos valores tradicionais. Ao confrontar os princípios academicistas que tornava o artista um ser intocável, Frederico Moraes elaborou considerações pautadas na construção de um público participante (CHAGAS, 2020, p. 143). Assim como trouxe a jovem arte para dentro de suas mostras, também inseriu o participante em seu processo criativo, atendendo à necessidade de tornar seus trabalhos mais éticos e democráticos. Segundo Moraes, ao trazer o observador para seu processo de criação, o artista se converteu em quem “dá o tiro” – ou seja, lança a ideia –, e o participante naquele que auxilia na realização do acontecimento artístico (MORAIS, 1975, p. 26).

Diferentemente do material visual utilizado com frequência na divulgação das mostras de arte modernas, não houve a política de distribuição de catálogos em *Do Corpo a Terra* e em *Objeto e Participação*. Em vez dos catálogos, que caracterizavam as exposições tradicionais e acadêmicas, Moraes preferiu se valer de um recurso que se identificasse com o caráter inovador das proposições artísticas citadas e com o momento sociopolítico do país: foi então que o crítico redigiu um texto-manifesto em um estêncil, mimeografou várias cópias e distribuiu entre os participantes das mostras e o público em geral. Inspirado nos manifestos das vanguardas históricas, ele reivindicou, de forma provocativa, liberdade de expressão artística a essa categoria que, desde os anos 1960, sofria com os ataques do poder público às artes. É possível observar no excerto a seguir que, já no primeiro parágrafo, o texto-manifesto assume uma postura crítica em relação às práticas repressivas da ditadura militar:

A afirmação pode ser temerária, mas tenho para mim que não existe a ideia de Nação, sem que ela inclua automaticamente a ideia de arte. A arte é parte de qualquer projeto de nação, integra a consciência nacional. Noutro sentido, pode-se dizer que a arte toca diretamente o problema da liberdade. Claro, também, que o exercício criador será tanto mais efetivo quanto maior for a liberdade (MORAIS, 1970, p. 5).

Desafiando a ordem pública, o manifesto declarava que as proposições artísticas dos anos 1970 se embasariam na arte de guerrilha, ou seja, em uma produção ainda mais provocativa e combativa. A partir de então, os artistas teriam como premissa principal propor ações artísticas que conseguissem despertar no espectador sensações múltiplas – ou indefinidas, ou adversas, ou incomuns. Mais do que provocar repulsa ou estranhamento a partir de suas obras, eles buscavam transformar seus espectadores em participantes ativos e capazes de adotar uma postura política, por meio do estímulo aos sentidos, como o tato, a audição, o olfato, o paladar e a visão. Conforme sugere Moraes, para a consolidação da meta de transformar o espectador passivo em sujeito da participação ativa, os artistas dessa nova geração precisariam atuar como guerrilheiros motivados a romper com os modelos da arte tradicional que esteve em vigor por muitos anos (IBIDEM). O texto-manifesto escrito por Moraes orientava que, a fim de desviar os olhos dos órgãos de fiscalização e censura, eles deveriam agir de forma imprevisível e firme no propósito de combater qualquer indício de repressão ou censura (IBIDEM).

Paulo Reis, por seu turno, afirma que a atuação engajada dos artistas e de Frederico Moraes, ao relacionar o “comprometimento social e político e as pesquisas poéticas e proposições das exposições de arte” (REIS, 2005, p. 4), fez com que *Do Corpo a Terra* e *Objeto e Participação* ficassem registradas na história da arte contemporânea brasileira como as mostras mais relevantes durante os anos de chumbo, período que vigorou de 1968 a 1974. Dada a abordagem política das proposições apresentadas, essas mostras possibilitaram um significativo reexame acerca da desmaterialização da arte e ampliaram o conceito de arte pautada nas experiências poéticas e na participação do público no acontecimento artístico.

Apesar de constituírem parte da mesma movimentação cultural realizada por diferentes lugares de Belo Horizonte e terem como denominador comum a participação do público nas mais variadas ações artísticas táteis e sensórias, cabe ressaltar que *Do Corpo a Terra* e *Objeto e Participação* apresentaram particularidades, abordagens e conceitos distintos, os quais serão explicitados a seguir. No entanto, mesmo havendo enfoques distintos, o fator de maior importância das mostras citadas está no forte senso de ativismo dos artistas ao dialogar com a realidade sociopolítica do período e conscientizar o participante sobre a necessidade de seu papel social e da adoção de uma

postura política na construção de uma sociedade mais justa e livre do peso da violência, das práticas de censura e da repressão militar.

Objeto e participação: do objeto ao não objeto

Realizada na parte interna do Palácio das Artes, localizado no Parque Municipal de Belo Horizonte, *Objeto e Participação* foi aberta no dia 17 de abril de 1970 e teve duração de um mês de duração. A mostra se voltou para a ideia do “objeto” e do “não objeto” como uma nova perspectiva de categoria artística. Um dos conceitos defendidos foi a noção de obra aberta e incompleta, exigindo, dessa forma, o envolvimento do público. O acontecimento artístico – e consequente desdobramento das proposições – só se consolidava a partir da interação sensória do participante com as obras. A proposta sustentada em *Objeto e Participação* funcionou como resgate dialógico do que foi apresentado em *Nova Objetividade Brasileira*² na época de sua realização, ocorrida entre 06 e 30 de abril de 1967 (CAMPOMIZZI, 2017, p. 20). Ainda que as obras expostas na referida exposição tivessem características menos radicais em comparação aos trabalhos de *Do Corpo à Terra*, suas propostas, perceptivelmente, apresentavam forte caráter político.

A artista Thereza Simões, uma das participantes da mostra citada, exibiu alguns trabalhos integrantes da série *Carimbos* (1970). Embora suas proposições pareçam transmitir uma impressão simplória, elas são dotadas de forte crítica política e ideológica. Os carimbos, além de estabelecerem uma conexão com questões

²*Nova Objetividade Brasileira* foi uma exposição que “solidificou os termos da vanguarda artística no país que vinham sendo propostos desde ‘Opinião 65’ e ‘Propostas 65’ através da reformulação do conceito estrutural da obra, de seu espaço social de ação e da relação da arte com o público. A obra, não mais definida nos termos tradicionais de pintura, escultura ou desenho, denominava-se objeto” (REIS, 2017, p. 100). Hélio Oiticica, por sua vez, fundamentou sua concepção de arte de vanguarda na “construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais, etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite” (OITICICA, 1986 p. 112).de 19 Nesse sentido, “o espaço ocupado pela proposta artística ampliava-se além dos limites arquitetônicos dos museus em direção ao espaço social. O público, mais que a mera contemplação, era convidado a uma outra relação sensível com a arte. As novas formulações estéticas estavam ligadas ao contexto histórico e a exposição ‘Nova Objetividade Brasileira’ representou a súpula de um programa de vanguarda da arte nacional comprometida com seu tempo, evidenciada através de operações artísticas e conceituais no campo das tensões políticas, sociais e culturais” (REIS, 2017, p. 100-101).

relacionadas ao preconceito de *status* social, gênero e raça, também constituíram uma crítica incisiva aos tempos sombrios do período ditatorial.

Figura 1 - Thereza Simões. Carimbos, 1970.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>.

Os objetos [fig. 1] apresentados por Simões são capazes de transportar uma palavra por vez. Cada expressão constitui uma palavra de ordem, visando a chamar a atenção do observador. A mobilidade das expressões trazidas nos carimbos proporcionou maior objetividade na comunicação com o participante. Para aguçar maior sentido dos participantes e ampliar os diálogos com seu público, a artista imprimiu em seus carimbos expressões em inglês, como *act* (ação), *act silently* (atue silenciosamente), *silently* (silenciosamente), *dirty* (sujo), *fragile* (frágil), *silent way* (modo silencioso), e *verbotten* (proibido), do alemão (CAMPOMIZZI, 2017, p. 40). Ao utilizar tais expressões, ela buscou dialogar com a realidade sociopolítica do país, de modo que a estratégia adotada para se comunicar com o público, às vezes truncada, serviu para desviar o olhar dos censuradores da real mensagem que pretendia transmitir. Segundo Chagas, ao se

apropriar da expressão *act siently*, “uma palavra de ordem de Malcolm X, líder radical da luta contra o racismo nos Estados Unidos, assassinado em 1965” (CHAGAS, 2020, p. 141), Simões, mesmo de forma menos explícita, reforça que essa também era uma demanda social pela qual lutava.

Os carimbos expostos [fig. 1] puderam ser manuseados pelo público, mas para instigar as pessoas a fazer o uso dos objetos e ocupar o espaço expositivo, a artista registrou algumas expressões carimbando painéis, vidraças, papeis e paredes do Palácio das Artes. Ao deixar esses registros nas paredes do espaço expositivo, acabou gerando muitos desdobramentos, entre eles, a problematização da imparcialidade do espaço institucional do museu e a quebra de paradigmas de passividade ideológica e de gênero impostos às mulheres. Além disso, a conexão entre dois cenários repressivos, como o Brasil e os Estados Unidos, e a relação de diálogo entre ‘arte’ e ‘vida’, proporcionou ao público um reexame do contexto sociopolítico em que se inseria, para que também percebesse a fragilidade com que vivia. Assim, a proposta artística de Simões serviu para ressaltar que a arte é uma expressão livre e, por isso, não pode se render a uma neutralidade imposta, e que o museu, enquanto espaço de circulação da arte, também não pode ser neutro e nem “ceder às forças do silenciamento político” (REIS, 2005, p. 185).

Frederico Moraes deu total liberdade para que os artistas trabalhassem, não impondo exigências de materiais e processos artísticos. Em decorrência disso, outras obras apresentadas em *Objeto e Participação* refletiram a liberdade criativa concedida aos seus autores. Grande parte dessas produções buscaram explorar a experiência sensorial a partir da interação entre participante e obra. Como exemplo, podemos citar a instalação “Camas - Ela me deu bola” (1970), de Teresinha Sorares, que constituiu na junção de três camas modelo box, sem os pés e forradas em tecidos matelassê coloridos, que remetiam aos clubes futebolísticos. Esse trabalho serviu de instrumento de integração e como espaço geopolítico, marcado pelo encontro de pessoas de *status* social, cultura, idade, cor e ideologias distintas.

A proposição artística de George Helt, por sua vez, embasou-se na conscientização dos visitantes da mostra para que seguissem um caminho político contra a violência e as mazelas sociais. Na entrada do Palácio das Artes, Helt estendeu uma grande faixa de papel com pegadas pintadas que direcionava o público acerca do

trajeto a ser percorrido, o qual simbolizava um caminho rumo a liberdade ou, ainda, uma trilha confiável capaz de orientar as pessoas das ciladas do poder político (MORAIS, 2001). Já o escultor Franz Weissmann apresentou um trabalho da série *Labirintos Lineares* (1970) que parecia brotar do solo e se espalhar pela galeria, mantendo um diálogo com o espaço e com o público. Uma vez estabelecida essa conexão dialógica, a obra de Weissmann parecia redesenhar do espaço expositivo, preservando significativa conexão com todo o Palácio das Artes e com o público.

A produção de Dilton Araújo buscou relacionar aspectos ideológicos à privação da liberdade e às poucas condições de sobrevivência no país. Sua obra consistiu na inserção de uma caixa de fósforo sob um pedestal, acompanhada da expressão “uma possibilidade”. Apesar do aspecto simplista, essa proposta artística objetivou levar o público à reflexão ao contexto de vivência no Brasil, após a promulgação do AI-5, instrumento político que deu plenos poderes aos militares para atuarem com extrema violência, além de contribuir para o aumento de perseguição, tortura e morte de presos políticos. Sob uma perspectiva diferente dessa, Umberto Costa Barros propôs um trabalho que dialogasse com todo o espaço da galeria. Em sua instalação, apropriou-se de outras obras do acervo do Palácio das Artes e de materiais facilmente encontrados no local, como escada, pedaços de madeira, sobras de ferro, pedestais e tijolos, que foram devidamente organizados em um dos cantos da área expositiva.

Já José Ronaldo Lima buscou dialogar com o público por meio do estímulo de seus sentidos, em especial o olfato, a partir de um conjunto de objetos intitulado “Caixas Olfativas” (1970). Ele confeccionou nove caixas sensoriais e as preencheu com essências de uso doméstico – erva-doce, açafrão, violeta, pimenta-do-reino, funcho, coentro, orégano, fumo e jasmim. A efetivação do acontecimento artístico exigia a participação das pessoas, que deveriam se aproximar dos receptáculos e inalá-los, buscando, dessa forma, identificar as essências. Ao se converterem em coautores da ação artística, os indivíduos atingiam um amplo nível de reflexão acerca da condição hierárquica que redimensionava as sociedades ocidentais, como o Brasil, em uma condição subalterna. A visão mais adequada a se levar em conta é a de que, aguçando os sentidos do público, ele estaria propenso a uma aprofundada análise crítica e distante dos riscos de ser corrompido.

A proposição artística também buscava desconstruir a postura contemplativa, muitas vezes, adotada pelo espectador diante de uma obra de arte, valendo-se da ação como fio condutor das práticas de interação. Ademais, a proposição buscava causar confronto da realidade no participante, “incentivando-o a despertar seus sentidos e a agir ativamente no desdobramento da obra, que passa a ser não apenas o objeto depositado pelo artista no ambiente da galeria, mas também a experiência estética vivida pelo indivíduo que interage com ele” (CHAGAS, 2020, p. 142).

O artista mineiro Dileny Campos realizou uma instalação constituída de duas placas com a expressão “Paisagem e Sub Paisagem” (1970), com formato de seta indicativa de direção, simbolizando desvio provisório na entrada principal do Palácio das Artes. Acerca de tal contexto, Francesco Napoli ressalta que, na mesma calçada, Frederico Moraes também instalou uma placa, estabelecendo um diálogo que, além de refletir acerca da incompletude da arqueologia do espaço urbano, também o associava ao “gesto simbólico de escavar o futuro” (NAPOLI, 2022, p. 189). Além disso, ainda que não tivessem premeditado certa relação, os trabalhos de Campos e Moraes, instalados em uma calçada em processo de construção, “dialogam com tal inacabamento, característica associada a países em desenvolvimento” (IBIDEM), como o Brasil que, na época, encontrava-se muito endividado.

Figura 2 - Dileny Campos. Paisagem e Sub Paisagem, 1970.

Fonte: <https://criticadeartebh.wordpress.com/2016/11/21/paisagem-e-sub-paisagem-1970>.

Observe que a placa com a expressão “paisagem” apontava em direção à rua; a outra, com a inscrição “sub paisagem”, apontava para baixo, lançando a ideia de um possível encontro na parte subterrânea do Palácio das Artes ou de uma alusão mais evidente aos porões onde muitos prisioneiros políticos eram encarcerados e torturados. O acréscimo do prefixo “sub” anteposto à palavra “imagem” muda todo o sentido da expressão, atribuindo-lhe um valor secundário.

Acerca do trabalho, Rodrigo Vivas acrescenta que a sensação de estranhamento é ocasionada pela legitimidade do uso das placas instaladas na calçada “ainda em construção, situação em que, normalmente, faz-se necessário orientar ou instruir quem passa pelo local em obras. Esse estranhamento é, portanto, ampliado pela segunda placa (‘Sub Paisagem’), que aponta para um lugar aparentemente inexistente” (VIVAS, 2012. p. 366-367). Tal sensação também incide ao fato de essa proposição artística suscitar questionamentos sobre a relação entre “arte” e “vida” e o distanciamento do uso de materiais comumente utilizados na arte moderna. Desse modo, Campos se caracteriza como um propositor de ações centradas no deslocamento

do conceito tradicional de país, fazendo o público refletir a respeito da realidade sociopolítica da época, a partir de experiências sensoriais.

Em síntese, os trabalhos exibidos em *Objeto e Participação* buscaram romper com a ideia tradicional de arte e desconstruir a noção formalista de objeto. As proposições dos artistas participantes da mostra se desvinculavam do conceito de obras prontas por se tratar de trabalhos que exigiam a participação do público para sua consolidação. O conjunto de produções exibidas na mostra marcou o surgimento de novas narrativas e interpretações geradas pelo público, de forma que a legitimidade desses trabalhos justificou a necessidade que a arte tem de gerar novas discussões e dialogar com a realidade do período em que se constituem.

Do Corpo à Terra: da radicalidade à arte de guerrilha

A realização de *Do Corpo à Terra* se deu entre 17 e 21 de abril, e as proposições-ação realizadas na mostra ultrapassaram os limites do museu, buscando contato direto com o meio ambiente. Embora tenha durado apenas cinco dias, ela se voltou para a ampliação de espaços e a apresentação de propostas calcadas na desmaterialização da arte, na ação performática do *happening* e na efemeridade dos processos artísticos (MORAIS, 2001). Os trabalhos realizados em *Do Corpo à Terra* se destacam pelo espírito radical, conceitual, experimental e pelo forte senso de guerrilha e ativismo, de modo que a ideia mobilizadora da mostra já não se embasaria mais no objeto como aspecto ou característica essencial do homem e seu senso de existência no mundo. O evento foi realizado em espaços centrais da cidade de Belo Horizonte, como o Ribeirão Arrudas, a região da Serra do Curral e o Parque Municipal, situado no mesmo local do Palácio das Artes, e transformou a capital mineira em um palco para trabalhos igualmente marcados pelo experimentalismo.

A ideia de explorar a área externa ao centro cultural partiu de Frederico Moraes, que objetivou possibilitar aos artistas da mostra ampliar as perspectivas de locais. Sua intenção era que, além de fazer de Ribeirão Arrudas, da região da Serra do Curral e do Parque Municipal extensões do espaço expositivo, os participantes também buscassem conectar suas proposições com o meio ambiente. Conforme expressa Moraes em seu

manifesto, a reverberação do objeto seria a categoria poética da mostra: “Objetivo, objetividade. Objeto-situação e não objeto-categoria. Como afirmava em 66: ‘a arte de viver’, no momento uma situação nova: a do objeto, que configura ou é veículo mais adequado para expressar as novas realidades, as novas ideias deste estágio pós-moderno da arte” (IDEM, 1970, p. 5). Assim, o objeto de arte

não pode ser rotulado em qualquer meio particular de expressão – pintura ou escultura. Trata-se agora de uma busca de expressividade em si mesma, de uma linguagem objetiva. Mais do que isso: o objeto corresponde a uma nova situação existencial do homem, a um novo humanismo (IBIDEM, 1970, p. 5).

Para que os artistas pudessem explorar sua liberdade criativa, intervindo no ambiente natural dos espaços públicos, o presidente da Hidrominas assinou um documento autorizando a realização das propostas artísticas e reconhecendo a legitimidade e a radicalidades das obras. Ainda que não fosse uma intenção proposital do representante da empresa citada, a autorização assinada abriu precedentes para que artistas transgredissem as ordens autoimpostas pelo regime militar, o qual vigorava no país desde 1964, gerando, conseqüentemente, numerosos atritos entre funcionários do parque, artistas e polícia militar. Como organizador de *Do Corpo à Terra*, Moraes requisitou que os trabalhos fossem realizados diretamente no Parque Municipal, assegurando o ineditismo. Essas produções foram desenvolvidas em horários distintos, fato que possibilitou ao público acompanhar o processo criativo, evidenciando o caráter coletivo e colaborativo das proposições. Depois de realizadas, boa parte das obras permaneceram em contato com a natureza até que o tempo e as mudanças climáticas contribuíssem naturalmente na acentuação do caráter efêmero e conceitual dos trabalhos que, pouco a pouco, se deterioraram.

O senso de guerrilha assumido pelos artistas se converteu em práticas e ações nunca vistas antes no cenário artístico, as quais, por seu caráter precário e efêmero, ficaram conhecidas com o auxílio dos registros fotográficos. Um dos trabalhos que contribuiu na propagação dos ideais de guerrilha cultivados por toda uma geração de artistas foi “Na Pupila” (1970), de Luiz Alphonsus. A performance se constituiu na utilização de uma mistura inflamável chamada napalm para atear fogo em uma faixa de material plástico, medindo quinze metros de comprimento e colocada sobre o gramado

do Parque Municipal. O objetivo do artista era que, ao queimar totalmente, as marcas da faixa ficassem registrada no gramado como “um rastro de arte no planeta” (IDEM, 2006, p. 198). A proposição artística de Alphonsus objetivava orientar o público de que as cicatrizes deixadas pelo tempo eram instrumentos de reflexão sobre o futuro que um dia representaria um novo presente para as gerações seguintes, precisariam conhecer melhor o passado e os problemas sociopolíticos de seu país.

Hélio Oiticica, um dos pioneiros na ampliação das perspectivas relacionadas às experiências sensoriais e na participação do público no processo criativo, propôs conjuntamente com o artista Lee Jaffe uma ação artística efêmera, situacional e cheia reflexão geopolítica, a qual chamaram de “Trilhas de Açúcar” (1970). Tal proposição se pautou na realização de uma trilha com açúcar na altura da Serra do Curral e teve como principal objetivo integrar arte e a natureza, a partir de um processo criativo natural. A consolidação do processo dependeria da intervenção das formigas ao consumir o açúcar, desfazendo as trilhas, todavia, os propósitos da ação performática não se efetivaram como esperado. Conforme explica Frederico Moraes: “essa trilha de açúcar ia beirando a estrada que leva para o Rio de Janeiro, às margens da BR, mas veio um trator da mineradora e foi tirando aquela terra toda vermelha, imediatamente após o trabalho. Quase não deu tempo de fotografar” (IDEM, 2022, p. 211-212).

Diferentemente da proposta anterior, Lotus Lobo realizou um trabalho artístico de viés ecológico, fundamentado na relação entre “arte” e “vida”, ao montar um canteiro, onde semeou sementes de milho, no intuito de acompanhar os processos da vida – nascer, crescer, reproduzir e morrer –, comuns a todos os seres do reino animal e vegetal. O ponto máximo da proposta se daria pela metamorfose assistida da germinação das sementes, convertendo-se em pés de milho, “crescendo e florindo em um lugar inusitado” (RIBEIRO, 1997, p. 222-223), e que depois se integrariam à paisagem natural do Parque Municipal. Entretanto, Lotus Lobo não conseguiu concluir sua proposição por dois motivos: falta de conhecimentos específicos da área agrícola e intervenção da polícia, que, não se contentando em censurar a proposição, também ameaçou prender a artista por desobediência e transgressão à ordem pública.

Uma das proposições mais intrigantes e considerada altamente radical e transgressora de todo o evento foi o conjunto de trouxas ensanguentadas – ou simplesmente “Situação T/T1” (1970), de Artur Barrio. Os objetos-trouxas que

irradiaram esse mesmo senso de crítica política foram apresentados pela primeira vez em 1969, no Salão da Bússola. No entanto, o caráter político das proposições se acentuou significativamente no decorrer da realização de *Do Corpo à Terra*, quando foram colocadas a céu aberto e em contato com a paisagem natural em 20 de abril de 1970 (FRETAS, 2016, p. 183).

Figura 3 - Artur Barrio. Situação T/T1, 1970.



Fonte: <https://homelessmonalisa.com/>

Para prevenir a censura do trabalho antes mesmo de sua apresentação ao público, o artista executou a “Situação T/T1” em três etapas: confecção das trouxas, instalação dos objetos em locais públicos de Belo Horizonte e a realização de uma performance com a utilização de papel higiênico. A fim de garantir sua segurança e maior anonimato dos seus objetos-trouxas, Barrio manteve o máximo de discrição para não levantar qualquer suspeita dos órgãos responsáveis por aplicar a censura.

Dessa forma, a confecção das trouxas ocorreu em um galpão distante do alcance do poder público. Dentro delas, foram inseridos diferentes elementos, como pó de serra, “sangue, carne, ossos e outros materiais precários” (CHAGAS, 2020, p. 145). Depois de prontas, as trouxas foram transportadas durante a madrugada e, pouco antes do amanhecer, instaladas na região do Ribeirão Arrudas, “local poluído onde, com frequência, eram encontrados corpos de pessoas assassinadas” (IBIDEM, 2020, p. 145). Além de relacionar sua proposta artística à realidade local, Barrio objetivou com “Situação T/T1” denunciar o descarte de corpos de militantes da esquerda ou de presos políticos, muito comum no período ditatorial.

No início do dia, uma grande comoção tomou conta das ruas, de modo que foi necessária a intervenção da Polícia Militar e do Corpo de Bombeiros de Minas Gerais para apurar o fato (FRETAS, 2016, p. 183). Enquanto os oficiais responsáveis pela investigação do caso faziam as devidas acareações, o artista acompanhava toda a movimentação, infiltrado na multidão e observando a reação das pessoas. Vale ressaltar, que os registros fotográficos dessa situação artística foram realizados por César Carneiro. A polícia, por sua vez, apreendeu todas as trouxas ensanguentadas e depois as incendiou em local apropriado. Antes disso, no entanto, coletou materiais genéticos da carne e dos ossos enxertados nas trouxas, que foram encaminhados para um laboratório, a fim de averiguar se ambos eram origem humana (CALIRMAN, 2013, p. 91). Como nesse período qualquer situação gerava suspeitas capazes de levar a perseguição, cárcere, tortura ou morte de pessoas inocentes em prisões improvisadas, o trabalho de Barrio também objetivou combater de forma radical as diferentes estratégias de repressão e violência exercidas pelo poder estatal.

O mineiro José Ronaldo Lima realizou duas propostas artísticas em que “discutiu o estatuto da arte ao mesmo tempo em que fez referência a sua posição ideológica: era marxista-leninista como ele mesmo diz” (DELLAMORE, 2014, p. 120).

Figura 4 - José Ronaldo Lima. Gramática Amarela, 1970.

Fonte: <https://criticadeartebh.wordpress.com/2016/11/21/gramatica-amarela-1970/>.

A primeira, voltada para uma ideia conceitual, foi denominada Gramática Amarela” (1970), que consistiu em uma intervenção com tinta *spray* para grafitar na cor vermelha a palavra ‘[verme]lha’ e, em verde, ‘gramática’. As expressões foram grafitadas em uma calçada central do Parque Municipal, de modo que era impossível passar pelo trecho sem se deparar com a intervenção. Ao lado dos grafites, o artista montou, sob a borda da calçada, uma longa fileira com quinhentos exemplares de jornais que estampavam manchetes referentes à Revolução Cultural Chinesa e à Guerra do Vietnã. Na expressão ‘[verme]lha’, ele isolou a sílaba “lha” da palavra, dando destaque ao substantivo “verme” e, em seguida, ao verbo “ver”, que significa o mesmo que olhar fixamente para algo.

A proposta de vertente sensorial desse trabalho evidenciava a postura política adotada pelo artista: “ver” sugere ao público adotar um posicionamento reflexivo frente aos efeitos da ditadura militar na sociedade. Do mesmo modo, “verme” pode indicar uma qualificação aos policiais militares que se corromperam ao se colocar a serviço do poder político. Já a expressão “vermelha” pode aludir ao sangue de muitos presos políticos, derramado por militares em prisões improvisadas. Já a segunda proposta de

Lima se pautou em um *happening* em homenagem a José Narciso Soares, artista, na época, recém-falecido. A realização do *happening* contou com a participação de outros artistas, que, em silêncio e segurando velas acesas, saíram em procissão da residência do homenageado até o Parque Municipal.

Dilton Araújo, que expôs na galeria do Palácio das Artes, na mostra *Objeto e Participação*, também propôs um *happening* em *Do Corpo à Terra*, como forma de ocupação do Parque Municipal, relacionando questões ideológicas concernentes à situação sociopolítica do período. Por isso, objetivando interferir no espaço paisagístico do local, Araújo arremessou pedras de cal no gramado verde do Parque Municipal, que foi preenchido com muitos blocos brancos. Ao se chocar com o gramado, as pedras de cal soltavam estilhaços que aludiam a projéteis de balas que vitimaram integrantes de movimentos estudantis, presos políticos e ativistas integrantes do movimento de guerrilha armada. O *happening* de Araújo estabeleceu uma crítica aos valores tradicionais, deslocando a ação artística para fora dos espaços institucionais do museu e gravitando no ponto central da crítica ao esvaziamento de alguns trabalhos realizados em *Do Corpo à Terra* e da denúncia às violentas práticas de repressão contra as manifestações sociais que ocorriam pelo Brasil.

Acerca da ação performática de Dilton Araújo, Frederico Moraes avalia que utilizar cordas para demarcar o território onde realizaria sua proposta fez com que o trabalho do artista se convertesse em uma apropriação do Parque Municipal e das coisas presentes nele, como a fauna e a flora local, os espectadores, os demais artistas e as outras proposições artísticas (MORAIS, 1975, p. 114). Esse *happening* representou, portanto, a apropriação simbólica do sistema da arte e a ocupação de um lugar de fala dominado pela violência. Além disso, a demarcação com cordas alude à redefinição de espaços de liberdade ou repressão. No entanto, temendo que a polícia considerasse a proposta subversiva, a direção do Palácio das Artes determinou sua retirada da mostra. Obedientes, os funcionários do parque rapidamente desfizeram a proposição-ação (DELLAMORE, 2014, p. 119).

Aproximando-se dos princípios da *land art*, Luciano Gusmão foi um dos poucos artistas que, de fato, realizou dois *happenings* fazendo intervenção no solo, cujo objetivo era estabelecer um diálogo direto com as questões concernentes a aspectos da ecologia (IBIDEM). Em “Reflexões” (1970), título atribuído a um de seus trabalhos, Gusmão

utilizou um espelho, posicionado em um lugar que fosse possível captar os reflexos das águas do Ribeirão Arrudas. Enquanto arremessava pedras ao rio do Ribeirão, o artista observava a própria ação performática, a partir dos reflexos do espelho. Ao se apropriar do que estava em seu entorno, como a natureza e tudo que era refletido pelo objeto, ele trouxe à baila questionamentos acerca do real e do imagético no âmbito do conceito e da percepção (RIBEIRO, 1997, p. 231).

Já em “Transposição” (1970), Gusmão realizou uma intervenção que consistiu na aplicação de plásticos sob uma extensão do gramado do Parque Municipal, causando seu abafamento, de maneira que o artista pudesse acompanhar a transformação pela qual a grama passaria no decorrer da ação. Ao encerrar o processo de observação da interferência humana nas transformações da paisagem natural, ele concluiu que a natureza se apropria daquilo que é posto nela. Se comparado às práticas exercidas na ditadura militar, esse *happening* alude a formas de tortura aos presos políticos, como afogamento ou asfixia por gás.

Outro trabalho considerado muito intrigante e transgressor foi o *happening* “Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político” (1970), realizado por Cildo Meireles. Trata-se de uma proposição-ação que despertou diferentes sensações no público, como o choque, o horror, a revolta e a perturbação. Além de representar uma contundente crítica às excessivas práticas de violência dos policiais militares contra presos políticos, a proposta artística pode ser comparada ao fatídico episódio da prisão e do assassinato de Joaquim José da Silva Xavier, ativista social e herói que liderou a Inconfidência Mineira – mais conhecido como Tiradentes.

Figura 5 - Cildo Meireles. Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político, 1970.



Fonte: <https://ec220171.blogspot.com/2017/04/cildo-meireles.html>.

A expressão “totem”, em muitas culturas, é geralmente associada a um símbolo sagrado, e como culto a essa representação são ofertados sacrifícios ou outras prendas. No caso de “Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político” (1970), Cildo Meireles optou pelo sacrifício em memória a tantos inocentes, que desde os processos iniciais pró-independência até a instauração de um período ditatorial no Brasil, perderam sua vida lutando por uma sociedade melhor, mais justa e igualitária (RIBEIRO, 2025, p. 214). Entretanto, o público não imaginava como seria o *happening* proposto por Meireles, o qual, para a surpresa de todos, executou sua ação política diante de uma grande plateia de curiosos. Em forma de ritual, o artista amarrou dez galinhas completamente embebidas de gasolina a um mastro de madeira alçado por um termômetro e as

incendiou vivas. Enquanto as aves se retorciam em chamas, o público era levado a experimentar forte sensação de horror e perplexidade (IBIDEM).

O *happening* de Meireles se tornou uma explícita crítica ao regime militar, porque questionava o desaparecimento de muitos cidadãos brasileiros que se opuseram ao governo em vigor no período. No entanto, “Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político” (1970) não foi bem recebido pelo público que, por sua vez, interpretou-o como um ato de crueldade com as galinhas. Procurada por um jornal local, Mari’Stella, diretora do Palácio das Artes, endossou os comentários do público, julgando lamentável o episódio envolvendo as aves queimadas (CHAGAS, *op cit*, 2020, p. 143). Independentemente das severas críticas, esse trabalho se tornou um momento de ruptura entre realidade e representação, diante do período delicado em que o país se encontrava. Isso porque Meireles conseguiu mostrar as incongruências do poder político ao se apropriar erroneamente da imagem de Tiradentes como herói nacional, mesmo que no passado histórico ele tenha sido preso e levado para a forca sob a condenação de traidor da pátria.

Com forte teor crítico ao poder público, o *happening* de Décio Noviello aludia aos projéteis de granada ou gás lacrimogêneo utilizados pela polícia militar para conter as manifestações que ocorriam em diferentes lugares do país. A ação do artista contou com a explosão de granadas que, ao se estilhaçarem, produziram uma fumaça colorida. A referida proposta coloca em questão as novas demandas, redimensionando a uma interpretação renovada acerca da pintura e da produção artística em ruptura aos modelos tradicionais academicistas. O que poucas pessoas sabem, no entanto, é que Décio Noviello teve ligação com o Exército Brasileiro, tendo alcançado o posto de tenente, fato que possibilitou a ele associar a prática comum vivenciada quando serviu às Forças Armadas Brasileiras ao fazer artístico.

Compreendendo o sistema da lei nacional e sua relação pouco amistosa com a arte neovanguardista que vinha sendo produzida, o artista buscou manter certa neutralidade em sua produção. É de se compreender a tentativa de neutralidade adotada, uma vez que sua própria ligação a grupos de ideologias tão díspares – de um lado, artistas experimentalistas; do outro, militares do regime ditatorial – o colocava em uma posição pouco favorável (RIBEIRO, 1997, p. 238). Todavia, é impossível gerar novos diálogos poéticos sem se esbarrar na questão política. Ainda que Noviello tentasse

desvincular seu trabalho da crítica política, a ação artística é um circuito aberto, o que não a inviabiliza de alcançar amplas interpretações. Por esse motivo, o *happening* de Noviello alude ao arremesso de bombas desferidas pelos militares contra os manifestantes das mobilizações sociais que ocorriam nas grandes metrópoles brasileiras naquele período.

Assim como outros artistas participantes da mostra, Eduardo Ângelo realizou uma performance utilizando de jornais que noticiavam o caos da violência policial. Sua proposição partiu da intenção de ocupar grande extensão do Parque Municipal, cobrindo o gramado com folhas ou recortes de jornais contendo fotografias, manchetes e notícias narrando o crescente índice de prisões injustas, casos de tortura, presos políticos desaparecidos e impunidade da polícia militar. Além de sensibilizar, esse trabalho objetivou conscientizar o público a respeito da importância de adotar uma postura política e politizada diante dos horrores cometidos pelo regime de governo em curso no país.

Considerações Finais

Os problemas sociopolíticos que se alastraram pelo Brasil com o golpe civil-militar de 1964 trouxeram grandes impactos para a produção artística e a circulação de arte no país. Com o pós-golpe militar, alguns artistas engajados recorreram a diferentes gramáticas visuais, suportes materiais e linguagens, que eram “pouco familiares aos agentes dos órgãos de repressão, o que as isentaria da ação da censura” (RIBEIRO; LOPES, 2024, p. 1). No entanto, “a incompatibilidade entre arte e poder político logo se tornaria explícita” (IBIDEM). À medida que a censura se estendia às mostras de arte e às produções, os artistas que desejavam participar também reafirmavam seu posicionamento engajado. Por isso, entre 1960 e 1970, tanto o tema quanto o conteúdo das obras tematizavam os problemas sociais e políticos do país.

As mostras que melhor representaram o engajamento político dos artistas na luta pela democracia e na denúncia social contra a violenta atuação do poder político nos anos 1970 foram *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra*. Ao assumir a organização dessas mostras, o crítico Frederico Moraes não se deixou intimidar pela política de

censura e repressão do governo militar, buscando meios de oferecer as condições necessárias para que os artistas participantes pudessem realizar seus trabalhos com liberdade e inventividade. Como resultado, surgiram propostas das mais variadas gramáticas visuais que apresentavam como denominador comum o engajamento contra os valores hegemônicos e os gestos antidemocráticos do período.

A forma subversiva e o radicalismo com que muitos artistas atuaram nas mostras citadas definiu um novo estágio na arte produzida no Brasil, o qual Frederico Moraes classificou como “contra-arte” ou “arte de guerrilha” (MORAIS, 1970, s/n.), dois dentre variados modos que o crítico utilizou para se referir aos trabalhos dessa nova geração formada por um grupo muito heterogêneo de artistas. O uso dessas expressões serve para nomear algo novo e, devido ao fato de se constituir do recurso precário, Moraes prefere denominar “contra-arte”.

Para o crítico, essas proposições buscaram inverter o processo criativo tradicional de obra arte e se pautaram na apropriação de meios mais incomuns. Trata-se mais de uma manifestação de contestação à arte tradicional, não de anticarreira artística e nem de antiarte: é uma questão que vai além desses questionamentos porque se volta mais para a preocupação social (IBIDEM). Citando Moraes, Artur Freitas reitera que

A maneira destes artistas atuar faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevistamente, com rapidez e senso de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje o artista perdeu suas imunidades. [...] situam-se além das vanguardas e dos vanguardismos, que estes já estão nos salões e nas galerias. Recuperados. Não sendo arte, têm, contudo, implicações com a arte - trata-se de uma situação-limite, uma espécie de corda-bamba (MORAIS, 1970 *apud* FREITAS, 2013a, p. 29-30).

A definição proposta por Moraes evidencia o ineditismo radical com o qual os artistas passaram a atuar. Isso mostra que as proposições artísticas realizadas em *Objeto e Participação* e em *Do Corpo à Terra* serviram como uma autêntica resposta contra as forças opressoras da ditadura militar. Desse modo, semelhantes aos conflitos desencadeados pelos movimentos de guerrilha para desarticular o sistema ditatorial, as proposições apresentadas nas mostras citadas funcionaram como intervenção coletiva na realidade sociopolítica e no sistema de arte do período.

Referências

CAMPOMIZZI, Clarissa Spigiorin. *Do Corpo à Terra: arte e guerrilha em Belo Horizonte em 1970*. 136f. 2017. Tese (Mestrado em História), Unicamp, Campinas-SP, 2017.

CALIRMAN, Cláudia. *Arte Brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio, e Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

CHAGAS, Tamara Silva. *Participação e experiência estética em Do corpo à terra e Objeto e participação*. *História, histórias*, volume 8, nº15, p. 137-155, jan./ jun. 2020.

DELLAMORE, Carolina. *Do corpo à terra, 1970: arte guerrilha e resistência à ditadura militar*. *Revista Cantareira - Edição 20*, p. 109-123, Jan-jun, 2014.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013.

FREITAS, Artur. *Do Corpo à Terra: exposição-limite*. In: CAVALCANTI, Ana; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Emerson Dionisio de (orgs). *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Passados presente: o golpe de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. *Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte, 2001. Catálogo de exposição.

MORAIS, Frederico. *Manifesto Do Corpo à Terra*. In: TRISTÃO, Mari'Stella. *Da Semana de Vanguarda (I)*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 28 abr. 1970.

NAPOLI, Francesco. *O futuro é daqui a um segundo*. *Revista da UFMG*, Belo Horizonte, v. 28, n. 2, p. 174–201, 2022.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS, Paulo. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos de 1965 e 1970*. 368. 2005. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2005.

REIS, Paulo. *Nova Objetividade Brasileira - posicionamentos da vanguarda*. MODOS. *Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.3, p. 98-114, set. 2017.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e Política no Brasil: a Atuação das neovanguardas nos anos 60. In: FABRIS, A. (org.). *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998, p.165-177.

RIBEIRO, Roney Jesus. *Arte e Ativismo em Tempos de Ditadura Militar: a obra de Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles*. 263. 2025. Tese (Doutorado em História) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, 2025.

RIBEIRO, Roney Jesus; LOPES, Almerinda da Silva. *A ditadura militar no Brasil e a censura a obras de autoria de artistas mulheres engajadas*. Revista Ágora, Vitória/ES, v. 35, p. e-20243517, p. 1-32, 2024.

VIVAS, Rodrigo. *Os Salões Municipais de Belas Artes e o acervo do Museu de Arte da Pampulha*. Anais XXXII Colóquio do CBHA, Brasília. 2012. p. 355-372.

Recebido em 14/07/2025

Aceito em 21/10/2025

O ATENTADO DE EDUARDO SRUR: DA PINTURA DE CAVALETE PARA A INTERVENÇÃO URBANA¹

Wagner Jonasson da Costa Lima²

Cibele da Silva Ribeiro³

Resumo: O texto aborda a produção do artista Eduardo Srur, notadamente a ação *Atentado*, de 2004, procurando investigar como a prática pictórica de Srur se transferiu do espaço do ateliê para o espaço urbano, preservando, ainda assim, uma conversa com a história da pintura. Para isso, optou-se pelo estudo da poética do artista, entendida aqui como o conjunto de aspectos que contribuem para a concretização da atividade artística, como os modos operativos adotados. Neste artigo, aventa-se que, em *Atentado* — intervenção na qual o artista explode balões cheios de tinta em painéis publicitários da cidade de São Paulo —, Srur fez uso de outras referências artísticas, distantes da pintura representativa, de caráter realista-simbólico, que identifica seus primeiros trabalhos. Para levar a cabo a ação, o artista empregou expedientes que derivam da “pintura de ação” das décadas de 1940 e 1950 (Rosenberg, 1974) e também das neovanguardas das décadas de 1960 e 1970 (Riout, 2014). Por meio do diálogo com esses modelos, a atividade pictórica, que se converte numa atividade intervencionista, subsiste através de materiais e modos não convencionais.

Palavras-Chave: Eduardo Srur; pintura; intervenção urbana.

¹ Este artigo é uma atualização de parte do trabalho de conclusão de curso intitulado “Para além da moldura: pintura e intervenção urbana em Mônica Nador e Eduardo Srur”, defendido em novembro de 2019, em Florianópolis, Santa Catarina, junto ao Departamento de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC.

² Doutorado (2018) e Mestrado (2011) em Artes Visuais junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC. Graduação (2003) em Superior de Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná-EMBAP. Professor colaborador da Universidade Estadual do Paraná-UNESPAR-Campus de Curitiba II - FAP. Curitiba, Paraná, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6387421009827388>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6983-8651>. E-mail: wagnerjonasson@hotmail.com.

³ Doutorado em Artes Visuais em andamento, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Luana Maribele Wedekin, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC. Mestrado em Artes Visuais (2022) e graduação em Artes Visuais Licenciatura (2019) pela mesma universidade. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7019754729710593>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-5137-2828>. E-mail: cibelebelloli@yahoo.com.br.

THE *ATENTADO* BY EDUARDO SRUR: FROM EASEL PAINTING TO URBAN INTERVENTION

Abstract: This text discusses the production of artist Eduardo Srur, particularly the 2004 action *Atentado* (Attack), seeking to investigate how Srur's pictorial practice was transferred from the studio to the urban space, while still maintaining a dialogue with the history of painting. To this end, we chose to study the artist's poetics, understood here as the set of aspects that are important for the realization of artistic activity, such as the the operational modes adopted. This article suggests that in *Atentado* (Attack) — an intervention in which the artist explodes balloons filled with paint on billboards in the city of São Paulo — Srur made use of other artistic references, distant from the representative painting, of a realistic-symbolic nature, which identifies his early works. To carry out the action, the artist employed expedients that derived from the “action painting” of the 1940s and 1950s (Rosenberg, 1974) and also from the neo-avant-garde movements of the 1960s and 1970s (Riout, 2014). Through dialogue with these models, the pictorial activity, which becomes an interventionist activity, subsists through unconventional materials and methods.

Keywords: Eduardo Srur; painting; urban intervention.

Introdução

Há muito, as cidades se apresentam como um possível lugar de exposição de trabalhos artísticos, com frequência classificados de “intervenções urbanas”. A origem de tais intervenções, conforme Nelson Brissac Peixoto (2002), remonta às transformações ocorridas no âmbito da escultura. Na década de 1960, essa linguagem sofreu um processo de ampliação — notamos a perda dos contornos definidos e uma reorientação para sua relação com o local e o espectador. Adiante, os artistas começaram a elaborar produções específicas para os espaços localizados na cidade. No início, o espaço era considerado “como específico só num sentido formal, abstrato e estetizado” (Peixoto, 2002, p. 18), o que resultou numa assimilação por parte do circuito comercial artístico. Logo depois, porém, surgiram trabalhos que não somente se adequaram aos lugares, antes, os trataram a partir de uma posição mais crítica. Agora, a obra de arte também abarcava “os significados simbólico, social e político dos lugares, bem como as circunstâncias históricas nas quais obra de arte, observador e lugar estão inseridos” (Peixoto, 2002, p. 18).

Sob essa perspectiva, encontra-se a maioria das intervenções urbanas atuais, como aquelas realizadas pelo artista brasileiro Eduardo Srur. No início de sua trajetória nas artes visuais, Srur se dedicou à pintura de cavalete, produzindo uma série de telas figurativas, baseadas em imagens fotográficas de sua autoria (Figura 1). Como afirmou o artista, num texto que acompanhou sua primeira exposição individual, ocorrida em 2001 na Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, em Santos, esses primeiros trabalhos se apresentam como “um sistema de representação de ideias” (Eduardo [...], 2001). Em seguida, entretanto, Srur se voltou para o espaço público, elaborando suas primeiras intervenções. No vídeo *Atentado*, de 2004, o artista explode balões cheios de tinta em painéis publicitários da cidade de São Paulo, utilizando, para tanto, pequenos explosivos. Dessa ação, resultam grandes manchas de tinta escorrida, que cobrem certas áreas das imagens veiculadas nos painéis (Figura 2). O vídeo é a síntese de dois anos de interferências nas ruas paulistanas, executadas e documentadas de dia ou de noite, sem autorização de órgãos competentes. O trabalho já esteve exposto em diversos países, como França, Suíça, Espanha, Cuba e Eslováquia (Eduardo Srur, c2025).

Figura 1 - Eduardo Srur, *Desmistificação* (série *Veículos*), 1997, óleo sobre tela, 125 x 190 cm, Coleção Marcos Amaro



Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/pinturas-series/veiculos>. Acesso em: 31 maio. 2025.

Figura 2 - Eduardo Srur, outdoor de *Atentado*, São Paulo, 2004



Fonte: Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/atentado>. Acesso em 31 maio 2025.

Em *Atentado*, observamos que Srur reorientou sua carreira artística para além do espaço do ateliê, mantendo, não obstante, um diálogo com a prática pictórica e sua tradição. Porém, de que maneira ocorre essa reorientação? Neste texto, sugerimos que, para concretizar a intervenção mencionada, o artista adotou outros modelos artísticos, distanciados da pintura de imagens. Agora, os expedientes empregados são derivados da “pintura de ação” norte-americana das décadas de 1940 e 1950. Na visão de Harold Rosenberg (1974), nesse tipo de pintura a tela se transformou em um espaço para a ação, mais do que em um espaço para a representação. Ao mesmo tempo, Srur se aproximou das atitudes neovanguardistas que despontaram nas décadas de 1960 e 1970. Essas atitudes, como indicou Denys Riout (2014), embora não abarcassem a prática pictórica, muitas vezes preservaram relações significativas com as questões suscitadas por ela.

Para discutir a questão levantada nesta breve introdução, o texto se orienta para uma investigação da poética de Eduardo Srur. A poética, nas palavras de Giulio Carlo Argan (1993, p. 28), “compreende todos os fatores que concorrem para a operação artística concreta”. Incluídas aí estariam, ainda de acordo com Argan (1993, p. 28), “as experiências e as escolhas que o artista efetua, a ideia da arte que tenciona realizar na obra à qual se dedica ou, em geral, na sua obra artística”. A isso acrescentamos o entendimento da prática artística como “prática cultural” (Carroll, 2003). Ou seja, a prática artística se configura como um conjunto de atividades que acolhe e providencia a mudança por meio do diálogo criativo entre o artista e seus antecessores. Logo, a arte possui pelo menos uma característica necessária, a historicidade.

Da pintura de cavalete para a intervenção urbana

Vejo o mundo como um pintor porque minha formação artística foi com a linguagem pictórica. Trabalho com a pintura há mais de 20 anos e devo atribuir minha percepção do mundo – sua alteração e detalhamento – a este olhar construído com a pintura. O processo de reflexão do mundo cabe no tempo dedicado a pintura, a preparação deste repertório e de uma poética estruturada na história da arte. Sou grato à pintura porque tenho uma formação sólida de artista. As

intervensões não surgiram por acaso ou de experimentos aleatórios. Elas são a extensão e o resultado da investigação deste longo período imerso no ateliê com a pintura. (Srur, 2016b).

Filho de mãe argentina e pai brasileiro, Eduardo Srur nasceu na cidade de São Paulo, em 1974. Frequentou por dois anos o curso de Publicidade e Propaganda da Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP (SP). “Desisti numa aula de estatística” (Srur, 2016a, 1min12s), conta. Em 1994, ingressou no curso de Licenciatura em Artes Plásticas, na mesma instituição. Foi aluno dos paulistas Nelson Leirner (1932-2020) e Eduardo Brandão (1957-). Ainda na graduação, aproximou-se da pintura: “encontrei na pintura um campo possível pra iniciar um repertório, uma poética. [...] as ferramentas eram muito acessíveis e a gente tinha uma história da arte toda que te dava uma sustentação pra esse start, pra esse início” (Srur, 2014, 37s). Em 1996, recebeu o 4º Prêmio Michelangelo de Pintura Contemporânea, no Centro Cultural de São Paulo.

No mesmo ano, 1996, Srur iniciou sua primeira grande série de pinturas a óleo, intitulada *Veículos*. A série, constituída de dezoito quadros de tamanhos variados, baseia-se em registros fotográficos de viagens realizadas pelo artista. Caminhões, carros, ônibus e trens são retratados em paisagens vazias, silenciosas, e, com exceção de três telas, sem a presença da figura humana. Em *Família*, um veículo recreativo, do tipo *motorhome*, repousa em um gramado bem iluminado (Figura 3). O veículo é amarelo e parece desocupado. Além da placa, o identifica a expressão “pacha mama”, pintada na lataria acima dos vidros dianteiros. Um céu limpo e o que parece ser uma extensa plantação ocupam o plano de fundo do quadro. Segundo o artista (2012c), as pinturas da série *Veículos* “lembram a solidão e o tratamento de cor do pintor norte-americano Edward Hopper”.

Figura 3 - Eduardo Srur, *Família* (série *Veículos*), 1997, óleo sobre tela, 110 x 190 cm, coleção particular



Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/pinturas-series/veiculos>. Acesso em: 30 maio 2025.

Em paralelo à produção pictórica, Srur iniciou a investigação do espaço público, elaborando suas primeiras intervenções. Olhando em retrospecto, o artista considera *Pachamama*, realizado em 1998, seu primeiro “estudo embrionário” do tipo (Srur, 2013, 3min50s). Ainda na graduação, a partir da pintura *Família*, Srur elaborou uma pequena escultura em cerâmica – a réplica de um veículo automotivo. Com o auxílio de mais pessoas, reproduziu a escultura em quatrocentas peças, as quais pintou com tinta acrílica de cores diversas, como vermelho, amarelo, verde limão, rosa escuro, azul claro, dourado, laranja e branco, dentre outras. Dispôs as peças em linhas, retas e curvas, em alguns pontos da paisagem da praia do Camburi, em São Sebastião, litoral norte de São Paulo (Figura 4). A instalação durou um dia. “Estava começando a jornada das intervenções e nem sabia” (Srur, 2017), diz o artista.

Figura 4 - Eduardo Srur, vista de *Pachamama*, 1998, cerâmica e tinta acrílica, 400 peças, 8 x 15.5 x 7.5 cm, praia do Camburi, São Sebastião



Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/pachamama>. Acesso em: 30 maio 2025.

Todavia, a prática pictórica ainda era o maior interesse de Srur naquele momento. Assim, no começo dos anos 2000, o artista produziu mais duas grandes séries de pinturas: *Contêineres* (2001) e *Celestial* (2002). Como no caso de *Veículos*, essas séries se baseiam em imagens fotográficas de autoria do artista. Para *Contêineres*, composta de catorze quadros de dimensões diversas, Srur utilizou fotografias de portos alfandegários. Vemos grandes caixas de diversas cores, quase sempre empilhadas, em perspectiva oblíqua, formando grandes blocos ou fileiras (Figura 5). O cenário de *Contêineres* é menos naturalista que o de *Veículos*. No dizer do artista (2012d), “a atmosfera introspectiva e o horizonte distante prevalecem [...], mas o realismo simbólico é lentamente substituído pela abstração da paisagem”.

Figura 5 - Eduardo Srur, *Contêineres #03*, 2001, óleo sobre tela, 140 x 195 cm, coleção particular



Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/pinturas-series/conteineres>. Acesso em: 30 maio 2025.

Já em *Celestial*, constituída de vinte e seis telas de tamanhos variados, sendo dez delas parte de cinco dípticos, destacam-se as cores e a materialidade da tinta. Agora, os contêineres são todos dourados, e flutuam sobre um espaço formado de fragmentos coloridos de céu, “que remete a planos cartográficos e imagens de satélite” (Srur, 2012a, p. 31) (Figura 6). Sem linha do horizonte, o plano de fundo dos quadros é quase não figurativo. Para compô-lo, Srur fotografou fragmentos de céus após tempestades. Depois, tratou as imagens no *Photoshop*, utilizando-as em seguida na composição das pinturas. “[...] o computador começa a fazer parte da minha vida. Eu ainda fazia as primeiras composições com recorte e colagem” (Srur, 2014, 5min50s), conta o artista.

Figura 6 - Eduardo Srur, *Celestial #18*, 2003, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, coleção particular



Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/pinturas-series/celestial>. Acesso em: 30 maio 2025.

Com as séries *Veículos*, *Contêineres* e *Celestial*, Srur faz parte de um grupo considerável de pintores contemporâneos que emprega imagens pré-existentes, muitas vezes imagens fotográficas, na elaboração de seus quadros. Desde a invenção da fotografia, no século XIX, notamos o diálogo dos artistas com esse novo modo de fabricar imagens. Édouard Manet (1832-1883) e Edgar Degas (1834-1917), por exemplo, exploraram o enquadramento e o instantâneo fotográficos. Com a inovação da colagem no início do século XX, as próprias imagens gráficas e fotográficas se tornaram elementos em muitas pinturas (Mesquita, 2011). Hoje, artistas como Srur seguem utilizando a fotografia, de diferentes formas, como ponto de partida para suas investigações pictóricas. Como ressalta o crítico de arte Tiago Mesquita, ao se referir a essa utilização,

As imagens que nos interessam nesse instante funcionam menos como um inventário de estruturas e métodos intelectuais de decomposição da imagem do que como formas a partir das quais se pode contar outras histórias. Ou melhor: a partir da imagem, apresenta-se mais do que ela própria parece mostrar. (Mesquita, 2011, p. 272).

Em 2001, mesmo ano de sua primeira exposição individual, o artista começou a se dedicar às intervenções urbanas. Durante a produção da série *Celestial*, lembra, o “deslocamento de olhar que eu faço com a câmera, pra céus, me dá intuitivamente o desejo de pegar a minha barraca de camping e instalar a barraca de camping no prédio” (Srur, 2013, 4min35s). Assim, Srur fixou uma cabana de *camping* do tipo iglu do lado de fora da janela de seu ateliê, em posição vertical. Em 2002, instalou mais algumas barracas na fachada do prédio do Centro Integrado de Cultura-CIC, em Florianópolis, Santa Catarina, conquistando o segundo prêmio do VIII Salão Nacional Victor Meirelles. O maior feito veio dois anos depois, quando montou outros quarenta iglus na fachada do prédio do Instituto do Câncer Octávio Frias de Oliveira, na avenida Dr. Arnaldo, em São Paulo (Figura 7). Era o *Acampamento dos anjos*, sua primeira intervenção pública em grande escala. À noite, as barracas vermelhas, laranjas, azuis, amarelas e violetas iluminavam-se, criando o que Srur chamou de “uma pintura de luz própria” (Srur, 2012b, 3min01s).

Figura 7 - Eduardo Srur, vistas de *Acampamento dos anjos*, 2004, 40 barracas de camping tipo iglu, tecido de náilon impermeável, fitas de polipropileno, ilhoses e cabos de aço, lâmpadas fluorescentes e cabeamento elétrico, 210 x 210 x 130 cm cada peça, construção abandonada, São Paulo



Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em:

<https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/acampamento-dos-anjos>. Acesso em: 30 maio 2025.

A instalação durou um mês, obtendo considerável atenção dos meios de comunicação. Na ocasião, a jornalista Tereza Novaes (2004), repórter do caderno Ilustrada do jornal Folha de S. Paulo, comentou que “a trajetória pictórica reforça a relação entre a instalação no esqueleto de concreto e as famosas fachadas de Alfredo Volpi (1896-1988)”. Para Srur (2012b, 3min08s), “a pintura já tinha me fornecido as primeiras pistas pra deixar o plano bidimensional e partir para um plano tridimensional, no campo real, no campo onde a gente vive, onde a gente atua e onde a gente caminha”. Tal transição, do plano bidimensional para o campo real, como alude o artista, também pode ser observada na intervenção *Atentado*, da qual trataremos a seguir.

Uma *action painting* nas ruas

A imagem é de baixa resolução. O primeiro trecho do vídeo *Atentado*, de Srur (Eduardo Srur, c2025), mostra o artista em seu ateliê (Figura 8). Ele enche um balão inflável, do tipo usado em festas de aniversário. Depois, com um funil de metal, despeja tinta branca em outro balão, que em seguida enche soprando no funil. Marca um dos balões com tinta amarela, provavelmente para indicar a cor da tinta acondicionada dentro dele. Por fim, acomoda as bexigas em um balde com água.

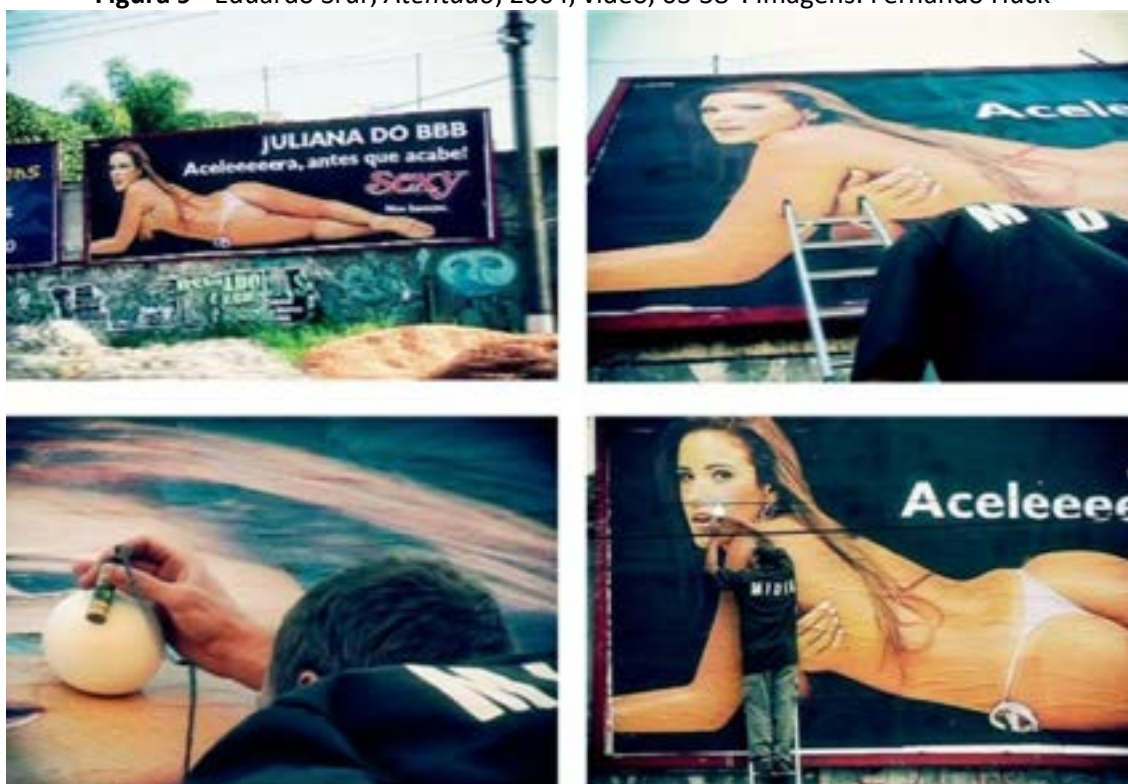
Figura 8 - Eduardo Srur, *Atentado*, 2004, vídeo, 03'38". Imagens: Fernando Huck



Fonte: Srur (2012a).

Na sequência do vídeo, o artista percorre de carro as ruas de São Paulo, focalizando alguns outdoors. Os alvos são escolhidos. Srur se dirige a um deles e posiciona uma escada. Por cima da camiseta, veste uma camisa preta de mangas curtas, com a inscrição “mídia” nas costas. Sobe a escada. Em determinado momento, vemos bem o painel. Trata-se de uma propaganda da *Revista Sexy*, na qual uma figura feminina fita o espectador, exibindo o corpo. À altura do rosto da modelo, o artista fixa um dos balões cheios de tinta, com pedaços de fita adesiva. Depois, gruda na parte de baixo do balão um pequeno explosivo cilíndrico, com pavio (Figura 9). Acende-o com um isqueiro, desce a escada e se afasta. Rapidamente a bomba de tinta explode.

Figura 9 - Eduardo Srur, *Atentado*, 2004, vídeo, 03'38". Imagens: Fernando Huck



Fonte: Srur (2012a).

Nesse ponto do vídeo, a qualidade da imagem melhora sensivelmente. Uma câmera fixa registra a explosão de frente. Com um estrondo, a tinta branca se espalha em várias direções na superfície do outdoor. Uma grande mancha se forma. O rosto da mulher fica quase completamente encoberto (Figura 10). Boa parte da tinta escorre, a partir do ponto de detonação, em longos filetes painel abaixo. Uma cena exibe, em

câmera lenta e em outro ângulo, o momento que antecede a explosão. É possível notar as faíscas e a fumaça que sai do pavio aceso.

Figura 20 - Eduardo Srur, *Atentado*, 2004, vídeo, 03'38". Imagens: Fernando Huck.



Fonte: Eduardo Srur (c2025). Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/atentado>. Acesso em 31 maio 2025.

No resto do vídeo, cenas mostram outras explosões e outdoors já pintados. Pode-se rever parte do procedimento do artista, quando ele explode mais dois balões em um painel do cartão *Credicard*. Passantes observam e são entrevistados. Em alguns momentos, é possível ver uma câmera em um tripé. Numa sequência noturna, os pavios acesos cintilam junto à imagem da face de uma mulher, antes de explodir. Na última cena, o artista se prepara para mais uma intervenção. No outdoor-alvo, ao lado de mais um rosto feminino, lê-se a frase: “O cenário é nosso. A imaginação é sua”.

Gravado em parte com uma pequena filmadora digital de mão, *Atentado* é o registro-síntese das ações artísticas que Srur realizou ao longo de dois anos em outdoors publicitários da cidade de São Paulo. É uma das primeiras intervenções de sua carreira. No início, o artista agia apenas durante o dia, e não registrava as interferências. Mais tarde, passou a documentar as tentativas, além de realizá-las também durante a noite. Mais de trinta intervenções foram filmadas e serviram de material para o vídeo de três minutos e meio. O registro das ações aconteceu em

2004, dois anos antes da Lei Cidade Limpa ser sancionada na capital paulista. Dentre outras medidas, essa lei proibiu a propaganda em áreas urbanas externas.

Todas as ações aconteceram sem autorização, e, na maioria das vezes, os anúncios foram logo substituídos. Em entrevista concedida ao jornalista Fernando Luna, em 2006, Srur chama atenção para o caráter subversivo e simbólico do trabalho:

A polícia parava e eu dizia que as bolsas eram parte da publicidade. Quando iam embora, acendia o pavio e documentava a explosão. Estava andando no limite, na fronteira: o outdoor é um objeto privado no espaço público, está no meu campo de visão. Tem um bombardeio de publicidade em cima da gente. Porra, vou responder! Uns disseram que sou vândalo, outros gostaram. Claro que em termos práticos não faz diferença explodir quarenta outdoors. Os anunciantes compram pacotes de trezentos, quatrocentos outdoors. Mas eu queria é mostrar que qualquer um tem capacidade de responder ao sistema, em vez de só receber tudo passivamente. (Srur, 2006).

Assim, em *Atentado*, Srur respondeu ao bombardeio propagandístico-visual diário da mídia nas cidades. Muitos dos outdoors escolhidos para a ação recorrem, por exemplo, à imagem de mulheres como símbolos ou objetos de desejo. Ao espalhar tinta sobre essas imagens, o artista quebra seu poder de sedução e denuncia o excesso dos meios de comunicação de massa. Em outros casos, o alvo escolhido eram anúncios de museus e exposições de artes. Em um deles, as cores complementares laranja e azul mancham duas imagens de pinturas, dispostas de forma oposta em um painel que promove o Museu de Arte de São Paulo-MASP. As bombas explodiram atingindo os rostos dos retratos *Moça com livro* (José Ferraz de Almeida Júnior, s/d), e *A arlesiana* (Vincent van Gogh, 1890).

Além disso, *Atentado* possuía vínculos com a linguagem da pintura, assim como *Acampamento dos anjos*, mas ainda mais diretos e numa ação mais veemente e menos lírica. Se no *Acampamento dos anjos* as barracas coloridas com luzes no interior configuram um trabalho silencioso e meditativo, o gesto pictórico de *Atentado* é ruidoso e agressivo. Os balões aderidos aos rostos explodem em um *dripping* violento. Novas imagens são criadas a partir da obliteração de outras.

Eduardo Srur (2012, p. 85) costuma definir o conjunto da obra de *Atentado* como “uma *action painting* nas ruas”. O termo *action painting* foi cunhado pelo crítico

de arte norte-americano Harold Rosenberg, com o intuito de identificar a singularidade contida nos procedimentos de pintores como Jackson Pollock (1912-1956) e Willem de Kooning (1904-1997). Rosenberg iniciou sua carreira na década de 1930, colaborando em revistas como *Partisan Review*, *Art News* e *New Yorker*. Próximo do existencialismo, o crítico se opôs a Clement Greenberg, dado que, em suas análises, “dedica-se menos aos aspectos formais da arte do que à situação vivida no ato de pintar” (Lichtenstein, 2014, p. 16). No texto “Os *action painters* norte-americanos”, publicado em 1952, Rosenberg afirma que, para Pollock e de Kooning, dentre outros, a pintura

começou a afigurar-se como uma arena na qual se age – mais do que um espaço no qual se reproduz, se reinventa, se analisa ou se ‘expressa’ um objeto, real ou imaginado. O que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento. O pintor não mais se aproximava do cavalete com uma imagem em mente, dirigia-se a ele com material na mão, na intenção de fazer alguma coisa àquele outro pedaço de material à sua frente. A imagem constituiria o resultado desse encontro. (Rosenberg, 1974, p. 12-13).

Embora mais dirigido e engajado do que aquilo que Rosenberg tinha em mente, *Atentado* se aproxima da apreciação do crítico no sentido de se apresentar como um evento, do qual resultam imagens e registros. Ao mesmo tempo, a intervenção de Srur parece se avizinhar da produção de Robert Rauschenberg (1925-2008) e Jasper Johns (1930-), artistas que desafiaram os preceitos modernistas da pintura, notadamente aqueles associados ao expressionismo abstrato, questionando as noções de autonomia, expressividade e originalidade. Ambos, como notaram Charles Harrison e Paul Wood (1998, p. 185), no ensaio “Modernidade e Modernismo reconsiderados”, “estavam abordando as condições de vulgarização da arte moderna, a sua legitimação como forma consumível de cultura refinada”.

Rauschenberg, por exemplo, inspirado pelas experimentações em colagem do alemão Kurt Schwitters (1887-1948), produziu trabalhos nos quais a pintura se mistura com diversos materiais não artísticos. Nessas composições, mesmo que a fatura apresente pontos de contato com a “pintura de ação” do expressionismo abstrato, a justaposição de imagens e objetos, derivada da noção de *assemblage* de Schwitters, coloca em crise a autonomia da obra de arte (Fabris, 2009). Conforme o crítico e historiador da arte Leo Steinberg (2008, p. 117), o trabalho de Rauschenberg marca a

emergência do “plano do quadro do tipo *flatbed*”, caracterizado por uma superfície com disponibilidade suficiente para receber uma grande quantidade de imagens e artefatos culturais. Esse plano, segundo Steinberg,

faz sua alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso – qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos quinze anos insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais. (Steinberg, 2008, p. 117).

Outro desafio ao paradigma modernista da produção de arte se configurou no momento em que, durante as décadas de 1960 e 1970, surgiram as chamadas “neovanguardas” (Bürger, 2008; Foster, 2014). Baseados em movimentos das vanguardas históricas, os artistas começaram a operar sem obedecer às fronteiras estabelecidas entre as categorias artísticas. O presumido esgotamento da pintura e os discursos sobre sua morte também contribuíram para que os artistas concebessem novas propostas artísticas, resultantes, por exemplo, nos objetos específicos, nas instalações e nos *happenings* (Riout, 2014). Essas atividades, para Denys Riout (2014, p. 116), responderam “a problemas levantados pelo desenvolvimento histórico da pintura, mantendo em segredo relações substanciais com ela”.

Dentre as atividades que mantiveram relação com a pintura, podemos citar a série *Tiros*, da artista Niki de Saint Phalle (1930-2002). Nesse conjunto de trabalhos, Niki fixava objetos diversos em grandes telas ou placas dispostas verticalmente no chão. Junto aos objetos, a artista pendurava sacos plásticos cheios de ovos, tomates e principalmente tinta. Muitas vezes, essas bolsas eram acomodadas em espaços ocultos no interior de camadas de gesso aplicadas sobre o trabalho. Então, Niki e/ou os espectadores participantes atiravam contra essas *assemblages* com rifles, carabinas ou espingardas. O impacto das balas estourava os sacos de tinta e liberava as cores que completariam o trabalho, em uma abordagem compatível com a “pintura de ação”.

Encontramos uma discussão a respeito dessas atitudes no ensaio “O legado de Jackson Pollock”, de Allan Kaprow, publicado originalmente na revista *Art News*, em outubro de 1958. No texto, Kaprow procurou analisar a produção de Pollock e sua

importância para a geração de artistas norte-americanos que despontava no final da década de 1950. Kaprow (2006, p. 40) entendia que os métodos de Pollock, como o gotejamento, que “deu um valor quase absoluto ao gesto habitual”, ou a opção por telas de grandes dimensões, que “deixaram de se tornar pinturas e se transformaram em ambientes” (p. 42), transmitiam aos jovens artistas novas preocupações, relacionadas, segundo sua concepção, “com o espaço e os objetos da nossa vida cotidiana” (p. 44). Junto a essas considerações, Kaprow, que era artista, traçou um programa de arte:

Não satisfeitos com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, devemos utilizar a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, dos odores, do tato. Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. (Kaprow, 2006, p. 42).

Na intervenção *Atentado*, de Eduardo Srur, é possível identificar afinidades com as práticas de Robert Rauschenberg, Niki de Saint Phalle e Allan Kaprow. Como esses artistas, Srur empregou materiais não artísticos e uma fatura não convencional. A pintura, nesse caso, é resultante de “processos operacionais”. O interesse do trabalho do artista brasileiro pode ser encontrado, em parte, no fato de que muitas de suas proposições, como *Acampamento dos anjos* e *Atentado*, sejam interpretáveis como ponderações sobre a pintura e suas fronteiras. Contudo, assim como Rauschenberg e outros, em vez de adotar a prática pictórica “para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência”, o artista procurou “redefinir a área de sua competência testando seus limites” (Steinberg, 2008, p. 117).

Nesse sentido, Srur se voltou para o contexto urbano, estreitando as conexões entre o espaço da arte e o espaço do mundo. O conceito de pintura não foi abandonado, mas revisto e ampliado, uma vez que a realização e a localização do trabalho assumem uma importância considerável. Como em parte da produção contemporânea, o significado parece ter se transferido do interior do trabalho para as circunstâncias em que esse trabalho se insere. Desse modo, Srur compreende a atividade pictórica como uma atividade intervencionista, reconhecendo sua capacidade de transformação do real.

Ao redefinir um trecho da cidade, Srur “reestrutura a percepção de um espaço dado” (Peixoto, 2002, p. 22), permitindo que se estabeleçam relações outras, que forjam novas maneiras de ver e significar. No vídeo da ação, um rapaz é entrevistado. Demonstrando insatisfação, comenta: “E as pessoas fazem esse tipo de coisa aí. Acontece por vandalismo”. Outro senhor diz “eu gostei bastante”. Para Brissac Peixoto (2002, p. 28), o papel da intervenção urbana é “fazer da área uma zona de conturbação, como que tomada por um cataclisma”. Já para a crítica de arte Maria Hirszman (2012), a produção de Srur na área parece ter como estratégia central “atacar, de forma cirúrgica e retumbante, uma determinada questão, de forma a gerar uma espécie de curto-circuito, que abra novas possibilidades de percepção e desejo de mudança”. As opiniões divergentes dos espectadores do *Atentado* de Srur confirmam a estranheza da intervenção. Se cada um vê a interferência de um jeito, é certo que, a partir da ação, todos reorganizam sua experiência com o lugar.

Considerações finais

Como em grande número de intervenções urbanas atuais, a produção de Eduardo Srur problematiza a autonomia da obra de arte ao solicitar o espaço do mundo como um componente indissociável do trabalho. Na década de 1960, muitos artistas elaboraram trabalhos voltados para os espaços da cidade, incorporando, nesse processo, elementos externos, como a arquitetura e a paisagem, para, em seguida, considerar a dimensão social e política dos lugares. Assim, as intervenções urbanas abarcam não apenas o lugar, mas todos os elementos que o acompanham, em contraposição à neutralidade do cubo branco modernista. Em sua produção, Srur situa a prática pictórica diante dessa mudança de paradigma solicitada pelas intervenções urbanas.

Na intervenção *Atentado*, do início de sua trajetória, Srur criticou a poluição visual promovida pelo grande número de *outdoors* publicitários distribuídos pela cidade de São Paulo. Em resposta a essa poluição visual, o artista promoveu ataques aos painéis, detonando explosivos ligados a bombas de tinta colorida. As interferências — realizadas sob disfarce, de dia e à noite — foram registradas e compiladas no vídeo

que dá nome ao trabalho. Para realizar *Atentado*, Srur, que iniciou a carreira artística concebendo grandes séries figurativas a óleo baseadas em fotografias, mobilizou recursos provenientes da “pintura de ação” e das neovanguardas.

Ou seja, em *Atentado*, o artista não descarta inteiramente a tradição da pintura, mas a submete a uma revisão e ampliação. Ao adotar bombas e *outdoors* no lugar de pinceis e telas, a atividade pictórica de Srur se converte em uma atividade intervencionista, que subsiste através de um meio não convencional. Destacada dos espaços tradicionais da arte, a pintura perde os seus contornos definidos, colocando-se como uma forma de trabalho cultural; uma produção que, ao confrontar as conjunturas espaciais e sociais dos locais em que acontece, busca elaborar outras visões da vida nas cidades.

Referências

ARGAN, G. C. **Arte e crítica de arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1993.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CARROLL, N. Art, History, and Narrative. In: CARROLL, N. **Beyond Aesthetics: Philosophical Essays**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003. p. 63-156.

EDUARDO Srur exhibe seu realismo simbólico na Pinacoteca de Santos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 17 jul. 2001. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/srur-expoe-em-santos-seu-realismo-simbolico/>. Acesso em 27 maio 2025.

EDUARDO SRUR. Eduardo Srur, c2025. Intervenções. Atentado. Disponível em: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/atentado>. Acesso em 27 maio 2025.

FABRIS, A. Robert Rauschenberg e a fotografia: uma atitude pós-moderna? In: FABRIS, A. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 254-263.

FOSTER, H. Quem tem medo da neovanguarda? In: FOSTER, H. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 21-49.

HARRISON, C; WOOD, P. Modernidade e Modernismo reconsiderados. In: WOOD, P. *et al.* **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 170-259.

HIRSZMAN, M. Intervenções na rua: Eduardo Srur transforma o espaço público em plataforma de experimentação plástica. **Revista Pesquisa FAPESP**, São Paulo, ed. 202, dez. 2012. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/intervencoes-na-rua/>. Acesso em: 30 maio 2025.

KAPROW, A. O legado de Jackson Pollock. *In*: FERREIRA, G; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. p. 37-45.

LICHTENSTEIN, J. (org.). **A pintura – vol. 14: vanguardas e rupturas**. São Paulo: Editora 34, 2014.

MESQUITA, T. A pintura de imagem. *In*: DIEGUES, I.; COELHO, F. (org.). **Pintura brasileira século XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011. p. 270-279.

NOVAES, T. Artista monta barracas em prédio em SP. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 06 abr. 2004. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0604200411.htm>. Acesso em 28 maio 2025.

PEIXOTO, N. B. Intervenções urbanas. *In*: PEIXOTO, N. B. **Intervenções urbanas: Arte/Cidade**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002. p. 16-29.

RIOUT, D. Vanguardas e rupturas. *In*: Lichtenstein, J. (org.). **A pintura – Vol. 14: vanguardas e rupturas**. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 9-16.

ROSENBERG, H. Os Action Painters Norte-Americanos. *In*: ROSENBERG, H. **A tradição do novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 11-22.

SRUR, E. [Entrevista concedida a Fernando Luna]. LUNA, F. Guerrilha urbana: os artistas Marcelo Cidade e Eduardo Srur utilizam a própria cidade como mural para suas obras. **Revista Trip**, São Paulo, 05 jun. 2006. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/guerrilha-urbana>. Acesso em 28 maio 2025.

SRUR, E. **Manual de intervenção urbana**. São Paulo: Beï Comunicação, 2012a.

SRUR, E. [Palestra proferida em evento]. TEDX TALKS. Eduardo Srur at TEDxAvNaçõesUnidas. **YouTube**, 24 maio 2012b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sKnp_JznaY. Acesso em 28 maio 2025.

SRUR, E. Legenda do álbum “Veículos (Pinturas)”. **Facebook**, 04 out. 2012c. Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4612648675295&type=3>. Acesso em 27 maio 2025.

SRUR, E. Legenda do álbum “Contêineres (Pinturas)”. **Facebook**, 04 out. 2012d. Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4612676715996&type=3>. Acesso em 27 maio 2025.

SRUR, E. [Entrevista concedida a Elisabete Pacheco]. EDUARDO SRUR. Programa Almanaque - Eduardo Srur. [Programa Almanaque, Globo News, fev. 2013]. **Vimeo**, 25 jul. 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/71048460>. Acesso em 28 maio 2025.

SRUR, E. [Palestra proferida a alunos do curso de pós-graduação Geografia, Cidade e Arquitetura, da Escola da Cidade – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2013]. ESCOLA DA CIDADE. Eduardo Srur: Manual de Intervenção Urbana. **YouTube**, 04 jun. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bw6mJaOJsNE>. Acesso em 27 maio 2025.

SRUR, E. [Entrevista concedida a Kátia Lessa]. SP CIDADE GENTIL. Eduardo Srur e o caminhão que entrega bolha de sabão. [Websérie Um gesto, menos lixo, episódio dois: “O caminhão com bolhas de sabão”]. **YouTube**, 21 abr. 2016a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ieljdO-kUPs>. Acesso em 27 maio 2025.

SRUR, E. [Entrevista concedida a Éder Fonseca]. FONSECA, E. Eduardo Srur aposta na sua coragem artística. **Panorama Mercantil**, Franca, São Paulo, 17 dez. 2016b. Disponível em: <http://panoramamercantil.com.br/eduardo-srur-aposta-na-sua-coragem-artistica/>. Acesso em 27 maio 2025.

SRUR, E. Legenda de publicação. **Facebook**, 14 out. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=1778161982223994&set=a.416645051709034>. Acesso em 27 maio 2025.

STEINBERG, L. Outros critérios. *In*: STEINBERG, L. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 79-125.

Recebido em 03/06/2025

Aceito em 09/12/2025

ENTRE ARTE, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: AS NARRATIVAS DA ARTE MURAL DO CENTRO DE FLORIANÓPOLIS

Indiara Pinto Brezolin¹

Jéssica Caroline Rodrigues de Lima²

Maíra Longhinotti Felipe³

Rachel Lopes Fernandes Fonseca⁴

Resumo: O muralismo é uma expressão visual que não apenas estimula a apreciação artística e o debate público, mas também tem o potencial de ressignificar e estabelecer novos territórios no espaço urbano. Este artigo investigou as principais temáticas abordadas nas pinturas murais do bairro Centro, em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. A partir de uma abordagem qualitativa, foram analisadas 77 obras, organizadas em seis categorias temáticas: personalidades e homenagens; mística, lendas e contos; natureza; grafismo e abstração; figurativa com diversidade de estilos; e “pop arte urbana”. Os resultados indicam uma ampla diversidade temática, com destaque para a exaltação de personalidades locais, sugerindo uma valorização da história local por parte dos artistas e das instituições envolvidas na produção dessas obras.

Palavras-chave: Muralismo; Pintura mural; Arte urbana; Centro histórico; Florianópolis.

¹ Mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), graduada em Arquitetura e urbanismo pela Faculdade Atitus Educação. Participa do Grupo de Pesquisa LAPAM - Laboratório de Psicologia Ambiental, através da linha pesquisa: Comportamento Ambiental do Espaço Urbano e das Edificações. Atuou na revisão e atualização de um plano de mobilidade urbana, através do Laboratório LabTrans/UFSC. Experiência na produção de pesquisas focadas nas temáticas: Percepção ambiental; arte urbana; mobilidade urbana; fenômenos psicológicos nas relações entre pessoas e ambientes; cuidado ambiental; cidades inteligentes.

² Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (Pós-Arq) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), integra o Laboratório de Psicologia Ambiental (LAPAM/UFSC). Mestra em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação Dinâmicas do Espaço Habitado (DEHA/PPGAU) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Integra projetos de extensão e pesquisa utilizando metodologias colaborativas e sustentáveis, com destaque para o projeto Participativo na Comunidade do Morro do Quilombo (Florianópolis). Autora de livro sobre a segregação espacial nas dependências de empregadas domésticas em edifícios residenciais.

³ Arquiteta e Urbanista (UFSC, 2001), Mestra em Psicologia (UFSC, 2010) e Doutora em Tecnologia da Arquitetura (Università degli Studi di Ferrara, Itália, 2015). Possui pós-doutorado em Psicologia (UFSC, 2016-2018) e em Arquitetura e Urbanismo (UFSC, 2019). Professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PósARQ) da Universidade Federal de Santa Catarina. Professora na Especialização em ATHIS - Residência em Arquitetura e Urbanismo - vinculada ao Centro Tecnológico da UFSC.

⁴ Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com graduação na mesma instituição (2017), especialização em Design de Interiores - Ambientação e Produção do Espaço (2019) e mestrado em Arquitetura e Urbanismo também pela UFSC (2024). Seu trabalho busca integrar temas como cuidado ambiental, psicologia ambiental, ambientes restauradores, além de explorar as linguagens e os significados dos espaços, promovendo soluções projetuais que aliem funcionalidade e bem-estar.

BETWEEN ART, MEMORY, AND RESISTANCE: THE MURAL ART NARRATIVES OF DOWNTOWN FLORIANÓPOLIS

Abstract: Muralism is a visual expression that not only stimulates artistic appreciation and public debate but also has the potential to resignify and establish new territories within the urban space. This article investigated the main themes depicted in mural paintings in the Centro district of Florianópolis, Santa Catarina, Brazil. Through a qualitative approach, 77 artworks were analyzed and organized into six thematic categories: personalities and tributes; mysticism, legends, and tales; nature; graphics and abstraction; figurative with a diversity of styles; and "urban pop art." The results indicate a broad thematic diversity, with a notable emphasis on the exaltation of local personalities, suggesting an appreciation of local history by the artists and the institutions involved in the production of these works.

Keywords: Muralism; Mural; Urban art; Historic center; Florianópolis.

Introdução

A arte mural é uma das primeiras formas de expressão criativa humana, sendo uma derivação das pinturas pré-históricas realizadas no interior das cavernas. No entanto, os termos “muralismo” e “pintura mural” teriam sido cunhados no início do século XX, quando artistas passaram a utilizar superfícies urbanas, como fachadas de edifícios, muros ou objetos de destaque na paisagem da cidade, para criar obras que dialogassem com as comunidades (Alencar, 2012). Esses murais funcionam como meios de comunicação, educação, crítica social e exaltação cultural (Fernandes; Zeferino, 2020). Para Castellanos (2017), além de buscar estimular a discussão pelo público, o muralismo tem o poder de recuperar, ressignificar ou até mesmo estabelecer novos territórios dentro do espaço urbano.

Um marco importante do muralismo foi o movimento ocorrido no México e iniciado em 1922. Inicialmente promovido pelo governo como parte de uma política de educação popular que visava disseminar princípios nacionalistas e revolucionários, as obras desse período expressavam o desejo por uma nova política agrária e urbana no país (González, 2013). Artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros influenciaram profundamente a produção muralista em outros países, incluindo o Brasil. Aqui, artistas como Di Cavalcanti (1897-1976) e Candido Portinari (1903-1962) incorporaram essa linguagem para retratar questões como desigualdade social, trabalho e cultura brasileira. Ao longo do século XX, no Brasil, os murais abordaram temas como destruição ambiental, violência, racismo e guerras (Zanelatto; Coelho, 2014; Pedrosa, 1998).

No Brasil, a conexão entre muralismo e grafite é notável. Conforme Macário e Humeres (2020), o grafite incorpora elementos do muralismo moderno, como a utilização de superfícies urbanas e diversas técnicas visuais, ampliando seu alcance por meio de abordagens mais acessíveis e colaborativas. No entanto, apesar dessas semelhanças, não há um consenso entre estudiosos quanto às distinções entre essas expressões artísticas. Para Tirello (2001) a elaboração de uma pintura mural exige o cumprimento de determinadas condicionantes, como a trabalhabilidade, resistência e principalmente a escolha dos materiais, que devem apresentar boa aderência à superfície, durabilidade e resistência às intempéries do tempo. Silva (2022) destaca que

as diferenças entre muralismo e grafite residem, sobretudo, nos seus processos de produção. Enquanto a arte mural é frequentemente institucionalizada e planejada com base em imagens previamente elaboradas e projetadas com o auxílio de refletores nas superfícies onde serão executadas a fim de garantir maior precisão na sua execução, o grafite apresenta uma natureza mais espontânea e, por estar, muitas vezes, associado a comunidades periféricas, atua como uma forma de contestação e resistência à ordem social estabelecida. Para Camargo e Camargo (2012), o grafitti seria uma espécie de pintura mural de mais enfoque.

Fora do eixo Rio-São Paulo, o muralismo tem ganhado força nas últimas décadas em Florianópolis, capital de Santa Catarina. A cidade abriga murais expressivos e vibrantes, distribuídos por diferentes áreas da Ilha, com especial concentração na região Central (Macário; Humeres, 2020). Reconhecido por seu valor histórico, cultural e comercial, o bairro Centro é marcado por pontos icônicos como a Praça XV de Novembro, o Museu Histórico de Santa Catarina e uma ampla oferta de bares, que enriquecem sua atmosfera boêmia e atraem turistas e moradores (Petry, 2022). Dentro desse contexto, destaca-se o Centro Histórico, núcleo fundador da cidade, tombado como Patrimônio Histórico Municipal pelo decreto nº 270/86, de 30 de dezembro de 1986.

Embora a arte mural esteja presente há décadas em muros e viadutos de Florianópolis, foi em 2017 que ela alcançou um novo patamar, com a criação do mural em homenagem a Franklin Cascaes. Essa obra marcou o início de uma série de grandes painéis, fruto de uma colaboração entre artistas, instituições privadas e o poder público, que transformaram a paisagem do Centro. Em 2019, surgiu o *Street Art Tour*, um movimento dedicado a fortalecer a cena da arte urbana em suas múltiplas expressões e a ressignificar a ocupação do espaço público, consolidado por meio de festivais (Street art tour, 2024). Esta e outras práticas artísticas da cidade contam com o apoio das Leis de Incentivo à Cultura nº 3659 de 1991 e nº. 7.385 de 2007 (Prefeitura de Florianópolis, 2007).

Tendo em mente que a arte muralista consiste em um poderoso meio de visibilização da memória e exaltação dos aspectos particulares da cultura de um lugar, este artigo tem como objetivo investigar e caracterizar as principais temáticas abordadas nas pinturas murais, explorando suas conexões com o bairro Centro, na

cidade de Florianópolis, em Santa Catarina (Brasil). Em um contexto de crescente protagonismo da arte mural no Brasil, esta pesquisa pretende contribuir para o debate acadêmico e aprofundar a compreensão sobre o papel dessa manifestação artística na construção e expressão das identidades urbanas.

Método

Essa pesquisa é classificada como descritiva exploratória, com foco no aprofundamento sobre a arte muralista da área central de Florianópolis. A coleta de dados foi realizada por meio de observações diretas dos murais; registros fotográficos; e pesquisa documental e bibliográfica. Esses procedimentos possibilitaram obter informações sobre a autoria, o ano de produção e os conceitos das obras, conforme descritos pelos próprios artistas, além de permitir a contextualização das composições dentro do patrimônio histórico e cultural do Centro de Florianópolis.

Na etapa de análise, as pesquisadoras examinaram as fotografias das obras, agrupando-as de acordo com semelhanças e diferenças nas temáticas e nos elementos presentes em suas composições, visando organizar as obras em categorias que contemplassem tanto os aspectos visuais quanto os conceitos subjacentes. As categorias identificadas foram refinadas com base em dados provenientes da pesquisa documental e bibliográfica, que incluiu trabalhos acadêmicos, reportagens da mídia e materiais de divulgação dos artistas. Além disso, foram realizadas buscas sobre a história do bairro Centro, o que contribuiu para uma compreensão mais aprofundada do impacto cultural dos murais na paisagem urbana e na expressão da identidade local. Ao longo da construção das relações entre o Centro e a arte mural ali presente, foram apresentadas de forma mais detalhada as intenções ou conceitos artísticos de algumas das obras identificadas.

Resultados

Foram identificadas ao todo 77 obras, distribuídas na área demarcada pelas ruas Paulo Fontes, Hercílio Luz, Vidal Ramos, Padre Roma, Fernando Machado (Figura 1). As pinturas murais foram classificadas em seis categorias temáticas: personalidades e homenagens; mística, lendas e contos; natureza; grafismo e abstração; figurativa com diversidade de estilos e, “pop arte urbana”.

Figura 1 - Mapa da região demarcada no Centro de Florianópolis.



Fonte: Autoras (2025).

Personalidades e Homenagens

Esta categoria englobou obras que buscam homenagear personagens ou a própria cidade de Florianópolis, sendo identificadas 14 obras dentro desta temática (Figura 2). A maioria das obras retratam rostos de personagens reais (de maneira realista

ou não), sendo todos catarinenses ou pessoas que se mudaram para o estado e que de alguma maneira ganharam notoriedade, seja pelo seu trabalho ou por representarem uma determinada categoria social. A maioria dessas obras apresenta grande destaque visual, ocupando fachadas inteiras de edifícios verticais, sendo as demais pintadas em muros e em caixas de energia distribuídas pelo bairro.

As obras identificadas foram: (1) “O Baile Místico de Meyer Filho” (2021) de Rodrigo Rizzo; (2) “Franklin Cascaes” (2017) de Thiago Valdi; (3) “Fritz e a Rosa” (2022) de IgnorePorFavor; (4) “Antonieta de Barros” (2019) de Thiago Valdi, Gugie Cavalcante e Tuane Ferreira; (5) “Cisne Negro” (2019) de Rodrigo Rizzo; (6) “De peito aberto” (2021) de Gugie Cavalcante; (7) “Mural 8M” (2021) de Gugie Cavalcanti, Laura Loli, Mariê Balbinot e Tuane Ferreira; (8) “Zininho” (2023) de Léo Furtado; (9) “Cosmologia do Povo Laklãnõ Xokleng” (2023) de Wira Tini; (10) “Orgulho de Ser Manezinho” (2021) de Rodrigo Rizzo; (11,12, 13,14) Obras do “Circuito Cidade Negra” (2021) de Bruno Barbi.

Figura 2 - Murais da categoria “Personalidades e Homenagens”, numerados conforme ordem de citação no texto.



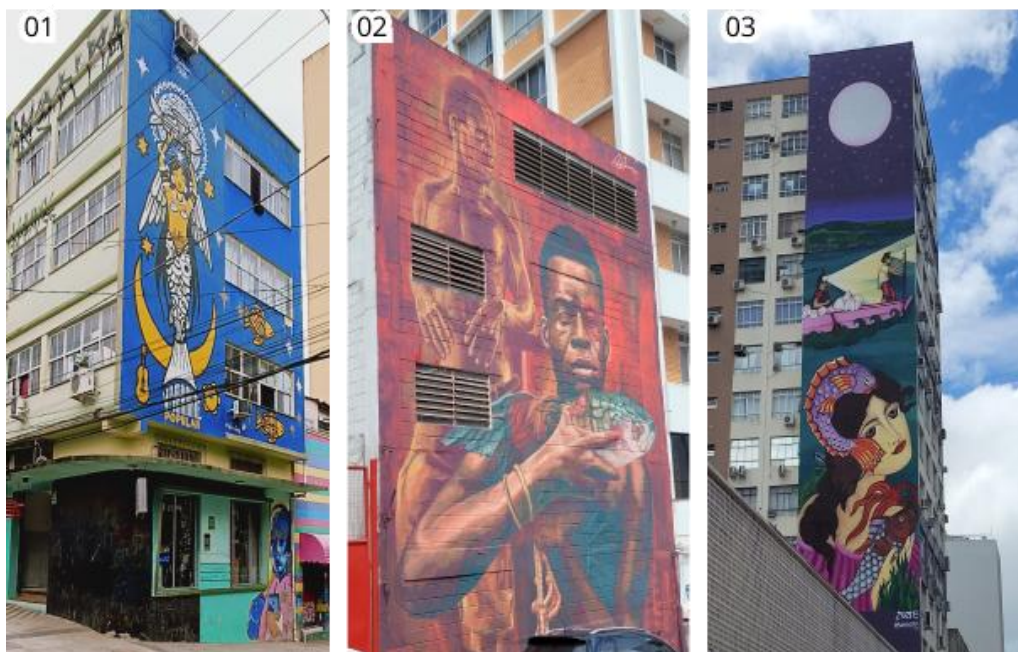
Fonte: Autoras (2025).

Mística, lendas e contos

Esta categoria reuniu obras que exploram o imaginário místico e as lendas populares de Florianópolis, sendo identificadas 3 pinturas dentro desta temática (Figura 3). Inspiradas no folclore da ilha, essas obras retratam figuras como bruxas, seres mitológicos e elementos regionais, que há séculos integram as narrativas culturais locais. Expostas nas fachadas de edifícios comerciais do Centro, elas têm o potencial de reforçar a conexão entre a tradição oral e o espaço público contemporâneo. Os murais

incluem: (1) “Viva a arte popular” (2022) de Oberdam; (2) “Ofrenda a las brujas de Florianópolis” (2023) de Cris Herrera Kiki e (3) “O baile místico de Vera Sabino” (2023) de Tuane Ferreira.

Figura 3 - Murais da categoria “Elementos Místicos, Lendas e Contos”, numerados conforme ordem de citação no texto.



Fonte: Autoras (2025).

Natureza

Esta categoria reuniu murais que exaltam a riqueza da fauna e flora de Florianópolis, sendo identificadas 2 obras dentro desta temática (Figura 4). Além de reafirmar a identidade da ilha como um espaço de beleza singular e rica diversidade ecológica, essas obras apontam para questões relacionadas à preservação ambiental e à integração entre a cidade e seu entorno natural. Os murais incluem: (1) “Natureza do Desterro” (2020) de Rodrigo Rizzo e (2) uma obra sem título (2023) de Sebad.

Figura 4 - Murais da categoria “Natureza, Fauna e Flora”, numerados conforme a ordem de citação no texto.

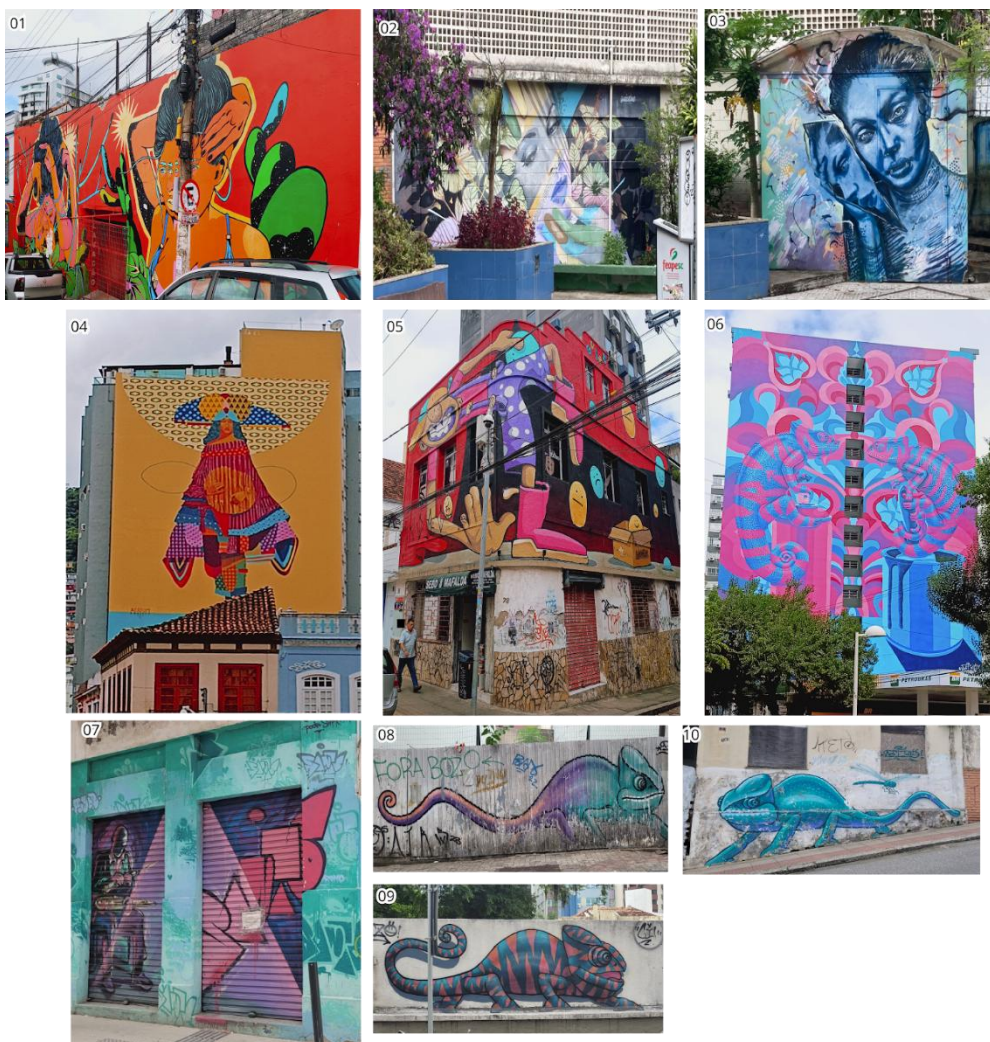


Fonte: Autoras (2025).

Figurativa com Diversidade de Estilos

Foram identificadas 10 obras nesta categoria (Figura 6), compostas por murais em que os elementos figurativos representam diferentes abordagens estilísticas e temáticas, criando narrativas visuais que capturam a complexidade e o dinamismo da vida urbana. Observaram-se as obras: (01) “Movimenta-te no Tempo da Natureza” (2022) de Lucas Cassarotti, (02) Obra de Luciano AQL (2019); (03) “Reflection of expressions” (2016) de Thiago Valdí; (04) “Eterna” (2024) da Acidum Project; (05) Obra de Gui Meu Jovem (2022); (06) “Complementares” (2022) de Rodrigo Rizzo e Tuane Ferreira; (07) “Música para os Olhos” (2022) de Rhuan Santos; (08,09,10) “Camaleões” de Rodrigo Rizzo.

Figura 6 - Murais da categoria “Elementos de formas concretas com diversidade de estilos”, numerados conforme a ordem de citação no texto.



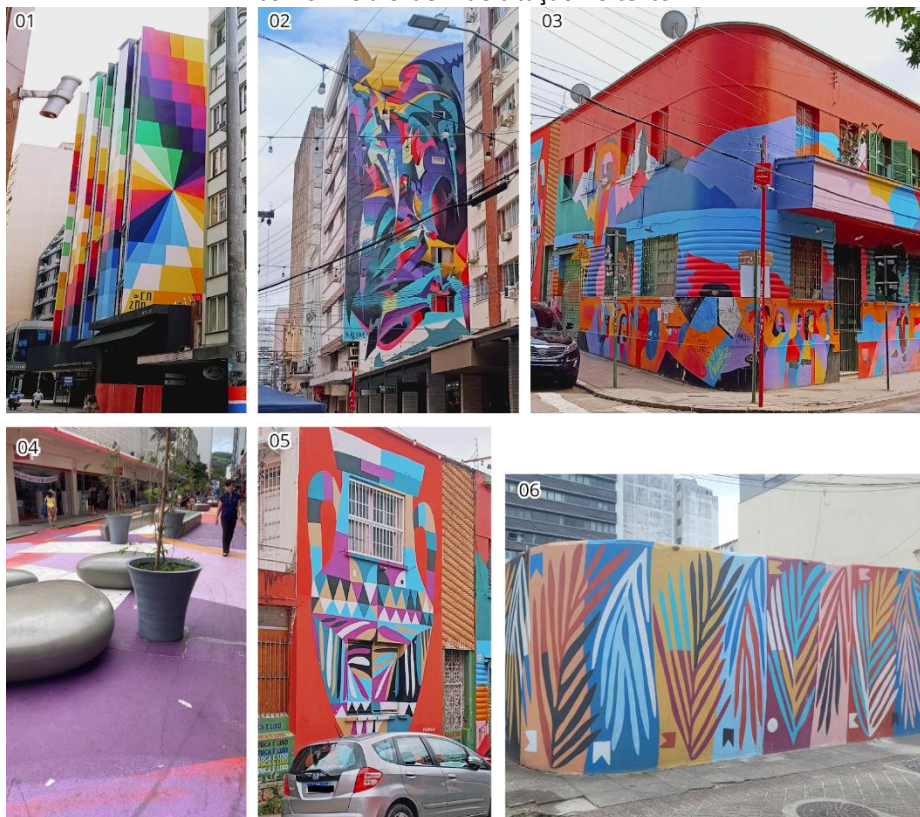
Fonte: Autoras (2025).

Grafismo e Abstração

Esta categoria reuniu murais que exploram a experimentação visual e a abstração, sendo identificadas 6 obras dentro desta temática (Figura 5). As pinturas destacam formas geométricas, composições cromáticas vibrantes e interpretações simbólicas, criando um diálogo entre a arte contemporânea e o ambiente urbano. Todas as obras apresentam grandes dimensões, ocupando fachadas de edifícios e, em um caso, a superfície do piso de uma das ruas do bairro. identificaram-se os seguintes murais: (1)

“Transver Floripa” (2023) de Cazão; (2) “Visão de Futuro” (2022) de João Vejam; (3) Ateliê 389 (2022) de Thomas Henrique; (4) “Viva Cidade Viva” (2023) de Cris Pagnoncelli e Tio Trampo; (5) “Vaso Africano” (2022) de Thiago Thipan.

Figura 5 - Murais da categoria “Representação de Elementos Gráficos e Abstratos”, numerados conforme a ordem de citação no texto.



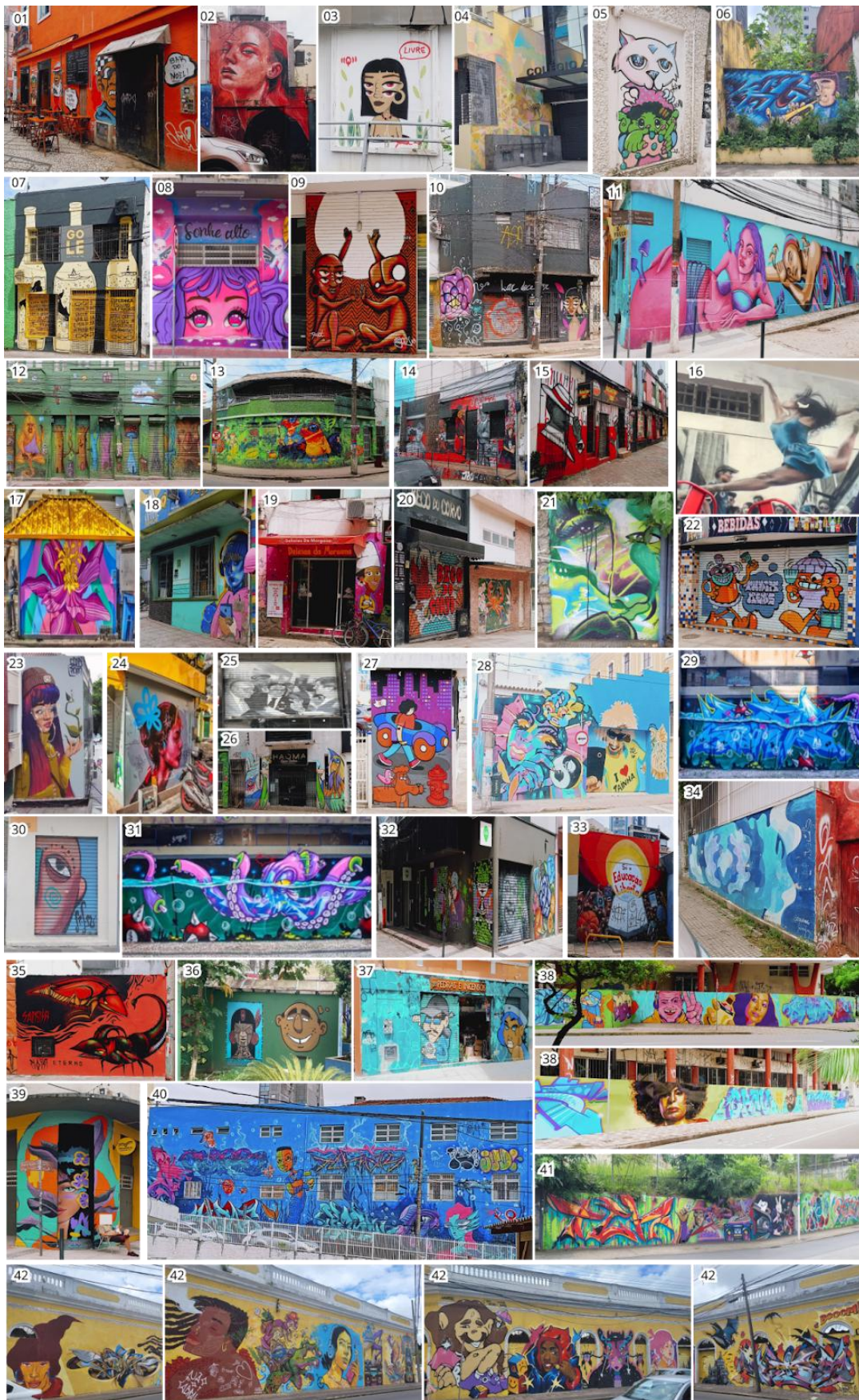
Fonte: Autoras (2025).

"Pop Arte Urbana"

A categoria que reúne o maior número de pinturas, totalizando 42 obras, é composta por criações cujos conceitos ou propósitos artísticos não foram amplamente divulgados pelos artistas, além de murais produzidos de forma coletiva (Figura 7). O conceito da categoria temática "Pop Arte Urbana", cunhado neste artigo, expande a ideia da Pop Art original, que surgiu da cultura de massa e da publicidade, ao interpretá-la nas ruas e ressignificar a cidade como uma galeria aberta. Através da arte muralista, os artistas frequentemente atuam de maneira colaborativa e sem uma autoria

identificada, refletindo a democratização da arte e sua produção independente. Estilisticamente, as obras do conjunto “pop arte urbana” mantém o uso de cores vibrantes, ícones da cultura popular, elementos gráficos expressivos, personagens estilizados e fusões com outros movimentos, como o surrealismo e a abstração. Dessa forma, ela mantém um diálogo com os valores da Pop Art, como o consumo e a crítica social, ao mesmo tempo em que torna a arte mais interativa e acessível ao público.

Figura 7 - Murais da categoria "Pop Arte Urbana".



Fonte: Autoras (2025).

Os Murais como Elementos de Reinterpretação e Transformação do Centro de Florianópolis

Os murais analisados neste estudo foram organizados em categorias temáticas para facilitar a compreensão do conjunto. No entanto, os elementos presentes nas obras adquirem significados particulares quando relacionados à história do local onde estão inseridos, no caso, o Centro Histórico de Florianópolis. Nesse contexto, esses murais não apenas enriquecem a paisagem urbana, mas também convidam à reflexão sobre como dialogam com o passado e o presente.

A região delimitada para a pesquisa concentra espaços públicos emblemáticos, como a Praça XV de Novembro, marco inicial da cidade, e edificações icônicas, como o Mercado Público, a antiga Alfândega, a Catedral Metropolitana e a Igreja de São Francisco de Assis. Além disso, destaca-se a presença de edifícios históricos e culturais, como os casarões da Rua Felipe Schmidt, o Museu Victor Meirelles, a Casa da Memória e o Palácio Cruz e Souza, que atualmente abriga o Museu Histórico de Santa Catarina (Santos, 2009).

Atualmente, o bairro é predominantemente caracterizado pela oferta de comércio e serviços públicos, além de abrigar uma grande variedade de bares e espaços culturais. Também conta com áreas livres utilizadas para a realização de eventos de pequeno e grande porte, como feiras artesanais, o que mantém suas ruas constantemente movimentadas por uma grande diversidade de usuários (Bueno; Reis; Saboya, 2017). As ruas do Centro Histórico são, portanto, marcadas por construções que representam diferentes fases da cidade, desde o período colonial até o início do século XX; um pano de fundo singular para os murais, que, ao serem integrados nesses espaços, contribuem para o processo de construção e valorização da identidade local.

Os Murais como Narrativas Visuais da Cidade

O núcleo urbano de Florianópolis desenvolveu-se historicamente em torno da Igreja Matriz, construída em 1749 (Veiga, 1993). Conforme Vaz (1991), a centralidade histórica e funcional dessa região foi mantida ao longo de três séculos, sustentada por

políticas centralizadoras e pelo papel simbólico e prático do centro como o coração da ilha.

Santos (2009) destaca que, apesar dos impactos das políticas de planejamento urbano, a região preservou muitos de seus elementos espaciais originais, incluindo a rede viária e as praças, que ainda mantêm o traçado inicial. Os indícios mais evidentes de modernização estão marcados na paisagem pela verticalização das edificações e pela ocupação dos vazios urbanos (Vaz, 1991).

Para que se possa compreender o contexto multifacetado de usos e grupos que coexistem na paisagem das ruas do Centro, e por conseguinte, as identidades que se expressam nesse espaço, é necessário relembrar o processo de grande desigualdade social que marcou o seu processo de ocupação. Veiga (1993) explica que o território era originalmente habitado pelos povos indígenas carijós, os quais foram perseguidos pelos colonos portugueses no século XVII, com parte sendo deslocada para o interior do estado e outra parte escravizada.

O mural "Cosmologia do Povo Laklãnõ Xokleng" (Figura 2, mural 9) faz uma alusão a essa temática ao representar um dos integrantes do povo Laklãnõ Xokleng, originários do estado de Santa Catarina, sobreviventes do brutal processo de colonização do século passado. De acordo com sua artista Wira Tini, a obra busca simbolizar de modo amplo os povos nativos, enaltecer a identidade indígena da região e a resiliência das comunidades diante das adversidades históricas (Moraes, 2023).

Importante destacar que a diversidade cultural de Florianópolis também foi marcada por um intenso fluxo migratório de gregos, italianos, alemães e sírio-libaneses, especialmente no final do século XIX – além de migrantes de diversas regiões do Brasil, o que intensificou seu caráter plural e multicultural (Prado, 2023). O mural "Fritz e a rosa" (Figura 2, mural 03), do artista de pseudônimo IgnorePorFavor, é um exemplo de como essa diversidade é representada na arte urbana. A obra consiste em uma homenagem a um desses imigrantes, o professor, naturalista e botânico alemão Fritz Müller, que desenvolveu em Florianópolis uma pesquisa essencial para fundamentar a teoria da evolução das espécies de Charles Darwin. O artista buscou retratar o lado mais sensível do cientista através da relação com sua filha e companheira de estudos, Rosa (IgnorePorFavor, 2023).

Outro grupo que desempenhou um papel central na formação da paisagem urbana do Centro de Florianópolis foram os negros escravizados, os quais ocuparam, especialmente, áreas precárias, como cortiços e casebres situados na região a leste da Praça XV de Novembro, próximo ao "Rio da Bulha" (Santos, 2009). Esse rio, além de fornecer água para as casas, servia como uma barreira social, separando a elite, que residia nas proximidades da praça, das áreas mais pobres às margens do rio. Nessas áreas, os excrementos eram despejados, criando condições insalubres para a população marginalizada (Sugai, 2002).

Muller (2022) aborda as tentativas de expulsão das populações marginalizadas, com destaque para o caso da construção da Avenida Sarmiento, em 1922, que resultou na demolição de bairros inteiros habitados por negros, pessoas de baixa renda, prostitutas, homossexuais, mendigos e vendedores ambulantes. Essa obra marcou a centralidade como território das elites, relegando os mais pobres às encostas dos morros e às regiões afastadas. Conforme Domingues (2010), diante de tal projeto segregador, aqueles que não se enquadravam no modelo viam-se diante da necessidade de resistir, reagir ou se sujeitar.

Considerando esse contexto histórico, a existência atual de diversos murais que homenageiam pessoas pretas em uma região com forte herança escravocrata e racista carrega um simbolismo de resistência e reapropriação do espaço. Ao inserir essas figuras em uma paisagem que historicamente as marginalizou, esses murais não apenas prestam homenagens, mas também desafiam as narrativas dominantes, promovendo a visibilidade e valorização da cultura afro-brasileira e contribuindo para uma ressignificação do espaço público.

Entre estas obras destaca-se as pinturas "Antonieta de Barros" (Figura 2, mural 4), que exalta a professora, jornalista, escritora e primeira deputada mulher e negra do país, retratada junto às mandalas que, segundo os artistas Thiago Valdi, Gugie Cavalcante e Tuane Ferreira, representam as tradicionais rendas de bilro das "Marias da Ilha", termo também utilizado como pseudônimo por Antonieta (G1 SC, 2019). A valorização de uma personalidade negra também é observada no mural "Cisne negro" (Figura 1, mural 5) de Rodrigo Rizzo, que exalta o poeta simbolista Cruz e Souza, sendo este representado ao lado de um cisne negro que remete ao apelido do poeta (Trevisol, 2019).

Destaca-se também a coleção “Circuito Cidade Negra” (Figura 2, murais 11-14), em que Bruno Barbi retrata, em caixas de telefonia, diferentes personalidades locais que representam a resistência da população negra na luta cotidiana em Florianópolis (Menezes, 2021). Além disso, o mural “De peito aberto” (Figura 2, mural 6) representa o motorista de aplicativo Mário Mariano de Assis, um homem negro, ao lado de sua esposa, Elza Manger, e de seus netos. A obra, assinada por Gugie Cavalcante, busca evidenciar a relação de afeto e união familiar (Fernandez; Amaral, 2021).

Outra minoria que também encontrou no Centro de Florianópolis um espaço de pertencimento e resistência ao longo do tempo foram as comunidades homossexuais. As décadas de 1970 e 1980 trouxeram uma nova dinâmica de apropriação do território, com a presença crescente das comunidades LGBTQIA+ (Muller, 2022). De acordo com Chibiaqui e Nór (2020), esse processo teria sido influenciado pela situação de abandono e declínio da região, acelerado pela migração de investimentos para outras partes da cidade, o que resultou em edificações ociosas e subutilizadas.

Por outro lado, esse cenário de marginalização também favoreceu o desenvolvimento de uma vida noturna boêmia, com a abertura de bares que atraíam um público diverso, contribuindo para a criação de um ambiente mais inclusivo (Muller, 2022). Esse tema ganha evidência no mural 8M (Figura 2 - mural 7), que retrata a artista transexual Jehnny Glow em uma busca de representar o feminino em suas diferentes formas, incluindo o “ser e se tornar mulher” (Bottamedi, 2021).

Além de local de disputas entre grupos, o Centro Histórico de Florianópolis destaca-se como um espaço tradicional de festividades, como a Festa do Divino e o Carnaval, e como espaço de preservação e desenvolvimento de manifestações culturais. Entre as expressões artísticas que reforçam essa identidade, encontram-se os murais “O Baile Místico de Meyer Filho” (Figura 2, mural 1), que presta homenagem ao artista plástico catarinense por meio de elementos característicos de sua obra, como galos, casarios, quintais e bois de mamão (Schmitz, 2021), e “Franklin Cascaes” (Figura 2, mural 2), que retrata o escritor e folclorista Franklin Cascaes, incorporando referências do conto “Balanço Bruxólico”, além de representar figuras marcantes de sua trajetória, como sua esposa, Elizabeth Pavan Cascaes, o amigo Peninha e a icônica Kombi utilizada em suas pesquisas pela ilha (Lopes, 2020).

Integram o folclore local as diversas lendas e contos sobre figuras místicas, muitas delas originadas ainda no período de colonização, e que continuam a ser transmitidas até os dias de hoje, seja de forma verbal ou representadas em formato de danças, músicas e ritos, evidenciando a rica capacidade imaginativa dos habitantes da ilha e constituindo um elemento essencial de sua identidade cultural. A representação de elementos dessas histórias nas pinturas murais contribui para a continuidade e a adaptação dessas tradições ao cenário contemporâneo da cidade. Importante destacar que o termo "ilha da magia" está profundamente relacionado às lendas trazidas pelos açorianos que se estabeleceram em Florianópolis no século XVIII (Anversa, 2024).

No contexto dessa temática, ganham relevância as pinturas "Viva a arte popular" (Figura 3, mural 1), do artista Oberdam, que exalta a arte popular por meio da representação de uma sereia, personagem emblemática do folclore brasileiro ligada aos contos marítimos. O mural "Ofrenda a las brujas de Florianópolis" (Figura 3, mural 2), de Cris Herrera Kiki, remete às lendas das bruxas da Ilha e, segundo o artista, busca provocar impacto, incômodo e reflexão. As lendas sobre bruxas remontam ao período da colonização, quando muitos habitantes acreditavam que as primeiras bruxas haviam fugido da Europa para escapar da perseguição da Inquisição, chegando à Ilha de Santa Catarina escondidas nos barcos dos colonizadores portugueses vindos dos Açores (Secretaria de Estado do Turismo, 2023).

A obra "O baile místico de Vera Sabino" (Figura 3, mural 03), de Tuane Ferreira, baseada no legado da artista plástica e folclorista Vera Sabino, também explora essas narrativas místicas. A pintura faz referência à história do "Baile de Bruxas em Itaguaçu", de autoria de Gelci José Coelho – Peninha, segundo a qual um grupo de bruxas teria sido transformado em pedras após não convidarem o diabo para a festa que organizaram (Orofino; Collaço; Makowiecky, 2023).

Outra característica marcante de Florianópolis é sua rica biodiversidade. Com uma geografia composta por praias, manguezais, restingas e morros cobertos por Mata Atlântica, a natureza desempenha um papel central na identidade da ilha. Assim, é natural que os murais espalhados pelo Centro estabeleçam essa conexão simbólica com o meio ambiente, celebrando tanto os elementos naturais quanto as narrativas que entrelaçam a paisagem ao imaginário coletivo.

Nos murais distribuídos pelo Centro, a natureza é representada de diversas formas, ora enaltecendo a biodiversidade local, ora trazendo reflexões sobre sua preservação. Entre essas obras, destaca-se “Natureza do Desterro” (Figura 4, mural 01), de Rodrigo Rizzo, que carrega uma forte carga simbólica ao representar a feminilidade de um espírito antigo da natureza, que, assim como a ilha, emerge das águas, cercada por seres da fauna e flora típicos da região (Nsc tv, 2020). Já a obra do artista chileno Sebad (Figura 4, mural 02) adota uma abordagem ambientalista ao retratar espécies marinhas ameaçadas de extinção, reforçando a necessidade de preservação dos ecossistemas locais.

A valorização da paisagem de Florianópolis também é um tema central no mural “Orgulho de Ser Manezinho” (Figura 1, mural 10), de Rodrigo Rizzo, sendo a frase inscrita na obra: “Num pedacinho de terra, belezas sem par”, uma tentativa de sintetizar o sentimento de pertencimento e encantamento pela ilha, trazendo elementos icônicos da cidade para a composição visual (Cardoso, 2021a).

Ao longo das caminhadas pelo bairro também foi possível identificar uma série de intervenções marcadas por uma multiplicidade de abordagens artísticas e conceitos, todas unificadas pelo uso de elementos figurativos como linguagem principal. Essa diversidade de estilos – que vai do hiper-realismo à estilização gráfica – reflete a complexidade e a riqueza de narrativas que definem Florianópolis como um território onde encontros e expressões da diversidade se manifestam.

Entre essas obras, destaca-se “Movimenta-te no Tempo da Natureza” (Figura 5, mural 01), assinada por Lucas Cassarotti, composta por formas de cores vibrantes que remetem aos efeitos psicodélicos e que se baseia no conceito de movimento, explorando a ação que precede a memória (Street Art Tour, 2023). Já no mural “Reflection of expressions” (Figura 5, mural 03) de Thiago Valdí, a presença de uma figura humana em estilo surrealista é acompanhada por um espelho quebrado, metáfora que, segundo o autor, reflete a complexidade da experiência humana e a percepção fragmentada e incompleta de nossa identidade e da realidade do mundo ao redor (Barros, 2017).

A obra “Complementares” (Figura 5, mural 04) realizada por Rodrigo Rizzo e Tuane Ferreira, une dois camaleões realistas a elementos de diferentes formas, alguns com motivos florais, teve como intenção suscitar a mensagem de que somos seres

complementares, uma vez que a partilha deste planeta cria conexões em diferentes níveis (Street Art Tour, 2023). Os demais camaleões espalhados pela cidade (Figura 5, murais) também são assinados por Rizzo e, além de constituírem sua marca artística, expressam a necessidade de adaptação para se destacar em uma paisagem repleta de interferências (Monteiro, 2022).

As obras compostas por elementos gráficos abstratos expressam a criatividade e a liberdade da classe artística local, refletindo uma visão contemporânea sobre os conceitos de arte e intervenção urbana. Essas composições abstratas ampliam as possibilidades de interpretação da cidade ao convidar a participação ativa do público na construção de significados. Ao serem interpretadas de maneiras diversas pelos transeuntes, essas obras consolidam a ideia de que a cidade é, por si só, um organismo vivo, moldado continuamente pelas interações que ali se desenvolvem.

Um destes exemplos é o mural “Transver Floripa” (Figura 6, mural 01) do artista Cazão (Sérgio Casalecchi), composto por formas geométricas e cores vibrantes, que propõem uma distorção da percepção do olhar, convidando o público a um jogo de exploração da imaginação (Street Art Tour, 2023). A obra “Visão de Futuro” (Figura 6, mural 02) de João Vejam, também cria diferentes efeitos visuais visando aguçar os sentidos por meio da imagem (Monteiro, 2022). Já o mural presente nas fachadas do Ateliê 389 (Figura 6, mural 03) do artista Thomas Henrique Arte busca, por meio da abstração de símbolos como ilha, praia, areia, água salgada, rua, amizade e música, evocar as mensagens de liberdade, cores e união (Street Art Tour, 2023). Vizinho a este, encontra-se a obra “Mural Ânfora Vaso Africano” de Thiago Thipan (Figura 6, mural 05), cuja arte busca homenagear a cultura africana através da representação de uma ânfora, um tipo de vaso antigo utilizado por diferentes culturas ao redor do mundo para transporte, sobretudo, de grãos, azeite e vinho (Street Art Tour, 2023).

O Centro de Florianópolis, com sua combinação de arquitetura colonial e modernidade, também é um palco dinâmico para a “Pop Arte Urbana”, intervenções que, por meio de diferentes estilos, dialogam com questões locais, como a identidade coletiva e a resistência à gentrificação. Ao ocupar muros e espaços públicos, a arte urbana torna-se uma forma de crítica ao processo de reconfiguração do Centro, que enfrenta desafios impostos pelo crescimento urbano e pelo mercado imobiliário. A prática colaborativa de artistas e coletivos locais aproxima a arte da população,

tornando-a mais acessível e interativa ao democratizar a experiência artística e integrar a arte ao cotidiano do bairro. Um exemplo marcante desse poder de criação compartilhada é o mural "Fundo do Mar" (Figura 7, mural 40), que reuniu 16 artistas e, ao final, formou uma nova obra coletiva, refletindo a diversidade de identidades e perspectivas sobre a própria cidade.

Assim, os murais apresentados neste artigo configuram intervenções urbanas de grande impacto estético e social, transformando a paisagem urbana com cores, formas e temas que rompem a monotonia dos edifícios e ruas. Além de contribuir para a vitalidade dos espaços e estimular a interação social como pontos de contemplação e conexão emocional, essas obras entrelaçam a memória ao rememorar ideias, símbolos e conceitos que fundamentam a história e a identidade cultural da cidade. Ao mesmo tempo, introduzem elementos do discurso contemporâneo que instigam pensamento crítico, promovem debates e desafiam narrativas consolidadas. Dessa forma, os murais não apenas embelezam e enriquecem a vivência urbana, mas também revelam múltiplas perspectivas culturais, destacando a contribuição de diferentes grupos sociais para a construção de Florianópolis como espaço de expressão e criatividade, além de atuar como instrumentos crítica e resistência, recontando histórias de profundas desigualdades e disputas que marcaram sua história, e reivindicando direitos enquanto amplificam vozes marginalizadas.

Considerações Finais

Este artigo teve como objetivo investigar e caracterizar as temáticas presentes nas pinturas murais produzidas no bairro Centro, em Florianópolis, capital de Santa Catarina/Brasil, analisando suas conexões com a identidade local e o contexto urbano. Foram identificadas 77 obras, sendo organizadas em oito categorias temáticas, evidenciando a diversidade de narrativas que compõem a arte mural da região. Um dos temas mais recorrentes nas pinturas foi a homenagem às personalidades da Ilha, indicando um esforço coletivo – tanto dos artistas quanto das instituições envolvidas – para preservar e valorizar a memória e a cultura da cidade.

Além disso, os murais transcendem a função contemplativa ao se integrarem ao espaço público como instrumentos de diálogo, ressignificação e resistência, estimulando reflexões e debates sobre questões importantes para as comunidades. Ao retratar figuras históricas, elementos do folclore, a biodiversidade da ilha e debates contemporâneos, essas obras reconfiguram a paisagem urbana e reforçam os vínculos entre a arte e a identidade do Centro Histórico.

A presença dessas pinturas em um território marcado por disputas simbólicas e transformações urbanísticas evidencia o papel ativo da arte na construção de narrativas sobre o espaço urbano. Essas narrativas revelam múltiplas perspectivas e destacam as contribuições de diferentes grupos sociais para a cidade, ao mesmo tempo em que promovem a revitalização de espaços antes marginalizados. Ao ocupar fachadas de edifícios, muros, portas de estabelecimentos comerciais e calçadas, os murais tornam-se agentes de memória e pertencimento, reivindicando a cidade como um local de expressão plural e acessível.

Por outro lado, a efemeridade da arte urbana – sujeita à ação do tempo, ao apagamento e à sobreposição de novas intervenções – ressalta a importância do registro e da documentação dessas obras como forma de preservação histórica do recorte cultural e temporal da paisagem da cidade. Nesse sentido, sugere-se a ampliação desta pesquisa, através do levantamento, caracterização e registro material das obras murais existentes nas demais regiões de Florianópolis.

Agradecimentos

Agradecemos à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e a Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (FAPESC) pelas bolsas que possibilitaram a realização desta pesquisa.

Referências

ALENCAR, V. P. **Muralismo** - Uma forma de arte pública. UOL Educação. 2012. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/muralismo-uma-forma-de-arte-publica.htm>. Acesso em: 06 fev. 2024.

ANVERSA, L. Por que Florianópolis é conhecida como 'Ilha da Magia'?. **Exame**. 23 out. 2024. Disponível em: <https://exame.com/mercado-imobiliario/por-que-florianopolis-e-conhecida-como-ilha-da-magia/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

BARROS, K. Valdí: o artista urbano de Florianópolis que foi reconhecido por revista escocesa. **ND Mais**. 4 mar. 2017. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cultura/valdi-o-artista-urbano-de-florianopolis-que-foi-reconhecido-por-revista-escocesa/>. Acesso em: 06 fev. 2024.

BOTTAMEDI, F. Quem é Jehnny Glow, trans retratada em mural de Florianópolis e que sonha em 'ser grande'. **ND Mais**, 12 maio, 2021. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cultura/trans-mural-florianopolis-sonha-ser-grande/>. Acesso em: 06 fev. 2024.

BUENO, A.; REIS, A.; SABOYA, R. **Sintaxe Catarina**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

CAMARGO, M.; CAMARGO, M.. O graffiti enquanto pintura mural vanguardista: das ruas para a arquitetura. In: Seminário internacional de educação no mercosul, 16., 2012, Unicruz Campus, Cruz Alta. **Anais...**Cruz Alta: Universidade de Cruz Alta, 2012.

CARDOSO, M. Florianópolis ganhará mais uma obra de arte urbana. **ND Mais**, 2 abr. 2021a. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cultura/florianopolis-ganhara-mais-uma-obra-de-arte-urbana/>. Acesso em: 06 fev. 2024.

CASTELLANOS, P. Muralismo y resistencia en el espacio urbano. **URBS: Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales**, v. 7, n. 1, p. 145-153, 2017.

CHIBIAQUI, A.; NÓR, S. Área central de Florianópolis: implicações do processo de revitalização urbana na vitalidade do setor leste. **Oculum Ensaio**, v. 17, 2020.

DOMINGUES, Giorgia. **"Mulheres-Homens" nas Fronteiras da Ordem**. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Humanas, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

FERNANDES, M. L.; ZEFERINO, J. "Os murais abertos" na América Latina: reflexões sobre teologia e arte na obra de Mino Cerezo Barredo. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 60, n. 2, p. 662-680, 2020.

FERNANDEZ, C.; AMARAL, E.. Motorista de aplicativo é homenageado com grafite em prédio no Centro de Florianópolis. **G1 SC**. 3 de fev. de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2021/02/03/motorista-de-aplicativo->

e-homenageado-com-grafite-em-predio-no-centro-de-florianopolis.ghtml. Acesso em: 06 fev. 2024.

IGNOREPORFAVOR. Entrevista com o artista IgnorePorFavor sobre seu mural Fritz e Rosa. **Canal do YouTube do Street Art Tour**. Produtora: Marina Tavares. Publicado em: 8 maio 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G-F9T1Td7C0>. Acesso em: 06 fev. 2024.

G1 SC. **Mural em homenagem a Antonieta de Barros é inaugurado no Centro de Florianópolis**. 18 ago. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2019/08/18/mural-em-homenagem-a-antonieta-de-barros-e-inaugurado-no-centro-de-florianopolis.ghtml>. Acesso em: 06 fev. 2024.

GONZÁLEZ, M. El muralismo mexicano desde un filtro filosófico. La relación entre la estética marxista y el muralismo. **A Contracorriente: Revista de História Social y Literatura en América Latina**, v. 11, n. 1, p. 395-401, 2013.

LOPES, M. Segunda etapa de mural em homenagem a Franklin Cascaes será inaugurada neste domingo. **NSC Total**, 27 nov. 2020. Disponível em: <https://www.nsctotal.com.br/noticias/segunda-etapa-de-mural-em-homenagem-a-franklin-cascaes-sera-inaugurada-neste-domingo-29>. Acesso em: 06 fev. 2024.

MACÁRIO, C.; HUMERES, B. O concreto e a tela - Florianópolis dá exemplo de harmonia entre espaço urbano e grafite, movimento que ganha força e se consolida como expressão de arte contemporânea. **Nós**, 2020. Disponível em: https://www.clicrbs.com.br/sites/swf/dc_nos_87/index.html. Acesso em: 06 fev. 2024.

MENEZES, C. "Circuito cidade negra" é destaque em Florianópolis. **ND Mais**, 9 set. 2021. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cultura/circuito-cidade-negra-e-destaque-na-capital>. Acesso em: 06 fev. 2024.

MORAES, A. Cosmologia do povo Laklãnõ Xokleng: um retrato artístico da resiliência indígena. **Aborda**, 30 nov. 2023. Disponível em: <https://aborda.com.br/cosmologia-do-povo-laklano-xokleng-um-retrato-artistico-da-resiliencia-indigena/>. Acesso em: 06 fev. 2024.

MONTEIRO, J. Vejam – O graffiti e a cidade. **Abertura**. 28 jan. 2022. Disponível em: <https://abertura.art.br/vejam-o-grafite-e-a-cidade/>. Acesso em: 06 fev. 2024.

MONTEIRO, J. O homem camaleão. **Abertura**. 04 fev. 2022. Disponível em: <https://abertura.art.br/abertura/o-homem-camaleao/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

MÜLLER, C. **Urbanidades desviantes, território desviado: mercado cor-de-rosa e gentrificação em um pedaço LGBTQIA+ no Centro de Florianópolis**. 2022. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. 2022.

NSC TV. Artista cria mural no Centro inspirado na fauna e flora de Florianópolis. **G1**, 21 jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2020/06/21/artista-cria-mural-no-centro-inspirado-na-fauna-e-flora-de-florianopolis.g1>

catarina/noticia/2020/06/21/artista-cria-mural-no-centro-inspirado-na-fauna-e-flora-de-florianopolis.shtml. Acesso em: 06 fev. 2024.

OROFINO, M.; COLLAÇO, V.; MAKOWIECKY, S. **3º Grande Baile Místico da Ilha de Santa Catarina** - olhar feminino e magia: o fabuloso em Vera Sabino e Jandira Lorenz. Ilha de Santa Catarina: Ondina Editora, 2023.

PRADO, Windson. Como diferentes etnias transformaram Florianópolis em uma cidade cosmopolita. **ND mais**. 15 jun. 2023. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cultura/como-diferentes-etnias-transformaram-florianopolis-em-uma-cidade-cosmopolita/>. Acesso em: 28 jan. 2024.

PEDROSA, M. **Acadêmicos e modernos**: Textos escolhidos III. Otília Arantes (org.). São Paulo: Edusp, 1998.

PETRY, Eduardo. **Patrimônios despercebidos no Centro Leste de Florianópolis**: identificação como memória visível. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

PREFEITURA DE FLORIANÓPOLIS. **Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes**. 2007. Disponível em: <https://www.pmf.sc.gov.br/entidades/franklincascaes/?cms=lei+municipal+de+incentivo+a+cultura#:~:text=A%20Lei%20n%C2%BA.,marca%20divulgada%20no%20projeto%20incentivado>. Acesso em: 06 fev. 2024.

SANTOS, A. **Do mar ao morro**: a geografia histórica da pobreza urbana em Florianópolis. 2009. Tese (Doutorado)- Faculdade de Geografia, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

SCHMITZ, P. Galos, marcianos e quintais: a arte de Meyer Filho nas ruas de Florianópolis. **ND Mais**, 5 dez. 2021. Disponível em: <https://ndmais.com.br/cultura/galos-marcianos-e-quintais-a-arte-de-meyer-filho-nas-ruas-de-florianopolis/>. Acesso em: 06 fev. 2024.

SECRETARIA DE ESTADO DO TURISMO. Florianópolis: A Ilha repleta de lendas para turismo no Dia das Bruxas. **Agência de Notícias SECOM**, 31 out. 2023. Disponível em: <https://estado.sc.gov.br/noticias/florianopolis-a-ilha-repleta-de-lendas-para-turismo-no-dia-das-bruxas/>. Acesso em: 06 fev. 2024.

SILVA, E. Pedagogia das Artes Urbanas - Encontrando Murais Gigantes na Cidade de São Paulo. **Revista Educação Pública**, v. 1, n. 2, 2022.

SUGAI, M. **Segregação silenciosa**: investimentos públicos e distribuição socioespacial na área conurbada de Florianópolis. 2002. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

STREET ART TOUR. **Streetarttourfloripa** [Perfil do Instagram]. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/streetarttourfloripa/>. Acesso em: 06 fev. 2024.

TIRELLO, Regina Andrade. **O restauro de um mural moderno na USP**: o afresco de Carlos Magano. CPC – Comissão de Patrimônio Cultural, Universidade de São Paulo, 2001.

TREVISOL, N. Poeta Cruz e Sousa entra em cena e recebe merecido reconhecimento em Florianópolis. **Notícias da UFSC**, 11 jul. 2019. Disponível em: <https://noticias.ufsc>. Acesso em: 06 fev. 2024.

VAZ, N. **O centro histórico de Florianópolis**: o espaço público do ritual. Florianópolis, Editora da UFSC, 1991.

VEIGA, E. **Florianópolis**: memória urbana. Florianópolis: Editora da UFSC, 1993.

ZANELATTO, J.; COELHO, T. Encontros e desencontros: o muralismo de Portinari e o muralismo mexicano. **Locus: Revista de História**, Juiz de Fora, v. 20, n. 2, p. 145-153, 2014.

Recebido em 28/07/2025

Aceito em 04/11/2025

À SOMBRA DA FANTASIA: INFÂNCIA E MARGINALIDADE NA DESCONSTRUÇÃO DO SONHO AMERICANO EM *PROJETO FLÓRIDA* (2017), DE SEAN BAKER

Luís Geraldo Rocha¹

Resumo: O presente artigo analisa o filme *Projeto Flórida* (2017), de Sean Baker, à luz de uma crítica social ao “sonho americano” e às promessas de mobilidade social no contexto do capitalismo contemporâneo. Através da figura de Moonee e da ambientação nos arredores da Disney World, o filme expõe as contradições entre o ideal de prosperidade propagado pelo “sonho americano” e a realidade de exclusão vivida por quem permanece à margem. Fundamentando-se em autores como David Harvey e Zygmunt Bauman, o estudo discute como o espaço cinematográfico funciona como metáfora das desigualdades estruturais e como a infância é ressignificada como território de resistência. A análise demonstra que, ao adotar uma estética realista e focar em personagens à margem, Baker constrói uma narrativa que questiona os limites das representações tradicionais de classe, identidade e pertencimento nos Estados Unidos.

Palavras-chave: cinema contemporâneo; desigualdade social; infância; crítica ao sonho americano; Sean Baker.

IN THE SHADOW OF FANTASY: CHILDHOOD AND MARGINALITY IN THE DECONSTRUCTION OF THE AMERICAN DREAM IN *THE FLORIDA PROJECT* (2017), BY SEAN BAKER

Abstract : This article analyzes the film *The Florida Project* (2017), directed by Sean Baker, through the lens of a social critique of the "American Dream" and the promises of social mobility within contemporary capitalism. Through the character of Moonee and the setting in the outskirts of Disney World, the film exposes the contradictions between the ideal of prosperity promoted by the “American Dream” and the reality of exclusion experienced by those living on the margins. Drawing on authors such as David Harvey and Zygmunt Bauman, the study discusses how cinematic space functions as a metaphor for structural inequalities and how childhood is redefined as a site of resistance. The analysis shows that, by adopting a realist aesthetic and focusing on marginalized characters, Baker builds a narrative that challenges traditional representations of class, identity, and belonging in the United States.

Keywords: contemporary cinema; social inequality; childhood; critique of the American Dream; Sean Baker.

¹ Luís Geraldo Rocha é doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), onde também concluiu o mestrado em Comunicação. Possui graduação em Jornalismo pelo Centro Universitário Sagrado Coração. E-mail: luis.geraldo21@hotmail.com. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7809145007773723>.

Introdução

O "sonho americano", conceito originalmente formulado por James Truslow Adams na década de 1930, é alicerçado na ideia de que todos os indivíduos, independentemente de sua origem social, têm a oportunidade de alcançar uma vida melhor, mais rica e mais plena, através do esforço e do mérito pessoal. Essa promessa de prosperidade individual, baseada na meritocracia, tornou-se um pilar central da identidade nacional dos Estados Unidos e um ideal recorrente em sua cultura política e social. Contudo, a realização desse sonho se tornou cada vez mais inalcançável para grandes parcelas da população, especialmente as classes marginalizadas, que enfrentam obstáculos sistêmicos, como a desigualdade de oportunidades e a exclusão social. Robert Reich (1994) observa que a globalização e o enfraquecimento das instituições públicas agravaram esse cenário, comprometendo a mobilidade social e ampliando as disparidades econômicas.

Bauman (2007) argumenta que a modernidade líquida, marcada pela incerteza e pela instabilidade, desconstrói as certezas que sustentavam as narrativas de ascensão social. O "sonho" que prometia a todos a possibilidade de prosperidade foi progressivamente corroído pela precarização do trabalho, pela insegurança habitacional e pela fragmentação dos laços sociais. Em *Projeto Flórida*, lançado em 2017, o cineasta norte-americano Sean Baker ilustra essa crise do "sonho americano" por meio da vida de Moonee (interpretada por Brooklynn Prince) e sua mãe, Halley (vivida por Bria Vinaite), que sobrevivem em condições de extrema precariedade em um motel decadente, situado nas proximidades do Walt Disney World Resort. Enquanto a Disney representa a fantasia e a promessa de uma vida idealizada, o motel onde vivem as personagens reflete o abismo que separa essa imagem da realidade da marginalização.

O filósofo francês Guy Debord (1997, p.13) descreve a sociedade contemporânea como aquela em que "tudo o que antes era vivido diretamente tornou-se uma representação". Para o autor, o espetáculo se torna a principal forma de controle, substituindo a realidade pela aparência e ocultando as condições materiais de existência. Em *Projeto Flórida*, essa inversão entre espetáculo e realidade é representada pela constante presença da Disney como símbolo da felicidade e do sucesso, enquanto a experiência das protagonistas é um reflexo das disparidades sociais ocultas pelo brilho

superficial do capitalismo de consumo. A estética do filme, com sua paleta vibrante e a aproximação de uma estética quase documental, sublinha a ironia entre a cor e a alegria exterior e a dureza da vida cotidiana. O filme utiliza a força da imagem para revelar, de modo sensível e contundente, as realidades da exclusão social, dispensando a necessidade de discursos explícitos sobre o fracasso do “sonho americano”. Tal contradição ganha forma no motel, que, como espaço marginalizado e temporário, torna-se metáfora do colapso da promessa de estabilidade, evidenciando como a busca pela felicidade permanece fora do alcance para aqueles à margem do sistema.

O objetivo deste artigo é analisar o filme *Projeto Flórida* (2017), dirigido por Sean Baker, a fim de identificar como a obra desconstrói a ideia do “sonho americano”. Por meio da representação de personagens socialmente marginalizados e da contraposição entre o universo lúdico da infância e a dura realidade econômica vivida por suas protagonistas, Moonee, e sua mãe, Halley, o filme revela as fissuras de um sistema que promete oportunidades iguais, mas falha em garanti-las. A análise parte da compreensão de que o cinema pode funcionar como crítica social, tornando visíveis as contradições e exclusões presentes em discursos ideológicos amplamente difundidos, como o do “sonho americano”.

Infância como lente de exclusão

Na obra, a infância é tratada como uma forma de refletir a realidade social marcada pela exclusão. Moonee, a protagonista do filme, tem seis anos e vive com sua mãe, Halley, em um motel na periferia de Kissimmee, na Flórida, próximo à Disney World. Através de seu olhar, o filme revela uma visão crua da pobreza e da marginalização, mas também uma resistência incansável. A opção por narrar a história sob a perspectiva de uma criança permite que o público enxergue o mundo por meio de seus olhos - um olhar que, embora tente preservar a fantasia infantil, já é, em grande parte, moldado pela dureza de uma realidade sem muitas opções.

Essa infância, contudo, expressa um desvio em relação ao ideal normativo construído pela sociedade norte-americana. Moonee vive uma infância marcada pela precariedade e pela marginalização, em que o brincar com outras crianças ocorre em

zonas de abandono urbano - corredores de motéis, terrenos baldios e lojas decadentes ao redor dos parques da Disney World - em vez de espaços institucionalizados de proteção. Esses espaços revelam como o poder opera mesmo onde o Estado permanece ausente. Segundo Foucault (1979, p.182):

o poder é difuso e permeia todas as camadas da sociedade, operando através de uma rede complexa de relações que se manifestam em diferentes instituições e práticas sociais. Trata-se [...] de captar o poder em suas extremidades, em suas últimas ramificações [...] captar o poder nas suas formas e instituições mais regionais e locais, principalmente no ponto em que ultrapassando as regras de direito que o organizam e delimitam [...]. Em outras palavras, captar o poder na extremidade cada vez menos jurídica de seu exercício.

O cotidiano de Moonee expõe uma face descentralizada do poder, na qual o corpo infantil é submetido à vigilância, a presença é limitada pelos padrões da normalidade e a liberdade, constantemente ameaçada por intervenções institucionais que, sob o pretexto de proteção, reproduzem a exclusão. A ausência de políticas efetivas de amparo transforma sua infância em um território onde o lúdico se mistura ao trágico, e a autonomia precoce opera como necessidade de sobrevivência. Dessa forma, o filme revela que, mesmo nos lugares aparentemente desorganizados e periféricos, o poder continua operando por meio de um controle difuso que naturaliza a vulnerabilidade social como parte da paisagem social.

A mãe de Moonee, Halley, também representa um aspecto importante dessa exclusão. Jovem, solteira e sem acesso a recursos ou a oportunidades de ascensão social, ela luta pela sobrevivência por meio de ações precárias e, por vezes, moralmente questionáveis. A personagem tenta preservar o vínculo afetivo com Moonee, mas é constantemente dilacerada pela realidade da marginalização. Halley, enquanto mãe, não tem as mesmas garantias que uma mulher de classe média ou rica teria, e isso coloca sua filha em uma situação de vulnerabilidade constante.

Essa precariedade infantil na obra pode ser entendida à luz da sociologia e da psicologia social, que afirmam que a infância, quando vivida à margem da sociedade, carrega tanto a experiência de vulnerabilidade quanto o reflexo das estruturas que a produzem. Henrique Codato (2010) argumenta que o cinema, enquanto meio de comunicação de massa, desempenha um papel fundamental na construção e

reprodução de representações sociais, incluindo aquelas relacionadas à marginalidade. Moonee ocupa uma posição ativa diante da realidade desajustada que a cerca, recusando o lugar de vítima passiva. Ela busca entender e manipular a realidade de acordo com suas limitações, como a criança que ainda tem, de alguma forma, controle sobre o pouco que lhe resta.

Fotos 1 e 2 - Na primeira imagem, Moonee e Halley caminham de mãos dadas rumo a um hotel de luxo, carregando sacolas com perfumes para vender. O plano aberto, sob sol intenso, contrasta a precariedade da dupla com a promessa de prosperidade. Na segunda foto, ambas abordam um hóspede na tentativa de vender os perfumes. A ação evidencia a inserção forçada da infância em práticas de sobrevivência e expõe a marginalização diante dos símbolos do consumo.



A escolha de Sean Baker de filmar de perto os momentos cotidianos das crianças utilizando uma câmera à mão e uma estética quase documental, aproxima o espectador da realidade das personagens. Isso gera sensação de intimidade e permite que as ações de Moonee sejam vistas de forma mais clara. Ela age, manipula o espaço à sua volta, e, por mais que esteja presa a um ciclo de exclusão, ainda conserva uma capacidade de resistência e ação que muitas vezes é negada às crianças em situações de vulnerabilidade social.

No filme, a infância opera como um dispositivo crítico que revela os limites do capitalismo frente à marginalização e questiona a construção cultural da infância como espaço de inocência e plenitude. O contraste entre o universo de fantasia da Disney e o ambiente real de Moonee e Halley expõe a alienação de um sistema que, ao promover a felicidade como consumo, ignora aqueles que não têm acesso a essa promessa.

Estética da marginalidade

A estética de *Projeto Flórida* é decisiva para representar o universo de exclusão vivido por Moonee e sua mãe Halley, traduzindo suas condições com uma visceralidade quase documental. Sean Baker utiliza uma abordagem estética que, ao mesmo tempo, evoca o espírito vibrante da Flórida e expõe as falhas profundas de um sistema capitalista que marginaliza suas populações. Aumont *et al.* (2017, p. 107) afirmam que “os elementos da narrativa fílmica estão organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências”, e é justamente essa articulação entre forma e conteúdo que permite que o filme nos envolva sensorialmente. O cineasta constrói uma experiência sensível da marginalização ao inserir o espectador no cotidiano das personagens por meio de escolhas estéticas que integram imagem e ambiente narrativo.

Desse modo, a estética do filme desempenha papel fundamental na construção de uma experiência cinematográfica imersiva, mediante a qual o espectador é compelido a aproximar-se da subjetividade das personagens em cena. Por meio do emprego de planos longos, movimentos contínuos e fluidos de câmera e da minimização dos cortes abruptos, o filme estabelece uma temporalidade e um ritmo que reverberam a precariedade e a instabilidade existencial vivenciadas pelas protagonistas. Essa estratégia estética representa a marginalidade social e propicia uma vivência sensorial e empática da condição dos personagens, promovendo a dissolução das fronteiras entre a percepção do espectador e a experiência vivida pelas personagens. Dessa maneira, a experiência fílmica transcende a mera observação, convertendo-se em um processo de imersão e identificação, capaz de suscitar uma reflexão crítica sobre as dinâmicas sociais e econômicas subjacentes às narrativas de exclusão.

Em termos de direção de arte, a escolha do cenário também é reveladora. O motel onde Moonee e Halley vivem é um espaço que remete à transitoriedade e à marginalidade. Ao contrário de um lar convencional, o motel é um local temporário e descartável, cujas cores vibrantes e decoração exagerada tentam disfarçar a decadência e a pobreza. Segundo Zygmunt Bauman (2001), a modernidade líquida e suas promessas de consumo ilimitado criam uma sociedade onde os laços são frágeis e as formas de

pertencimento são inconstantes. O contraste entre o motel e o imenso império da Disney, próximo à sua localização, simboliza justamente esse conflito. Enquanto a Disney transmite uma imagem de felicidade e prosperidade, o motel é um lugar que traduz a transitoriedade e a exclusão. Essa dualidade é algo que da Costa (2009) observa quando discute como a arquitetura de um filme pode ser uma manifestação dos espaços da desigualdade social, e em *Projeto Flórida* esse espaço marginal é fisicamente manifestado no motel decadente.

Fotos 3 e 4 - as crianças correm através da paisagem em direção ao espaço idealizado do parque da Disney, representando a tensão entre o “sonho americano” e a realidade da marginalização.



A iluminação do filme opera como elemento fundamental na construção de uma estética realista que se recusa a suavizar as marcas da exclusão social. A utilização predominante da luz natural, frequentemente dura e direta, acentua a crueza das situações retratadas, evidenciando a precariedade material e afetiva que permeia a vida das personagens. Essa escolha formal aproxima-se da concepção de realismo cinematográfico. Robert Stam (2003) retoma os princípios defendidos por André Bazin, para quem o realismo no cinema transcende a mera mimese. Nas palavras do autor:

Para Bazin, a valorização do realismo possuía uma dimensão ontológica, epifânica, histórica e estética. Em termos epifânicos, o realismo era a realização mediúnica do que o autor (1967) denominava "o mito do cinema total". [...] Bazin valorizava particularmente os enredos simples e sem grandes acontecimentos, as motivações instáveis dos personagens e os ritmos cotidianos relativamente lentos e viscosos [...]. Diferenciava entre um realismo raso à Zola, que buscava a verossimilhança superficial, e um realismo profundo que penetra no âmago real. Para o autor, o realismo tem menos a ver com a adequação

mimética literal entre a representação fílmica e "o mundo lá fora" que com a honestidade de testemunho da *mise-en-scène* (Stam, 2003, p.94-95. Grifo do autor).

Em *Projeto Flórida*, essa honestidade se manifesta na recusa em ocultar a dureza do cotidiano com filtros estéticos conciliatórios, permitindo que a própria materialidade da imagem testemunhe a violência estrutural da pobreza nos arredores da Disney World. O contraste entre a luz solar intensa da Flórida e a vida sombria dos moradores do motel cria uma tensão visual que desnuda a falácia da proximidade geográfica com o "lugar mais feliz da Terra". Assim, a *mise-en-scène* recusa a criação de um simulacro confortável da realidade e preserva a complexidade e a brutalidade dos espaços representados, fazendo da imagem uma instância de denúncia. Essa estética do visível evita a manipulação sentimental tradicional por meio da fotografia idealizada ou do ritmo narrativo acelerado e insere o filme em uma tradição realista que desafia as convenções do cinema comercial, ao mesmo tempo em que obriga o espectador a confrontar aquilo que normalmente permanece invisível ou marginalizado no discurso hegemônico. O realismo profundo, nesse sentido, atua como forma de representação e como gesto político de revelação.

A utilização de uma paleta de cores vibrantes, que poderia ser associada ao turismo e ao entretenimento da Flórida, também serve para criar um contraste com o contexto de pobreza em que as personagens vivem. As cores chamativas, presentes tanto no motel quanto no ambiente ao redor, funcionam como uma ironia visual, representando a ideia de um "mundo ideal" que se revela, à medida que o filme avança, vazio e desolador para aqueles que não podem acessar suas promessas. Esse contraste atinge seu ponto máximo quando observamos a composição cromática entre o mundo do motel - com suas paredes roxas, turquesas e verdes exageradamente saturadas - e a estética cuidadosamente planejada da Disney, com suas cores igualmente vibrantes, porém harmônicas e controladas, voltadas à criação de um universo mágico e aspiracional. Enquanto no parque temático a cor é usada para criar encantamento e esconder qualquer traço de realidade, no motel ela se revela quase caricatural, evidenciando a tentativa fracassada de simular o mesmo encantamento num espaço de exclusão. Tal ironia estética intensifica a crítica ao espetáculo capitalista, evidenciando

que a promessa de felicidade não passa de uma miragem colorida e, para os moradores da periferia da magia, inatingível.

Debord (1997) explica que "o espetáculo é a principal forma de alienação no capitalismo moderno", e em *Projeto Flórida*, essa "alienação" é visível tanto nos espaços quanto nas personagens. A estética vibrante, então, se torna uma metáfora para a superficialidade do "sonho americano", que se esconde atrás de um espetáculo de consumo e diversão, mas que é inalcançável para os que estão à margem.

A estética da marginalidade presente que perpassa o filme é, desse modo, tanto um estilo visual quanto uma estratégia narrativa. Ao invés de uma estética miserabilista ou espetacularizada da pobreza, Baker opta por uma abordagem sensível e crítica, que transforma o ato de ver em experiência ética. *Projeto Flórida*, assim, articula a denúncia das estruturas de exclusão nos EUA com um convite à reflexão sobre o custo humano da desigualdade em meio ao espetáculo capitalista.

A crítica ao sonho americano

Sean Baker constrói uma crítica contundente ao "sonho americano", em uma narrativa centrada na ideia de que qualquer pessoa, independentemente de sua origem, pode alcançar a prosperidade através do trabalho árduo e da determinação. O filme, no entanto, revela as falácias dessa ideologia, apresentando a realidade de Moonee e sua mãe Halley, que vivem à margem da sociedade americana, em um local apenas fisicamente próximo ao império da Disney World, mas que representa o oposto das promessas de mobilidade social e sucesso.

O filme retrata uma América em que a classe trabalhadora é sistematicamente invisibilizada, onde a pobreza assume a forma de um estado permanente, sustentado por um sistema econômico que mantém as pessoas em um ciclo de exclusão. David Harvey (2008) compreende o neoliberalismo como uma estratégia política e econômica voltada mais à restauração e ao fortalecimento do poder das elites econômicas do que à revitalização da acumulação global de capital:

Podemos, portanto, interpretar a neoliberalização seja como um projeto utópico de realizar um plano teórico de reorganização do capitalismo internacional ou como um projeto político de restabelecimento das condições de acumulação do capital e de restauração do poder das elites econômicas. Defenderei a ideia de que o segundo desses objetivos na prática predominou. A neoliberalização não foi muito eficaz na revitalização da acumulação de capital global, mas teve notável sucesso na restauração ou, em alguns casos (a Rússia e a China, por exemplo), na criação do poder de uma elite econômica. O utopismo teórico de argumento neoliberal, em conclusão, funcionou primordialmente como um sistema de justificação e de legitimação do que quer que tenha sido necessário fazer para alcançar esse fim. Os dados sugerem, além disso, que quando os princípios neoliberais conflitam com a necessidade de restaurar ou sustentar o poder da elite, esses princípios são ou abandonados ou tão distorcidos que se tornam irreconhecíveis (Harvey, 2008, p. 27).

Dessa forma, o neoliberalismo se apresenta, em teoria, como um sistema baseado no livre mercado e na mínima intervenção estatal, prometendo liberdade individual e crescimento econômico. Contudo, na prática, sua principal função tem sido legitimar medidas que asseguram o poder das classes dominantes, mesmo à custa de distorções ou abandono dos próprios princípios neoliberais.

Harvey destaca que o neoliberalismo implica uma hegemonia financeira, em que as elites capitalistas se reorganizam e expandem sua influência, fundindo privilégios de propriedade com funções de gestão e promovendo a financeirização da economia. A acumulação por espoliação - ou seja, formas predatórias e violentas de concentração de riqueza, como privatizações, financeirização, manipulação de crises e redistribuição regressiva via Estado - é central para esse processo.

Além disso, o autor observa que o Estado neoliberal não é, de fato, mínimo, como afirma a ideologia, mas sim um agente ativo na manutenção do poder das elites, implementando políticas que favorecem o capital em detrimento dos trabalhadores e do bem-estar social coletivo. Harvey e outros autores marxistas ressaltam ainda que, embora os resultados econômicos do neoliberalismo sejam medíocres em termos de crescimento geral, seus efeitos são evidentes na ampliação da desigualdade, na compressão salarial e na mercadorização da vida, configurando uma crise estrutural do capitalismo contemporâneo.

Nesse contexto, a "ilha de prosperidade" representada pela Disney em *Projeto Flórida* está fisicamente próxima, mas simbolicamente distante da vida de Moonee e

Halley - uma metáfora das promessas do “sonho americano”, que contrastam com as realidades de exclusão e desigualdade perpetuadas pelo sistema neoliberal.

A escolha de ambientar a história tão perto da Disney, epicentro do consumo e do entretenimento, é uma ironia visual que subverte diretamente o “sonho americano”. Enquanto a Disney oferece um “mundo ideal”, a realidade das personagens é marcada pela precariedade, simbolizada pelo motel onde vivem - um espaço que, embora visualmente vibrante e colorido, tenta disfarçar a decadência e a pobreza. Bauman (2001) recorda que o mundo da modernidade líquida cria um cenário onde a aparência de felicidade e sucesso muitas vezes esconde profundas desigualdades sociais. A paleta de cores saturada do motel contrasta com a dura realidade das personagens, revelando a falsidade da promessa de um mundo ideal.

Halley, mãe de Moonee, encarna de maneira contundente os efeitos da exclusão social nas margens do sistema capitalista norte-americano. A trajetória da personagem é marcada por estratégias de sobrevivência que denunciam a falácia do “sonho americano” - a crença de que o esforço individual seria suficiente para alcançar a prosperidade. Sean Baker recusa qualquer idealização e constrói uma personagem complexa, cujas escolhas revelam a impossibilidade de rompimento com o ciclo de pobreza imposto por um sistema que apenas simula oportunidades. A *mise-en-scène*, ambientada à sombra da Disney, expõe a contradição entre a promessa de felicidade universal e a realidade concreta da exclusão. Debord (1997, p.14) observa que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Tal mediação espetacular legitima e naturaliza a desigualdade. Ao situar suas personagens fora do campo iluminado do consumo e da visibilidade, Baker escancara o abismo entre a aparência de inclusão e a realidade estrutural de exclusão.

Moonee, por sua vez, é uma criança que cresce em meio à precariedade e à ausência de perspectivas, vivenciando uma infância atravessada por privações materiais e afetivas. Consequentemente, a personagem vive uma infância que desafia a idealização do sucesso e da mobilidade social prometidos pelo imaginário estadunidense. Michael Harrington, em *A Outra América* (1964), aponta que a pobreza nos Estados Unidos decorre de um sistema econômico que naturaliza a exclusão, criando uma classe de pessoas que, mesmo trabalhando ou buscando meios de sobrevivência, jamais alcançam os padrões mínimos de dignidade reconhecidos pela maioria da

sociedade. Moonee e sua mãe representam essa população invisível, que habita os interstícios da abundância - no caso do filme, às sombras do parque temático da Disney, símbolo máximo do imaginário infantil capitalista nos Estados Unidos. O contraste entre o mundo encantado do turismo e a dura realidade dos habitantes do motel evidencia como, para os que nascem à margem, o “sonho americano” permanece inalcançável e cruelmente indiferente à sua existência.

A crítica ao “sonho americano” na obra estende-se à concepção de liberdade individual que sustenta essa narrativa. Halley e Moonee não desfrutam da liberdade prometida pois estão permanentemente limitadas por estruturas sociais e econômicas que as interpelam como sujeitos de uma ideologia dominante. Sean Baker constrói um espaço de reflexão sobre os mecanismos do neoliberalismo, que sustentam a falsa ideia de igualdade de oportunidades. Em consonância com a teoria de Louis Althusser (1980, p.77), “a ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência”, o filme, nesse sentido, desmonta a ilusão do “sonho americano”, evidenciando o papel dos aparelhos ideológicos na reprodução da exclusão social.

Foto 5 - Moonee e um amigo recebem sobras de comida de uma funcionária de restaurante, evidenciando estratégias informais de subsistência em contextos de vulnerabilidade social marcados pelo desamparo institucional.



Projeto Flórida estimula a reflexão sobre as ideologias do neoliberalismo, que promovem uma visão distorcida da liberdade, baseada na ideia de que todos têm a mesma chance de prosperar. O filme mostra, ao contrário, como esse "sonho" se revela, para muitos, uma ilusão que oculta as desigualdades estruturais profundas.

Através da vida de Moonee e Halley, a obra revela que o “sonho americano” é, em essência, uma construção ideológica destinada a justificar a exclusão social. O sistema falha em oferecer oportunidades e, ao mesmo tempo, ativa mecanismos que consolidam desigualdades estruturais e inviabilizam qualquer mobilidade real para os marginalizados. A crítica de Baker é, assim, uma denúncia contundente de como o capitalismo, mesmo ao prometer mobilidade social, perpetua de forma implacável a estratificação social.

A presença da infância como elemento de resistência

Em *Projeto Flórida*, a personagem Moonee - uma criança de seis anos que vive com a mãe em um motel à margem da Disney World - é central para a construção de uma narrativa de resistência social. Sean Baker retrata a infância como um território de potência e subversão, onde a imaginação e o jogo se tornam formas de sobrevivência diante da precariedade. Manuel Jacinto Sarmiento (2002, p.267) destaca que a infância contemporânea, longe de ser protegida, é frequentemente marcada por exclusão e abandono:

Uma rápida leitura sobre os títulos dos jornais induzir-nos-ia facilmente à conclusão de que há uma crise social da infância. Esta imagem recorrente da geração jovem a percorrer itinerários de ruptura, de exclusão ou de desviância social é construída a partir de títulos e imagens que remetem para questões como as drogas, os maus-tratos infantis, a violência, a Sida etc. Por vezes, surgem referências a políticas sociais públicas que precisamente se procuram confrontar com as “crianças e jovens em perigo/ risco”. Outras vezes são as crianças que aparecem como destinatários da violência social (por exemplo, como vítimas da guerra, ou alvo de agressões racistas ou pedófilas, ou ainda do desemprego e da pobreza). Em contrapartida, raras são as referências a iniciativas que atribuam às crianças o papel de agentes activos na construção da agenda social e política. O mundo da infância aparece invadido pela morte, pela injustiça (ou o mesmo é dizer, pela ausência ou ineficácia da justiça), pela doença, pelo desconforto, pelo abandono e pela violência.

Moonee resiste. Brinca, cria mundos com os amigos e se recusa a ocupar o lugar de vítima. Dessa forma, a personagem revela uma espécie de filosofia da infância que a protege simbolicamente da dura realidade ao redor. Ela elabora, diante da precariedade,

modos próprios de afirmação subjetiva. Sua resistência, embora silenciosa e frequentemente travestida de ludicidade, manifesta-se na maneira como interage com um mundo que ameaça de forma contínua tanto sua segurança quanto os contornos da infância que lhe são socialmente negados. Ela e seus amigos vivem no motel, um espaço que representa a marginalização e a transitoriedade, mas que é visto pela personagem como um lugar familiar, onde ela cria um universo paralelo de imaginação, nas brincadeiras com seus amigos e nos momentos de prazer fugaz. A infância, neste sentido, é apresentada como uma forma de resistência ao "real", em contraste com o mundo adulto, implacável e difícil.

Essa resistência se manifesta também na linguagem cinematográfica adotada por Baker, que recusa uma abordagem melodramática ou sentimentalizada. O cineasta evita transformar Moonee em uma personagem vitimizada ou em um símbolo de pureza ingênua, algo que poderia ser comum em uma narrativa sobre pobreza. Em vez disso, Moonee é uma criança que, apesar da adversidade, se adapta ao seu ambiente e encontra maneiras de expressar sua individualidade e seu desejo de liberdade. O seu comportamento, muitas vezes travesso e subversivo, revela uma resistência silenciosa ao sistema que a coloca à margem, ao mesmo tempo que desestabiliza as normas de comportamento infantil tradicionalmente aceitas.

Ao lado dessa perspectiva sociológica, Walter Kohan (2010) propõe uma leitura filosófica mais radical da infância. O autor questiona as formas pelas quais esse período da vida é capturado por discursos que a domesticam e a reduzem a um estágio a ser superado em direção à vida adulta. Para o autor, a infância constitui uma potência de pensamento e de existência que rompe com os esquemas normativos da racionalidade adulta, configurando-se como experiência de abertura e questionamento. Tal potencial, no entanto, tende a ser sufocado por estruturas de valor calcadas na produtividade, no utilitarismo e no controle, que eliminam essa forma de existência em nome de uma racionalidade padronizadora do que se considera "humano".

Fotos 6 e 7 - Moonee e dois amigos caminham pelos arredores do motel e dos parques da Disney, ilustrando a proximidade física entre espaços de lazer e de exclusão social, bem como a permeabilidade dos limites urbanos na vida das crianças.



Moonee encarna uma forma de ser criança que manifesta resistência na forma como ocupa o cotidiano. Os gestos de improviso e imaginação da personagem constroem uma relação com o mundo que desafia os limites impostos pelo seu entorno. A personagem também representa uma vivência infantil que escapa às convenções da disciplina e da obediência, manifestando-se por meio da leveza, do ruído e da irreverência. A presença da personagem evidencia tensões entre a idealização da infância e as expressões concretas de uma subjetividade forjada à margem.

Sean Baker evita vitimizar sua protagonista ou tratá-la como símbolo idealizado de pureza; ao invés disso, constrói uma personagem ambígua, que é plenamente criança, no sentido mais aberto que Walter Kohan propõe. A proposta deixa de lado qualquer romantização e reconhece, em sua maneira de existir, uma possibilidade de repensar o que é a infância, entendida como presença radical no mundo, capaz de desestabilizar, ainda que involuntariamente, os regimes de controle e de normatividade adulta.

A relação entre Moonee e Halley também reflete esse tensionamento. Ao incluir a filha em sua luta cotidiana por sobrevivência, Halley evita infantilizá-la e mantém o vínculo ativo entre ambas. Juntas, formam um laço de resistência e improvisação, no qual essa etapa da vida é vivida em sua complexidade - com liberdade, mas também com dureza. Essa convivência entre o afeto e a marginalidade reforça a ideia de que ela constitui um campo de possibilidades e não um destino pré-determinado.

Cruzando as contribuições de Sarmento e Kohan, é possível afirmar que *Projeto Flórida* apresenta a experiência infantil como núcleo de resistência e reinvenção do viver.

Moonee encarna essa condição que sobrevive e resiste por meio da imaginação, da brincadeira e da transgressão - expressão máxima da potência da criança diante da adversidade. Desse modo, o filme também desafia o próprio cinema a abandonar os clichês de pureza e proteção, dando lugar a representações mais complexas e politicamente implicadas. Moonee simboliza a possibilidade de resistência ao *status quo*, na medida em que sua vivência, marcada pela marginalidade, transforma-se em uma forma de subversão contra o sistema que a coloca em um ciclo de exclusão social e econômica. O filme, assim, dismantela a ideia de que essa etapa da vida é um período puramente inocente e protegido e a apresenta como um momento de resistência ativa e crítica a uma sociedade que falha em garantir os direitos fundamentais das crianças.

Infância e subversão espacial: resistência e invenção na margem

A subversão do espaço em *Projeto Flórida* é também impulsionada pelas práticas das crianças, que ressignificam esse ambiente marcado pela exclusão. A experiência infantil, enquanto forma de existência que desafia convenções e normas sociais, torna-se um agente ativo na desconstrução dos significados consolidados do espaço urbano. Moonee e as outras crianças do filme situam-se dentro das dinâmicas sociais, atravessando-as de maneira imprevisível e desestabilizando estruturas e hierarquias. Ocupando e transformando criativamente os espaços da precariedade, essas personagens revelam outras formas de viver e perceber a cidade, rompendo fronteiras entre o que se considera centro e aquilo que se relegou à margem.

Sob a perspectiva de Manuel Jacinto Sarmento (2002), a infância é concebida como um tempo de experimentação social, no qual se elaboram formas autônomas de sociabilidade e resistência, e não como mera etapa preparatória para a vida adulta. Essa visão é evidente na maneira como Moonee transforma o motel - símbolo de precariedade e exclusão - em um espaço de descoberta e invenção. As brincadeiras nos corredores e as aventuras clandestinas pelos arredores constituem um território de liberdade infantil frente ao cerco imposto pela pobreza.

Walter Kohan (2010), por sua vez, propõe a infância como uma força filosófica de desvio e diferença, que resiste à normatividade da racionalidade adulta e à dinâmica

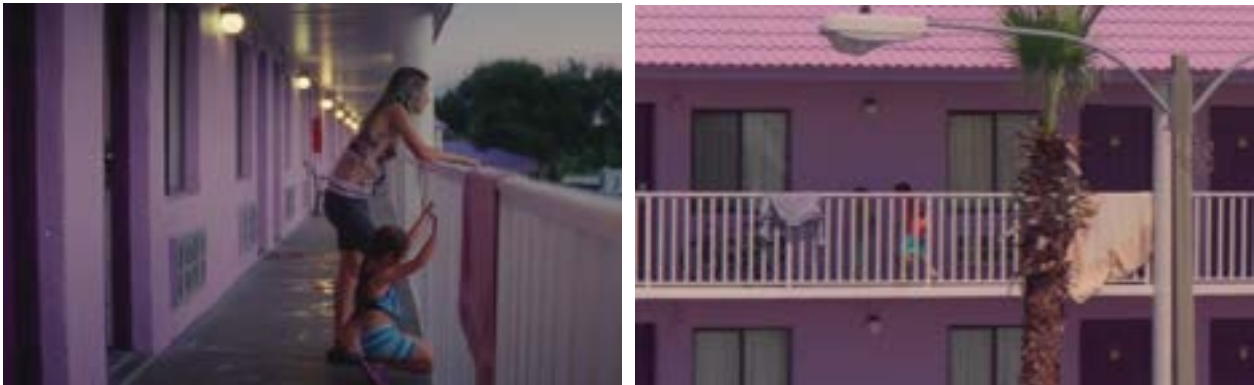
do progresso linear. Segundo ele, o que compromete essa fase da vida é a imposição de modos de existência que anulam a abertura ao inesperado e ao gratuito, independentemente da escassez de recursos. Nesse sentido, *Projeto Flórida* nos mostra um modo de ser que sobrevive e se reinventa justamente por habitar um espaço liminar, onde a normatividade não consegue se fixar completamente. O motel também se configura como lugar de experimentação infantil no sentido filosófico, onde normas se diluem e a experiência cotidiana escapa à ordem estabelecida.

Assim, o espaço físico e simbólico da narrativa, além de refletir a marginalização social, também é recodificado pela experiência das crianças que ali se instalam. Se a estética do motel simula uma inclusão falsa, oferecendo fachadas coloridas que escondem a dureza da realidade, é justamente esse modo de viver dos pequenos que desmascara essa simulação ao revelar a potência criativa que emerge na margem. A convivência entre desamparo e invenção, entre abandono institucional e vínculos afetivos alternativos, evidencia que o espaço marginalizado constitui um cenário de carência e, ao mesmo tempo, de elaboração de resistências éticas e simbólicas.

Desse modo, o filme evidencia que a infância e o espaço são atravessados por disputas de significação. Pela vivência das crianças, o espaço social se desdobra em outras possibilidades. A exclusão persiste, mas não impede o surgimento de brechas para experimentar o pertencimento e reinventar o cotidiano. Essa infância que não se dobra às promessas falidas do “sonho americano” é a mesma que, nas palavras de Kohan (2010), preserva a “capacidade de errar e errância” como forma de existência. O erro o desvio em relação à norma - carrega justamente a força mais radical da experiência.

Nesse contexto, o espaço desempenha um papel crucial em *Projeto Flórida*, sendo um reflexo da marginalização social que os personagens enfrentam. O filme é ambientado em um motel, um local de transitoriedade, e isso se torna um símbolo da precariedade das vidas que ali se cruzam. O motel, com suas cores vibrantes e paredes externas imponentes, pode ser visto como uma tentativa de mascarar a pobreza, criando uma ilusão de conforto e estabilidade, que logo se desmancha à medida que a narrativa avança. Sean Baker utiliza esse espaço para subverter as representações tradicionais de “lar” e “comunidade”, deslocando a ideia de um lugar seguro e acolhedor para um ambiente de vulnerabilidade e incerteza.

Foto 8 - Na primeira imagem, Moonee e sua mãe observam o pátio do motel a partir do parapeito do corredor, evidenciando a relação íntima e cotidiana com o espaço onde vivem. Na segunda, as crianças correm pelo corredor roxo do motel em um plano aberto, ressaltando a presença vibrante da infância em meio ao ambiente restrito e marcado pela precariedade.



O motel, localizado nos arredores do complexo turístico Disney World, é uma escolha de espaço carregada de ironia. Ao lado de um dos maiores impérios de entretenimento do mundo, o local se torna um microcosmo da desigualdade social, representando a distância entre a prosperidade prometida pelo “sonho americano” e a realidade de quem vive à margem da sociedade. O fato de as personagens passarem suas vidas à sombra da Disney, sem nunca entrar no mundo de fantasia que ela oferece, reforça a crítica ao sistema capitalista que mantém a maioria da população distante de suas promessas. A Disney, enquanto símbolo do sucesso e do consumismo, é apenas uma fachada distante da dura realidade das vidas de Moonee e sua mãe, Halley.

A configuração espacial apresentada em *Projeto Flórida* pode ser compreendida a partir do conceito de *campo*, tal como formulado por Pierre Bourdieu. Para o autor, o conceito de *campo* refere-se a um espaço social estruturado onde diferentes formas de capital (econômico, cultural, simbólico, etc.) são disputadas por agentes sociais. Cada *campo* possui regras próprias e é palco de lutas entre dominantes e dominados, que buscam impor sua visão legítima de poder e garantir posições de prestígio. O *campo do poder*, em especial, é simultaneamente um *campo* de forças - definido pela correlação entre diferentes capitais - e um *campo* de lutas, onde elites com distintos tipos de capital disputam a manutenção ou transformação da estrutura vigente:

O campo do poder é um campo de forças estruturalmente determinado pelo estado das relações de poder entre tipos de poder, ou diferentes tipos de capital. Também é, de modo inseparável, um

campo de lutas de poder entre os detentores de diferentes formas de poder, um espaço de jogo em que aqueles agentes e instituições possuidores de suficiente capital específico são capazes de ocupar posições dominantes dentro de seus campos respectivos, e confrontar os demais utilizando estratégias voltadas para preservar ou transformar as relações de poder (Bourdieu, 1996, p.265).

A luta das personagens por reconhecimento e pertencimento se inscreve em uma dinâmica de campos desiguais, onde os capitais mobilizados - sobretudo os de ordem simbólica e afetiva - são desvalorizados diante da estrutura dominante. Halley, por exemplo, tenta afirmar uma forma de autonomia e de atuação subjetiva mesmo sem dispor dos recursos exigidos para circular nos espaços do trabalho formal ou do consumo reconhecido. A exclusão que sofre é, portanto, estrutural e também cultural, revelando as fronteiras invisíveis que sustentam o *campo* do poder.

O motel em que vivem Halley e Moonee, dessa forma, pode ser visto como um *campo* social marginal, delimitado pelas estruturas simbólicas e econômicas que o separam dos campos hegemônicos do consumo e do lazer representados pelo universo da Disney. Ainda que contigualmente situado ao epicentro do espetáculo e da fantasia, esse *campo* periférico é regulado por um conjunto de regras próprias, na qual os capitais simbólico e econômico dos moradores não têm validade suficiente para permitir sua mobilidade. A estética vibrante da arquitetura do motel, com seus tons saturados e formas lúdicas, funciona como um simulacro de inclusão e um artifício que mascara a precariedade material daqueles que ali residem, reiterando a cisão entre aparência e pertencimento no interior do campo social mais amplo. Essa arquitetura colorida e saturado motel opera como dispositivo ideológico, pois ao sugerir uma infância feliz e um ambiente acolhedor, ela oculta a precariedade estrutural que atinge seus moradores. Nesse ponto, o olhar infantil de Moonee se torna revelador, tensionando essa estética ao produzir usos não previstos do espaço e desestabilizando sua função simbólica original.

A subversão do espaço ocorre mediante o contraste entre o motel e a Disney e também pela maneira como os personagens são posicionados no filme. A movimentação entre o motel, as ruas ao redor e o parque temático simboliza a constante transição entre as realidades opostas de consumo e marginalidade. A vida cotidiana de Moonee e seus

amigos, se desenrola em um espaço que também expressa resistência ao mundo externo que os tenta marginalizar ainda mais.

Foto 9 - Moonee e Halley, juntamente com outros moradores do motel, conversam nas escadarias do local, compartilhando momentos de convivência e apoio mútuo e revelando formas de solidariedade cotidiana em contextos de exclusão habitacional.



Além disso, as interações sociais dentro do motel refletem as dinâmicas de poder e hierarquia que perpassam a sociedade. A convivência de pessoas de diferentes origens e condições no mesmo espaço - com uma realidade brutal que afeta a todos de forma desigual - coloca em evidência o conceito de classe social e suas implicações. A amizade de Moonee com os outros moradores do motel, que incluem crianças e adultos que também vivem à margem, sugere uma rede de solidariedade que se forma contra as dificuldades impostas pelo sistema, mas também sublinha a luta pela sobrevivência em um contexto de falta de recursos. Esse cenário cria uma representação de comunidade à margem, que se submete a uma realidade onde as fronteiras entre o público e o privado são fluidas, e as normas sociais são continuamente reconfiguradas.

Ao focar no espaço físico e nas relações sociais dentro desse ambiente, *Projeto Flórida* subverte as ideias tradicionais sobre a cidade e o lar. O filme rompe com a noção de lar como um lugar seguro e protegido, e nos oferece um espaço onde as normas sociais são distorcidas pela necessidade de adaptação às condições de sobrevivência. A subversão do espaço no filme, portanto, é um reflexo direto da crítica social proposta por Sean Baker, que expõe a falsa promessa de ascensão social e questiona os valores do sistema capitalista ao situar suas personagens num espaço que deveria ser periférico,

mas que, ao contrário, se torna o centro das suas existências - e, sobretudo, um centro de reinvenção simbólica e resistência por meio da infância, que reencena, na margem, outras possibilidades de vida.

Considerações finais

Projeto Flórida é uma obra cinematográfica que, por meio de uma análise sensível de seus personagens e do espaço em que se desenrola, desafia as narrativas tradicionais sobre a classe média e a classe trabalhadora nos Estados Unidos. Ao subverter a representação do “sonho americano” e suas promessas de mobilidade social e prosperidade, Sean Baker oferece uma visão contundente da marginalização onde a infância, a resistência silenciosa e a adaptação ao sistema se tornam elementos centrais da luta por sobrevivência.

Através da personagem Moonee - uma criança que, apesar das adversidades, vive com irreverência e vitalidade - o filme questiona as estruturas de poder e revela as falhas de um sistema que perpetua desigualdades sociais e econômicas sem oferecer oportunidades reais de superação. O espaço do motel onde Moonee e sua mãe, Halley, vivem, transcende o papel de mero cenário e se torna reflexo das estruturas excludentes que moldam a vida dos personagens. O contraste entre o motel e a proximidade do imponente Disney World funciona como metáfora das discrepâncias entre o idealizado “sonho americano” e a realidade de quem vive à margem.

Nesse contexto, a infância em *Projeto Flórida* se apresenta como uma categoria marcada por vulnerabilidade, mas igualmente atravessada por força criativa e capacidade de resistência às normatividades impostas. Moonee rompe com a imagem tradicional da criança protegida e inocente, tornando-se um símbolo de reinvenção diante de um mundo implacável. Suas interações com o ambiente, marcadas por brincadeiras e imaginação, ressignificam a ideia de infância como espaço de crítica e subversão frente a um sistema social excludente.

Em última instância, *Projeto Flórida* propõe uma reflexão sobre as tensões entre o ideal da ascensão social e a realidade das classes marginalizadas. Ao construir uma narrativa simples, mas profundamente humana, Sean Baker nos convida a repensar a

maneira como representamos classe e identidade na sociedade contemporânea, desafiando-nos a questionar o verdadeiro significado do “sonho americano” e a quem ele, de fato, serve.

Referências

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, 1996.

CODATO, Henrique. Cinema e Representações Sociais: Alguns diálogos possíveis. **Verso e Reverso (Unisinos. Online)**, v. 24, p. 47-56, 2010.

COSTA, Maria Helena B. V. da. Espaços de transgressão e subjetividades nas paisagens fílmicas. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3 (60), p. 109-119, set./dez. 2009

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HARRINGTON, Michael. **A Outra América: pobreza nos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964

HARVEY, D. **O neoliberalismo: história e implicações**. São Paulo: Loyola, 2008.

KOHAN, Walter Omar. Vida e morte da infância, entre o humano e o inumano. **Educação e Realidade**, v. 35, p. 125-138, 2010.

REICH, Robert B. **O trabalho das nações: preparando-nos para o capitalismo do século 21**. 2. ed. São Paulo: Educator, 1994.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Infância, exclusão social e educação como utopia realizável. **Educação & Sociedade**, ano XXIII, no 78, Abril/2002.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

Recebido em 24/05/2025
Aceito em 10/10/2025

KELLY REICHARDT E URSULA K. LE GUIN: PRÁTICAS SITUADAS DE FABULAÇÃO ESPECULATIVA¹

Alice Furtado²

Resumo: Este artigo relaciona o trabalho da cineasta Kelly Reichardt em *O Atalho* (*Meek's Cutoff*, 2010) a algumas proposições da obra ficcional e ensaística de Ursula K. Le Guin. As duas autoras basearam-se no estado do Oregon, EUA, e especulam sobre o papel das mulheres em sua composição, resgatando narrativas soterradas pela história dominante, predominantemente masculina. Como fizeram historicamente tais mulheres, entram em relação com outras perspectivas, outras visões de mundo para além do paradigma moderno, e fabulam “um mundo onde muitos mundos caibam”³. No lugar das políticas de aniquilamento e dominação, práticas de aliança entre alteridades pela sobrevivência. Reichardt e Le Guin não apenas contrariam as expectativas dos gêneros que trabalham (o *western* e a ficção científica), como também refletem sobre as possibilidades de existência em um mundo que não é só o de ontem ou o de amanhã, mas também o de hoje.

Palavras-chave: Kelly Reichardt; Ursula K. Le Guin; Cinema; Ficção Especulativa

¹ Este artigo é um desdobramento de uma dissertação de mestrado realizada no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. A pesquisa contou com bolsa da Capes no período entre 03/2022 e 07/2024.

² Nascida em 1987, no Rio de Janeiro, Alice Furtado é montadora, realizadora e pesquisadora. É graduada em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (2010), pós-graduada pelo Le Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains, França (2014), e Mestre em Comunicação Social pela UFRJ (2024). Realizou os curtas "Duelo antes da noite", selecionado para a mostra Cinéfondation do Festival de Cannes 2011 e "A rã e Deus" (2014). Em 2019, estreou seu primeiro longa-metragem, "Sem seu sangue", na Quinzena dos Realizadores, em Cannes. Como montadora, trabalhou em mais de 20 filmes, entre curtas e longas, e em séries de TV documentais e ficcionais. Desde 2021, ministra aulas na Academia Internacional de Cinema.

³ Referimo-nos a uma passagem da “Quarta Declaração da Selva Lacandón” do exército zapatista, resgatada pela antropóloga Marisol de La Cadena para defender uma aliança entre práticas heterogêneas de *fazer mundo* como estratégia de sobrevivência: “Muitos mundos são caminhados no mundo. Muitos mundos são feitos. Muitos mundos nos fazem. Existem palavras e mundos que são mentiras e injustiças. Existem palavras e mundos que são sinceros e de verdade. No mundo dos poderosos só há espaço para os grandes e seus ajudantes. No mundo que queremos, todos cabem. O mundo que queremos é um mundo onde muitos mundos caibam (EZLN, 1996). “

KELLY REICHARDT AND URSULA K. LE GUIN: SITUATED PRACTICES OF SPECULATIVE FABULATION

Abstract: This article seeks to relate the work of filmmaker Kelly Reichardt in Meek's Cutoff (2010) to some propositions in the fictional and essayistic work of Ursula K. Le Guin. The two authors based themselves in the state of Oregon, USA, and speculate on the role of women in its composition, recovering narratives that were buried by dominant, predominantly male history. As such women have done historically, they engage with other perspectives, other worldviews beyond the modern paradigm, and fabricate “a world where many worlds fit”. Instead of policies of annihilation and domination, practices of alliance between alterities for survival. Reichardt and Le Guin not only go against the expectations of the genres they work in (the western and science fiction), but also reflect on the possibilities of existence in a world that is not only that of yesterday or tomorrow, but also that of today.

Key words: Kelly Reichardt, Ursula K. Le Guin, Cinema, Speculative Fiction

Introdução

Em uma entrevista concedida ao jornal *The Guardian* (2011) logo após o lançamento de seu filme *O Atalho* (*Meek's Cutoff*, 2010), a cineasta norte-americana Kelly Reichardt revela que sempre se perguntou como, digamos, seria o personagem de John Wayne em *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956), se visto pelos olhos da mulher que cozinhava para ele. Tal questionamento estaria na origem do projeto de seu primeiro filme “de época”, um *western* não-convencional que não só desconstrói a versão tecno-heroica da conquista do oeste, como incorpora novos personagens, olhares e tipos de relações até então ignorados pela história da *pátria* estadunidense, a História com H, transmitida oficialmente de geração em geração nas escolas, nas universidades e nos filmes.

Neste artigo, investigaremos os efeitos desse questionamento não só nos termos de uma restituição histórica tardia e há muito devida, como também nos termos mais amplos de um deslocamento epistemológico. Quais estratégias para se “ficar com o problema”⁴ de habitar o mundo (de ontem, mas também o de hoje) são reveladas a partir de um gesto especulativo inaugural que visa restituir um ponto de vista historicamente interdito dentro de uma tradição narrativa sabidamente patriarcal?

Seguindo esse fio, buscaremos compreender de que forma o movimento de Reichardt em direção ao passado e ao processo de constituição do território estadunidense, trazendo novas perspectivas para histórias e mitos que foram tradicionalmente narradas de forma enviesada e excludente, filia-se às estratégias do feminismo e da fabulação especulativa, propondo, através de seu experimento de pensamento retroativo, formas diferentes e desejáveis de viver e morrer⁵ em nosso planeta.

⁴ A ideia de “ficar com o problema” é proposta pela filósofa Donna Haraway como uma alternativa à crença redentora ou apocalíptica no progresso. Um modo de ser que recusa as projeções (pessimistas ou salvacionistas) sobre um futuro monumental, e se estabelece nos emaranhamentos de um presente denso e inacabado. (Haraway, 2023)

⁵ “Aprender a viver e morrer bem uns com os outros em um presente espesso” é o objetivo das estratégias mobilizadas para se ficar com o problema. (Haraway, 2023, p. 9)

Mais especificamente, nossa proposta é tecer uma relação entre o trabalho especulativo por trás do filme *O Atalho*⁶ e algumas proposições teóricas e fabulativas da escritora Ursula K. Le Guin. Interessa-nos estabelecer uma relação de parentesco que se aprofunda a partir da realidade situada do Oregon, oeste dos Estados Unidos, onde as duas autoras escolheram fincar suas raízes. Ambas partilham uma curiosidade comum sobre o papel das mulheres nas histórias que lhes foram narradas sobre a composição deste território, desdobrando-a em escavações e especulações que nos servem também de ponto de partida.

Como defende Donna Haraway, principal referência teórica das narrativas SF (o acrônimo que, em sua concepção, designa os termos ficção especulativa (*speculative fiction*), fabulação especulativa (*speculative fabulation*), feminismo especulativo (*speculative feminism*), ficção científica (*science fiction*), entre outros⁷), “importa quais histórias fazem mundos, importa quais mundos fazem histórias”. Partindo desse princípio, Haraway orienta-nos a recusar as histórias grandes demais do patriarcado e a fincar nossos pés em um mundo que não se pretende mais universal, a partir de um referencial que exclui todos os outros, mas que se compõe de múltiplas realidades situadas. Podemos assumir que a consideração dessas realidades como ponto de partida é essencial ao tipo de trabalho especulativo que queremos discutir.

No caso específico de Reichardt e Le Guin, o mundo a partir do qual decidiram fabular grande parte de suas histórias é justamente aquele que compõe hoje o estado do Oregon, Noroeste dos Estados Unidos, um dos últimos territórios anexados pela expansão colonial do período pós-independência.

Em um ciclo de palestras ministradas em 2010 na cidade de Joseph, Oregon, intitulado “O que as mulheres sabem” (2019, p. 180), Le Guin remontaria às histórias que lhe foram transmitidas ao pé da lareira por mulheres de gerações anteriores de sua família; as narrativas íntimas, de sua *mátria*⁸, seu entorno imediato, trazendo relatos

⁶ O título comercial do filme em português infelizmente omite a ironia do título original, o qual poderia ser traduzido literalmente por O Atalho de Meek. Apesar de nomear oficialmente a rota histórica em questão, Meek torna-se personagem secundário no filme, levado a assumir o fracasso de sua ignorância e aceitando ser conduzido pelos agentes de uma nova (porém antiga e soterrada) história.

⁷ Uma definição mais ampla e completa deste conceito tentacular de Haraway é reiterada em diversos de seus textos e palestras, por exemplo em 2023, p. 10.

⁸ Emprestamos esse conceito do historiador Luís González y González, que o utiliza para designar, em uma ordem crescente de escala, os valores maternos, familiares, tribais, a nação independente do estado: “é a aldeia entendida como um grupo de famílias ligadas à terra, é a pequena cidade em que os

de acontecimentos radicalmente diferentes daqueles celebrados pela narrativa pública, a História com H transmitida por homens sobre a construção da *pátria*:

A história pública, masculina, que aprendi sobre A Conquista do Oeste⁹ foi sobre homens explorando, liderando caravanas, liderando boiadas, caçando e matando animais, caçando e matando indígenas. As histórias que minha tia-avó Betsy me contou de seus primeiros dias no Oeste eram diferentes. Lembro-me (...) de sua história sobre como sua irmã mais velha Phoebe, minha avó, então com 12 anos, cuidou de seus irmãozinhos em uma cabana na montanha Steens, durante o tempo em que tinham problemas com os índios, enquanto seus pais faziam uma viagem de três dias até a cidade para comprar mantimentos. Os índios, desterritorializados e atormentados pelas tropas do governo, eram *hostis*, e Phoebe tinha medo deles, mas na versão da história de que me lembro, ninguém caçou ou matou ninguém.

Rememorando as histórias que lhe foram transmitidas por suas parentes, Le Guin atenta para o fato de que, enquanto os homens preocupavam-se com a tarefa de conquistar territórios e proteger suas famílias de supostos inimigos, os povos originários da região “a ser tomada”; as mulheres, por sua vez, tratavam de tecer alianças invisíveis com estes mesmos supostos “*hostis*”, trocando favores e conhecimentos com suas mulheres, deixando que suas crianças “bisbilhotassem umas às outras”. A maneira como essa estratégia feminina ampliou as possibilidades de sobrevivência dos colonos é frequentemente ignorada pela História predominantemente masculina e excludente. Recuperando tais relatos e desdobrando-os em hipóteses mais realistas sobre esse passado em disputa, Le Guin reconhece o oportunismo das mulheres brancas em seus gestos de abertura à alteridade, em seu *dever-com* outros modos de ser e de perceber o mundo, ao mesmo tempo em que os homens tratavam de excluir e aniquilar de sua história os estranhos.

Kelly Reichardt, em movimento semelhante, fora em busca de respostas ao questionamento que inicia este artigo nos cadernos de viagem escritos por mulheres

vizinhos ainda se reconhecem uns aos outros, é o bairro urbano com pessoas agrupadas em torno de uma paróquia ou espiritualmente unidas de alguma forma, é a colônia de imigrantes na grande cidade, é a pequena nação como Andorra, San Marino ou Nauru, é a guilda, o mosteiro e a quinta, é o pequeno mundo de relações pessoais sem intermediários”. (Gonzalez y Gonzalez, 1986, p. 15, tradução nossa).

⁹ A escolha pelas maiúsculas não é por acaso. Le Guin possivelmente se refere aqui ao épico de John Ford *A Conquista do Oeste*, de 1962, o ápice em Cinerama do gênero faroeste, fundamentado nas narrativas masculinas dos “heróis” que colonizaram as terras indígenas do que é hoje o território estadunidense.

na Rota do Oregon, mais especificamente durante uma travessia que ocorreu no local que hoje é conhecido como Atalho de Meek, nome que, ao tornar-se localização geográfica, inscreveu na própria paisagem norte-americana a história hegemônica e excludente, que, como os milhões de nomes de ruas, praças e avenidas de cidades ao redor do mundo, homenageia supostos heróis e seus feitos supostamente prodigiosos.

O herói em questão seria o caçador de peles Stephen Meek, que fora contratado por uma caravana de pioneiros para guiá-los de forma segura pela Rota do Oregon, conhecida rota de passagem dos colonos estadunidenses no século XIX. Reichardt descobriria ao longo de sua pesquisa, e testaria na especulação ficcional que teceria a partir desse material, que a hipótese do heroísmo individual não poderia ser mais divergente da realidade dos fatos que efetivamente marcaram esse evento histórico.

No filme e nos registros acessados, Meek é um herói em desconstrução. Revela-se impossibilitado de guiar o grupo através de um solo que é incapaz de dominar¹⁰, por um ambiente que não se deixa apreender, e não há nem há de haver ninguém para assumir o seu lugar. A paisagem aparentemente inóspita do deserto abriga uma realidade densa, emaranhada por diferentes modos de existência. As possibilidades de relação a serem tecidas entre esses diferentes modos indica para a insurgência de um outro tipo de narrativa, não-heróica, não-exclusivista e não-individualista. Uma vez que essa *outra* história, uma história real que não foi escrita a partir dos atos vitoriosos de um único (e pouco provável) homem, nunca foi contada, há um chamado à ficção que se formula a partir da pesquisa, ao qual Kelly Reichardt responde respeitosamente.

Há um quê de experimento científico nesse processo, uma vez que Reichardt busca testar os limites da hipótese do heroísmo a partir de um investimento no que há de mais concreto na história a ser revista, a começar pela aridez do deserto e sua afetação sobre os corpos¹¹ de humanos que de antemão se acreditavam senhores daquele suposto “espaço vazio”, com suas concepções de mundo modernas e

¹⁰ Uma fala que se torna irônica *a posteriori*, resumindo as ambições tecno-heróicas em falência iminente, chama atenção em um momento de autocelebração, quando o personagem afirma que “pode dominar o chão onde pisa” (No original, “I can handle the ground I walk on”).

¹¹ O compromisso de Reichardt com o realismo dessa afetação era tamanho que “chegou a proibir seus atores de lavar seus figurinos” (2011).

tecnocráticas. A narrativa de Reichardt constrói-se assim como um experimento mental sobre a história de seu país e revela em suas especulações achados inéditos, causando uma fissura epistemológica no imaginário já estabelecido sobre ela.

Trabalhando em outro gênero predominantemente masculino, de viés tecnocrático e antropocêntrico – a ficção científica – Ursula Le Guin também define algumas de suas especulações como experimentos mentais, referindo-se a um procedimento semelhante àquele empreendido pelo cientista que busca testar uma hipótese no campo da Física. Um experimento de pensamento ocorre, por exemplo, quando a autora se propõe a imaginar os modos de ser e de se relacionar dos *gethenianos*, tipo de humanidade não-binária que teria evoluído no planeta ficcional *Winter*, cenário de seu célebre romance *A Mão Esquerda da Escuridão*:

O experimento é realizado, a pergunta é feita, na mente. O elevador de Einstein, o gato de Schrödinger, meus *gethenianos*, são simplesmente uma maneira de pensar. São perguntas, não respostas; processo, não estase. Uma das funções essenciais da ficção científica, penso eu, é precisamente esse tipo de pergunta: reversões de uma maneira habitual de pensar (Le Guin, 1989)

Como afirma Le Guin, reverter uma maneira habitual de pensar é provavelmente a principal vocação do gesto especulativo, seja ele direcionado ao passado, ao presente ou ao futuro. Em seu caso e no de Kelly Reichardt, o que essas histórias e/ou perspectivas trazem de inédito são as possibilidades de aliança e convivência entre alteridades (humanas e outras-que-humanas) que o mito do herói moderno havia silenciado em suas histórias já desgastadas de dominação e progresso.

Diferentemente dos experimentos de pensamento da física, no entanto, os experimentos de pensamento dessas duas autoras, enquanto especulações SF, caminham no sentido do desdobramento de suas hipóteses sobre presentes densos, com múltiplos emaranhamentos e contingências. Como explica Isabelle Stengers (2020), enquanto os cientistas buscam testar suas hipóteses nas realidades isoladas e rarefeitas de seus laboratórios, as autoras SF saem em visita¹² ao mundo, estendendo a

¹² Referimo-nos à metáfora proposta por Hannah Arendt (e apropriada por Donna Haraway) para designar o processo do pensamento, como um treinamento da mente para “sair em visita”, romper com os automatismos do fazer, do *business as usual*. (Haraway, 2023, p. 72)

eles os seus tentáculos¹³, deixando-se contaminar por suas realidades. Pouco importa se essas realidades se erguem na imaginação de quem as fabula, ou no mundo material do deserto.

1. A narrativa dos que ficam

Em seu célebre artigo “A Teoria da Bolsa da Ficção”, Le Guin defende o abandono da supervalorização das narrativas dos heróis com suas lanças e flechas, em favor de outras narrativas – as histórias daquelas(es) que ficam para trás enquanto os homens partem à caça ou à guerra, mulheres em sua maioria, coletando meios de subsistência e ocupando-se com a tarefa diária de manter vivas a si mesmas e às suas tribos. Que sejamos capazes de ouvir as pequenas histórias das coletoras de aveias selvagens enquanto carregam seus bebês no *sling* com o mesmo entusiasmo com que fomos capazes de ouvir as histórias de mamutes urrando e sangrando com lanças cravadas em seus peitos por másculos conquistadores (remontando à origem pré-histórica do triunfo cultural da narrativa tecno-heróica) é o que Le Guin fomenta em seu ensaio-manifesto com ares de ficção.

Dez anos mais tarde, sua reflexão sobre o papel das mulheres na Rota do Oregon (2019, p. 180) viria também em resposta a tal exigência, e podemos assumir que essa reflexão ganha uma forma narrativa audiovisual através das mãos de outra autora – Kelly Reichardt. Tal circuito criativo não poderia ser mais característico dos modos de fazer SF, considerando seu processo contínuo e coletivo de *fazer mundos*: um processo que subentende a participação de diversos atores (ou diversas autoras) em revezamentos surpreendentes, tal qual em um jogo de cama de gato¹⁴.

¹³ O tentáculo é outra figuração cara às autoras SF, metaforizando seus modos de pensar e de se relacionar com o mundo, com os seres e também com os conceitos. Nas palavras de Haraway, “Os seres tentaculares fazem vinculações e desligamentos, fazem cortes e nós, fazem a diferença. Eles tecem caminhos e consequências, mas não determinismos; são simultaneamente abertos e intrincados, de algumas maneiras e não de outras.” (2023, p. 62)

¹⁴ Ao discutir as várias abreviações possíveis da sigla SF, Haraway faz uma aproximação entre a prática do feminismo especulativo (conceito inspirado, entre outras coisas, pela literatura de Le Guin), a ficção científica, a fabulação especulativa e outras práticas afins¹⁴ às figuras de barbante¹⁴, que podemos traduzir como as diferentes fases/formas de um jogo que chamamos usualmente de cama de gato. Esse jogo subentende a construção de figuras por uma prática coletiva e contínua. Haraway serve-se dessa

Em *O Atalho*, a vocação feminina para a sobrevivência, a partir de uma estratégia que privilegia as políticas de aliança no lugar das políticas de aniquilamento, é também a ideia central a ser experimentada pelas vias da ficção. Em seu faroeste de 2010, Reichardt desenvolve uma narrativa que é capaz de descentralizar as armas e colocá-las em seu devido lugar – o de “uma ferramenta tardia, luxuosa e supérflua” (Le Guin, 2021, p. 19), resituando-nos, sobretudo, em relação às estratégias femininas de sobrevivência e cuidado.

Não podemos deixar de evocar neste ponto as vozes originais de algumas dessas mulheres que deram corpo à pesquisa e à fabulação de Reichardt, cujas histórias também foram transmitidas de alguma maneira a Le Guin – mulheres que percorreram, em diferentes momentos, a difícil Rota do Oregon, e registraram alguns de seus desafios pelo caminho:

Suas mães mantinham as famílias diretamente em suas mãos e estavam com elas o tempo todo. Especialmente durante as doenças (...) As mães na Rota tiveram que passar por mais provações e sofrimentos do que qualquer outra pessoa.

Martha Ann Morrison, 13 anos em 1844

Embora não haja muito o que cozinhar, a dificuldade e a inconveniência em fazê-lo são muitas. Depois, há lavagem a ser feita e pão leve para fazer e todos os tipos de tarefas estranhas. Algumas mulheres têm muito pouca ajuda no acampamento. São obrigadas a pegar lenha e água, fazer fogueiras, desfazer as malas à noite e fazer as malas pela manhã.

Helen Carpenter, 1857

Eu carregava um bebê órfão de mãe há quinhentas milhas e quando acampávamos, eu ia de acampamento em acampamento em busca de alguma mulher boa, gentil e maternal para deixá-lo amamentar. E ninguém nunca recusou quando eu o apresentei a elas.

Margaret W. Inman, 1852

Registros coletados de diários da Rota do Oregon

metáfora para justificar a necessidade de se fazer “parentescos” (intra e inter-espécies) para criar novos mundos (modelos). (2023, p. 24)

Não há sinal da presença masculina em todas essas indispensáveis lutas pela sobrevivência, nessas tarefas de responsabilidade¹⁵ para com outros que inclusive ultrapassam o limite familiar e da comunidade imediata. É bem provável que os homens adultos estivessem ocupados com seus objetos supérfluos, buscando inimigos invisíveis e competindo entre si, e praticamente certo que não estivessem envolvidos nessas tarefas indispensáveis de cuidado.

Na reconstituição de *O Atalho*, Kelly Reichardt pontua essas diferenças sem criar alarde. Enquanto as mulheres carregam baldes de água e coletam gravetos para fazer fogo, os homens empunham lanças para açoitá-los animais, que felizmente nunca são usadas. Reichardt desenvolve essa outra perspectiva com uma narrativa de queima lenta, sem investir frontalmente em uma disputa por centralidade ou protagonismo, pois a lógica que opera é de outra ordem. Não se trata simplesmente de substituir a narrativa dos que partem (à caça ou à guerra) pela narrativa dos que ficam (coletando meios de subsistência). Como observa Le Guin a propósito de seus romances, a narrativa de *O Atalho* também comporta o conflito, a competição, a luta, mas não faz disso o motor narrativo central, como na história heróica que progride linearmente em forma de flecha a partir do conflito. Na bolsa de Reichardt, tais eventos são “elementos necessários de um todo que, por si só, não pode ser caracterizado nem como conflito nem como harmonia, já que seu propósito não é o da resolução nem o do êxtase, mas o processo contínuo” (2021, p. 22).

O processo contínuo em questão é o de viver e morrer. Na riqueza das relações que começam a se emaranhar nessa história da vida¹⁶, um processo contínuo de mundificação vai ganhando lugar.

¹⁵ O neologismo é de Donna Haraway, que traz a responsabilidade para o campo do cuidado não-ensimesmado com o mundo e seus seres: a possibilidade de viver “em consequência em com as consequências, de se entrelaçar.” (2023, p.72)

¹⁶ História da vida é uma das formas como Le Guin se refere à história não-heróica dos coletores. Refletindo sobre a urgência de uma mudança de paradigma, ela pontua: “O problema é que todos nos deixamos envolver na história do assassino, e assim podemos acabar junto com ela. Por isso, é com certo sentimento de urgência que procuro a natureza, o sujeito, as palavras da outra história, a história não contada, a história da vida.” (2021, p. 21)

2. Os dois lados da fronteira

A forma como Le Guin e Reichardt estabelecem relações especulativas com suas realidades situadas a partir de um processo que vai da escavação à fabulação de um outro mundo possível e desejável, começa, portanto, por uma busca por perspectivas excluídas da História oficial.

Para Le Guin, esse processo tem início cedo e naturalmente, na relação familiar que estabelece desde a infância com seus “tios indígenas”¹⁷. Le Guin passou a vida entre as paisagens do oeste americano, mais precisamente entre os estados da Califórnia, onde cresceu, e do Oregon, onde se estabeleceu até o fim da vida. Filha de antropólogos que dedicaram a vida ao estudo de línguas e culturas semi-extintas, convivera, no ambiente familiar, com os últimos representantes dessas linhagens — como o indígena Ishi, último membro do povo Yahi, do norte da Califórnia, ao qual sua mãe dedicou um livro¹⁸.

Influenciada também por um intenso contato desde a adolescência com o taoísmo (culminando, após décadas de estudo, em um trabalho autoral de tradução do Tao Te-Ching¹⁹), Le Guin aliaria o conhecimento situado de seus tios indígenas à epistemologia oriental, aprofundando seus modos de pensar e fabular o mundo a partir de proposições alternativas ao pensamento ocidental hegemônico. Como resultado, levou para sempre em sua bolsa os conceitos de *yin* e *yang*, representantes de uma dualidade complexa e interpenetrável que lhe permitiam escapar dos binarismos simplistas da cultura moderna.

Em um ensaio que relaciona essas duas perspectivas que mais influenciaram-na em sua produção e pensamento²⁰, Le Guin afirmaria que toda fronteira tem dois lados: um deles seria o lado *yang*, o lado do conquistador, que considera tudo diante de si como um espaço vazio a ser anexado, que passa a existir mediante à presença daquele que o conquista, que ali chega em busca de ouro, terras e outros recursos a usurpar, expandindo seu próprio mundo. Do outro lado da fronteira estaria o lado *yin*,

¹⁷ Essa influência é investigada em profundidade por Juliana Fausto (2021, p. 5).

¹⁸ KROEBER, Theodora. **Ishi in Two Worlds: A Biography of the Last Wild Indian in North America**. Nova York: Ishi Press, 2011.

¹⁹ TZU, Lao. **Tao Te Ching: A Book about the Way and the Power of the Way**. Tradução para o inglês de Ursula K. Le Guin. Boulder: Shambhala, 2019.

²⁰ 2004, p. 63.

o lado onde se vive e onde sempre se viveu, o mundo real e verdadeiro, onde algum dia desembarcam os invasores. Não seria certo, para os que ali viviam, que esses outros existissem até o momento de sua chegada.

A partir dessa proposição, a autora compara o horizonte do processo de colonização norte-americana com o da ficção científica convencional, em torno dos quais foram escritas histórias de conquista, de anexação territorial, de subjugação de povos (ditos “selvagens”) pelo homem moderno/europeu/terráqueo, sempre considerado mais desenvolvido e civilizado, portanto hierarquicamente superior, àqueles que já se encontravam ali onde ele, pela primeira vez, chega:

Os norte americanos olhavam para o seu futuro da mesma forma como olhavam para suas terras do Oeste: como um espaço vazio (animais, índios, *aliens* não contam) a ser “conquistado”, “domesticado”, preenchido por eles e por suas coisas: uma lacuna sem significado sobre a qual escrever seus nomes. Esse é o mesmo futuro que encontramos em boa parte da ficção científica, mas não na minha. Na minha, o futuro já está cheio; ele é mais velho e maior do que o nosso presente, e nós somos os *aliens* nele (Le Guin, 2004, p. 29-30).

Historicamente, sabemos que a urgência da investida colonial sobre o Oeste dos Estados Unidos era justamente a possibilidade de abrir trilhas, estradas e ferrovias para facilitar a passagem da “civilização” em direção ao outro lado do continente — a costa margeada pelo Oceano Pacífico. É em cima desse grande empreendimento do homem moderno/conquistador, que a quase totalidade dos filmes do gênero *western* se fundaram, e também os livros de ficção científica.

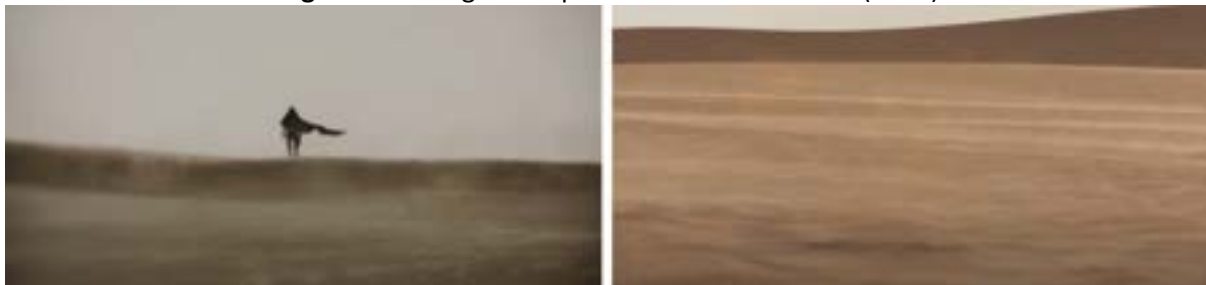
Figura 3 - Paisagens desérticas em *O Atalho* (2010)



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *O Atalho* (2010).

Não fosse pelo figurino, que demarca um tempo específico na História, alguns fotogramas de *O Atalho*, se considerados isoladamente, poderiam sugerir uma aproximação entre a visualidade do Oeste retratado por Reichardt e a de um filme de ficção científica convencional como *Duna* (2021), de Denis Villeneuve. Não é difícil perceber a partir daí o quanto o imaginário da ocupação do oeste americano e o da ficção científica tradicional se cruzam. O que eles têm em comum, se considerarmos grande parte da produção audiovisual e literária em torno das histórias suscitadas por tais imaginários, é justamente a ideia de um espaço vazio a ser preenchido pela vida “inteligente”, pelo olhar civilizatório do homem branco.

Figura 4 - Paisagens do planeta Arrakis em *Duna* (2021)



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *Duna* (2021)

Não por acaso somos tentados, em um primeiro momento, a enxergar no deserto de *O Atalho*, um grande vazio a ser nomeado e mapeado, tal qual o colonizador de 1845. A longa tradição de um dos mais antigos gêneros cinematográficos sustentou e fomentou essa hierarquia por pelo menos um século de produção²¹. Antes de investigarmos as estratégias cinematográficas de Kelly Reichardt para desconstruir tais prerrogativas, evocaremos mais uma vez Ursula Le Guin, que nos fornece a chave para uma nova (ou ancestral) maneira de olhar para a paisagem desse Oeste mítico:

O que os brancos compreendiam como um deserto selvagem a ser “domesticado” era, de fato, mais conhecido pelo ser humano do que nunca: conhecido e nomeado. Cada colina, cada vale, riacho, cânion, ravina, barranco, vala, local, ribanceira, penhasco, praia, relevo, grande rocha e árvore de qualquer espécie tinha seu nome, seu lugar

²¹ Sobretudo se considerarmos a origem desse gênero com o filme *Kidnapping by Indians*, de 1899, e considerando, também, que o revisionismo dos anos 1960 e 1970 não passou perto de questionar o problema do excepcionalismo humano, assim como pouco tocou nas questões de representatividade feminina e indígena.

na ordem das coisas — uma ordem era percebida, da qual os invasores eram inteiramente alheios. Cada um desses nomes nomeados não possuía um objetivo, não era um destino, mas um lugar que unifica: o centro do mundo. Havia centros do mundo em toda a Califórnia (2019).

A preocupação de Le Guin com a descolonização do olhar atravessa sua obra ficcional, influenciando suas especulações sobre outras formas de humanidade universo afora. Os habitantes desses mundos inventados, cada qual à sua maneira, subvertem a visão moderna dos narradores terráqueos das histórias (e, por consequência, de nós, leitoras(es)). Estraven, o *getheniano* não-binário²², coprotagonista de *A Mão Esquerda da Escuridão*, é quem nos oferece uma das falas mais emblemáticas dessa outra perspectiva, ao refletir contra a ideia de uma relação com o espaço e com o mundo submetida lógica da expansão territorial:

Conheço cidades, fazendas, colinas, rios e rochas, sei como o sol ao final de um dia de outono cai ao lado de uma certa plantação nas colinas; mas qual é o sentido de dar um limite a tudo isso, ou dar um nome e deixar de amar onde o nome deixa de se aplicar? (Le Guin, 1987, p. 253. Tradução nossa).

Embora de forma bem menos explícita e direta que Le Guin, Reichardt também plantará desde o início de seu filme “histórico”, as bases para uma compreensão do espaço do “velho oeste” não como um espaço vazio a ser ocupado, mas como um espaço denso, que abriga outros seres vivos e mostra-se praticamente impermeável às coisas dos brancos, os verdadeiros *aliens* da história.

²² Optamos por seguir o padrão do romance, que refere-se a este personagem sempre no masculino, apesar de sua identidade não-binária. Esta decisão seria objeto de uma autocrítica de Le Guin em

3. A visão 4:3

Figura 2 - Uma árvore desponta em meio à aridez do deserto



Fonte: captura de tela do filme *O Atalho* (2010)

Um primeiro procedimento formal chama atenção nesse sentido. Enquanto a grande maioria das produções audiovisuais contemporâneas aposta em formatos panorâmicos como o *cinemascope* ou o 16:9, mais habitual nos *streamings*, Kelly Reichardt opta por enquadrar sua história em um formato mais cerrado, o 4:3 característico do cinema dos primeiros tempos, que na linguagem fotográfica costuma ser mais associado aos retratos que às paisagens.

É importante, em primeiro lugar, pensarmos nas implicações políticas de se enquadrar o deserto como se enquadra um retrato, e não uma paisagem, visto que essa tomada de posição implica, de certa forma, na transformação daquilo que antes era considerado cenário em figura. É assim que uma árvore, uma colina ou uma pedra rolando ganham contornos de personagem, em uma operação totalmente oposta à dos formatos panorâmicos, onde a linha do horizonte parece quase sempre abrigar a promessa de um novo continente a desbravar. “Terra à vista!” é a ideia implícita, com a perspectiva de um futuro sempre atualizável pela contínua, mas nunca concluída, chegada do progresso.

No cinema, a própria história do gênero *western*, com suas locações monumentais e seus horizontes a perder de vista, também se caracterizou por uma verdadeira corrida tecnológica para capacitar o aparato cinematográfico ao completo domínio do espaço da “natureza selvagem”. Em diversas investidas, a indústria

apostou tudo que pôde no desenvolvimento de suportes, lentes e sistemas de projeção que juntos pudessem dar conta da imensidão das paisagens onde se passavam essas histórias. A obsessão do produtor e do realizador do *western* caminhou tradicionalmente, portanto, no sentido de apreender o máximo possível do espaço e do mundo diante da câmera, dominá-los tecnicamente, assim como o herói de faroeste dominava o território com suas armas e veículos. Em 1962, o épico *A conquista do Oeste*, dirigido por John Ford, chegaria ao ápice desse processo, sendo um dos dois únicos longas-metragens de ficção filmados com três objetivas para a projeção no formato Cinerama, que subentende a utilização de três projetores simultâneos projetando três rolos de filme com partes complementares da imagem a ser formada sobre uma tela curva e gigantesca

É também contra esse ponto de vista totalizante que Reichardt reduz conscientemente seu escopo, assumindo e aderindo à limitação da visão de suas(seus) personagens. Ali, não existe a ideia de um herói senhor da paisagem, mas sim uma presença humana perturbadora e desarmônica, alienígena portanto a um mundo denso e antigo, já povoado por personagens que não estamos habituados a enxergar.

É preciso também atentar para o paralelo entre a distinção desses dois formatos (panorâmico e quadrático) e uma característica marcante do figurino de época, caracterizado com rigor pelo filme. Enquanto os homens protegiam-se do sol com as abas largas de seus chapéus, não interferindo em sua visão, mulheres cercavam seu rosto com *bonnets*, que não apenas reduziam a radiação solar, como também suas visões laterais. Se os homens podiam desfrutar de uma visão panorâmica, às mulheres era permitido ver apenas o que estava imediatamente à sua frente.

Em entrevista citada por Cesar Castanha (2019), a própria Kelly Reichardt admite o desejo expresso de buscar essa relação, justificando a escolha pela janela 1.33:1 “como um modo de replicar a perspectiva limitada das personagens e a experiência de imediatismo com o espaço proporcionada pelos grandes gorros que levam na cabeça, — você não vê o amanhã ou o ontem no plano” (Longworth, 2011).

Figura 5 - Homens de chapéu e mulheres com bonnets em *O Atalho* (2010)



Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *O Atalho* (2010)

A comparação entre esses dois pontos de vista (totalizante e limitado) concretiza-se na cena acima (Fig. 5): de um lado, homens encaram o horizonte com seus chapéus de abas largas; de outro, mulheres conectam-se à realidade imediata diante de si através da visão entrecortada por seus *bonnets*.

É possivelmente por estar inteira no tempo presente, sem idealizar o passado ou conjecturar visões salvacionistas ou apocalípticas de futuro, que a personagem de Michelle Williams, Mrs. Tetherow, consegue tecer uma possibilidade de sobrevivência em meio à realidade desafiadora do deserto, que resiste em se deixar domar pelas investidas tecnoheróicas. Ao defender uma aliança com a única presença humana estranha ao grupo – o indígena a quem Meek deseja matar, Mrs. Tetherow, enquanto versão ficcional das mulheres celebradas por Le Guin em *O que as mulheres sabem*, abre caminho para que o saber situado do deserto permita-os encontrar uma fonte de água.

O investimento dessa personagem na presença (e não mais em um futuro fatal ou redentor), estratégia eminentemente SF, oferece ao grupo de colonos à deriva a possibilidade de *ficar com o problema*, no sentido atribuído por Donna Haraway de uma conexão inventiva com outros modos de ser, humanos e outros-que-humanos, de uma conexão fazedoras de mundos ali onde o mundo parece, para muitos, já ter tido seu fim decretado.

A relação entre a hostilidade do deserto de *O Atalho* e o nosso mundo superaquecido não é mera coincidência, mas este cenário, para Haraway e Reichardt, é antes a possibilidade de um (re)começo do que o anúncio de um fim. Veremos como isso se desenvolve no filme.

4. Um outro mundo na borda do mundo

Em 1845, Stephen Meek foi contratado por um grupo de colonos para encontrar uma rota alternativa através do Oregon, que fosse capaz de evitar os ataques dos indígenas Cayuse e Walla Walla. Segundo rumores, esses povos considerados hostis estariam à espreita nas Montanhas Azuis ou à margem do rio Columbia, ao longo dos caminhos que até então eram os mais utilizados pelos emigrantes.

A história oficial segmenta a travessia em diferentes etapas. De acordo com os diários aos quais se tem acesso, o trajeto contaria com perdas consideráveis de animais e de colonos para a sede, a exaustão e infecções prolongadas. Em um dado momento, a caravana teria se separado em dois grupos menores, que se reuniram novamente na reta final. Os registros destacam também a chegada à Bacia Harney (região hoje conhecida como Oregon High Desert) após a travessia de um longo terreno rochoso que teria levado ao limite os animais de carga, e um aclave desafiador que teria danificado as diligências. Como resultado de um longo período de secas, Stephen Meek teria encontrado ali uma paisagem completamente modificada em relação ao vale de água abundante que havia conhecido ao caçar naquele território dez anos antes. A partir deste ponto, começa a crescer no grupo uma desconfiança em relação ao seu guia, e a promessa da redenção tecno-heróica começa a desmoronar.

Reichardt detém-se mais especificamente em um momento que teria ocorrido bem no meio da travessia, com um grupo já consideravelmente menor, não interessando-lhe nem tanto seu começo quanto seu final. Desde o início, nega-se a investigar as motivações dos personagens ao partir, ao mesmo tempo em que torna palpáveis a materialidade desafiadora do terreno e a desesperança generalizada do grupo. A inscrição da palavra “perdidos” em um tronco morto de árvore já nos primeiros cinco minutos de filme nos informa que estamos no meio de uma situação dramática, sobre a qual não teremos qualquer tipo de introdução. Nenhum diálogo ou narração até ali trata de situar-nos narrativamente. Da mesma maneira, Reichardt não dará qualquer tipo de desfecho definitivo à travessia. O fim do filme não esclarece se o grupo sobrevive ou não, ou mesmo se atingirá seus objetivos.

Em algumas entrevistas, a cineasta menciona o fato de que este final precisou ser modificado em função de dificuldades financeiras que impediram-na de realizar uma diária extra de filmagem, para captar o último plano previsto pelo roteiro:

O sol se pôs antes de fazermos a última filmagem no último dia e voltei para casa sem um final para o filme, o que é realmente devastador. Tive de reorganizá-lo em minha cabeça. Não tínhamos dinheiro para voltar lá, por isso tive de se tornar algo diferente do que estava planejado. Tenho uma pequena oração que faço, dizendo a mim mesma que a falta de recursos está, de alguma forma, trabalhando a meu favor. Muitas vezes é verdade, e pode levar a um bom lugar. Neste caso, levou-me a um final que era mais adequado ao filme (Reichardt, 2011, tradução nossa).

De certa forma, Reichardt credita o enigma de seu final aberto (e incompreendido por muitos), a uma restrição orçamentária²³, ao mesmo tempo em que admite que o desfecho improvisado na ilha de edição provou-se mais apropriado ao que desejava narrar do que aquele que havia sido planejado originalmente. Como resultado, a última cena de *O Atalho* mostra o grupo de colonos encontrando uma árvore após um longo período caminhando sobre um solo desértico e sem nenhuma vegetação à vista. A presença de vida sugere que estariam se aproximando a uma fonte de água, e, portanto, conduzidos na boa direção pelo indígena cayuse que teria cruzado seu caminho com a caravana em determinado momento do filme. O último plano de *O Atalho* contenta-se em mostrar o indígena caminhando sozinho em meio ao deserto, carregando alguns poucos artefatos recém-adquiridos. Não teremos através dela qualquer resposta sobre se o grupo teria continuado a segui-lo, se chegariam realmente a uma fonte de água e o que teria sido do cayuse a partir daí, ou mesmo do grupo. Não teremos qualquer resposta sobre o que existe por trás daquele planalto, sobre para onde nos levará esse salto no abismo narrativo e filosófico. Podemos apenas conjecturar sobre um processo de mundificação inacabado que tem

²³ É curioso observar como a escassez de recursos muitas vezes está por trás das características mais marcantes e distintivas do cinema de Reichardt. Referindo-se ao trabalho minimalista e contido de seus atores, Reichardt chegou a sugerir que o estilo deve-se a uma questão orçamentária: “Se você filmar por cinquenta dias - o que nunca acontecerá comigo -, terá muito tempo para experimentar coisas, terá muito dinheiro, terá muito filme para filmar. Eu me encontro com os atores um dia antes de começar a filmar e não há ensaio; estamos descobrindo o personagem enquanto filmamos. Falando por mim, acho que isso me tornou excessivamente restritiva.” (2022)

origem nesse abismo. Pois, como diz Le Guin, “A dança da renovação, a dança que fez o mundo, sempre foi dançada aqui no limite das coisas, na beira, na costa enevoadas” (Le Guin, 1997, p. 48).

O Atalho traz uma história que não se fecha, como as histórias de Ursula Le Guin e as composições SF. O índio que dá as costas para a câmera e caminha para a imensidão do deserto não parece tão distante, em seu movimento, daqueles que deixam Omelas, a cidade fictícia onde todos são felizes às custas do sofrimento ilimitado de uma única alma²⁴. Caminham rumo a um mundo desconhecido e impossível de ser descrito por visões modernas, individualistas, mas parecem saber para onde estão indo. À beira do mundo “conhecido”, o país não mapeado, o país do Coiote (o *trickster* criador do mundo na mitologia dos navajos, à qual Le Guin se refere em diversos escritos). Quanto à experiência transformadora do salto para o abismo, ou o que se pode imaginar como continuidade para *O Atalho*, Le Guin acrescenta:

Eu não tenho ideia de quem seremos ou o que há do outro lado, embora eu acredite que pessoas estejam lá. Elas sempre viveram lá. Há canções que elas cantam lá; uma das músicas é chamada de “Dançando na margem do mundo”. Se nós, saindo do abismo, fazemos perguntas a elas, elas não desenham mapas, alegando total incapacidade, mas elas podem apontar. Uma delas pode apontar na direção de Arlington, Texas. Eu moro lá, diz ela. Veja como é lindo! Este é o Novo Mundo! nós vamos chorar, perplexos, mas encantados. Nós descobrimos o Novo Mundo! Oh não, dirá Coiote. Não, este é o velho mundo. Aquele que eu fiz. (Le Guin, 1997, p. 49)



²⁴ Em *Aqueles que se afastam de Omelas* (2017), Le Guin realiza uma reflexão sobre os viajantes que, recusando-se a viver em uma hipotética cidade na qual a felicidade de todos subentende o sofrimento ilimitado de uma criança, partem em direção a um mundo inimaginável e impossível de ser descrito.

Kelly Reichardt faz questão de não dar um nome, nem traduzir a língua do personagem enigmático interpretado por Rod Rondeaux²⁵. Ele se anuncia a princípio como uma ameaça distante, vigiando de longe a movimentação do grupo, em aparições furtivas que geram certo pânico entre as mulheres, instintos violentos nos homens e curiosidade na única criança do grupo. É justamente a partir dessa presença que *O Atalho* se posiciona e assume o ineditismo de sua narrativa, pois a figura inicialmente distante e borrada do indígena, que em um segundo momento se mostra concreta e desconcertante, atesta uma evidência até então ignorada: não estamos diante de um espaço vazio. Existe uma cultura, uma língua, humanos e outros-que-humanos já em relação profunda com aquele território — da mesma forma como acontece nos planetas “colonizáveis” imaginados por Ursula Le Guin. A alienação está, ao contrário, na ignorância dessas presenças, de suas visões de mundo; está, portanto, naqueles que ali chegam, não nos que ali sempre viveram. Em *O Atalho*, a única chance que os colonos têm de sobrevivência no deserto passa por submeter-se com humildade ao conhecimento de quem vive naquele lugar há séculos, milênios, em “íntima relação com a terra” (Fausto, 2021, p. 5).

A partir desse ponto, um impasse é colocado entre os colonos em relação o que fazer do cayuse: Meek argumenta que deveriam aniquilá-lo, pois sua presença é uma ameaça; outros defendem uma aliança pela sobrevivência. Um longo debate (do qual as mulheres participam inicialmente de forma periférica²⁶) tem lugar, e o coletivo acaba decidindo pela segunda opção. Ofertam-lhe um cobertor exigindo, em troca, serem guiados a uma fonte de água limpa. Tal evento, verídico e crucial para o sucesso da empreitada, consta como um pequeno adendo na história oficialmente narrada sobre a trajetória vitoriosa do homem branco conquistador, que batizou aquele espaço ancestral com seu nome. O fato de que esse homem deve sua sobrevivência a um indígena que permanecerá para sempre anônimo nos registros oficiais teve, para essa História pública, pouca relevância.

Atendendo ao chamado de Le Guin, Reichardt propõe uma história nova.

²⁵ Interessante notar nessas recusas um movimento de restituição de história que não pressupõe o roubo, e que atesta para a insuficiência dos arquivos.

²⁶ Em 1845, com pelo menos meio século de distância até o sufrágio universal, as mulheres de *O Atalho* ainda não tinham direito a voto. Cabia a essas personagens “comer pelas beiradas”, influenciando os maridos e discutindo possíveis estratégias entre si.

5. Falência do progresso

Ao longo do trajeto, fica claro que a maioria das tecnologias dos brancos de nada servem naquele contexto. As diligências são incapazes de sobreviver às oscilações do terreno; a mobília só serve para exaurir os animais e aumentar o consumo de água; as roupas parecem pouco apropriadas ao clima desértico, seja para enfrentar o calor do dia ou o frio da noite.

Como em nossos tempos antropocênicos, quanto maior o voluntarismo tecnocrático por domar a terra, maior a resistência contrária, e cada momento da travessia vai preenchendo-se de problemas. A ideia moderna de progresso e as ferramentas que a representam aqui possuem pouca ou nenhuma utilidade. A fim de aliviar o peso das diligências, móveis são descartados pelo caminho. Em um outro momento, uma carruagem desintegra-se de modo irreparável em uma descida acentuada, e por ali mesmo fica.

De todos os artefatos apresentados pelo grupo de colonos ao cayuse, os únicos que lhe parecem úteis são uma cesta e um cobertor. Em um dado momento, a personagem de Michelle Williams se oferece para consertar seu sapato com agulha e linha, buscando obter algum crédito junto ao indígena e reforçar seu dever em ajudá-los. Mais uma vez, são as mulheres que provém as chances de sobrevivência do grupo, que depende das tecnologias e dos fazeres tipicamente femininos (a coleta, a costura, o cuidado).

Nas especulações de *A mão esquerda da escuridão*, o terráqueo Genly Ai vive em meio à era glacial de Winter uma situação comparável à dos colonos no deserto de *O Atalho*. Enviado ao planeta para negociar sua adesão à confederação Ekumen (que reúne diversas humanidades interplanetárias), ele passa anos estudando os modos de vida naquele mundo e tentando adaptar-se a eles. Em suas observações, muitas delas de viés misógino e preconceituoso, faz diversas menções a um suposto “atraso tecnológico” dos *gethenianos* em relação aos terráqueos: seus meios de transporte são lentos, suas tecnologias de aquecimento não são potentes o suficiente²⁷ (embora

²⁷ É curioso contrapor o gelo inabalável de Winter ao superaquecimento da Terra em meio ao Antropoceno. Como teoriza Le Guin: “neste momento, aqui e agora, o caráter continuamente

garantam uma sobrevivência tranquila aos *gethenianos*, com seus corpos mais adaptados às baixas temperaturas). Em Winter não existe, em resumo, a ideia de progresso. Os *gethenianos* fazem o que é preciso fazer para serem *parte* do mundo, sem dominá-lo:

Os *gethenianos* poderiam fazer seus veículos andarem mais rápido, mas não o fazem. Se perguntados por que não, eles respondem “Por quê?”. É como perguntar aos terráqueos por que todos os nossos veículos precisam andar tão rápido; nós respondemos “Por que não?”. Não há como contestar gostos. Os terráqueos tendem a sentir que precisam ir adiante, progredir. O povo de Winter, que sempre vive no Ano Um, acha que o progresso é menos importante do que a presença (Le Guin, 1987, p. 75, tradução nossa).

Assim como Reichardt afirma não ser possível ver o ontem ou o amanhã nos planos de *O Atalho*, em Winter também só se vive o tempo presente. Seu calendário não se organiza a partir de uma base fixa como o nosso, que conta os anos consecutivamente para frente ou para trás a partir do ano de nascimento de Jesus Cristo. Nos dois países que o compõem (Karhide e Orgoreyn), todo ano novo inicia o Ano Um, tornando o ano que acaba de passar o “ano antes” e o próximo ano, “o ano depois”. Dessa forma, vive-se sempre no Ano Um e a referência para toda relação temporal é sempre o tempo presente. Na descrição de Genly Ai:

Aqui é sempre o Ano Um. Apenas a datação de cada ano passado e futuro muda a cada dia de Ano Novo, conforme se conta para trás ou para frente a partir do Agora unitário (Le Guin, 1987, p. 23, tradução nossa).

O fato de a ideia de progresso ser menos importante que a presença é também o que capacita os *gethenianos* a sobreviverem tão bem à natureza implacável de Winter, que vive uma permanente Era do Gelo. Seus corpos são plenamente adaptados ao ambiente, capazes de suportar baixas temperaturas e de se deslocar em perfeita sintonia com as milhares de formas de neve e gelo que compõem sua

progressivo da nossa tecnologia e a contínua mudança atrelada a isso — “a fabricação do progresso”, como Lévi-Strauss a chamou — é o principal veículo do yang ou do “aquecimento” de nossa sociedade.” (1982, p. 18) da nossa tecnologia e a contínua mudança atrelada a isso — “a fabricação do progresso”, como Lévi-Strauss a chamou — é o principal veículo do yang ou do “aquecimento” de nossa sociedade.” (2019)

paisagem. Embora nunca tenham desenvolvido veículos que possam voar (ou sequer imaginado essa possibilidade, uma vez que não existe na fauna de Winter qualquer animal com tal capacidade), *gethenianos* são exímios esquiadores. É através de habilidades como essa, desenvolvidas desde o berço por seu companheiro nativo, o não-binário Estraven, que Genly Ai consegue sobreviver à travessia do Grande Gelo, uma espécie de Antártida gigantesca que os dois percorrem a pé até chegarem ao outro lado do mundo, sem auxílio de nenhuma grande tecnologia movida a combustível fóssil.

Tanto o deserto de *O Atalho*, quanto o grande gelo de *A mão esquerda da escuridão*, quanto o planeta Terra em 2025, parecem querer provar-nos a mesma ideia: se quisermos garantir nossa sobrevivência, é preciso interromper a tentativa tecnocrática de dominação do mundo e aceitar tornar-se parte dele, emaranhar-nos, “viver em consequência e com as consequências”²⁸. Viver (e narrar) a história da vida, do lado *yin* da fronteira, em contato profundo com a realidade a nossa volta, escutando a terra, como diria Juliana Fausto (2021, p. 19), tornando-se com ela, eis o que pode garantir nossa continuidade. Como reflete Le Guin:

Meu palpite é que o tipo de pensamento que estamos finalmente começando a praticar, e que diz respeito a mudar os objetivos — do domínio humano e do crescimento ilimitado em direção à adaptabilidade humana e à sobrevivência a longo prazo —, é uma mudança de *yang* para *yin*, e assim envolve a aceitação da impermanência e da imperfeição, uma paciência diante da incerteza e do imprevisto, uma amizade com a água e com a escuridão e com a terra (2023, p. 98).

Toda a cultura ameríndia até a contemporaneidade baseia-se nesse entendimento, assim como as especulações futuro-pretéritas de Ursula Le Guin. Está aí também a originalidade e a relevância da história contada por *O Atalho*, onde a ideia de um espaço vazio, pronto para ser atravessado pela “civilização”, é posta à prova. A leitura que se faz do deserto não é mais a de uma página em branco onde se inscreverá a História, mas a de um presente espesso, que resiste, com personagens que falam outras línguas — não só o indígena fala, mas a árvore, as pedras e as

²⁸ Haraway, 2023, p.72.

montanhas também – e personagens que não as entendem, mas buscam conexões inventivas para além dessas limitações. Todos eles se comunicam de alguma maneira, e só quem encontra-se perdido nesse circuito é o homem branco invasor, representante da expansão *yang*.

Não só o que se desenrola narrativamente, como todo o trabalho estético de *O Atalho* também nos faz pensar na afirmação de Haraway de que “A História deve dar lugar às geo-histórias” (2025, p. 101), remetendo assim a um outro tipo de história, que não mais considera a trajetória da espécie humana como desvinculada do restante do planeta, mas sim o emaranhado de redes compostas pelas interações entre terranos²⁹. Vejamos como Reichardt compromete-se esteticamente com essa visão *yin* do mundo, em um pacto especial com a escuridão e com a terra.

6. Um presente espesso e enevoadado

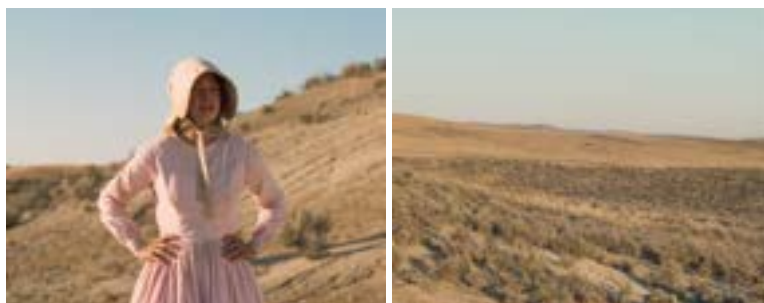
O Atalho narra uma trajetória de alguns dias, com várias cenas noturnas pontuando a passagem de um dia a outro. Diferentemente do que se convencionou aceitar como representação de situações de baixa luz no cinema *hollywoodiano*, em *O Atalho* a noite é noite, a falta de visão nesses momentos é assumida e o preto é denso. Quando o sol se põe, ficamos tão no escuro quantos os personagens dentro da imensidão do deserto que atravessam. Recusando a adoção desses códigos (diretores de fotografia defenderiam a incorporação de uma luz de preenchimento azulada, representando um luar surrealista já bem assimilado), Reichardt parece querer afirmar que não há sentido em iluminar artificialmente uma situação indiscernível no mundo real através das tecnologias e das convenções previamente estabelecidas pela linguagem hegemônica do cinema. Estarmos junta(os) no escuro é o que importa; o preto representando um presente muito mais real e concreto que qualquer paisagem artificialmente revelada por trás das silhuetas pontuadas pelos lampiões em cena.

²⁹ “Os terranos vivem tentacularmente em redes, entrelaçamentos e figuras de barbante multiespécies e simpoiéticas; os terranos não fazem a História” (Haraway, 2023, p. 101).

Figura 7 - Três momentos distintos da noite em *O Atalho* (2010)

Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *O Atalho* (2010).

No mesmo sentido, algumas decisões de montagem (nunca é demais lembrarmos que Reichardt é também montadora de seus filmes) parecem também adotar a recusa a certos códigos e a adesão à visão não-totalizante das coisas e do mundo: em um dado momento, quando Mrs. Tetherow avista Meek e seu marido trazendo consigo o indígena, após terem partido em seu encalço, a parte utilizada do contraplano, que representa seu ponto de vista, é um trecho onde as figuras estão diminutas e indistintas (fig. 8).

Figura 8 - Mrs. Tetherow: plano e contraplano

Fonte: elaborado pela autora a partir de capturas de tela do filme *O Atalho* (2010).

A montagem autoral de Reichardt utiliza justamente a parte do material que seria descartado em um *western* convencional, onde o herói e sua “captura” estariam bem à vista neste contraplano. É justamente esse início ambíguo e indiscernível do *take* que interessa a Reichardt, dentro de um projeto estético que nega as visões demasiadamente esclarecedoras e que se compromete com uma relação de respeito à materialidade do mundo diante da câmera, sempre buscando aderir à fisicalidade das visões e sensações de seus personagens.

O Atalho jamais nos oferecerá a visão totalizante do *western* com a qual nos habituamos. Seja pela janela 4:3, seja pela densidade do preto ou pelas decisões de montagem, Reichardt parece a todo tempo querer dizer: não somos capazes de domar este mundo. Quanto antes soubermos nos desvencilhar dessa pretensão “civilizatória”, da presunção de sermos os únicos atores ditando os rumos da História (que precisa, mais do que nunca, dar espaço a outras histórias mais consequentes), maior a nossa possibilidade de existência nessa realidade.

A realidade hostil do deserto de *O Atalho* é também a realidade hostil do Antropoceno. O que parece importar é a relação que estabelecemos com o presente denso diante de nós, com todos os seus problemas e emaranhamentos possíveis. Somente assumindo as limitações de nossa visão humana, estabelecendo conexões inventivas com outros modos de ver e ser, tecendo alianças e pactos de corresponsabilidade para com todos os seres que habitam essa “casa comum”, poderemos dar continuidade às histórias da vida e ao processo ininterrupto da mundificação.

Referências

FAUSTO, Juliana. **A bolsa de Le Guin**. In: LE GUIN, Ursula K. A teoria da bolsa da ficção. Tradução de Luciana Chierregati e Vivian Chierregati Costa. São Paulo: N-1 Edições, 2021. p. 5-15.

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis. **Invitación a la microhistoria**. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthluceno. Trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: N-1 edições, 2023.

_____. **Staying with the Trouble**: Making kin in the Cthulhucene. Durham; Londres: Duke University Press, 2016.

LE GUIN, Ursula; STREITFELD, David (ed.). **Ursula K. Le Guin: The Last Interview**: And Other Conversations. Editado por David Streitfeld. Brooklyn: Melville House, 2019.

LE GUIN, Ursula K. **The Left Hand of Darkness**. Ace Books, 1987. Edição para Kindle.

_____. **A Non-Euclidean View of California as a Cold Place to Be**. The Yale Review, v. 72, n. 2, p. 161-180, jan. 1983.

_____. **Uma visão não euclidiana da Califórnia como um Lugar Frio a Ser** Trad. Anelise Machado. 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/41237582/Uma_Vis%C3%A3o_N%C3%A3o_Euclidiana_da_Calif%C3%B3rnia_como_um_Lugar_Frio_a_Ser_%C3%A9Ursula_K_Le_Guin_Tradu%C3%A7%C3%A3o Acesso em 03 dez 2024.

_____. **The Carrier Bag Theory of Fiction**. Terra Ignota: 2020.

_____. **A teoria da bolsa da ficção**. Tradução de Luciana Chieregati e Vivian Chieregati Costa. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

_____. **Words Are My Matter**. Boston: Mariner Books, 2019.

_____. **Dancing at the Edge of the World**. Nova York: Grove Press, 1997.

_____. **The Ones Who Walk Away From Omelas: A Story** Nova York: Harper Perennial, 2017.

_____. **Buffalo Gals and Other Animal Presences**. Santa Barbara: First Plume Printing, 1988.

MARGULIES, Ivone. **Nada Acontece**: o Cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman. São Paulo: Edusp, 2016.

REICHARDT, Kelly. **Kelly Reichardt: how I trekked across Oregon for Meek's Cutoff then returned to teaching**. Entrevista concedida a Ryan Gilbey, [The Guardian], 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff>. Último acesso em: 21 mai. 2025

_____. **'My films are about people who don't have a safety net'**. YouTube, 15 mar. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9A0M6S0nbE>. Acesso em: 06 dez. 2024

REICHARDT, Kelly. **The Owl and the Cow: A Conversation with Kelly Reichardt**. [Entrevista concedida a] Laura Staab e Christopher Small. MUBI Notebook, 04 out. 2022. Disponível em: <https://mubi.com/notebook/posts/the-owl-and-the-cow-a-conversation-with-kelly-reichardt>. Acesso em: 09 ago. 2024.

STENGERS, Isabelle. **Ursula Le Guin – Pensar em Mode SF** Disponível em: <https://epistemocritique.org/ursula-le-guin-pensar-en-mode-sf/> . Último acesso em: 21 mai. 2025

Recebido em 28/06/2025

Aceito em 06/11/2025

CONSTELAÇÕES, MONTAGENS E SUPERNOVAS: EM BUSCA DE UM MÉTODO COMPARATIVO ENTRE IMAGENS DO CINEMA E DE OUTRAS ARTES VISUAIS

Iury Peres Malucelli¹

Resumo: Partindo do pressuposto de que toda imagem faz parte de uma cultura visual que a precede, o artigo busca debater a possibilidade de elaboração de um método analítico para o cinema que pense suas imagens como participantes de um universo imagético mais amplo, em contiguidade com o das artes visuais. Tal possibilidade se torna possível a partir de elaborações teóricas como a de “montagem” (Didi-Huberman 2012) e de dispositivos analíticos como as “constelações fílmicas” (Souto, 2020) e o “cruzamento de imagens” (Samain, 2012). O artigo reflete, ainda, sobre as potencialidades da investida comparatista, bem como suas possíveis fragilidades, concentradas nos problemas da ilusão de movimento da imagem, da sua duração, e do enquadramento.

Palavras-chave: Análise fílmica; Cinema Comparado; Constelações Fílmicas; Cinema e Artes Visuais.

CONSTELLATIONS, MONTAGES, AND SUPERNOVAE: IN SEARCH OF A COMPARATIVE METHOD BETWEEN IMAGES OF FILM AND OTHER VISUAL ARTS

Abstract: Assuming that every image is part of a preceding visual culture, this article seeks to discuss the possibility of developing an analytical method for cinema that considers its images as participants in a broader imagistic universe, contiguous with that of the visual arts. This possibility becomes feasible through theoretical elaborations such as "montage" (Didi-Huberman 2012) and analytical devices such as "film constellations" (Souto, 2020) and "image crossing" (Samain, 2012). The article also reflects on the potential of the comparative approach, as well as its possible weaknesses, concentrated in the problems of the illusion of movement in the image, its duration, and framing.

Keywords: Film Analysis, Comparative Cinema, Filmic Constellation, Film and Visual Arts.

¹ Curador, cineclubista e pesquisador de cinema. Mestre em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), na Universidade Estadual do Paraná. Graduado em Cinema e Audiovisual, pela mesma instituição. Curador do Metrô - Festival do Cinema Universitário Brasileiro desde 2022, do Cineclube São Bernardo (2024-) e do 1º FECICO - Festival de Cinema de Colombo (2024). Realizador do curta-metragem Tudo Que o Céu Permite (2021) e correalizador dos curtas Na Impermanência dos Equinócios (2019) e styrofoam01.cos (2019).

Introdução

Dois objetivos centrais norteiam o desenvolvimento deste artigo: em primeiro lugar, estabelecer os alicerces para um método comparativo de análise fílmica que leve em conta a relação de imagens fílmicas com imagens de outras artes. Em segundo, deslindar algumas fragilidades e pontos cegos em potencial na prática comparatista entre cinema e outras artes visuais, garantindo um trajeto de análise fílmica mais preciso. O que guia a investida propositiva deste artigo é a compreensão de que a análise fílmica não se configura por um método único e particular. O ato de analisar uma obra cinematográfica é flexível, ajustável às pretensões do/a analista e às características gerais do objeto analisado. Apostamos no posicionamento de Aumont e Marie, em seu *A Análise do Filme*, quando escrevem que

o problema, como é evidente, é que a análise do filme não deveria ser considerada uma verdadeira disciplina, mas antes, conforme os casos, como aplicação, desenvolvimento e invenção de teorias e disciplinas. Ou seja, tal como não existe uma teoria unificada do cinema, também não existe qualquer método universal de análise do filme (2004, p. 6-7).

Mas se não há método universal, isso não significa que não deva haver rigor, ou que não precisemos, com isso em vista, desenvolver métodos determinados para tratar de determinados objetos. Pretendemos refletir, portanto, sobre a possibilidade de tratar, analiticamente, as imagens do cinema – de filmes no geral – em conjunto com imagens de outras artes visuais – como pintura, gravura, ilustração etc. Tal intenção sugere o pressuposto de que as imagens pertencem a um mesmo fluxo mnemônico de resgates culturais, a um “jardim de arquivos declaradamente vivos” (Samain, 2012, p. 23), que estariam em constante troca entre si.

Dessa forma, pensando no cinema, imagens distintas poderiam formar conjuntos significativos para a análise de traços estilísticos, ao carregarem em si formas e gestos de representação que as precedem. Não se trata somente de apontar certa imagem ou filme como pertencente a uma genealogia estilística específica, nem de inseri-lo em uma linhagem mais ampla, mas sim de transgredir a linearidade da história e mergulhar nas particularidades visuais de cada imagem, fazendo reverberar,

através da construção de conjuntos visuais em *painéis* multifacetados, possíveis recorrências que, pressupomos neste estudo, existem também em abundância na arte cinematográfica.

Algumas questões metodológicas surgem dessa proposição: como operar uma análise comparativa entre uma imagem do cinema e uma imagem, digamos, da pintura? De que forma tecer essa aproximação sem ignorar elementos que são impreteríveis aos próprios fundamentos estruturais de cada forma? O que fazer da ilusão do movimento e da duração, por exemplo, que são fundamentais ao cinema, mas que só podem ser pensados na pintura através da alusão representativa ou da metáfora? E quanto à instabilidade movente do quadro cinematográfico, em relação ao enquadramento congelado de uma tela, ou de uma fotografia? Ao mesmo tempo em que se dá dois passos à frente para estabelecer o método, é importante, também, dar um passo para trás para que se identifiquem alguns pontos de tensão de sua aplicabilidade prática.

O artigo, enfim, é dividido em três seções: a primeira consiste em uma breve revisão bibliográfica em que serão estabelecidos alguns conceitos e pressupostos básicos para conceber um método de análise fílmica que leve em conta conjuntos de imagens díspares em sua composição. A segunda traz o estudo de um caso de análise fílmica acadêmica publicada em artigo, com o intuito de ilustrar a possibilidade metodológica comparatista. A terceira, enfim, discorre sobre três problemas com o qual um/a analista poderá se defrontar na execução de uma análise comparativa entre cinema e outra arte visual: o do movimento, o da duração, e o do quadro.

Vale ainda ressaltar que as breves ponderações ao fim do artigo não visam contestar a validade do trabalho comparativo do cinema com outras artes, e sim fortalecer a investida constelacional, com o objetivo de que não caiamos em simplificações no exercício analítico ao suprimir aspectos incontornáveis de determinada forma imagética, visto a diversidade de telas, suportes e formas existentes, com suas intrincadas formulações estilísticas, veredas teóricas e valores ontológicos.

Pensar com as imagens, pensar por montagem

A pesquisadora Mariana Souto, em artigo de sua autoria intitulado *Constelações filmicas: um método comparatista no cinema* (2020), elabora uma proposta de método analítico que permite o agrupamento de filmes em “constelações”, desenhadas a partir de eixos temáticos ou estilísticos que tornem visíveis relações entre as obras. As constelações, para Souto, “oferecem algumas balizas e auxiliam o pesquisador a organizar e situar alguns pontos de destaque em meio a um panorama maior” (2020, p. 158), e são um “meio de se chegar a algo maior, a uma espécie de totalidade que ela [a constelação] cristaliza” (*ibid.*, p. 156).

A autora também sublinha o caráter transgressor das constelações no que tange à construção de uma linearidade ou evolucionismo histórico. “A constelação faz rede, não linha” (*ibid.*, p. 161), afirma. Para ela, as constelações devem

furar a fila da continuidade histórica, não mais traçar da esquerda para a direita, em uma reta linha do tempo, mas unir pontos transversalmente, sair do plano bidimensional e usar também a dimensão da profundidade (*ibid.*, p. 160).

O dispositivo da constelação prioriza a conjunção de obras pertencentes a contextos espaço-temporais distintos, quando identificadas as relações que as atravessam. A proposta prevê uma lógica de continuidade das imagens em imagens de outras obras na construção de um pensamento analítico, mais do que da junção a partir de informações já dadas em enunciados externos (como filmes de um mesmo cineasta, de uma mesma escola estilística etc.). As constelações poderiam, portanto, “historicizar um fato ou objeto do presente à luz de seus diálogos com possíveis antepassados” (*ibid.*, p. 155).

Souto propõe uma ferramenta para a análise fílmica que transcende a lógica interna de cada obra, sugerindo um projeto de interpretação que olha para as fagulhas de fricção entre elas, a partir da identificação de elementos que recorrem em *conjuntos*. A pesquisadora oferece um exemplo de constelação em seu artigo (*ibid.*, p.

161), com 5 filmes espalhados por mais de 80 anos de história do cinema² que são pensados em conjunto a partir da noção do “musical trabalhista” – filmes que de alguma forma abordam relações de trabalho e que, em determinado momento, o fazem a partir do uso do número musical.

Nesta rápida introdução ao dispositivo analítico das *constelações filmicas*, destacamos a riqueza que pode advir de um pensamento comparatista no cinema – do choque, da atração, da relação entre filmes. A partir dessa constatação, o texto de Mariana Souto também pode servir de disparador para a questão a ser esmiuçada neste artigo. Se a autora leva em conta somente a relação de filmes com outros filmes, a partir de quais pressupostos poderíamos construir um espaço metodológico que nos permita formular contiguidades de filmes com obras de outras formas visuais, como a pintura, a escultura, a gravura etc.? Nossa reflexão, portanto, vai ao encontro dessa possibilidade.

Começamos abordando um questionamento sugerido pelo antropólogo e estudioso das imagens Etienne Samain. Ele afirma que as imagens, “por natureza, são poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade” (2012, p. 22). Se a imagem se relaciona de forma tão intensa com uma ideia de humanidade, seria ela capaz de pensar? Essa é a questão central de seu texto, intitulado *As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens*. O pensamento das imagens, para Samain, está estreitamente ligado ao conceito de *sistema* por ele exposto. Para ele

não é possível pensar a imagem se não a situarmos no *sistema* no qual ela está conectada: nosso cérebro, o contexto, a própria imagem, aquele que a fez, aquele que a contempla, num tempo e num espaço históricos e a-históricos (*ibid.*, p. 34).

O conceito de *sistema* ou *circuito*³ é elaborado por Samain sublinhando a necessidade de não conceber o pensamento das imagens de forma independente e

² Os filmes citados pela autora são: *Tempos Modernos* (dir. de Charlie Chaplin, 1936), *Dançando no Escuro* (dir. de Lars Von Trier, 2000), *Fábrica de nada* (dir. de Pedro Pinho, 2017), *Billy Elliot* (dir. de Stephen Daldry, 2000), *Bom Trabalho* (dir. de Claire Denis, 1999)

³ Ao usar esse conceito, Samain dialoga com o texto de Gregory Bateson intitulado *Pathologies of Epistemology*, no qual o autor se questiona se um computador poderia pensar. Sua conclusão é que não, o que pensa é o circuito homem + computador + ambiente (Bateson, 1972, p. 488).

absoluta, pois elas não existem no vácuo. As imagens estão em constante processo de interação com seus entornos e seus observadores. Portanto, o autor conclui que “o que pensa é o circuito total, [...] é um cérebro no interior de um homem, que é parte de um sistema que inclui um ambiente” (*ibid.*, p. 26).

Samain se recusa a isolar a imagem ou a tê-la como objeto imaculado, livre das afetações causadas por sua presença no mundo. Ele ainda afirma que “sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (*ibid.*, p. 31). A imagem é pensante, já que se movimenta em um circuito vivo que produz pensamento.

Georges Didi-Huberman, no artigo intitulado *Quando as imagens tocam o real*, afirma que “a imagem arde em seu contato com o real” (2012, p. 208). A partir desta afirmação ele identifica um problema na construção do pensamento das imagens da história e, também, sugere uma solução. O problema estaria nas lacunas deixadas pelas imagens. Ao contemplarmos uma imagem de tempos longínquos, não nos deparamos com nada mais do que ruínas, com vestígios de antiguidades que chegam até nós através de suas sobrevivências, incapazes de constituírem um cenário totalizante e plenamente racional do outrora. Isso implica uma quebra de linearidade: de repente, no tempo presente, nos deparamos com fragmentos de um passado. Para Didi-Huberman, “o arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e ardeu” (*ibid.*, p. 211). O autor continua, ao afirmar que

frequentemente, nos encontramos diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, [...] porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis (*ibidem*).

A imagem presente traria consigo vestígios de um passado múltiplo e fragmentado, não determinista. Ao invés de estudarmos uma ‘evolução’ das imagens, que iria de A a B de forma causal e narrativamente coesa, conceberíamos as imagens como soluços, como sinais insistentes que não param de surgir nas mais variadas formas da arte, cicatrizes e rasgos que desvelariam os gestos do pensamento humano. De acordo com Didi-Huberman,

saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um 'sinal secreto', uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou (2012, p. 215).

O autor propõe o estatuto de uma imagem definida como cristal de tempo, como objeto passível de ser aberto, não como ilustração do passado, mas como objeto de crise – de recuperação, desconstrução ou deslizamento de sentidos predeterminados. Didi-Huberman ainda afirma, em outro de seus escritos, que

a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma temporalidade com dupla face: o que Warburg havia apreendido em termos de 'polaridade' observáveis em todas as etapas da análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por apreendê-lo em termos de 'dialética' e de 'imagem dialética' (2015, p. 106).

Essa dialética, pensada, conforme descreve Benjamin, como o “encontro do ocorrido com o agora num lampejo que forma uma constelação” (*apud* Souto, 2020, p. 155), implica o aparecimento de sintomas visuais que, se percebidos e confrontados, possibilitam uma leitura das imagens na qual se enxergam os soluços da representação, suas crises e seus pontos mal resolvidos. Didi-Huberman escreve, ainda:

o que é, de fato, um sintoma, senão o sinal inesperado, não familiar, frequentemente intenso e sempre disruptivo, que anuncia visualmente alguma coisa que ainda não é visível, alguma coisa que ainda não conhecemos? (2015, p. 240).

Se a imagem deixa vestígios de seu ser no mundo, *cinzas* e *ruínas* de outro tempo e de outras cognoscibilidades dos fenômenos humanos, há também a possibilidade de que ainda emane calor, de que seu efeito no mundo ainda não tenha se esgotado, fazendo com que retorne e nos impacte. Assim conclui-se a analogia das cinzas e da ardência das imagens que Didi-Huberman propõe: a imagem como cinza daquilo que havia de outrora e se queimou, mas que ainda esconde em seu âmago o calor de um fogo apaziguado.

O processo “arqueológico” proposto por Georges Didi-Huberman é também um processo de *montagem*. Ele declara que

tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a pôr, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem (2012, p. 211-212).

É a partir da heterogeneidade das imagens de tempos díspares e de nosso contato anacrônico com as mesmas que se torna possível pensar em um processo de *montagem* como mecanismo para que se perceba o fluxo particular das imagens na história.

Ao pensarmos no termo “montagem” no âmbito do cinema, imediatamente somos remetidos ao conceito e técnicas de montagem da realização fílmica. Didi-Huberman não se refere necessariamente ao cinema. Ao invés disso, cita o projeto *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg e a *montagem literária* de Walter Benjamin⁴ como processos de constituição de uma historicidade para as imagens, mas curiosamente também menciona Serguei Eisenstein (*ibid.*, p. 209), ainda que não se aprofunde em um raciocínio sobre a montagem eisensteiniana.

Atos metodológicos como os de *montagem*, *constelação* ou *cruzamento* são apostas para que lidemos com a cisão implícita entre o nosso olhar e as imagens do mundo. De acordo com a pesquisadora Paola Berenstein Jacques, o pensamento a partir de agrupamentos seria

uma proposta de considerarmos a complexidade de tempos, através das sobrevivências, das emergências de outros tempos, das reminiscências, dos excessos, das sobras e dos restos de tempos distintos que sobrevivem ou ganham uma sobrevida em outros tempos, ou seja, que vivem além de seu próprio tempo, ou ainda através daquilo que se mantém vivo na memória e emerge quando menos se espera (Jacques, 2018, p. 221).

⁴ Vale mencionar que, como afirma a pesquisadora Paola Berenstein Jacques, há um avizinhamiento entre os dois projetos, quando ela conclui que “Benjamin e Warburg pensavam por montagens, por diferenças, por deslocamentos, por decomposições e outras disposições, para buscar apreender, de forma caleidoscópica – forma privilegiada da modernidade – uma certa ‘desordem’ ou ‘desencantamento’ do mundo, decorrente tanto da experiência da guerra, quanto da própria experiência cotidiana da grande cidade moderna em impetuosa transformação, sobretudo a partir dos violentos processos de modernizações urbanas, como as reformas do Barão Haussman em Paris” (Jacques, 2018, p. 218).

O desafio, para a autora, seria o de

incorporar os diferentes tempos – como os das memórias que emergem sem serem solicitadas – nas narrativas históricas para quebrar, fissurar e, assim, ir além das linearidades ou outras simplificações temporais (*ibidem*).

Retomemos Etienne Samain e sua pergunta central: as imagens podem pensar? Com as noções até aqui elaboradas, poderemos compreender melhor sua proposta de *imagens cruzadas*. A ideia central que Samain defende em seu texto é a de que “a imagem teria uma ‘vida própria’ e um verdadeiro ‘poder de ideação’ (isto é, um potencial intrínseco de suscitar pensamentos e ‘ideias’) ao se associar a outras imagens” (Samain, 2012, p. 23). O autor propõe a associação de imagens – de forma análoga à montagem promovida por Didi-Huberman – como método que faz circular as imagens em um *sistema*, por meio do qual a pensatividade das imagens torna-se suscetível à análise. Como vimos, a imagem é participante do mundo, atravessa processos históricos, nos atravessa e se transforma dependendo daquilo a que a aproximarmos. Portanto, pode-se dizer que a imagem tremula diante do mundo, não por ser frágil, mas justamente por sua condição de portadora de *humanidade*, conforme nos ensinou Samain.

É assim que o autor remete às “imagens cruzadas, que por pertencerem a um sistema, participam não apenas de um tempo e de um contexto singulares, mas sobremaneira de um circuito de pensamentos” (*ibid.*, p. 32), trazendo até nós “ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia” (*ibid.*, p. 33). As imagens cruzadas parecem conjurar um pensamento que, para além de uma noção comparatista estrita, vê nas imagens uma contiguidade, um potencial de coexistência, de que possam figurar na mesma constelação de uma (ou mais) cultura(s) visual(is). A partir da constatação de recorrência que se dá com a comparação, constroem-se estruturas de pensamento visuais que revelam gestos ocultos nas imagens, que podem dar luz a rastros de tradições invisíveis, recorrências sintomáticas, sobrevivências de outros tempos ou recuperações de formas já dadas como superadas.

Seriam as *imagens cruzadas* a chave para um método analítico que possibilite a conjunção de imagens do cinema com imagens de outras artes visuais? Como veremos adiante, tal potencial não vem sem seus deslizamentos, pois a natureza das imagens em movimento traz implicações analíticas particulares, distintas daquelas da pintura ou da fotografia, por exemplo. Antes de explorarmos essas problematizações, nos debruçaremos sobre a ideia de “supernova” como um termo que agrega movimento e mutação às imagens em conjunto, e também sobre um estudo de caso: um trabalho analítico de cruzamento entre imagens cinematográficas e outras formas, realizado pela pesquisadora Beatriz Avila Vasconcelos.

Supernovas: possibilidades do método aplicadas

Ao pesquisarmos em cinema estamos lidando também com nosso arcabouço interno de imagens. Nos debatemos com as imagens que nos habitam e com o conhecimento e a sensibilidade que desenvolvemos no decorrer das nossas vidas (e que nossos antepassados também o fizeram, em suas existências) para construir um olhar às imagens e dar-lhes um sentido.

Mariana Souto, a partir de um ato de pesquisa que também é um ato imaginativo, desenvolve um método de análise de filmes que os concebe como *estrelas* que traçam o desenho de uma *constelação*. Acreditamos que pode haver algo de enriquecedor e relevante, no contexto deste artigo, na continuidade da formulação desse vocábulo astronômico para tratar das imagens. Referimo-nos à noção de *supernova* que, somada à constelação, pode servir como uma espécie de analogia às visualidades das imagens que, à deriva no espaço, eventualmente hão de encontrar outras sensibilidades, ou de atingir outras imagens, galáxias, e *constelações* visuais.

Supernova é a denominação do estágio final de vida de uma estrela. Uma estrela vive na medida em que os núcleos de sua composição geram energia a partir de um processo de fusão nuclear. Esse processo está constantemente se lançando para fora, em direção ao espaço. Ao mesmo tempo, uma estrela tem um centro gravitacional próprio, que atrai matéria para o seu núcleo. Há uma oposição de forças, portanto: a energia atômica orientada para fora, e a força gravitacional orientada para

dentro. Em determinado momento a fonte de energia da estrela começará a se esgotar e predominará a força gravitacional, que acumulará a massa da estrela em seu núcleo, causando uma explosão. Toda a transformação química e os objetos emitidos nessa explosão compõem uma onda no espaço, a qual chamamos de *supernova* (Melnik, 2013, p. 15-16). Melnik define, ainda, o objeto conhecido como *remanescente de supernova*:

a explosão de uma estrela libera uma quantidade de energia quase que instantaneamente no MIS (meio interestelar). A onda de choque gerada ioniza o gás localizado nas proximidades deste evento, enquanto que o material ejetado pela estrela mistura-se ao MIS. A estrutura resultante é denominada remanescente de supernova (ibid., p. 16)

A remanescente de supernova é uma estrutura observável, e reproduções de algumas delas podem ser encontradas em sites de astronomia (figura 1). São estruturas celestes enormes, de cores indistinguíveis e formas abstratas. As imagens de supernovas são notórias, e compõem o imaginário popular do cosmos, de seus mistérios e de sua vastidão.

Figura 1 – Imagem da Reminiscente de Supernova W49B.



Fonte: NASA. Disponível em:

https://images.nasa.gov/details/GSFC_20171208_Archive_e002134. Acesso em 11/08/2025.

Esta breve definição já dá conta do que precisamos para continuar. De acordo com o raciocínio de Mariana Souto, em que as *estrelas* configurariam os *filmes* de uma constelação particular, propomos o raciocínio de que os filmes, ou as imagens no geral, não são objetos fixos no espaço, imortais e imutáveis, mas também têm seu ciclo de vida. As imagens, como as estrelas, também são passíveis de morte, de desaparecimentos, de *transformações*. Mas quando morrem, deixam vestígios e marcas e emitem a “energia” de seus gestos no meio interestelar – ou seja, incidem sobre outras imagens, abrindo-as para novos sentidos ou leituras.

Propomos um olhar às imagens como se fossem supernovas, astros passando por um processo de transformação que leva bilhões de anos, constituídos de gases e elementos que já passaram por inúmeras gerações de desenvolvimento e que continuarão, na deriva do cosmos, a viajar, *sobrevivendo* e encontrando outros olhares, outras estrelas, outras imagens, constituindo novas e ainda mais complexas constelações. A supernova atesta que, mesmo depois da morte, a estrela de alguma forma permanece, ainda que em outra configuração. À imagem, nos reportamos da mesma forma: ainda que esquecida, interdita ou perdida no fluxo do tempo, ela pode ressurgir em outras imagens, dando testemunha da persistência do pensamento humano nos gestos visuais.

A proposta agora é que percebamos as noções de montagem e *imagens cruzadas* postas em prática através de um estudo de caso. O objetivo não é nos aprofundarmos nas conclusões da análise em si, mas percebê-la enquanto recurso metodológico, para a exposição prática dos conceitos que foram elencados até aqui, evidenciando as possibilidades que conceber as imagens em conjuntos e contiguidades nos abre. Nos valeremos da análise realizada pela pesquisadora Beatriz Avila Vasconcelos, no artigo intitulado *Imagens pensantes do indígena brasileiro no filme Rituais e Festas Bororo* (Luiz Thomaz Reis, 1917). Trata-se de um bom exemplo, pois sua análise dá conta de iluminar o pensamento por montagens como possibilidade de construção de pensamento *crítico* acerca da discursividade das imagens, deslindando de que formas uma ou mais imagens podem desvelar o teor de certos gestos de representação em *outras* imagens.

A partir de um ruído notado em uma das imagens do filme de Luiz Thomas Reis – que, conforme a autora, representa o corpo indígena como corpo a ser *exibido* e

lido dentro de uma estrutura imagética regida por normas colonizadoras – a análise agrega todo um conjunto de imagens que joga luz aos planos do filme nos termos de sua historicidade: a imagem do corpo originário registrada por Reis dialogaria profundamente com imagens da craniometria, da fisiognomonia e da fotografia antropométrica [figura 2]. A pesquisadora explica o lugar de onde parte no caminho do seu estudo e como, *a partir* da análise fílmica, chega no lugar de todo um universo de imagens que *precedem* o cinema, enquanto ao mesmo tempo *sobrevivem* nele. Ela afirma que o filme de Luiz Thomaz Reis

serve como um lugar de partida para provocar uma reflexão sobre os modos de retratar os corpos indígenas dentro das artes e tecnologias que se puseram a serviço do olhar do colonizador para o indígena brasileiro no século XIX e início do século XX, buscando evidenciar memórias e modos de ver da colonização que subjazem às imagens do filme (Vasconcelos, 2022, p. 267).

Figura 2 – quadro de *cruzamento de imagens* composto por Beatriz Avila Vasconcelos. O plano analisado do filme de Luiz Thomaz Reis está ilustrado na primeira e terceira imagens da linha de cima.



Fonte: Vasconcelos, 2022, p. 284.

Podemos observar na figura acima a disposição de fotografias antropométricas, ilustrações e fotos de estudos fisionomistas em conjunto com *frames* de *Rituais e Festas Bororo*⁵. Vasconcelos aponta, no filme, um gesto análogo em todas as imagens, que “separa o seu objeto de seu meio para mensurá-lo, escrutina-lo, classifica-lo, dando continuidade, na imagem em movimento, ao modelo etnográfico positivista já exercido anteriormente pela fotografia antropológica estática.” (*ibid.*, p. 276). O cruzamento das imagens em um mesmo quadro nos oferece um recorte de sua pensatividade na história – os discursos com as quais se entrelaçam, as novas imagens que delas se ramificam – atestando a *coexistência* como condição determinante da imagem. Nenhuma imagem vem do nada e vai para o nada, mas existe enquanto *rede imagética* (*ibid.*, p. 285), em um tecido de memória que se estica sobre nossas existências. Também é importante perceber a “liberdade criativa”, digamos assim, da pesquisadora, na escolha da ordem de disposição das imagens. Não há uma orientação linear, a ideia de uma “evolução” dos retratos, ou mesmo a sugestão de uma cronologia, de uma orientação determinista. Ao contrário: há imagens de tempos quase que indistintos e que, apesar do posicionamento, *conversam, pensam* juntas. Quase de forma intuitiva, se vê e se percebe, nas imagens, o eco da intencionalidade de um olhar aos corpos ali representados.

E, vale dizer, as imagens apresentadas no painel também agem como *supernovas*, já que não se mantêm circunscritas, apartadas de seus arredores, mas incidem seus sentidos sobre os *frames* do filme de Luiz Thomaz Reis a partir da prática da constelação, abrindo-os e os inscrevendo na posição de

uma cultura mostratória, que remete à tradição do retrato etnográfico e à fotometria, ao esquadrinhamento positivista, ao modo espetacularizado de olhar que foi educado culturalmente no regime imagético das Exposições Universais, dos Zoológicos humanos e de seus derivados, olhar pelo qual transformou-se o corpo do Outro em um objeto de uma curiosidade colonizadora. (*ibid.*, p. 271).

As imagens, enfim, mesmo depois de passado o seu tempo, ainda reviram agitadas sob o tecido visual, lançando sentidos ao mundo e fazendo-se ver enquanto

⁵ As imagens individuais estão referenciadas no artigo original, de autoria de Beatriz Avila Vasconcelos.

fragmentos de um conjunto de olhares, ou enquanto “forma que pensa” (SAMAIN, 2012, p. 23), e que atinge seu pensar em outros tempos e espaços.

Acreditamos que uma pesquisa que começa a partir de uma sequência fílmica singular pode se espalhar quando se percebe que ela remete a toda uma recorrência invisível, tornando possível constatar que “a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens” (*ibid.*, p. 34), e de que é nesse encontro que se percebe uma *virtualidade*, dando a ver

constelações inteiras de sentidos, que estão aí como redes cuja totalidade e o fechamento temos de aceitar nunca conhecer, coagidos que somos a simplesmente percorrer de maneira incompleta o seu labirinto virtual (Didi-Huberman, 2013, p. 26).

O trabalho analítico a partir das imagens exige que deixemos que elas ‘falem entre si’, que nossos olhos naveguem por elas conforme tecem suas reflexões em gestos, formas e linhas de expressão que se reconstroem em cada tela. Com o vagaroso trabalho de contemplação, da união do *olhar* com a *imagem*, surge o texto, com questionamentos e possíveis caminhos de interpretação e conjunção. Ao mesmo tempo que corre o risco da arbitrariedade, o cruzamento de imagens abre espaço, se tratado com rigor, para vermos as imagens como agentes no mundo, não isoladas entre si, mas ligadas por relações culturais, humanas, e expressivas que muitas vezes estão ocultas em plena vista, no interior de uma tela ou de uma cena.

O movimento, a duração e o quadro: impossibilidades metodológicas

Alguns problemas – no geral, já notórios – advêm de uma proposta comparativa entre cinema e artes visuais. Propomos agora dar um breve sobrevoo sobre algumas dessas questões para complexificarmos nossa análise e esmiuçarmos as implicações do processo comparativo entre imagens de naturezas distintas, diminuindo com isso o risco de um olhar irrefletido, que releve as particularidades de cada imagem em prol do conjunto. Nos concentraremos, principalmente, em questões que concernem a relação entre cinema e pintura.

Em *O Olho Interminável*, o teórico Jacques Aumont reflete acerca de um estatuto da pintura no cinema a partir do curta-metragem *Van Gogh* (dir. de Alain Resnais, 1948). O filme é uma *apresentação*, em *movimento* (a câmera é que se movimenta pelos quadros), de telas de Vincent van Gogh, acompanhada de uma narração sobre a vida do pintor. Aumont descreve três processos fílmicos que são lançados às pinturas: o de “diegetização”, de “narração” e de “psicologização” (Aumont, 2004, p. 110-111). Quadros do pintor são tratados como “cenas”, como mundos nos quais a câmera mergulha. Jogos de plano e contraplano nos dão a pista do olhar de um Van Gogh que, através de seus autorretratos, avista as paisagens. Os movimentos de câmera também contribuem na construção de cenas a partir das pinturas: uma câmera que transita pelo espaço, que *narra* uma sequência de acontecimentos visuais, de objetos, ações e paisagens. O filme de Resnais é um exemplo do entrelaçamento entre cinema e artes visuais, que se dá a ver na *intensificação* da especificidade de um em relação ao outro. Vê-se na pintura sua estaticidade, sua construção pictórica, e ao mesmo tempo se vê no filme a operação cinematográfica de recorte, montagem e sequência que transforma o quadro em *outra coisa*, como que um caminho do meio, não completamente pintura nem cinema.

Mas, é claro, se trata de um filme, e não de uma pintura. As telas de van Gogh nos são dadas por uma intermediação, são imagens de segunda ordem. O modo de apresentação é que nos chama atenção, e nos guia para os questionamentos presentes: como se dá esse entrelaçamento na análise fílmica? O que ignoramos quando comparamos um plano cinematográfico com uma pintura? O que foge da comparação, a partir do momento em que percebemos as ausências que se fazem nesse espaço de diferença em como duas formas de imagem se estruturam materialmente? Será importante para um método comparativo a construção de um limiar em que todas as imagens possam coexistir de forma integral, sem que precisem ser mutiladas ou “silenciadas” para que possam constituir conjuntos.

Um exemplo que já é notório no campo da análise fílmica: se nas artes visuais estáticas, como a pintura, só podemos tratar o tempo em termos de metáfora e representação, no cinema somos apresentados à duração em estado puro (Aumont, 2004, p. 100), pois o que vemos *decorre* frente aos nossos olhos. No painel exposto anteriormente (figura 2), observa-se o ato de junção de *frames* extraídos de imagens

que, fundamentalmente, têm uma duração determinada, com imagens que se impõem em sua totalidade, pois são estáticas: ilustrações e fotografias. Há um desnível nessa aproximação, pois enquanto uma fotografia pode ser exibida e analisada na íntegra, salvo especificidades de cópia, o filme só pode ser analisado, a princípio, a partir de fragmentos – fotogramas isolados ou sequências de fotogramas dispostos lado a lado. O primeiro dá conta de um momento instantâneo de destaque, o segundo dá conta dos extremos de um movimento de cena. Contudo, nenhum dos dois dá conta da duração, da experiência do tempo que passa, que é um elemento fundamental da experiência cinematográfica.

Essa impossibilidade é algo com que, enquanto analistas de filmes, conviveremos no decorrer de nossos estudos. O vídeo-ensaio oferece soluções para esse problema com a possibilidade da narração dos estudos acompanhada da exibição dos trechos analisados mas, de qualquer forma, nos parece interessante o posicionamento sugerido por Roland Barthes em seu texto *O Terceiro Sentido*. No momento conclusivo, o autor traz uma valorização do fotograma, da visualização do instante congelado da imagem em movimento. Barthes afirma:

o fotograma não é uma amostra [...], mas uma citação [...]: é, ao mesmo tempo, paródico e disseminador; não é uma pitada retirada quimicamente da substância do filme, antes o rasto de uma distribuição superior dos traços de que o filme vivido, passado, animado, não seria, em suma, senão um texto, entre outros (2018, p. 64).

Se, no curso de nossos estudos, recortamos, colamos, montamos e *constelamos* citações textuais, apartando *trechos* de seus todos para formular um raciocínio, Barthes sugere que a análise do fotograma (no digital, do *frame*) funcionaria de maneira aproximada à de uma citação extraída de um texto – aqui, texto fílmico, sequência de imagens animadas na mente, e não de palavras. Pois, mesmo que de alguma forma conseguíssemos exibir na análise fílmica todo um plano ou uma cena, ainda assim estaríamos recortando um trecho do todo que é o filme. Não se pode desviar do problema: analisar filmes é, invariavelmente, mutilar, lançar-se em um paradoxo.

É nesse sentido que o ato de cruzar imagens intensifica, em alguns quesitos, esse paradoxo, quase que apostando nele para tirar das imagens suas vivacidades, contradições, rimas e soluções. Mas, para além da utilização de *frames* de filmes no processo de análise fílmica, devemos nos atentar a outras coisas nesse tecido de imagens, que lhes conferem suas particularidades no mundo. Devemos tratar as imagens de cinema em seus próprios termos, antes de lhes lançarmos nesse terreno da multiplicidade. Ao comparar o plano com a pintura, algumas diferenças, entre outras, saltam à nossa percepção: o movimento, a duração e o quadro.

Pensemos, por exemplo, no conceito de “instante prenhe”, elaborado pelo filósofo Gotthold Ephraim Lessing no século XVIII. O instante prenhe, em pintura, consiste na possibilidade de “representar todo um acontecimento figurando apenas um de seus instantes, *contanto que se escolha o instante que exprime a essência do acontecimento*” (Aumont, 2008, p. 231). Se a pintura figurativa não pode *apresentar* o tempo em sua duração, deve *representá-lo* através dos próprios elementos pictóricos de representação. Selecionar, em um determinado evento, o momento que melhor representa sua integridade, para que se dê legibilidade ao quadro ao mesmo tempo em que lhe exprima sua essência, sua razão de ser. O instante prenhe é uma *síntese* do tempo, um achatamento da ação. O instante prenhe, portanto, não existe: é uma ficção, um artefato de representação, uma construção sobre o real. Em teoria, não haveria instante prenhe no cinema, pois o cinema não se dedica ao *instante*, e sim ao *momento que decorre*.

O movimento e a duração enquanto fenômenos são, portanto, alienígenas à arte da pintura, mas fundamentais à arte cinematográfica. No ato comparativo, podemos nos perguntar: para onde olhar, na pintura, quando buscamos rastros de movimento e de duração? Seriam equiparáveis os gestos de criação de imagens, em ambas as artes, se pensarmos que estão orientadas sob mecanismos de representação distintos? Há, quem sabe, na pintura impressionista, um gesto de pincelada que de certa forma emule, retrospectivamente, a ilusão de movimento da imagem cinematográfica? A relação entre impressionismo e cinema já é uma analogia esgarçada, mas Aumont nos traz uma proposição relevante, quando escreve que

a doutrina do instante prenhe foi abandonada há bastante tempo, quando aparece o impressionismo; ela é minimamente adequada a uma pintura que cultiva como valores o efêmero, a circunstância, a sensação (2004, p. 83).

Talvez possamos dizer que, ainda que a natureza distinta de ambas as formas lhes isole cada uma em seu mundo estrutural, ainda é possível lançarmos a elas um olhar relacional se assumirmos uma posição menos literal e mais analógica: como se investisse na tentativa de um ilusionismo, a pintura deixa o movimento *implícito* em suas formas congeladas, captando o movimento dos corpos que está em vias de se mover, congelando o instante em seu ápice representativo e, em determinados contextos, derrubando o estatuto de uma estabilidade da representação para sugerir movimento através das pinceladas, das formas sempre em devir, no caminho de se completarem ou se concretizarem. Nesse sentido, a analogia aproxima o cinema e as artes visuais, compostos que são por gestos formais e figuras de representação particulares.

Há, também, a questão do quadro. Se no cinema há impressão de movimento, o quadro sempre será instável, sempre sujeito a mudar com as modulações daquilo que dentro dele se move. Na pintura o quadro é fixo, cristalizado na posição em que foi concebido, dedicado àquele *instante*. A fórmula baziniana nos oferece um ponto de partida:

os limites da tela não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a máscara que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. *A moldura é centrípeta, a tela centrífuga* (Bazin, 1991, p. 173, itálicos nossos).

Ou, para efeitos deste sobrevoo: o quadro de cinema é quase sempre um recorte ativo sobre o real, pois ao mesmo tempo que contém nele seus assuntos, deixa de fora todo o universo diegético – trabalha por *exclusão*. A tela de um quadro ou de uma ilustração (deixamos de fora, aqui, a fotografia, que torna a discussão ainda mais complexa) parece que trabalha por síntese, por *inclusão*, pela tentativa de encerrar nos limites de sua visualidade todo o *texto* de um olhar para o mundo visual. Se voltarmos ao *Van Gogh* de Resnais, perceberemos bem essa diferença: a tela pintada,

em sua integridade, é ampliada e recortada pelo olhar do cineasta, torna-se um espaço a ser visto para além do que se vê em cada instante. A câmera seleciona detalhes, movimenta-se pelas telas, corta de lá para cá, com o intuito de construir uma imagem mental sobre a realidade que é maior do que a soma de todos os seus planos. O *fora-de-quadro*, no cinema, está sempre se alimentando, sempre se expandindo aos confins de nossas possibilidades imaginativas, enquanto que na pintura, no geral, o imaginário *perfura* a imagem, busca em seu interior o segredo da representação.

No contexto analítico, essa diferença elementar configura ainda outro problema metodológico: Se o quadro cinematográfico se move – seja pelo movimento daquilo que é representado, seja pela alteração do próprio quadro, na montagem ou no movimento de câmera – com que critérios selecionar um instante de determinado plano ou cena para trabalhar uma análise comparativa? Não estaríamos correndo o risco de uma seletividade, de uma redução do olhar à imagem em movimento que interdita justamente esse aspecto fugidio da impressão, daquilo que nos arrebatava e logo se esvai? Haveria, de maneira intuitiva, uma espécie de “fotograma pregnant”, que representaria como um avatar o ápice de um movimento do ator, de um movimento de câmera ou de um ato de montagem? Poderíamos, muito bem, selecionar o fotograma que mais convém à hipótese que buscamos comprovar, deixando de fora um todo fílmico que é mais ambíguo. Parece que é sempre um risco, uma medida que devemos dosar a partir da compreensão desse todo que estará sempre fora do alcance da análise fílmica, a não ser pelo registro de segunda ordem, que seria a descrição textual minuciosa das ações e dos movimentos de câmera.

Percebe-se que todos os problemas advêm do mesmo lugar: a necessidade do fotograma, situação a que estamos condicionados no contexto da análise textual. Mantemos a proposição de Barthes: o fotograma é algo como a citação de um texto, ou reminiscência da experiência vivida. Cabe ao discernimento ético do/a analista uma utilização consciente da citação, que não deturpe seu sentido, que não disforme sua estrutura para o fim de uma hipótese. No que tange à constelação, nos parece que os fotogramas se transformam em poeira estelar, à deriva em um conjunto de imagens completas. Impressões fugidias, epifanias de sentido que de repente nos revelam todo um arcabouço de sentidos possíveis. Poeira da reminiscência de supernova. Parece

inevitável que, no ato de cruzar imagens, transformemos a imagem de cinema em fragmento do todo.

Considerações finais

A partir do momento em que se introduz o cinema em amplas áreas de elaboração cultural e discursiva como a história e as artes visuais, surgem repercussões e implicações teóricas incontornáveis. É no caso a caso da prática analítica que podemos nos atentar às repercussões do trabalho “impuro” do cruzamento de imagens, para não interditarmos as especificidades formais e as contradições de cada obra. Buscamos trazer essa dimensão problemática, pois no decorrer das análises perceberemos que ela altera sua trajetória, trazendo questões, hesitações e novas maneiras de se trabalhar com a imagem. Com uma complexificação do olhar do analista, acreditamos ser possível gerar reflexões mais assertivas e com menos pontos cegos sobre a natureza das imagens analisadas – ou, ao menos, que sejam mais conscientes de tais pontos cegos.

Não pretendemos esgotar essa discussão sobre o trabalho analítico, e sim compor um panorama do que nos pareceu mais relevante no instante presente. No curso deste artigo lançamos as bases para um pensamento plural acerca das imagens e buscamos estabelecer métodos de contato entre o cinema e as artes visuais a partir das noções de constelação, montagem e cruzamento de imagens. A partir do estudo de caso exposto percebe-se a possibilidade de elaboração de um pensamento analítico acerca das imagens no ato de dispô-las em conjuntos que dão a ver suas relações visuais e seus soluços discursivos. Trata-se de um disparador para que se percebam as imagens para além de uma narração determinista, pois é através da composição de constelações que se percebem os deslizamentos, os retornos ocultos e as persistências gestuais em imagens particulares.

Esboçamos, enfim, a possibilidade de pensar o papel das imagens nas culturas visuais a partir da poeira cósmica das supernovas – uma metáfora para as imagens que navegam à deriva em nosso imaginário, buscando germinar em novos jardins, novas configurações, olhares e discursos que desestabilizam seus lugares na história.

Referências

AUMONT, Jacques. **O Olho Interminável** – Cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Papirus Editora, 2008.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o Obtuso**. São Paulo: Edições 70, 2018.

BATESON, Gregory. **Steps To An Ecology of Mind**. Nova Jersey: Jason Aronson Inc., 1972.

BAZIN, André. **O Cinema** - Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **PÓS**, Belo Horizonte, v. 2 n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em 11/08/2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

JACQUES, P.B. Pensar por montagens. In: JACQUES, P.B., and PEREIRA, M.S., comps. **Nebulosas do pensamento urbanístico**: tomo I – modos de pensar [online]. Salvador: EDUFBA, p. 206-234, 2018.

MELNIK, Igor Antonio Cancela. **Estudos dos Remanescentes de Supernova N49 e N63A**. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Física, Área de concentração em Astronomia, Universidade Federal de Santa Maria, 2013.

NASA. **Supernova Remnant W49B**. Disponível em: https://images.nasa.gov/details/GSFC_20171208_Archive_e002134. Acesso em 11/08/2025.

SAMAIN, Etienne. (org). **Como Pensam as Imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

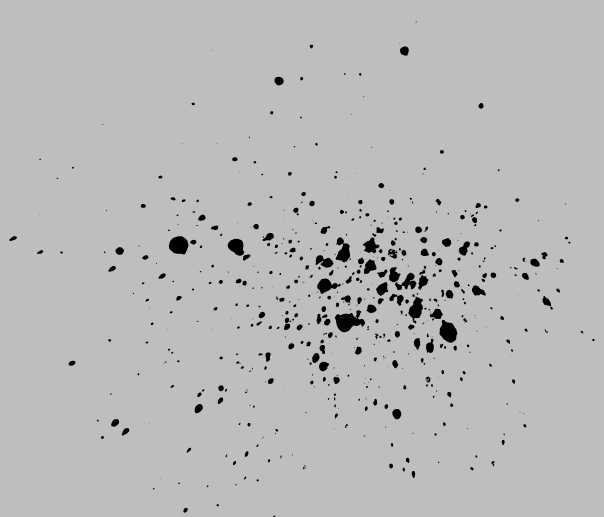
SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, São Paulo, n. 45, p. 153-165, set.-dez., 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673>. Acesso em 11/08/2025.

VASCONCELOS, Beatriz Avila. Imagens pensantes do indígena brasileiro no filme *Rituais e Festas Bororo*, de Luiz Thomaz Reis (1917). **RCL — Revista de Comunicação e Linguagens Journal of Communication and Languages**, Lisboa, n. 57, p. 265-289, 2022.

Disponível em: <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/issue/view/106/70>. Acesso em 11/08/2025.

Recebido em 11/08/2025

Aceito em 26/11/2025



RESENHA

ROQUE SANTEIRO, MEIO SÉCULO DEPOIS: UM BRASIL PARADO NO TEMPO?

Wagner de Alcântara Aragão¹

Resumo: Tem-se aqui uma resenha crítica da telenovela *Roque Santeiro*, reexibida em 2025, 40 anos após sua estreia, e outros 50 depois de uma primeira versão – que não foi ao ar por proibição da ditadura militar – ter sido produzida. A resenha foca em temas sociais abordados pela obra, meio século atrás, com trama que retrata episódios do Brasil dos tempos atuais.

Palavras-chave: telenovela, Roque Santeiro, temas sociais

ROQUE SANTEIRO, MEDIO SIGLO DESPUÉS: ¿UN BRASIL DETENIDO EN EL TIEMPO?

Resumen: Esta es una reseña crítica de la telenovela *Roque Santeiro*, retransmitida en 2025, exactamente 40 años después de su estreno, y otros 50 años después de que una primera versión —que no salió al aire por haber sido censurada por la dictadura militar— fuera producida. La reseña se enfoca en los temas sociales abordados por la obra hace medio siglo, con una trama que retrata episodios del Brasil actual.

Palabras clave: telenovela, Roque Santeiro, temas sociales

¹ Doutor em Comunicação (UFPR, 2025). Professor de Comunicação e Arte na rede estadual de ensino de educação profissional do Paraná. Jornalista, mantenedor da Rede Macuco. Autor dos livros “Santos, 1989” (Alameda Editorial, 2021) e “Duas noites – o (re)encontro de Santos com o samba de Carnaval”. Argumentista, roteirista e co-diretor do documentário “(Des)embarque” (Santos, 2021). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3400479948264701>.



Lima Duarte, como Sinhozinho Malta; Regina Duarte, como Viúva Porcina; e José Wilker, como Roque Santeiro, protagonistas da novela. Foto de divulgação Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/70-anos-de-novelas-roque-santeiro-eleita-trama-mais-marcante-seguida-de-vale-tudo-25323751>>. Acesso em 7 jul. 2025.

Em 2025, completam-se 50 anos da produção da telenovela *Roque Santeiro*, pela Rede Globo de Televisão. Havia 30 capítulos gravados quando, no dia da estreia, em 27 de agosto de 1975, veio o comunicado de que a obra estava vetada pela censura federal (eram tempos de ditadura militar). O texto, de Dias Gomes, era uma adaptação da peça “O berço do herói”, do mesmo autor, e que tinha sido censurada dez anos antes, em 1965. Só com o fim do regime militar e consequente extinção da censura, *Roque Santeiro* pôde ser exibida. Isso ocorreu em 1985. Era uma nova produção, com outro elenco e algumas adaptações. Além da autoria de Dias Gomes, o novo texto tinha co-autoria de Aguinaldo Silva e colaboração de Marcílio Moraes e Joaquim Assis. Todas essas informações foram extraídas de duas referências: Ocupação Dias Gomes (2022), na qual há vídeo com entrevista com o dramaturgo, relatando os episódios de censura, e Memória Globo (2021), no verbete “Roque Santeiro”.

A nova produção de *Roque Santeiro* foi transmitida entre 27 de junho de 1985 e 22 de fevereiro de 1986. Foi sucesso absoluto – o último capítulo, segundo [Carmem] Angel (2021), chegou a registrar picos de 100% de audiência. Ainda de acordo com a mesma fonte, em enquete realizada pelo jornal *O Globo* em 2021, quando se celebravam 70 anos de novelas na história da televisão brasileira, *Roque Santeiro* foi eleita “a trama mais marcante” (Angel, 2021, online). A votação envolvera 70 personalidades, entre atores, diretores, autores, jornalistas e músicos, todos profissionais ligados ao gênero telenovela.

Entre novembro de 2024 e junho de 2025, *Roque Santeiro* voltou a ser exibida na televisão – pelo canal por assinatura Globoplay Novelas (antes, Viva²). Foi a quarta reprise: entre 2011 e 2012 tinha sido reapresentada pelo próprio Viva; em 2000 e em 1991 pela TV Globo ([Marcela] Carvalho, 2024). É essa quarta e mais recente reexibição, 50 anos depois da primeira produção, censurada, e 40 após a estreia da versão que, enfim, pode ser veiculada, o objeto desta resenha.

De acordo com Memória Globo (2021, online), a versão de 1985 “era praticamente a mesma” da inicial, de 1975:

² O Viva foi um canal lançado em 18 de junho de 2010 pela Globosat, então operadora de canais por assinatura do Grupo Globo. Em 9 de junho de 2025, passou a ser canal exclusivo de exibição de novelas, e teve o nome alterado para Globoplay Novelas (História Grupo Globo, 2025).

Quase nenhum personagem novo foi introduzido, e a trama central da história se manteve idêntica, com poucas adaptações. Na nova versão, Asa Branca [cidade fictícia que ambienta a trama] deixou de ser apenas uma cidade do interior da Bahia para representar uma mistura de várias regiões brasileiras (Memória Globo, 2021, online).

Dessas pequenas adaptações, algumas são perceptíveis, a partir de um exercício correlacionando o contexto sócio-histórico de 1985 com o de dez anos antes, quando da primeira versão. Por exemplo, em alguns diálogos entre os personagens que representam o poder político e econômico da localidade – o latifundiário Sinhozinho Malta, interpretado por Lima Duarte; o prefeito Florindo Abelha (Ary Fontoura); e o comerciante Zé das Medalhas (Armando Bógus) – há referência ao fim da ditadura militar. Em 1985, tivemos eleição, por via indireta (Colégio Eleitoral formado por parlamentares do Congresso Nacional), do primeiro civil presidente da República desde o golpe de 1964: Tancredo Neves, em uma coligação reunindo oposição à ditadura e dissidentes da situação (Memorial da Democracia, sem data, online). Em diversas cenas envolvendo os personagens citados, há menções ao fim da censura, à Nova República (como ficou conhecido aquele processo de transição da ditadura para a democratização) e a novos ares democráticos. Tais menções feitas, porém, denotando de parte dos personagens certa preocupação, insatisfação; afinal, a transição representava, em boa medida, perda de poder e hegemonia. É de se supor que esse comportamento das personagens não fizesse parte do texto original, dada a conjuntura política ainda caracterizada por repressão e ditadura militares, em 1975.

Quanto a outros assuntos, tanto ligados ao enredo central como às tramas paralelas, possivelmente os ajustes foram, de fato, mínimos. Até porque, mesmo passado meio século, os problemas, comportamentos, conflitos abordados mantêm uma atualidade impressionante. De início, listaremos as temáticas, para em seguida discorrer sobre algumas delas. Elas estão organizadas no quadro a seguir:

Quadro - temáticas abordadas em *Roque Santeiro*, atuais meio século depois

ASSUNTO/ TEMA	ABORDAGEM
1. O poder econômico e político das elites	Os rumos da cidade, Asa Branca, são definidos pela elite local. De direito, o prefeito e o delegado são os detentores do poder político, entretanto agem em submissão aos interesses e pressão da elite econômica, centrada na figura do latifundiário Sinhozinho Malta e, em menor escala, do comerciante Zé das Medalhas. A elite religiosa, representada por Padre Hipólito, ao contemporizar ou omitir-se, acaba por agir em favor dos poderosos
2. A ameaça comunista	A atuação de Padre Albano, que segue preceitos da Teologia da Libertação, na periferia da cidade marcada pela miséria, é vista como “ameaça comunista” pela elite. “Padre vermelho”, “comunista”, “quer implantar o comunismo” são expressões ditas em diversas ocasiões pelos membros das elites quando se referem ao pároco e a seu trabalho
3. A exploração da mão de obra	Baixos salários e jornada extenuante, a acometer principalmente as mulheres, são abordados em momentos da trama – em especial quando um movimento de empregadas domésticas dos personagens das elites, inspiradas pela luta e discursos de Padre Albano, reivindicam aumento salarial e direito a creche
4. Discriminação de gênero	A mulher do prefeito, Pombinha Abelha (Eloísa Mafalda), resolveu lançar pré-candidatura à Prefeitura de Asa Branca. Sente discriminação similar à que mulheres na política ainda sofrem em 2025
5. Homofobia	A discriminação a homossexuais é abordada quando o personagem João Ligeiro (Maurício Mattar) decide romper relação com a namorada, Dondinha (Cristina Galvão), gesto entendido como revelação de homossexualidade
6. “Família e bons costumes”	Beatas lideradas pela mulher do prefeito, Pombinha Abelha, fazem cruzada contra a abertura da boate show Sexus, de Matilde (Yoná Magalhães), em defesa “da família e dos bons costumes”
7. Grandes redes versus comércio local	O merchandising da então rede Ultralar é utilizado para abordar o conflito entre grandes redes e comércio local
8. Racismo	Na reta final da novela, chega a Asa Branca o promotor de justiça Lourival Prata (Milton Gonçalves), despertando o racismo nas figuras poderosas, mas temerosas da disposição dele em apurar crimes na cidade

Elaboração - Autoria (2025)

A imbricação entre poder econômico e político, e a ingerência do primeiro sobre o segundo, evidente no Brasil de 2025, é ilustrada com realismo por *Roque Santo*. Quatro a cinco décadas atrás, a novela mostrava: quem de fato mandava na cidade não era o detentor de cargo político, Florindo Abelha. As decisões do chefe do Executivo local nunca eram tomadas sem consultar Sinhozinho Malta. Pior: em várias ocasiões, as decisões do prefeito advinham de ordens, ainda que veladas, do “coronel”. O jargão “tô certo ou tô errado?”, marca dada por Lima Duarte a Sinhozinho, pronunciado na sequência de falas enfáticas deste defendendo um ponto de vista, era sempre respondido com um “tá certíssimo” vindo de Florindo Abelha. Não raro, nas reuniões no gabinete do prefeito era o coronel quem se sentava na cadeira daquele. Meio século depois é possível que a subserviência de Florindo a Sinhozinho não se reproduza, na vida real, de maneira tão caricata. Mas que ocorre, não há dúvidas. Basta observar o que é aprovado pela maioria do Congresso Nacional: medidas a serviço do agronegócio (liberação de venenos, flexibilização de proteção ambiental), do sistema financeiro e das megacorporações (transacionais, inclusive) de um modo geral. O lobby do capital nos corredores da Câmara e do Senado é escancarado.

Voltando à telenovela. Os poderosos, incansáveis na defesa dos privilégios; reacionários, defensores da moral e dos bons costumes no discurso, de comportamentos nada íntegros na prática cotidiana, viam seus interesses afrontados pela atuação do Padre Albano (Cláudio Cavalcanti). Pároco de Vila Miséria, comunidade cujo nome evoca as mazelas socioeconômicas de que padeciam seus moradores, agia no sentido de despertar as pessoas para o indignar-se com as injustiças, para a luta dos direitos, para a ação em cooperativismo. Não há menção explícita, contudo é possível associar Padre Albano aos preceitos da Teologia da Libertação, que emergiu nos anos 1970³. Assim como, agora em 2025, o padre Júlio Lancelotti é vítima de perseguição e ameaças da extrema direita e do poder econômico do mercado imobiliário, pelo seu trabalho em assistência à população em situação de rua na região central da cidade de São Paulo⁴, Padre Albano é alvo na novela. “Padre vermelho”, “padre comunista”,

³ Movimento social e eclesial, de origem latino-americana, que buscava orientar a população pobre, oprimida e marginalizada na busca por seus direitos. No Brasil, teólogos como Leonardo Boff, Frei Betto e Pedro Casaldáliga estão entre os expoentes ([Cejana] Noronha, 2012, e IHU, 2023).

⁴ Atualmente (2025), padre Júlio Renato Lancelotti é pároco da Igreja São Miguel Arcanjo, na Mooca, Zona Leste de São Paulo. É doutor honoris causa pela PUC-SP, e já recebeu diversos prêmios e

“padreco” são referências recorrentes dos personagens que representam a elite de Asa Branca, sobre o religioso.

Em determinado momento da trama, uma funcionária do comerciante Zé das Medalhas é contratada pelo personagem Duarte (José Wilker) – que, na verdade, era o próprio “Roque Santeiro” (cuja reaparição se escondia da cidade) – para ser uma espécie de governanta. Além de afazeres domésticos, cuidava da gestão da casa. A oferta de trabalho incluiu salário acima da média e jornada com direito à folga. O fato desencadeia um movimento reivindicatório por parte das empregadas domésticas de outros representantes da elite local. Em outra ocasião, uma mobilização, também de mulheres, sacode o estabelecimento comercial de Zé das Medalhas: são as funcionárias, trabalhando com suas crianças filhos e filhas, exigindo direito à creche. Tal como no Brasil de 2025, em que a luta por direitos trabalhistas elementares às empregadas domésticas, pelo fim da escala 6x1 e por salários justos é taxada por segmentos da sociedade como “coisa de comunista”, na Asa Branca de meio século atrás essas pautas, também urgentes, eram condenadas pelas elites econômicas.

A discriminação de gênero, a homofobia, o racismo e o reacionarismo no que se convencionou chamar “costumes”, que levam a violências diárias na sociedade brasileira, estavam evidenciadas na trama de 40, 50 anos atrás. Por exemplo: a mulher do prefeito, Pombinha Abelha, lidera uma cruzada de beatas contra a abertura da boate show Sexus. Na noite de inauguração, elas chegam a invadir o estabelecimento, com vassouras em mãos, e a surrar as dançarinas.

A mesma reacionária Pombinha Abelha vai ser, mais à frente, vítima de discriminação. Ela se lança pré-candidata à Prefeitura de Asa Branca com discurso de defesa da mulher na política, enfrentando resistência machista. Até o intelectual da cidade, o Professor Astromar Junqueira (Ruy Resende), próximo à família, mas pré-candidato da oposição, em reunião manifesta diretamente a Pombinha rechaço à participação de mulher na política.

O jovem João Ligeiro, vaqueiro da fazenda de Sinhozinho Malta, por vários capítulos na fase inicial da novela refuta a aproximação física e afetuosa de Dondinha, em uma relação de namoro que vinha dos tempos de adolescência. Para o espectador

condecorações pelo trabalho em defesa dos menores de idade, da população em situação de rua e de injustiças sociais de modo geral (Altemeyer Jr., sem data, online).

não vai sendo explicado o motivo dessa reação. Quando João Ligeiro resolve romper de vez e comunicar pessoalmente Dondinha da falta de desejo de manter relações amorosa e sexual com ela, conversa flagrada pelo amigo de infância Toninho Jiló (João Carlos Barroso) que espalha o fato à cidade, o enredo induz à homossexualidade de João Ligeiro. O vaqueiro é demitido por Sinhozinho Malta; Jiló se afasta; cochichos, olhares tortos e ofensas vêm de quase todos. Só mais adiante se revela que, na verdade, João Ligeiro rompera com Dondinha crendo na vocação para ser padre. O desfecho soa estranho. Não é possível confirmar (só autor e coautores poderiam fazê-lo), mas é presumível ter sido uma saída encontrada para se evitar reprovação da audiência à época. Fosse hoje, é provável que houvesse até retaliação de parte considerável dos espectadores.

O racismo estrutural da sociedade brasileira é evidenciado quando chega a Asa Branca o promotor de Justiça Lourival Prata, homem negro. O espanto logo se espalha. As reações racistas procuram ser disfarçadas, tornando-se mais explícitas e enfáticas quando vêm de personagens como Sinhozinho Malta. Ele e seus pares se veem ameaçados pela disposição do servidor público em apurar a fundo irregularidades e crimes que têm justamente os poderosos como mandantes ou cúmplices. O estranhamento a um promotor ou qualquer outra pessoa negra ocupando cargo de destaque, comando e poder não ficou no passado, como é sabido e notório.

Por fim, vale registrar um acontecimento na novela que pode ser atribuído à genialidade do dramaturgo Dias Gomes: é quando a inserção de um *merchandising* comercial se transforma em uma crítica socioeconômica. [Maria] Motter e [Daniela] Jakubaszko (2006) definem o *merchandising* como uma divulgação de marca, produto e serviço com certo tom de naturalidade. Nas telenovelas brasileiras começou a ser utilizado com intensidade a partir do final dos anos 1970, consolidando-se nos anos 1980. Aproveitando-se dessa naturalidade inerente ao *merchandising*, *Roque Santeiro* aproveita a necessidade de expor a marca Ultralar, na trama, incorporando-a ao enredo. A Ultralar era uma rede de lojas de eletrodomésticos, forte empresarialmente nos anos 1980⁵. O anúncio, em *outdoor*, da inauguração de uma unidade do grupo em

⁵ Fundada em 1956, pela Ultragás, para comercialização de fogões, tornou-se importante rede do varejo de eletrodomésticos no Brasil. Faliu em 2000 (Autoria, 2019).

Asa Branca assusta e incomoda o principal comerciante da cidade, Zé das Medalhas, que tenta convencer o prefeito a não conceder alvará de funcionamento, alegando que a instalação da gigante prejudicaria os empreendimentos locais. Na queda de braço, vence o poder econômico da rede. A loja é inaugurada, com a presença do prefeito e outras personalidades da cidade – menos Zé das Medalhas, inconformado com a adesão da sociedade à empresa forasteira. Conflito bem atual: vemos redes de *drugstore* aniquilando farmácias locais; atacados ou unidades *express* de mega grupos de supermercados sufocando mercadinhos e padarias de bairro; franquias transnacionais de *fast food* impondo concorrência desleal a lanchonetes e restaurantes convencionais. Isso sem falar nas *big techs* e suas vendas online esvaziando lojas de departamento, aniquilando livrarias de rua, reduzindo o movimento do comércio de rua, e nas plataformas de aplicativos que exploram mão de obra e desestruturam sistemas de transporte público (ônibus, táxi), tornando trânsito nas cidades ainda mais caótico.

As comparações entre a Asa Branca de *Roque Santo* dos anos 1970 e 1980, e o Brasil de 2025 apontam para a persistência de mazelas crônicas da sociedade. Meio século depois, um país parado no tempo? Não, seria exagero afirmar isso, injusto para com as conquistas fruto da luta de tanta gente, às custas de vidas, inclusive. Mas a teledramaturgia, revisitada, nos mostra o quão complexa é a superação de problemas tão estruturais e enraizados na realidade brasileira. O quanto ainda há de se caminhar rumo a uma democracia, de fato.

Referências

ALTEMEYER JR., Fernando. **O Pároco**. O Arcanjo no Ar, sem data, online. Disponível em <https://www.oarcanjo.net/site/o-paroco/>. Acesso em 29 jul. 2025.

AUTORIA. Referência com nome omitido para não prejudicar a avaliação às cegas. Será complementada em caso de aprovação do texto para publicação. 2019.

CARVALHO, Marcela de. **Sucesso de audiência, a novela Roque Santo voltará à TV; saiba os detalhes.** 02/10/2024. Disponível em <https://www.terra.com.br/diversao/sucesso-de-audiencia-a-novela-roque-santo->

voltara-a-tv-saiba-os-detalhes,41318c28b0894800cd255f25593a597a1skq4868.html. Acesso em 8 jul. 2025.

HISTÓRIA GRUPO GLOBO. Canal Viva vira Globoplay Novelas. 07/05/2025. Disponível em <https://historia.globo.com/historia-grupo-globo/noticias/noticia/canal-viva-vira-globoplay-novelas.ghtml>. Acesso em 24 jul. 2025.

IHU, Instituto Humanitas Unisinos. **A Teologia da Libertação é um esforço de dizer uma palavra sobre o Deus de Jesus no mundo em que se vive, segundo Francisco de Aquino Júnior**. 31/07/2023. Disponível em <https://ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/630936-a-teologia-da-libertacao-e-um-esforco-de-dizer-uma-palavra-sobre-o-deus-de-jesus-no-mundo-em-que-se-vive-segundo-francisco-de-aquino-junior>. Acesso em 29 jul. 2025

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **Eleição de Tancredo põe fim à ditadura**. Sem data. Disponível em <https://memorialdademocracia.com.br/card/eleicao-de-tancredo-poe-fim-a-ditadura>. Acesso em 12 jul. 2025.

MEMÓRIA GLOBO. **Roque Santoero**. 29/10/2021. Disponível em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/roque-santoero/noticia/roque-santoero.ghtml>. Acesso em 8 jul. 2025.

MOTTER, Maria Lourdes; JAKUBASZKO, Daniela. **Os limites do merchandising social na telenovela brasileira**. Trabalho apresentado ao NP Ficção Seriada, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa do XXIX Congresso de Ciências da Comunicação do Intercom. 2006. Disponível em <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/001570418.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2025.

NORONHA, Cejana Uiara Assis. Teologia da Libertação: origem e desenvolvimento. Revista Fragmentos de Cultura, PUC-GO, Goiânia, v. 22, n. 2, p. 185-191, abr./jun. 2012. Disponível em <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/download/2307/1410/0>. Acesso em 29 jul. 2025.

OCUPAÇÃO DIAS GOMES. **Censura de Roque Santoero**. 2022. Disponível em <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/dias-gomes/censura/>. Acesso em 8 jul. 2025.