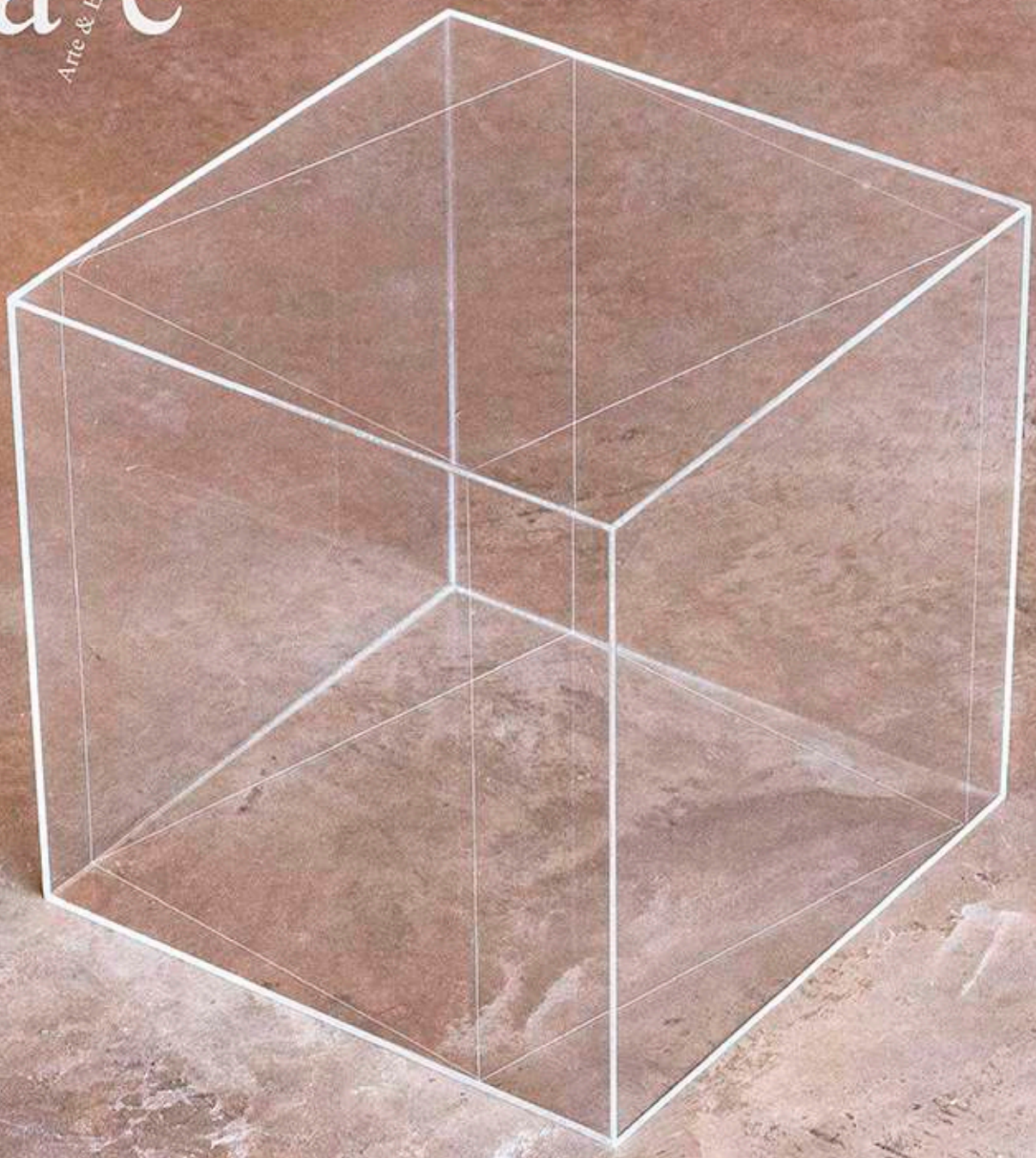
a e

Arte & Ensaios



Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Apoio
Support

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Arte & Ensaios
Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ
Apoio CNPq Capes e PROEX

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Roberto de Andrade Medronho
Decano do Centro de Letras e Artes: Afrânio Gonçalves Barbosa
Diretora da Escola de Belas Artes: Madalena Ribeiro Grimaldi
Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais: Rogéria Moreira de Ipanema

Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo @2025 autores @2025
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Imagem da capa: *Neutral*, 1967, Carlos Fajardo.

Editoria
André Leal (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Felipe Scovino (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Conselho Editorial
Adele Nelson (University of Texas, Estados Unidos)
Jacques Leenhardt (École de Hautes Études en Sciences Sociales, França)
João Paulo Queiroz (Universidade de Lisboa, Portugal)
José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de General San Martin, Argentina)
Maria Amélia Bulhões (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria Luisa Luz Tavora (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Michael Asbury (University of the Arts London, Reino Unido)
Paulo Venancio Filho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Pedro Pablo Gómez Moreno (Universidad Distrital Francisco José Caldas, Colômbia)
Ricardo Basbaum (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Roberto Conduru (Methodist University, Estados Unidos)
Sonia Gomes Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Sonia Salzstein (Universidade de São Paulo, Brasil)

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, Brasil)

Arte e Ensaios : Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro : PPGAV/EBA/UFRJ, vol. 31, n. 50, jul.-dez. 2025.

Semestral
Resumos em português e inglês
ISSN eletrônico: 2448-3338
Disponível tem: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/index

Anual: 1994-2006
ISSN impresso: 1516-1692 (até 2016)

Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, vol. 1, n. 1, 1994 - .

1. Artes Visuais. 2. História e Crítica de Arte. 3. Imagem e Cultura. 4. Linguagens Visuais. 5. Poéticas Interdisciplinares. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes. III. Título: Arte e Ensaios.

CDU: 7.01(05)

Comissão de Políticas Editoriais
Ana Cavalcanti (UFRJ)
Cezar Bartholomeu (UFRJ)
Elisa de Magalhães (UFRJ)
Felipe Scovino (UFRJ)
Ivair Reinaldim (UFRJ)
Maria Luisa Luz Tavora (UFRJ)
Paulo Venancio Filho (UFRJ)
Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Ronald Duarte (UFRJ)
Tadeu Capistrano (UFRJ)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)

Avaliadores *ad hoc* (A&E n.50)
Alexandre Sá (Uerj)
Analu Cunha (Uerj)
André Vechi Torres (UFRJ)
Cayo Honorato (UnB)
Cecilia Cavalieri (PUC-Rio)
Cecilia Mori Cruz (UnB)
Cristina Thorstenberg Ribas (UFSM)
Dennis Novaes Côrtes (UFRJ)
Dinah Oliveira (UFRJ)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS)
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB)
Fabiane Pianowski (FURG)
Fernanda Albertoni (UFRJ)
Fernanda Pequeno (Uerj)
Fernando Gerheim (UFRJ)
Guilherme Marcondes (UFRJ)
Ivair Reinaldim (UFRJ)
Maria de Fátima Morethy Couto (Unicamp)
Mauricio de Barros Castro (Uerj)
Mauro Trindade (Uerj)
Meriney dos Santos Horta (UFRJ)
Michel Nunes Lopes Masson (PUC-Rio)
Michelle Sommer (Uerj)
Milton Machado (UFRJ)
Natália Quinderé (UFRJ)
Niura Aparecida Legramante Ribeiro (UFRGS)
Paloma Oliveira de Carvalho Santos (Uerj)
Patricia Corrêa (UFRJ)
Paula Guerra (Universidade do Porto, Portugal)
Paulo César Marques Holanda (UFAM)
Paulo Venancio Filho (UFRJ)
Pedro Caetano Eboli Nogueira (Uerj)
Renata Curcio Valente (UFRJ)
Renata Oliveira Gesomino (Uerj)
Robson Xavier da Costa (UFPB)
Sérgio Bruno Guimarães Martins (PUC-Rio)
Tadeu Capistrano (UFRJ)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)

Propositor da chamada
Carlos Azambuja

Organização do dossiê
Julie Brasil

Assistência editorial
Rafaela Lopes

Equipe de transcrição e edição da entrevista
Felipe Scovino
Marilene Maia

Equipe de Comunicação
Cleiton Almeida
Gabriela Oliveira

Projeto gráfico e diagramação
Lu Martins

Revisão
Maria Helena Torres

Arte & Ensaios
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
Rua Maurício Joppert da Silva, s/n - Cidade Universitária
Fundão - CEP 21941-972 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

https://www.ppgav.eba.ufrj.br/
https://revistas.ufrj.br/index.php/ae
https://revistas.ufrj.br/
Contato: arte.ensaios@gmail.com

SUMÁRIO *SUMMARY*

EDITORIAL

7 **Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo**
Art and sensibilities in confronting contemporary terror
André Leal e Felipe Scovino

ENTREVISTA | *INTERVIEW*

10 **O canteiro de obras de Carlos Fajardo**
Carlos Fajardo's construction site
Carlos Fajardo, André Leal, Felipe Scovino, Fernanda Lopes, Patricia Corrêa e Tiago Mesquita

ARTIGOS | *ARTICLES*

38 **A imagem insiste: Carolina Maria de Jesus como gesto curatorial**
The image insists: Carolina Maria de Jesus as a curatorial gesture
Ana Carolina Oliveira

58 **Ao sul: corpo – escrita e performance em Pedro Lemebel**
To the South: the body – writing and performance in Pedro Lemebel
Anderson José Caetano de Souza

80 ***Democracia*: uma leitura da obra de Hélio Fervenza**
Democracy*: a reading of the work of Hélio Fervenza*
Cristiane Lawall

100 **Entre o punho fechado e o breque: notas sobre gestos contrários, políticas da atenção e fabulação**
Between the closed fist and the brake: notes on contrary gestures, politics of attention and fabulation
Lucas Soares

119 **Ação-experiência-artística e a reativação do sensível no cotidiano**
Art-action-experience and the reactivation of sensibility in everyday life
Natalia Schul Pacheco

139 **Corpo (des)histérico e algoz histérico: políticas do ver e do apagar na crítica estética do arquivo em Voluspa Jarpa**
(Des)hysterical body and hysterical executioner: politics of seeing and erasure in the aesthetic critique of the archive in Voluspa Jarpa
Ramsés Albertoni Barbosa

167 **Entre o corpo e a terra: poéticas da resistência em Regina José Galindo e Rubiane Maia**
Between the body and the earth: poetics of resistance in Regina José Galindo and Rubiane Maia
Tatiane Paiva Cova

DOSSIÊ | *DOSSIER*

195 **Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético**
Art and sensibilities in confronting contemporary horror: a political-poetic dossier
Julie Brasil

209 **Monstros à mostra: por uma antropologia artístico-canibal da monstruosidade**
Monsters on display: toward an artistic-cannibal anthropology of monstrosity
Leonardo Bertolossi

219 **O peso do vazio: imagem, fome e resistência na Palestina**
The weight of emptiness: image, hunger, and resistance in Palestine
Leo Martins

224 **Tipos de comer II (2023)** */ Types of eating II (2023)*
a-e-i-o-u (2024) */ a-e-i-o-u (2024)*
Andréa Hygino

231 **Arte pra Sentir: arte e acessibilidade – uma experiência curatorial**
Art to Feel: art and accessibility – a curatorial experience
Isabel Sanson Portella

252 **A criatividade exprimida no vivido**
Creativity expressed in lived experience
Daniela Labra

262 **Marcela Cantuária – Série Salões das Mulheres**
Marcela Cantuária – Women's Salons Series
Marcela Cantuária

275 **A arte de fazer performance e política em igual medida, mas muito diferente — migração em Tania Bruguera e Regina José Galindo**
The art of making performance and politics in equal measure, but very differently — migration in Tania Bruguera and Regina José Galindo
Marivi Véliz
Tradução de Julie Brasil

298 **Amaldiçoado no Paraíso**
Cursed in Paradise
Rubens Takamine

306 **Jorge de León – Zopilotes**
Jorge de León – Vultures
Rodrigo Campuzano

309 **Jorge de León – Chamas**
Jorge de León – Flames
Julie Brasil

321 **Povos amazônicos não morrem, viram semente**
Amazonian peoples do not die, they turn into seeds
Rafael Prado

327 **Rafael Prado – cantando apesar da escuridão. A pintura de uma partitura**
Rafael Prado – singing despite the darkness. The painting of a score
Julie Brasil

334 **A imagem difusa da liberdade. Reflexões sobre o espiritual, a política e a estética**
The diffuse image of freedom. Reflections on spirituality, politics, and aesthetics
Omar Alonso García Martínez
Tradução de Julie Brasil

350 ***La llorona*: o fantasma de um povo sob o autoritarismo e a arte como resistência no contexto latino-americano**
La llorona*: the ghost of a people under authoritarianism and art as resistence in the Latin American context*
Aline Chagas

371 **Maria Raeder – Pedra sobre Pedra**
Maria Raeder – Stone Upon Stone
Julie Brasil

382 **Micropolíticas do encantamento: uma entrevista**
Micropolitics of enchantment: an interview
Tania Alice e Julie Brasil

TRADUÇÃO | *TRANSLATION*

397 **Os outros e os mesmos**
The others and the sames
Boris Groys
Tradução de Mariana Paraizo

405 **Da água**
Of water
Ileana L. Selejan
Tradução de Michael Asbury

419 **Anna Maria Maiolino: entrevidas, vida afora**
Anna Maria Maiolino: amongst lives, throughout life
Michael Asbury
Tradução de Felipe Scovino

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo

Art and sensibilities in confronting contemporary terror

Chegamos ao número 50 da *Arte & Ensaios* com uma ótima notícia. Em setembro, a revista recebeu o prêmio Antônio Bento, de difusão das artes visuais na mídia, pela Associação Brasileira de Críticos de Arte durante o prêmio Abca 2024. Essa honraria se estende a todos – editores, docentes, discentes, técnicos-administrativos e terceirizados, em especial a Maria Helena Torres que nos acompanha desde a criação da revista em 1994 – que ao longo da história da revista construíram esse panorama de excelência. Nossos parabéns e obrigado a todos e todas. Ficamos muito gratos com essa especial homenagem, que nos rende ainda mais ânimo para continuar elaborando uma revista que se confunde com a disseminação da pesquisa em artes visuais no Brasil. O prêmio, claro, se estende também à universidade pública brasileira e a sua importância magnânima em produzir e compartilhar conhecimento.

A chamada Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo, formulada pelo docente do PPGAV e coeditor no último número Carlos Azambuja, foi o foco para a publicação de sete artigos cujos temas invariavelmente giraram em torno da construção de redes de sensibilidades, no contexto das artes, diante de um panorama de emergência de governos de extrema-direita, ao "massacre de populações civis em periferias e guetos". Como provoca a chamada, "como tratar a ação política na produção artística?". Essa pergunta ecoa ao longo do conjunto de instigantes contribuições que esta edição da revista reúne.

O artista homenageado neste número é Carlos Fajardo. Incontornável nome das artes visuais brasileiras, o artista concedeu entrevista aos editores e a pesquisadores convidados sobre sua formação nas artes, o encontro com Wesley Duke Lee, a importância do desenho em suas investigações, sua atuação como docente e as circunstâncias experimentais que a envolvem, a metáfora do canteiro de obras que cerca sua produção e a análise de obras icônicas, além de suas observações em relação ao circuito das artes. Nossos agradecimentos a Fajardo e aos colegas Patricia Corrêa, Fernanda Lopes e Tiago Mesquita.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.1

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

O número também inclui traduções de importantes contribuições ao campo de investigação das artes. Os três artigos são de pesquisadores estrangeiros – Boris Groys, Ileana L. Selejan e Michael Asbury – que, a suas maneiras, trazem perspectivas distintas sobre a associação entre arte e política.

A docente convidada Julie Brasil organizou o dossiê Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-ético, composto por variadas leituras sobre a potência do político nas artes e, em particular, no contexto contemporâneo do que se anuncia como ruína. Como afirma a organizadora, os textos reunidos "nos devolvem a potência que o horror tentou destituir: a potência de falar, de restaurar o rumor das ausências, de fazer do silenciamento um campo de batalha, do sonho um atestado inegociável de vida e de futuro". Estão alinhados nesse dossiê artigos originais, traduções, textos de artistas e obras plásticas de extrema sensibilidade e agudeza. Ressaltamos a inserção de perspectivas e contribuições ensaísticas que se voltam para a produção de arte na América Latina, seu lugar no tempo presente e formas de luta contra a opressão. Nossos agradecimentos a Julie Brasil pela valorosa contribuição.

Esperamos que desfrutem de mais um número da *Arte & Ensaios* e que ela possa contribuir para as pesquisas de vocês.

André Leal e Felipe Scovino
Editoria *Arte & Ensaios*

Como citar:

LEAL, André; SCOVINO, Felipe. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 7-8, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https:// doi.org/10.60001/ae.n50.1. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

O canteiro de obras de Carlos Fajardo

Carlos Fajardo's construction site

André Leal
0000-0002-0021-6616
coxaleal@gmail.com

Fernanda Lopes
0000-0001-6145-7061
fernanda.clopes@gmail.com

Felipe Scovino
0000-0003-3308-9382
felipescovino@eba.ufrj.br

Patricia Corrêa
0000-0003-2788-024X
patricia.la.correa@eba.ufrj.br

Tiago Mesquita
0000-0003-2247-5480
tiagosmesquita@gmail.com

Resumo

A entrevista com Carlos Fajardo aconteceu no dia 27 de outubro de 2025, *online*, com André Leal, Felipe Scovino, Fernanda Lopes, Patricia Corrêa e Tiago Mesquita como entrevistadores. O debate se deu em torno do início da trajetória artística de Fajardo, as aulas com Wesley Duke Lee, sua relação intrínseca com o desenho, a pintura e, claro, a instalação, e seu envolvimento com o Grupo Rex e a formação da Escola Brasil:. Tendo a metáfora do canteiro de obras como mote, a entrevista enveredou por obras e exposições icônicas do artista que lidaram com conceitos como ruína, fresta, erotismo e o signo do espelho. Finalmente, foi debatida sua experiência como docente na formação de artistas e seu modo peculiar de ensinar.

Palavras-chave

Carlos Fajardo. Desenho. Grupo Rex.
Escola Brasil:. Instalação.

Abstract

The interview with Carlos Fajardo took place online on October 27, 2025, with André Leal, Felipe Scovino, Fernanda Lopes, Patricia Corrêa, and Tiago Mesquita as interviewers. The discussion revolved around the beginning of Fajardo's artistic career, his classes with Wesley Duke Lee, his intrinsic relationship with drawing, painting, and, of course, installation, and his involvement with the Grupo Rex and the formation of Escola Brasil:. Using the metaphor of the construction site as a starting point, the interview explored iconic works and exhibitions by the artist that dealt with concepts such as ruin, crack, eroticism, and the sign of the mirror. Finally, his experience as a professor in the training of artists and his peculiar way of teaching were discussed.

Keywords

Carlos Fajardo. Drawing. Grupo Rex.
Escola Brasil:. Installation.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.2

Felipe Scovino / Você poderia começar pelo início? Digo, o curso de desenho que fez com Wesley Duke Lee foi muito importante para a sua trajetória, não? E você acha que, de alguma forma, o desenho sempre está presente no seu trabalho? Afirmo isso no sentido de que o desenho é algo projetual e especulativo, ele sintetiza em imagem uma ideia e aponta um vetor que não necessariamente será construído ou se o for, não exatamente daquela forma que o desenho realizou. Simultaneamente, a sua obra me transporta para a metáfora de um canteiro de obras: particularmente, o trabalho dos anos 1970 tem algo de precário, instável, provisório... enfim, o projeto de algo em construção. E a ideia de projeto era muito peculiar naquele momento. Projetar qual Brasil em meio a um contexto de desesperança?

Carlos Fajardo / Perfeito, Felipe. Você me fez quatro perguntas. Deixa eu fazer uma citação para você. O Jean-Luc Godard falava que fazia cinema como todo mundo. Os filmes dele tinham começo, meio e fim. Mas não necessariamente nessa ordem. Ele podia começar pelo fim. Eu fico meio tentado a dizer para você que vou começar pelo fim. Bom, o fim, que é o começo, que você falou muito bem, é a minha formação com Wesley Duke Lee por volta do início dos anos 1960. Então, minha formação como artista não é exatamente a formação que eu estava tendo na faculdade, nos anos duros do golpe militar. Parei de frequentar a faculdade durante dois anos. Nesse período, entretanto, procurei Wesley. Eu conhecia e gostava do trabalho dele, e propus a ele que me desse aula de desenho. Wesley era um artista do desenho. O modo de raciocínio dele começava pela linha e foi assim que ele trabalhou o tempo todo. Ele falou para mim, quando pedi esse suporte de aprendizado, que não dava aula para uma pessoa só, que eu poderia fazer a aula com um conjunto de pessoas. Expliquei a ele que estava interessado em desenho. Mas eu estava interessado também em desenvolver uma linguagem gráfica e tipográfica. Ele era excelente no campo do *design* também. E ele falou: "Não, eu vou dar para você essas duas coisas". Convidei outras pessoas. Esse grupo foi composto pelo Frederico Nasser, José Resende e Luiz Paulo Baravelli. Sobre Wesley, eu não sei se foi tanto o desenho que me impressionou, para falar a verdade, mas fundamentalmente a maneira como ele analisava os trabalhos. Primeiro, ele não falava de um trabalho, mas estabelecia relações entre os trabalhos, o que era muito interessante. Não só ele estabelecia relações entre os trabalhos, mas ele construía relações com a arte contemporânea. O que víamos era basicamente Marcel Duchamp. Então, eu

diria para você que minha formação teórica começa com Duchamp e tudo o que tinha em volta dele. Com Wesley, nós quatro tivemos menos de um ano de aula. E era realmente uma experiência incrível. O que eu mais aprendi com Wesley foi estabelecer um universo de relações.

Sobre a segunda questão que você perguntou, que era sobre o desenho, o curso do Wesley tinha mais abrangência do que só o desenho, porque a parte prática, efetiva, que ele desenvolvia, era o desenho de observação. Ele não dava o desenho de observação como uma forma de representação, de semelhança, de busca de uma representação permeada por certas regras. Na verdade, ele aplicava uma técnica que aprendeu nos Estados Unidos. Não é uma técnica de fazer desenho, mas de aprendizado, que era o seguinte: você não desenhava olhando para o desenho. Você dava primazia e mais importância ao que estava diante de você. E desenhava o que pensava sobre. O desenho pertence ao universo da observação e não da representação.

FS / Eu fiz uma metáfora sobre o canteiro de obras porque seu trabalho tem algo de instável, provisório, projetual, de algo em construção. E, nesse sentido, ele criaria uma espécie de interface com o desenho.

CF / A ideia de um canteiro de obras é muito boa. O curso que eu fazia não era de arte, porque nem existia na época que eu fiz faculdade, mas de arquitetura. O canteiro de obras, porém, tem muito a ver com a maneira como eu comecei a trabalhar. O foco no início do meu trabalho não era fazer desenhos, mas ir a lojas de equipamentos de construção. Acho que esse era o meu canteiro de obras. Tinha também forte hábito de ir a livrarias. Então, os meus interesses envolviam, primeiro, a linguagem visual não apenas no campo da arte, mas uma maneira de estabelecer raciocínios visuais. No canteiro de obras entrariam outras coisas também. Fiz durante muito tempo um curso de música, eu tocava instrumentos. Então, a música entrava intensamente no meu universo. Junto da música entrou nesse canteiro algo que é importante para mim até hoje, a fotografia. Acho que a fotografia e o desenho são parentes, definitivamente. Eram modos de apropriação de um universo que me interessava ocupar.

Você comentou algo sobre o sistema.

FS / Era uma alegoria. O canteiro de obras também no sentido de uma estabilidade provisória, especialmente as obras que produziu na virada da década de 1960 para os anos 1970. Você trabalhava com materiais como madeiras, vigas, metais de toda ordem. Estava ali a ideia um projeto (falido) de Brasil. Um

país que sofria o freio da euforia desenvolvimentista e se vê num contexto de desesperança. É essa imagem da instabilidade que seu trabalho também provoca.

CF / Pode ser, eu não acho que seja central, mas tem essa sugestão. Estamos falando sobre desenho, mas eu operava com muitos materiais e continuo até hoje. Se você olhar atrás de mim, você tem quatro trabalhos meus. Se você olhar os da direita, são dois trabalhos de fórmica. Era algo que pensava no final dos anos 1960. A ideia de um universo que acaba na esquina era uma ideia terrível mesmo. Não há dúvida nenhuma. Acompanhada ainda da ideia, que também é terrível, de que em arte tudo já foi feito.

Tiago Mesquita / Voltando, Fajardo, a essa questão do início da produção e do seu período de formação também, eu queria em primeiro lugar tirar uma dúvida que veio da pergunta do Felipe. Se essas aulas do cursinho vieram antes ou depois do Wesley?

CF / Wesley foi a primeira experiência que tive no campo da arte. Eu já estava na faculdade quando o procurei. Eu fiz arquitetura no Mackenzie. A faculdade deixava muito a desejar em termos de qualidade, por isso comecei a procurar outras atividades.

TM / Outra coisa que eu gostaria de saber... sua geração mudou a perspectiva em relação às vanguardas e ao modernismo. Você conviveu com Wesley, Geraldo de Barros e tantos outros artistas. Você viu isso mudar muito radicalmente. Eu gostaria de saber a perspectiva que vocês tinham em relação ao que deveria ser a arte de vanguarda, arte experimental, arte moderna, o termo que você preferir. O que diferia a visão de vocês em relação às gerações anteriores?

CF / O meio brasileiro nesse período era muito limitado, extremamente conservador. Se você olhasse o ensino de artes, o que existia era a Faap (Fundação Armando Alvares Penteado) em São Paulo. E era uma forma de ensino baseada em você desenvolver um trabalho a partir de uma técnica, algo renascentista em termos de aprendizado. O que Wesley nos mostrou é que isso não é verdadeiro. Você desenvolve, não é que você aprende a desenhar, você aprende a raciocinar visualmente. É essa a grande contribuição do Wesley. Minha formação pós-Wesley foi com um grupo de companheiros como o Baravelli, Nasser e o Resende. Nós desenvolvíamos nossos próprios processos. Nós pensávamos em termos de materialidade e de contemporaneidade. Eu comprava muito livro. O primeiro livro que comprei, que me interessou muito, chamava-se *Minimal Art*. Um livro maravilhoso, de fato. Acontece que nós descobrimos que muita coisa que estava

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figuras 1 e 2
Carlos Fajardo,
Fórmicas, 2011

lá nós fazíamos também, modestamente falando, mas é verdade, estávamos ligados aos problemas do momento que estávamos vivendo, e isso tinha que se refletir num trabalho que abria mão de qualquer relação com o que você via em galerias, com o que estava acontecendo nessa época. O que fazíamos era uma crítica e menos uma visão negativista. Estávamos olhando para outros lugares. E um deles era a rua Florêncio de Abreu, que vendia equipamentos de tudo quanto era tipo, a oficina que eu mencionei.

TM / E qual era o outro?

CF / Eu estava trabalhando com materiais incomuns como o acrílico, não a tinta acrílica, que também usei. Eu estava muito interessado em materiais que tivessem superfícies diversas e, entretanto, ainda mantivessem um discurso cromático. Então, se eu tivesse que dizer para você qual era o segundo aspecto da minha atividade, seria pensar materiais que tivessem características que, de certa forma, tinham a ver com a minha formação. Quando vocês me perguntam sobre a minha formação começando pelo desenho, é verdade, mas digo que foi a pintura também. Quer dizer, quando eu estava começando, com 22, 23 anos. Foi um momento muito curioso no campo da pintura porque a tinta acrílica foi então inventada. A pintura oferecia, pelo menos para mim, um caminho outro de feitura que não fosse a questão que envolve a pintura a óleo. A pintura a óleo tem uma tradição maravilhosa, muito grande e pesada. A tradição maravilhosa é do Quattrocento italiano, do Renascimento. A ideia é que você pode usar uma superfície bidimensional para apresentar uma imagem "tridimensional". Mas, de qualquer jeito, eu acho que o segundo ponto que tem é, efetivamente, uma característica minha, que era trabalhar com materiais que tinham uma superfície material que me interessasse do ponto de vista do pensamento bidimensional.

Fernanda Lopes / Gostaria de resgatar a ideia do canteiro de obras porque, em 1970, você, José Resende, Luiz Paulo Baravelli e Frederico Nasser realizam uma exposição importante no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) na qual vocês usam materiais atrelados a esse campo. O Frederico Morais faz o primeiro audiovisual, a partir da exposição de vocês, que se chama *Memória da Paisagem*. Essa exposição depois segue para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Naquele momento, o Aterro do Flamengo está em obras, e o audivisual do Frederico contrapõe os trabalhos de vocês no museu e a imagem do canteiro de obras no Aterro,

porque todo o contexto é de uma cidade em obras. Esse dado reforça a questão do material, estrutura e construção. Mas isso também já estava no Grupo Rex, em 1966, 1967, quando você apresentou alguns trabalhos que têm essa ligação. Destaco o *Neutral*, que é aquela instrução para fazer a caixa de acrílico. É um desenho, na verdade. Em outro desenho chamado *Mulher sendo atacada* (1966), a folha de papel é vincada como se fosse uma cortina. Então, eu acho que mesmo nos materiais tradicionais, já há uma tentativa de repensar esse outro lugar que você está falando sobre a tradição e olhar para o que estava acontecendo, que é um pouco da pergunta do Tiago. Queria ouvi-lo sobre essa exposição de que vocês quatro participaram. É a passagem do Grupo Rex (1966-1967) para a Escola Brasil: (1970).

CF / Você conhece muito bem meu cubo de acrílico. Até escreveu sobre ele e possui um. Gosto muito desse trabalho não só porque corresponde a uma ruptura de tudo que eu poderia ter feito até então, mas porque ele tem uma ideia que eu acho poderosa que é a eliminação do autor. A pessoa, quando compra, compra as instruções e faz a obra. Eu acho que o trabalho foi libertador por tudo que você possa considerar e tudo que veio junto com a exposição. Mas esse trabalho é simbólico toda a vida.

FL / Comentando sobre essa ideia do canteiro de obras que o Felipe trouxe logo no início, de fato ela aparece nessa exposição.

CF / Sem dúvida aparece pela variedade muito grande de materiais empregados por nós. Mas não deixava de ter desenho ali também, sabe? É como se eu quisesse dizer que o universo do desenho tivesse muito pouco a ver comigo. Não é verdade. Falando de outra forma, o desenho, a fotografia e a tipografia trabalharam muito junto comigo. Quer dizer, nesse momento, quando eu deixei de ter aula com o Wesley, eu trabalhei na Metro 3, depois DPZ. Eu estava interessado não em publicidade, mas em *design* gráfico, e eu fiz isso lá. Então, o *design*, na minha opinião, esse que eu fazia, era outra forma de desenho muito mais ligada a um pensamento de imagem. O desenho que eu faço hoje absolutamente não tem nada a ver com representação. Tem a ver com ação e com o vazio. Tem a ver com certa afirmação da ação física no papel. E o desenho, o que ele é? Ele é, queira ou não queira, uma forma de memória. O atrito dele deixa um traço. Então, essa característica do desenho, quando de algum jeito, a despeito de ter esse caráter de ser algo como uma documentação, a despeito disso, me interessa ainda.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

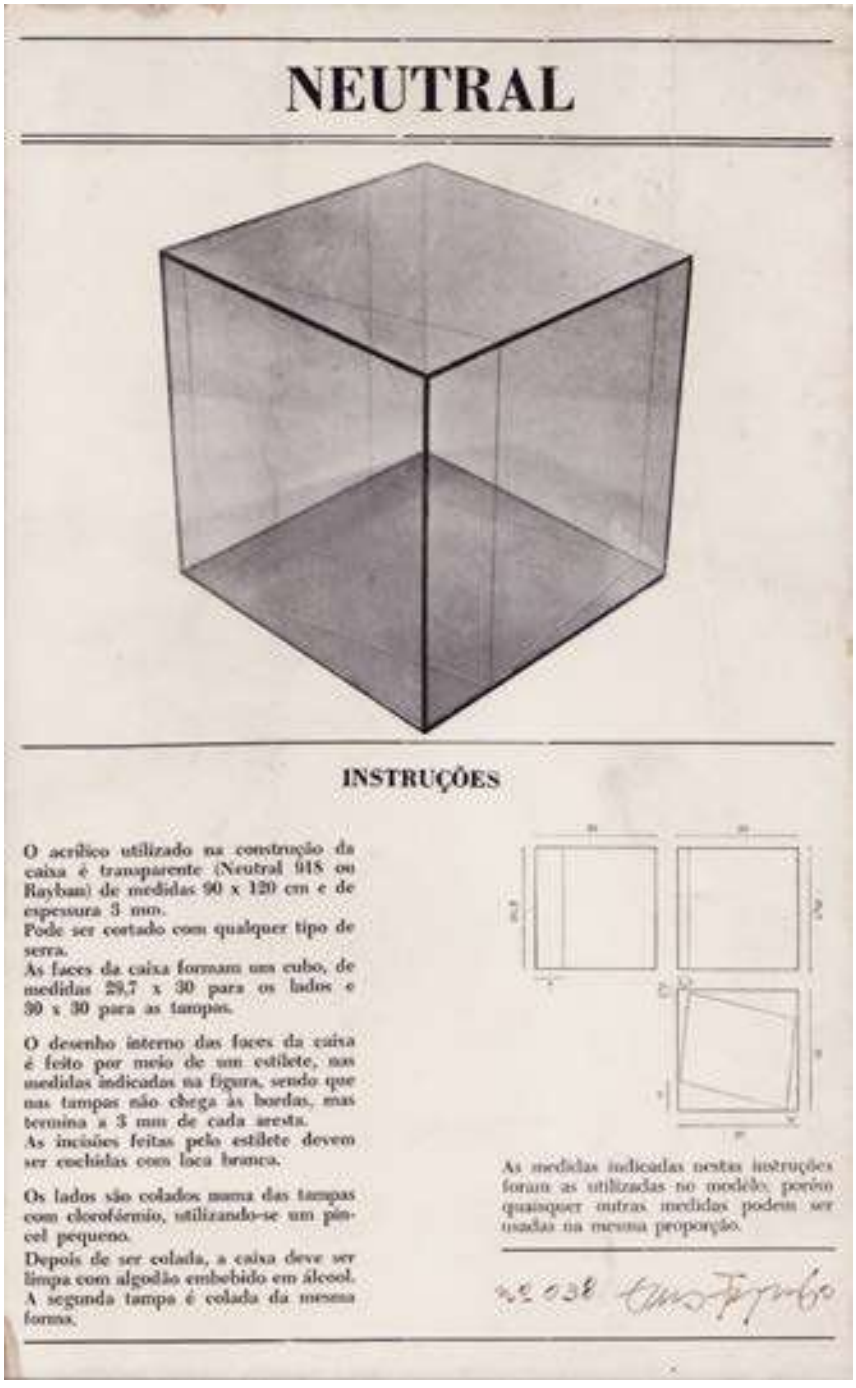


Figura 3
Carlos Fajardo,
Neutral, 1967

Estou fazendo um livro que estou gostando muito, é grande, e o projeto é meu. Tenho um *designer* gráfico, o Raul Loureiro, que é ótimo. Então, é um livro muito bonito. O Charles Cosac, o editor, não pôs nenhum limite ao que eu pensei fazer para o livro. Estou dizendo isso porque há desenhos nele. Não sei se conhece um tipo de livro que abre totalmente. Esse tipo de livro é incomum no Brasil, não sei por que, e foi o que eu fiz. Quando se abre a folha, ela abre totalmente, fica plana, não fica aquela coisa ondulada. Então, pensei esse livro com esse tipo de montagem, chama-se Open Spine. Todos os desenhos que fiz para esse livro, eles são dois, não são um, e é como se eu tivesse optado para que o registro ficasse sempre nas bordas. O livro tem cerca de 40 x 30cm. Só que ele tem páginas duplas. Quando se fecha um caderno, você pode ter uma página dupla. E isso me diverte no seguinte sentido, na questão da representação. Por exemplo, as fórmicas. Está vendo as fórmicas que estão atrás de mim? São menores do que uma página do livro e elas estão no livro. Me agrada você estar trabalhando com uma imagem que não é representação de algo de um determinado tamanho, mas é a apresentação de algo fisicamente. Então, os desenhos que eu fiz para esse livro não são de reprodução, são a própria coisa.

Patricia Corrêa / Ainda sobre a exposição marcante que a Fernanda comentou, algo que me chama a atenção e sobre o qual eu gostaria de saber mais é a ideia de composição no trabalho. Falamos sobre material e sobre cor, que é, aliás, uma questão que se coloca junto com o material. A cor é uma forma do material, vamos dizer assim. E tem esse outro aspecto da produção, o aspecto compositivo estrutural, que é como você monta e arruma o trabalho, como você o dispõe no espaço. Eu acho que o seu grupo – você, Baravelli, Nasser e Resende – tem, no momento dessas exposições no MAM-Rio e no MAC-USP, um tipo de proposição espacial que remete ao canteiro de obras. Uma ideia que é uma derivação da montagem cubista, da conexão, da articulação entre elementos no espaço, em que muitas vezes a forma fixa é implodida. Vocês fazem uma série de experimentações de ocupação, de espacialização e de disposição no espaço, em que as peças não apresentam estrutura fixa. E imagino que naquele momento, naquele contexto, isso tenha sido algo que chamava muita atenção. O fato de você ter uma montanha de pedras, placas de madeira ou de ardósia sobrepostas sem que aquilo se estabelecesse. Queria perguntar como você percebe essa passagem, considerando o seguinte: como você acaba de dizer,

tem uma base do desenho que é fundante e que é permanente também em todo o trabalho. Você tem uma formação em pintura, como enfatizou, e estabeleceu, em algum momento, ao longo de um processo, uma negação desse elemento representativo que o desenho e a pintura costumam ter. Então, essas experiências espaciais têm ajudado o trabalho a se desprender desse espaço projetivo, de representação. Como você vê essa experiência? Isso é algo muito marcante, sobretudo nas instalações, com as folhas de vidro, espelhos, lâminas, esse interesse pelas superfícies, o modo como a pintura sai da parede e você passa a encostar a pintura no chão. Esses trabalhos que já são em lâminas transparentes, coloridas, também estão tensionando o espaço entre a pintura e a escultura, e ao mesmo tempo reportando a uma estrutura não compositiva. Estou argumentando sobre a ideia de uma estrutura não compositiva, que poderíamos associar ao minimalismo. Queria perguntar como você vê isso. Eu me lembro de José Resende, por exemplo, dizer que um artista como o Anthony Caro seria muito importante também para esse momento, mais até do que o minimalismo, que talvez não fosse uma referência tão marcante. Então, eu queria perguntar sobre essa questão da estruturação, a passagem de um espaço predefinido, no campo da pintura, no campo do desenho, e como isso se rompe na direção de um espaço mais fluido, no sentido do que é remanejável, mais aberto e mais sequencial do que articulado. Como você vê isso na história do trabalho?

CF / Para mim Richard Serra é mais importante. A década de 1950 é formadora, pelo menos para mim. Então o Serra, eu acho que é o primeiro artista, que eu posso dizer para você, que me encantou: a ideia de que os trabalhos se localizavam no mundo real. Quer dizer, o trabalho se construía junto com o espaço dado. Isso no Serra é fortíssimo. Mas não é que o Serra tenha me influenciado, porque ele é um escultor, mas a ideia do espaço atualizado, do espaço que não representa o cubo branco, o espaço físico tensionado é algo que me interessa até hoje. O meu trabalho, quando eu construo uma exposição, seja o que for, ele é pensado para o espaço e vai tensionar, operar nesse espaço como relação. Bom, então, Patricia, eu acho que a ideia de instalação é uma ideia que tem no meu trabalho desde a famosa caixa [*Neutral*], citada pela Fernanda. Acho que desse momento para frente, comecei a pensar o espaço como um espaço ativo, temporal. Esse trabalho tem uma coisa de dentro e fora que me agrada muito: a ideia de que você constrói um espaço virtual é algo que opero até hoje no meu

trabalho. Existem dois artistas muito importantes para mim que são Lygia Clark e Hélio Oiticica. O que me mais atrai na Clark é que tudo tem a ver com o corpo. O corpo físico, real e atual. O meu trabalho de instalação tem essa fisicalidade que é muito importante, do tamanho real das coisas, da mão, do corpo. Isso é algo formativo, e gosto quando isso me acompanha. E isso tem a ver com o momento que eu comecei a dar aula também. Já que estamos falando em instalação, em campo de trabalho, a aula é um negócio incrível. Eu nunca entrei numa sala de aula para dar uma aula que fosse para ensinar alguma coisa, porque eu acho que é um caminho errado. Se eu ensino alguma coisa, é algo que eu sei, e só serve para mim. Pode não te servir para nada. Então, você tem que estimular o outro a ter uma relação própria com a coisa feita. Faço isso até hoje, porque estou fazendo uma experiência de troca.

André Leal / Queria ouvir um pouco mais sobre a Escola Brasil: e também a questão do ensino de arte que, como você colocou, passava por uma questão de igualdade com os alunos. Como se dava a formação de artistas e a "metodologia" na Escola Brasil:? Você comentou um pouco sobre o desenho, sobre como tudo começa no desenho, nas aulas do Wesley, e chegou à frase, ou possível síntese: "fazer perceber em vez de ensinar", que é algo sintomático para se pensar o ensino ou novas formas de educação. E também gostaria de ouvir sobre sua prática docente, quais as singularidades do ensino na universidade e a diferença entre espaços formais e informais de ensino artístico. Ou seja, como foi levar as práticas da Escola Brasil: para a USP?

CF / A Escola Brasil:, com dois pontos, que era o nome real dela, funcionou durante um período relativamente curto, quatro a cinco anos. Era em Santo Amaro, perto do início da Avenida Santo Amaro, na Avenida Rouxinol, número 51, e era uma fábrica, uma área muito grande, que tinha um galpão de cerca de 300 metros quadrados. De qualquer jeito, era possível dividir esse espaço em três situações diferentes. Havia até espaço para marcenaria ao lado, com cerca de 100 metros quadrados, que era usada pelo Baravelli. A escola foi feita para que as aulas acontecessem ao mesmo tempo. Então, quando nós chegamos nessa fábrica e alugamos o espaço, derrubamos todas as paredes e ficou apenas uma área. Era um ateliê aberto. A pessoa que estava tendo aula com você via a aula dos outros. Era um ateliê só. Eu não dava pintura nem desenho, a relação [com os alunos] era construída de diversas formas, dependendo da dinâmica

que a aula tinha. José Resende, geralmente, usava o ateliê do fundo e trabalhava a questão da espacialidade real. Ele usava o corpo das pessoas para medir as coisas. Era muito bonita a aula dele. Você começava a aula andando. Isso tem a ver com música. Você sabe que a música se tornou abstrata quando os movimentos deixaram de ser baseados em danças e começaram a partir do andante, não é? Isto é, a música da época de Vivaldi já tinha movimentos que não eram mais, por exemplo em sarabandas, mas eram andantes. Eram movimentos do corpo. Então, acho que no nosso trabalho havia essa movimentação quase musical. Tem uma frase do Hélio Oiticica que eu adoro: "o que faço é música". Minha atividade variava muito, mas normalmente tinha um certo traço bidimensional. Eu vou te dar um exemplo de uma aula minha. Outro dia, uma pessoa me pediu para repetir uma aula que eu tinha dado nos anos 1960, e eu lembrei dessa. Eu peguei a penúltima e a última páginas do *Ulisses* traduzido por Antonio Houaiss. Aquele texto sem pontuação, maravilhoso. Eu dei para as pessoas essa folha. Falei para elas trabalharem a partir daquilo o que elas bem entendessem. Então, era uma relação em aberto. O que me interessava, é o que nós íamos conversar depois das experiências feitas e somadas. Não tem trabalho. Não existia juízo de valor nenhum. Pelo menos nas aulas que eu dava, eu não falava que nada era muito bom. E não tem não gostei, não se trata de um julgamento qualificatório. Eu era aliado. Eu olhava todos os trabalhos, relacionando-os uns com os outros. Então, a Escola Brasil: era um campo de experimentação bastante aberto.

TM / Só para informar: o Fajardo agora é professor emérito da USP [aplausos e felicitações gerais].

AL / E como você levou essa experiência para a universidade?

CF / Entrei na universidade para lecionar com cerca de 50 anos. Então não se pode dizer que eu tenha uma sistemática de ensino que corresponda ao que as outras pessoas têm lá, porque eu não tinha nenhuma experiência acadêmica. Quando chego no nono ano de faculdade, eu estava na Escola Brasil:, dava aula em cursinho, e mesmo na Universidade Mackenzie, ainda sendo aluno. Então, quando entrei na Universidade de São Paulo como docente, é curioso, porque eu já era bem conhecido. Tinha uma série de situações muito favoráveis para eu trabalhar da maneira como considero a maneira natural de estabelecer uma relação entre aluno e professor; entretanto dar aula na universidade me foi muito estimulante: não pelas semelhanças, mas pelas diferenças.

FS / Uma imagem que apareceu até agora nas nossas conversas tem sido a de que seu trabalho, de forma geral, opera sob o regime da subtração ou débito. Por outro lado, nota-se um interesse da sua parte pelo minimalismo e pela arte povera, mas naquele momento o neoconcretismo ainda parecia se constituir numa referência muito eficaz no cenário da produção de arte no Brasil. O seu trabalho, contudo, não condicionava a experiência da participação nem a narração. Mas se ele não era interativo, sem dúvida havia, ao menos metaforicamente, a indução de um sentido de opinião sobre o estado do mundo. Por exemplo, muitos trabalhos se fazem sob a forma do fragmento ou uma alusão à ruína. Havia esse interesse, tangencial ou não, sobre comentar politicamente, por meio de alegorias, o contexto do mundo naquele instante? Achei curioso você ter trazido a Lygia Clark e a operação do vazio, porque penso que você trata do signo da ruína, mais do que do vazio. Como essa ideia ou imagem da ruína se manifesta?

CF / Sobre o neoconcretismo, uma pessoa com quem eu tive contato muito grande foi o Willys de Castro. Ele me influenciou muito. Uma coisa me ocorreu sobre o que comentou. Eu vou mencionar o trabalho que fiz para a XXV Bienal de São Paulo, em 2002. Era uma caixa que ocupava um espaço muito grande. Uma estrutura de ferro e vidro, um vidro específico para eliminar ruído. Quando você utiliza um vidro grosso, um laminado, porque são dois vidros que são colados um no outro, um fino e outro grosso, o som não consegue passar direto por esse material. Pensei um trabalho que era uma caixa e que tinha uma porta pela qual você entrava. O trabalho era um cubo. O chão era de costaneira, parte do mármore que tem uma superfície rugosa, em que é difícil andar. Fiz algo que era para andar nessa superfície. Utilizei também uma espécie de tecido de aço inoxidável, material que aliás uso muito, que tem trama e urdidura. Queria que as pessoas que andassem por fora do cubo vissem uma espécie de fantasma do que tinha dentro através da cortina de aço. Você não via claramente o que tinha dentro. Se havia pessoas, você via com grande dificuldade quem estava lá. Então, ele tem essa condição de dentro e fora, que acontece muito no meu trabalho. Queria que a pessoa fizesse uma experiência de vida. E houve experiências vivenciais mesmo. No dia da inauguração da Bienal, eu não sei por que, serviram muito champanhe. E as pessoas entravam e saíam do meu trabalho, mas teve um casal que resolveu ter relações sexuais lá dentro. Eles entraram e fecharam a porta do meu trabalho. E aí, as outras pessoas ficavam do

lado de fora tentando olhar, através da cortina de aço que eu tinha colocado, por frestas, o casal lá dentro. Se você estava pensando em termos dessa condição, aconteceu tudo o que você estava levantando sobre a natureza do que eu faço. Você vai dizer, ele é ruinoso e sem dúvida nenhuma é ruinoso. Foi refeito no dia seguinte. Mas eu nunca pensei que os trabalhos que eu proponho, que eu produzo, sejam permanentes e eternos. Eu gosto dessa ideia. Você já viu muito bem que eu gosto dessa ideia mesmo, porque boa parte dos meus trabalhos usa materiais que não são permanentes, que vão se transformando. Transformação, modificação e perda. Eu fiz um trabalho que era uma esfera de glicerina. A glicerina é usada para fazer sabonete e não é permanente: vai secando com o tempo. A esfera tinha 40 centímetros de diâmetro e era ainda é um pouco úmida, então o próprio peso acaba com a forma esférica perfeita, que o peso vai modificando. E esse trabalho tem começo, meio e fim. Quando você tem um sabonete, ele vai perdendo unidade dentro e vai ficando cada vez mais seco fora. De tal maneira que, de repente, ele pode se romper. Quer dizer, esse trabalho, sem dúvida, respeita aquela ideia que você está falando de uma certa forma de ruptura, porque ele tem vida. Ele é feito para acabar.

TM / Aproveitando um pouco a pergunta da Patricia, ela falou sobre uma perda de unidade pressuposta e ideal que haveria no seu trabalho, para uma expansão que acontece na relação com o espaço comum, e como isso se daria. Acontece que a bibliografia sobre a sua obra muitas vezes vai ressaltar um aspecto muito curioso que é a diferença estabelecida com o minimalismo. Que é a manutenção da unidade do volume. Muitas vezes, aliás, uma unidade que nem é do volume, mas da composição do volume por meio de chapas. Você mesmo, na sua tese, vai insistir muito na relação das superfícies a constituir um monolito. Às vezes só um volume pressuposto, uma coisa assim. Mas o que eu queria saber também é como esses volumes se manifestam. Penso no trabalho de tijolos da exposição de 1989, na Galeria Raquel Arnauld, que eu acho que é uma variação também que vai para a Bienal de Veneza, os trabalhos com fotografia, os trabalhos com vidro de 2017, que são trabalhos que me interessam absurdamente. Há ainda aquele trabalho de mármore, que eu não lembro o ano, que tem uma fissura no meio, com um formato que às vezes lembra um olho, às vezes lembra uma vagina. Tem um sentido também de ver através desse mármore. Então, esses objetos funcionam muito como uma forma de perceber o espaço

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

ao redor através de frestas. E isso junto até com o que a Fernanda comentou sobre o trabalho, de 1966-1967, em papel sanfonado que você faz o chanfrado. Esse trabalho tem algo de uma vista pela fresta. Tem esse trabalho que você falou, respondendo ao Felipe, da Bienal organizada pelo Alfons Hug em que está presente o reflexo, que me faz lembrar a instalação do Arte/Cidade, que ainda tinha o fato de você encontrar o céu apenas indiretamente. Em todos tinha algo de você olhar pela fresta, que tem a ver com o seu interesse pelos dispositivos fotográficos também, de encontrar as coisas indiretamente. Esses objetos não funcionam apenas como um objeto que nos faz olhar para o redor, mas instituem um tipo de olhar específico, que não seria uma experiência tal como as obras minimalistas. É mais duchampiano do que minimalista. Qual é o seu interesse por essas frestas, nesse olhar através das coisas?

Figura 4
Carlos Fajardo,
Pirâmide Invertida, 1987

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figuras 5 e 6
Carlos Fajardo,
Pirâmide Invertida, 1987

CF / Esse assunto me interessa muito, Tiago. Eu acho que tem muito no meu trabalho. A respeito do minimalismo, e a respeito do meu cubo de acrílico, ele é anterior a muitos trabalhos que usaram essa forma no minimalismo. Existe uma coisa que tem a ver com o meu trabalho que é a relação entre dentro e fora. Isso diz respeito ao corpo humano. Vamos pensar em uma mulher que fica grávida, é uma coisa maravilhosa, misteriosa e incrível. Porque é, de fato, o dentro e o fora, no máximo da inscrição que pode haver. Então, esse assunto me acompanha há muito tempo. Quando fiz o cubo de acrílico, eu fiz exatamente isso. Existe um dentro que não era o que está fora. Agora, eu fiz um trabalho que está no Museu de Arte Moderna de São Paulo, que eu peguei um bloco enorme de mármore e cortei no meio, como se fazia na época. Fiz uma mudança de forma que a parte de fora, que era toda rugosa, e a parte de dentro que ficou impecavelmente reta, eu as inverti, de maneira que você tem uma fresta esquisita, entra as duas pedras, pela qual você olha. Eu não costumo fazer trabalhos com homenagem a outros trabalhos, mas isso tem a ver com o *Beijo*, de Brancusi. E aquilo é tão bonito de pensar, aquele lugar que junta e não junta, que tem uma interioridade e uma exterioridade ao mesmo tempo. Gosto de pensar que as pessoas que olham esse trabalho ficam tentando entrar por dentro com o olhar. É um assunto que, de fato, Tiago, eu trabalho bastante. Aparece muito. Eu sou um artista que trabalha muito com espelhos, e eles são esse lugar estranhíssimo em que você se vê não sendo você. Me agrada muito também essa ideia. Um trabalho que noutro dia você escolheu para uma exposição, feito com vidro e feltro, ele tem o registro do impossível. Ele possui aquilo que o Felipe estava falando, do inacabado. A ideia do feltro é escorregar na vida. E o vidro, a ideia é ficar segurando. Eis a iminência da perda, o abalo. Eu acho que o Felipe usou o termo ruína muito bem. Isso acontece no meu trabalho. É uma coisa que me agrada pensar que eu faço isso intencionalmente no trabalho: não ser permanente.

TM / E tem uma dimensão erótica. Esse entreolhar que aparece muito nos trabalhos. Desse olhar através, esse olhar meio de soslaio, que o trabalho sugere. Tem uma dimensão erótica forte que aparece muito, também nos drapeados de tecido.

CF / Sem dúvida. Eu gosto muito quando consigo realizar isso. Tem a ver, em certo sentido, com o tato, esse meio inesperado, não permitido.

TM / É que eu achei curioso na conversa sobre a Lygia Clark que a obra dela, por exemplo, é muito disponível, embora violenta. Sempre tem uma

espécie de caráter meio indireto, que trava o seu acesso ao elemento que você vai olhar, não? Tem um retardo, para usar um termo que eu acho que você gosta, não é?

CF / Bom, o que vocês comentaram é muito agradável de discutir, é muito perspicaz sobre aquilo que eu tenho produzido. Me agradou muito a forma como vocês olharam meu trabalho até agora.

FL / Fiquei lembrando de um trabalho que você fez para o Centro Cultural São Paulo (CCSP), em 2011, quando você foi Artista Convidado do Programa de Exposições. Era uma placa de madeirite na única escada do bloco de exposições, que ligava o piso Caio Graco ao piso Flávio de Carvalho. É um prédio todo composto por rampas e aquela é a única escada. E é um trabalho que é uma grande placa de madeirite que ficava atravessada. Tem a ver com tudo isso que vocês estão falando. Parece que ela está pronta para cair, porque está muito envergada.

CF / De maneira que o único jeito de a placa ficar parada era presa na escada, imobilizada. Ficava meio torta, de maneira que as pessoas não conseguiam passar para descer facilmente nem por baixo nem por cima.

FL / Exato. Você tinha que mexer um pouco o corpo para conseguir passar com certo cuidado, acho que o trabalho inspirava um pouco isso. Fora a questão de a madeirite ser um material que indica algo temporário, a indicação de que algo está em mudança, que está em obra, pensando no espaço urbano. E fiquei pensando muito no que você vem falando sobre desenho, sobre trazer a Lygia Clark e a sua relação com a arquitetura em alguns momentos. Assisti a um vídeo, produzido pelo CCSP, que é um depoimento seu sobre esse trabalho, em que você comenta que a obra é como um intruso no espaço, obrigando as pessoas que passavam por ali a criar desvios. Esse intruso fazia você perceber o espaço de uma maneira diferente. Fiquei pensando muito sobre isso quando você falou na Lygia e sobre a ideia de um corpo vivo, desse espaço que também é meio adaptável ou que muda a partir de uma percepção individual. Queria que você falasse um pouco sobre a relação com a arquitetura nesse tipo de trabalho. Obras que propõem um curto-circuito, que oferecem alguma mudança na percepção da arquitetura. Além disso, o desenho me parece ser um modo de você se aproximar do mundo também. Não um desenho técnico, exatamente matemático, mas como uma questão de percepção, que eu acho que tem a ver com o neoconcretismo e com a Lygia Clark. Fiquei pensando sobre isso na relação com os trabalhos que remetem mais diretamente à arquitetura, que não criam uma arquitetura em si, mas que dialogam ou pensam a partir de uma arquitetura específica, como no caso dessa intervenção no CCSP.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 7
Carlos Fajardo, CCSP, 2011

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 8
Carlos Fajardo, CCSP, 2011

CF / Esse trabalho no CCSP foi o menos visto que eu fiz. Gosto muito dele e que bom que você falou dele, porque às vezes até o esqueço. Ele surge de algo com que fiquei muito chocado: os funcionários mais humildes não podiam usar essa escada, não sei por quê. Mas essa escada cortava caminho para o trabalho deles. E eles não podiam descer. Fiquei sabendo e enfiei esse obstáculo para ninguém subir e descer. Foi isso. Agora, você falou de outra coisa que me é muito importante, que o madeirite é exatamente isso que você falou. Eu comecei a usar o madeirite porque ele é pensado como provisório e precário.

PC / Gostaria de perguntar sobre um elemento lúdico que o trabalho possui. Não sei o quanto você já pensou sobre isso, se isso já apareceu. A primeira associação que eu faço é com a experimentação gráfica que aparece muito cedo no trabalho, pelo menos desde aqueles catálogos e impressos de 1968, 1970. Eram catálogos que não traziam nenhuma imagem das obras, mas muitos desenhos ou comentários visuais. Então tinha alguma coisa lúdica ali. E depois esse trabalho que você faz em 2002, com o José Resende, que é o *Manual*, uma intervenção em um livro, que traz um debate sobre psicanálise. É algo que talvez poucas pessoas conheçam, porque está em um livro [*Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*, organizado por Giovanna Bartucci]. Não sei se isso foi reapresentado em outra situação, mas eu o conheço desse livro. E tem um aspecto lúdico, o *Manual* é, nesse sentido, algo que pode ser manipulado mas, ao mesmo tempo, tem um elemento de descoberta, invenção e interação. Tem uma folha que é para você pegar um lápis e riscar, tem outra que é para você rasgar o próprio livro. E seu trabalho para o Arte/Cidade, uma cobertura, onde você faz uma espécie de mesa de espelho, retirando o telhado. É como um espaço em ruína, como o Felipe disse, e você acentua esse aspecto. Ali tem um abismo invertido, porque você olha para baixo e vê o céu. E você conta uma história de uma menina que se debruça, e o irmão dela a segura e fala: “Cuidado para você não cair”. Você conta essa história de forma muito prazerosa, tem algo um tanto lúdico nessa narrativa. Queria perguntar o que você acha disso, se faz sentido o que eu estou dizendo. Como o lúdico se manifesta? Há uma conexão possível com a Lygia Clark nesse sentido? Pensamos em um trabalho que tem vidro, e a sobriedade se faz presente. Mas penso que o elemento lúdico talvez se manifeste nesse momento. E o próprio elemento erótico de algum modo.

CF / Com certeza, Patricia. Esse trabalho, eu fiz no Sesc e depois, muito tempo depois, eu fiz, em outra circunstância, um trabalho, por incrível que pareça, no mesmo lugar. O primeiro prédio, onde foi feito o Arte/Cidade, foi destruído e aí construíram outro Sesc nesse mesmo lugar. Um dia me convidaram para fazer um trabalho no Sesc. Só que quando eu cheguei no lugar que era para fazer o trabalho, eu vi que era o mesmo lugar, só que três, quatro, cinco andares acima. É incrível eu fazer dois trabalhos numa mesma circunstância. Sendo que nessa segunda, o chão era totalmente de vidro e as pessoas passavam por ele. E embaixo desse chão de vidro, tinha uma piscina. Mas fiz um trabalho em cima desse vidro. Então era uma caixa, um corredor de vidros espelhados. Você sabe que muita gente não conseguia entrar nesse trabalho, seja pelo vidro, seja pela profundidade toda da distância abaixo da piscina. Então, quando eu fiz um corredor, essas pessoas ficavam, de certa forma, tentadas a correr o risco, já que tinha uma estrutura montada em cima. Isso me agradou nele.

AL / O Felipe também deu uma indicação sobre o regime do débito e da subtração que me remeteu a uma entrevista sua que li recentemente, para a revista *Rosa*, na qual você comenta sobre o Tony Smith. Nessa passagem há uma discussão sobre a escala, e uma citação do Smith de que ele não faz nem monumento, nem objeto, mas faz algo para o corpo. Poderia falar um pouco mais sobre essa questão espacial e o corpo? Porque o corpo do espectador vai sendo cada vez mais demandado na sua produção. Então, gostaria de continuar um pouco nessa questão do corpo do espectador na sua obra, e os espelhos do Arte/Cidade colocam essa questão de forma extrema. Quando você comenta sobre a vertigem, como no último trabalho que mencionou, há também uma questão a respeito da escala.

CF / Tony Smith falou sobre limite. Ele não faz tão grande que seja um monumento, nem tão pequeno que seja um objeto. O que me interessa é algo que se envolva com você enquanto ser, enquanto pessoa. Então, essa questão do tamanho, os meus trabalhos todos são do tamanho nosso. Mesmo que sejam extensos. Dou muito valor a isso. Tenho um trabalho que é bem famoso, não foi citado nessa entrevista, mas é uma espécie de pirâmide invertida, que eu sempre achei que tem muito a ver com o passante. Então, eu dizia que ele é pedestre. São tijolos sobrepostos sem nada, só simplesmente sobrepostos na lógica que um tijolo tem. Então, esse aspecto da fisicalidade é algo que é extremamente importante para mim.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figuras 9 e 10
Carlos Fajardo
Sesc Belenzinho, 2012

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 11
Carlos Fajardo,
Sesc Belenzinho, 2012

TM / Queria falar um pouco da atividade universitária, mas também queria voltar à questão do desenho. Você falou que chega um determinado momento, sobretudo no final dos anos 1970, começo dos anos 1980, em que a figuração começa a desaparecer do trabalho, a figuração direta. Começa a haver outras formas de figuração. E você fala, aliás, na sua tese, que vai substituir a linha pelo recortado, pela apresentação do material. E isso tem a ver com o que estávamos conversando, porque esse recortado é um recortado que inclui quem olha. Desde as fórmicas o recortado aparece como uma dimensão reflexiva. O trabalho vai lidar com uma dimensão reflexiva e, portanto, pensando nisso, qual o tipo de relação sujeito/objeto que você vê nessa relação com os reflexos?

CF / Eu não gosto muito de pensar em termos de objeto quando faço o meu trabalho; gosto de pensar que é uma relação, vamos dizer, uma relação entre coisas. Mas me agrada achar que você tem com o trabalho uma conversa, que isso se estabelece de alguma forma. Como é que eu posso dizer? Eu acho que meu trabalho tem essa coisa de ficar perscrutando, olhando, como se eu estivesse escondido, olhando para uma fenda. Então eu acho que você cria uma espécie de... falta o termo adequado para dizer que você tem uma troca com aquele objeto que não é exatamente... bom, espelho tem isso. Puxa, quantos textos nós já não lemos sobre espelhos fantásticos? O último que eu li era da Clarice Lispector. É um texto lindíssimo. Eu acho que quando você lê aquele texto do livro da Clarice, você cria uma relação estranha com ele, sabe? Eu adoro imaginar que o meu trabalho cria essa relação estranha com você. Esse estranhamento me agrada muito; essa ideia, eu acho que tem a ver com o que eu faço.

TM / Estava pensando num título de um texto escrito por você, que aliás é sobre a sua atividade pedagógica, intitulado É como se o objeto fosse um sujeito, apresentado em um seminário no Instituto Tomie Ohtake. Um texto muito legal sobre a atividade docente. Você formou muitos artistas nas últimas décadas. Tem muita gente que passou pela sua orientação ou por seus grupos de estudo, ou pela conversa por meio de seus textos. São inúmeros. E como essa formação mudou a sua prática como artista?

CF / Eu troco. Eu troco até com artistas que aprecio. Eu troco trabalhos, troco convivência. Essas pessoas, muitas foram meus alunos, e eu gosto muito de os encontrar. Pessoas a quem eu dei aula há muito tempo e elas lembram e falam que foi legal para elas. Só no curso universitário, eu tinha sete turmas que

depois se transformaram em 11. Em cada turma são 70 alunos. Então, veja o número. Não era uma turma por semana. Eram várias turmas por semana. Então, formava esse número absurdo de alunos. E fiz isso durante 15 anos. Tive uma relação de troca com muita gente que está de algum jeito envolvida, seja com a arquitetura, seja com artes visuais.

FS / Mas terminando a entrevista, neste último comentário, você mencionou bastante a universidade, e eu queria saber um pouco sobre a crítica a seu trabalho. Como foi e como é a recepção crítica a seu trabalho? O diálogo com a crítica que o acompanhou. Sua relação, por exemplo, com o Walter Zanini quando participou da Jovem Arte Contemporânea (JAC), em 1967, no MAC-USP. Debatemos a forma como seu trabalho também ajudou a inaugurar um novo espaço de transformação da produção de arte brasileira, mas isso estava em conjunto também com um novo espaço da crítica. Essa pergunta é muito ampla, mas o que você puder trazer de contribuição será muito importante.

TM / Nos anos 1980 você teve interlocução com muitos críticos como Sonia Salzstein e Rodrigo Naves.

FS / Com o Frederico Morais também, nas décadas de 1970 e 1980.

CF / Eu, em certo momento, falei uma coisa que é um pouco perversa em relação ao mercado de arte. Eu falei que uma coisa é arte, outra coisa é o mercado de arte. Vou te falar que isso vale para uma porção muito grande da crítica de arte. A crítica é muito jornalística demais. Eu acho que isso não é problema de quem escreve. Quer dizer, eu acho que a literatura sobre artes visuais contemporâneas é muito pouca. Acho que falta um debate crítico mais interessante no Brasil. Isso não é a respeito do meu trabalho, mas de qualquer trabalho. Me parece que deveria ter mais. Nós temos condições intelectuais e operacionais que permitiriam esse trabalho. O que vocês estão fazendo comigo é exatamente esse trabalho. Quanto mais, melhor. É isso.

Carlos Fajardo (cfajardo1941@gmail.com) *é professor emérito pela Universidade de São Paulo. Participou da criação do Grupo Rex com Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Frederico Nasser, Geraldo de Barros e José Resende. Em 1970, com Luiz Paulo Baravelli, Frederico Nasser e José Resende, fundou a Escola Brasil:. Participou de exposições como Bienal de São Paulo, Bienal de Veneza e Bienal do Mercosul.*

André Leal *é arquiteto e urbanista pela FAU-USP e mestre e doutor em linguagens visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ, onde desenvolve pesquisa de pós-doutorado com bolsa Faperj Nota 10. É editor da revista* Arte & Ensaios *desde dezembro de 2023.*

Felipe Scovino *é professor associado do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É editor da revista* Arte & Ensaios*.*

Fernanda Lopes *é doutora pelo PPGAV da UFRJ. Foi curadora adjunta do MAM-Rio, do Centro Cultural São Paulo e da Sala Especial do Grupo Rex na 29ª Bienal de São Paulo. Entre os livros publicados estão* Éramos o time do rei – a experiência Rex *(2006) e* Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970 *(2012).*

Patricia Corrêa *é mestre e doutora em história da arte pela PUC-Rio e professora associada do Departamento de História e Teoria da Arte da EBA/UFRJ, vinculada à graduação em história da arte e ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Integra o grupo de pesquisa Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra (CNPq) desde 2021.*

Tiago Mesquita *é crítico de arte e professor de história, teoria e crítica de arte na Universidade de São Paulo. É autor dos livros* Imagem útil, imagem inútil; Rodrigo Andrade: resistência da matéria; Paulo Monteiro: o interior da distância; Cassio Michalany: como anda a cor*; e* Luiz Zerbini: sábados, domingos e feriados*. Como curador, organizou exposições como David Drew Zingg: imagem sobre imagem; Casa 7; José Bezerra: esculturas; Nosso norte é o sul; Robert Mapplethorpe: mais que um rosto; Diagonais; Antonio Manuel: corte circuito.*

Como citar:
LEAL, André; SCOVINO, Felipe; LOPES, Fernanda; CORRÊA, Patricia; MESQUITA, Tiago. O canteiro de obras de Carlos Fajardo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 10-36, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.2. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae.

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A imagem insiste: Carolina Maria de Jesus como gesto curatorial[1]

The image insists: Carolina Maria de Jesus as a curatorial gesture

Ana Carolina Oliveira
0009-0008-6782-4764
acopesquisa@gmail.com

Resumo

A imagem de Carolina Maria de Jesus vem sendo revisitada nas últimas décadas, ultrapassando o campo literário e adentrando o universo das artes, da curadoria e das narrativas gráficas. Partindo desse contexto, este artigo investiga como a imagem de uma mulher negra tem sido traduzida como símbolo curatorial, estético e político, a partir de três manifestações centradas na autora: seu livro, uma história em quadrinho e uma exposição. A análise interpreta como esses suportes constroem e disputam o imaginário visual e simbólico em torno da escritora. Como pistas encontradas, a exposição opera como gesto curatorial e espaço de disputa simbólica, legitimando Carolina como produtora de pensamento e cultura por meio de documentos, fotografias e obras de arte. A novela gráfica transpõe sua escrita literária ao campo visual, reforçando o caráter crítico e simbólico de sua obra. Em ambas, observa-se a centralidade de criadores afro-brasileiros, que partem de suas subjetividades para a insurreição da imagem da autora, movimento possível para quem consegue enxergar através do espelho de Oxum, entendido como uma contraposição ao espelho de Narciso. Conclui-se que essas representações reinscrevem Carolina como imagem crítica e símbolo político, capaz de tensionar passado e presente, tornando-se chave para reaprender a ver o Brasil a partir de sua *(re)existência*.

Palavras-chave

Carolina Maria de Jesus. *Quarto de despejo*.
Gesto curatorial. Genocídio simbólico. Imagem

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.3

[1] O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Código de Financiamento 001.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Abstract

The image of Carolina Maria de Jesus has been revisited in recent decades, extending beyond the literary field and entering the realms of art, curatorship, and graphic narratives. This article investigates how the image of a Black woman has been translated as a curatorial, aesthetic, and political symbol through three manifestations focused on the author: her book, a graphic novel, and an exhibition. The analysis examines how these mediums construct and contest the visual and symbolic imagination surrounding the writer. As evident clues, the exhibition functions as both a curatorial gesture and a space of symbolic contestation, legitimizing Carolina as a producer of thought and culture through documents, photographs, and artworks. The graphic novel transposes her literary writing into the visual field, reinforcing the critical and symbolic nature of her work. In both cases, the centrality of Afro-Brazilian creators is observed, who draw on their subjectivities to enact an insurgent vision of the author's image, a movement made possible for those who can see through the mirror of Oxum, understood as a counterpoint to the mirror of Narcissus. It is concluded that these representations reinscribe Carolina as a critical image and political symbol, capable of bridging past and present, and serving as a key to relearning how to see Brazil through her (re)existence.

Keywords

Carolina Maria de Jesus. Quarto de despejo.
Curatorial gesture. Symbolic genocide. Image.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 1
Carolina Maria de Jesus autografando seus livros, 22 dez. 1960
Fonte: Coleção Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo Jornal Última Hora. Disponível em: https://ims.com.br/exposicao/carolina-maria-de-jesus-ims-paulista/

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

O horror contemporâneo parece não ser apenas uma sucessão de violências explícitas, como aquelas comumente veiculadas pelos telejornais e mídias sociais: linchamentos, negligências humanitárias, genocídios, massacres, golpes de Estado, entre outras manifestações. Ele parece se estruturar, também, pela construção de um imaginário passivo, que naturaliza o extermínio de populações marginalizadas, além de estetizar a barbárie, pela escolha de quais imagens merecem ser perpetuadas no imaginário coletivo. No contexto brasileiro, desde 1978, o multiartista, político e ativista Abdias Nascimento (2018) denunciava o genocídio da população negra,[2] observando que o racismo no país não se limita à discriminação, mas se configura como um processo de genocídio que se manifesta tanto na violência direta quanto no apagamento simbólico e social.

Essa dinâmica também pode ser compreendida a partir do conceito de *necropolítica*, formulado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe (2018), que descreve as formas pelas quais o poder decide quem pode viver e quem deve morrer, instaurando regimes de visibilidade e invisibilidade que administram a morte e o sofrimento como parte constitutiva da ordem social contemporânea.

Diante disso, é possível considerar que a arte, como campo imagético, dificilmente se apresenta como um território neutro. Nessa perspectiva, funciona, muitas vezes, como uma fronteira onde se define quem pode ser visto, lembrado, sentido e narrado ou, ainda, esquecido. É por isso que, ao refletir sobre as sensibilidades ativadas pela arte no enfrentamento ao horror, se torna fundamental questionar: que imagens insistem? e por quê?

Considerando essa perspectiva, este artigo parte da figura de Carolina Maria de Jesus para investigar como a imagem de uma mulher negra e escritora tem sido revisitada e traduzida como símbolo curatorial, estético e político. A análise está estruturada a partir de três suportes: o próprio livro autobiográfico

[2] Apesar de denunciado por Abdias Nascimento desde a década de 1970, o Estado só reconheceu oficialmente o genocídio da população negra em 2016, após o Fórum Permanente pela Igualdade Racial (Fopir) protocolar denúncia junto às relatorias do Conselho de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU). A denúncia foi fundamentada no relatório final da Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) sobre o assassinato de jovens, do Senado Federal, que aponta o assassinato, no Brasil, de um jovem negro a cada 23 minutos, totalizando aproximadamente 23 mil jovens negros assassinados anualmente. O documento indica ainda que, entre as vítimas de homicídio, 53% são jovens, 77% são negras e 93% são do sexo masculino. Entre outras conclusões, o relatório evidencia que o Estado brasileiro, direta ou indiretamente, contribui para o genocídio da população negra. Informações disponíveis em: https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/06/08/em-relatorio-cpi-apresenta-sugestoes-para-acabar-com-genocidio-da-juventude-negra?utm_source=chatgpt.com. Acesso em 2 nov. 2025.

best-seller da autora, *Quarto de despejo*, lançado em 1960; a HQ *Carolina*, de Sirlene Barbosa e João Pinheiro (2018); e a exposição Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros, já tornada pública pelo Instituto Moreira Salles (IMS-SP) e pelo Museu de Arte do Rio (MAR). E em cada um desses espaços, também se questiona: em que medida a sua imagem atuaria como uma espécie de contradispositivo? Nesse sentido, essas releituras poderiam desafiar a tentativa de apagamento histórico, além de romper com os limites da representação e projetar possibilidades de pertencimento e *(re)existência* de um legado de valor incomensurável?

Assim, para pensar a complexidade da imagem da autora, tomamos como chave a distinção entre dois modos de ver: o espelho de Narciso, que reflete sobretudo a imagem da hegemonia política e social ocidental, e o espelho de Oxum, que revela a profundidade de saberes enraizados nas cosmologias iorubás e afro-brasileiras, articulando dimensões espirituais, estéticas e políticas. Essa oposição simbólica, que será aprofundada a seguir, nos permite entender como o genocídio dos negros se articula com a recusa da imagem do outro; e como, ao contrário, imagens como a de Carolina funcionam como portais para outra sensibilidade, outra forma de ver o Brasil, outra memória tornada possível.

Se o horror insiste em silenciar, a imagem de Carolina parece insistir em falar. E quando a aclamada autora se expressa, seja por suas próprias palavras, imagens gráficas ou exposições, não é apenas sua história que emerge, mas também a memória coletiva de um país que precisa aprender a se ver por outros espelhos.

Espelho de Narciso, espelho de Oxum: da imagem de si ao reflexo de nós

Em suas reflexões, a escritora Conceição Evaristo costuma retomar uma questão que frequentemente lhe é dirigida: se a *escrevivência* – termo que cunhou para nomear sua prática literária – não configuraria uma forma de narcisismo. Tal questionamento, ainda enraizado em um imaginário que desconfia da legitimidade da subjetividade negra, revela mais sobre os limites epistemológicos de quem interroga do que sobre a potência política e poética de quem escreve. Evaristo, com a precisão e a sensibilidade que marcam sua trajetória, responde que sua escrita não é narcísica, mas está fundamentada no espelho de Oxum, o *abebé*. Nesse gesto, ela desloca a centralidade do "eu" individualizado

para um "nós" ancestral e coletivo, revelando assim, uma chave fundamental para que se possa pensar sobre a potencialidade das imagens como recurso de enfrentamento ao horror contemporâneo.

Para Conceição Evaristo, a escrita de Carolina Maria de Jesus configura-se como verdadeira *escrevivência*, sendo marcada pela experiência vivida e atravessada pelas estruturas sociais que moldam o ser negro no Brasil. Evaristo não apenas se ancora nesse conceito, como também o expande ao conectá-lo simbolicamente ao espelho de Oxum, compreendido como uma metáfora de autoconhecimento e afirmação da identidade afro-brasileira a partir da escrita. Nesse gesto, a escrita deixa de ser um exercício individual de expressão e torna-se um ato coletivo de denúncia, além de expressão de memória e resistência, pois, ao narrar sua própria trajetória, Carolina aborda, também, um contexto social mais amplo, estruturado pelo racismo.

O espelho de Oxum, nesse sentido, pode ser compreendido como uma epistemologia que orienta o olhar para si, não apenas como introspecção, mas como reflexo de reconhecimento político. Assim, se esse espelho opera como ferramenta de leitura de si por meio da escrevivência, ele também pode ser mobilizado como chave interpretativa para pensar a imagem de Carolina Maria de Jesus, bem como, as obras visuais que compõem a exposição em que sua trajetória é evocada como gesto curatorial. Trata-se, portanto, de uma articulação entre escrita, imagem e memória, na qual o espelho de Oxum reflete não apenas a subjetividade de uma mulher negra, mas o coletivo histórico e social que a constitui.

A partir dessa contextualização, de acordo com a tradição filosófica iorubá, o *abebé* não representa um objeto de vaidade, muito menos um reflexo superficial. É compreendido como um símbolo político, que carrega em si a profundidade das águas de Oxum, além dos atravessamentos entre tempo, subjetividade e coletivo. Dessa forma, se difere do espelho de Narciso, que aprisiona o olhar em si mesmo e, ao se recusar a ver o outro, leva à morte. Narciso[3] é uma figura que faz parte

[3] No campo das artes visuais, o mito também serviu de inspiração para a performance *Ilusões*, da artista e teórica Grada Kilomba, apresentada na 32ª Bienal de São Paulo. A obra estabelece uma analogia entre o mito grego e a sociedade contemporânea, articulando-o ao cubo branco, espaço institucionalizado de exposição artística que historicamente reflete a hegemonia branca, como forma de refletir sobre as tensões entre narrativa, memória e poder no contexto das instituições de arte. Informação disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1bm8hI9xtf0. Acesso em 2 nov. 2025.de publicações no intervalo 2005-2015 encontrou 17 resultados. No intervalo 2016-2025, 1.340 resultados. Os termos "ensino da arte" e "descolonial" ou "decolonialidade" incidiram em menor quantidade. Levantamento realizado em 1 fev. 20025.

da mitologia grega e se apaixonou profundamente pela própria imagem refletida num espelho d'água. O personagem ficou conhecido por possuir extraordinária beleza e pelo destino trágico relacionado a sua vaidade. O mito deu origem ao termo narcisismo e também nomeia o conceito pacto Narciso desenvolvido pela psicóloga e escritora Cida Bento (2022). A autora usa Narciso como referência para abordar como certas identidades ou grupos se veem e se relacionam consigo mesmos e com os outros dentro de contextos de poder, especialmente no cenário brasileiro. Bento, enfatiza que esse conceito está conectado à ideia de uma relação autorreferencial que imprime sistematicamente padrões hegemônicos e exclusões simbólicas.

Consequentemente, o espelho de Oxum funciona como um portal: ele revela camadas da existência que não se capturam à primeira vista. Reflete não apenas rostos, mas a profundidade do sentido epistemológico. Segundo Evaristo (apud Duarte, Nunes, 2020, p.38), podemos compreender que:

> A Escrevivência é uma escrita que não se contempla nas águas de Narciso, pois o espelho de Narciso não reflete o nosso rosto. E nem ouvimos o eco de nossa fala, pois Narciso é surdo às nossas vozes. O nosso espelho é o de Oxum e o de Iemanjá. Nos apropriamos dos *abebés* das narrativas míticas africanas para construirmos os nossos aparatos teóricos para uma compreensão mais profunda de nossos textos. Sim, porque ali, quando lançamos nossos olhares para os espelhos que Oxum e Iemanjá nos oferecem é que alcançamos os sentidos de nossas escritas.

Dessa forma, é importante atentar para o fato de que essa distinção entre dois modos de olhar – o reflexo narcísico da hegemonia branca e o reflexo do espelho de Oxum – contribui para a compreensão de como a imagem pode operar de maneira distinta conforme seus usos políticos e simbólicos. O historiador da arte e filósofo Georges Didi-Huberman (2010), ao analisar a imagem na tradição ocidental, problematiza o olhar autocentrado, propondo uma abertura cognitiva, em que a imagem parece nos olhar e nos desestabilizar em vez de simplesmente refletir uma autoafirmação estática, metaforizando o reflexo superficial. Assim, se percebe o perigo do olhar fechado em si, um olhar que somente fixa o espelho como lugar de autoconfirmação e não como campo de abertura ao outro.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Partindo dessa reflexão, a estrutura do genocídio simbólico parece se sustentar exatamente nessa incapacidade de suportar a imagem do outro. O olhar hegemônico se figura destrutivo com o que não reconhece como semelhante. Nesse sentido, o assassinato dos corpos negros é precedido pelo apagamento de suas imagens: seu desaparecimento dos museus, das narrativas escolares, dos espaços de poder, além das representações pejorativas que contribuem para sua invisibilização nas mídias. Tudo isso, tendo em vista que o espelho da hegemonia só reflete Narciso.

Consequentemente, quando Carolina Maria de Jesus emerge como símbolo curatorial em uma exposição de arte, quando sua imagem é revisitada em uma história em quadrinhos, quando suas palavras ecoam em voz alta nas escolas e museus, e até mesmo sua trajetória vira enredo em escola de samba,[4] o espelho de Narciso parece ruir. A imagem da mulher negra que escreve, pensa e resiste não é um mero reflexo superficial. Pelo contrário, insiste contra o apagamento. E quando opera sob o olhar epistemológico da presença de Oxum, a imagem de Carolina deixa de ser um objeto desprezado num quarto de despejo, inserindo-se nas complexidades das multicamadas da sua imagem, compreendidas aqui como subjetividades. Essa outra política da imagem, também uma política do sensível, nos convida a ver para além do reflexo superficial de si, bem como aponta a doutora Evaristo (Duarte, Nunes, 2020). A imagem de Carolina, ativada em diferentes suportes e contextos, traduz o *abebé*: nos devolve o Brasil que foi descartado, nos conecta com a história que se quis silenciar, nos convoca a sentir aquilo que o olhar cínico se recusa a reconhecer. Como o espelho de Oxum, essa imagem também é instrumento de enfrentamento. Mas, trata-se de um portal que se revela apenas a quem possui o olhar capaz de percebê-lo. Para aqueles que carecem dessa sensibilidade, a arte e a produção intelectual afro-brasileira tendem a permanecer sujeitas a leituras superficiais.

---

[4] Em 2026, a Escola de Samba Unidos da Tijuca desenvolverá, para o desfile na Avenida Marquês de Sapucaí, um enredo centrado na trajetória da escritora Carolina Maria de Jesus. Informação disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/carnaval/2026/noticia/2025/06/02/unidos-da-tijuca-vai-homenagear-carolina- maria-de-jesus-no-enredo-para-2026.ghtml. Acesso em 5 ago. 2025.

Quarto de despejo como metáfora, Carolina como antítese

Neste artigo, defende-se a ideia de que a autora poderia ser entendida como uma escritora erudita, não nos moldes consagrados pelas instituições letradas, mas na capacidade de elaboração singular de uma poética nascida da experiência pessoal que tange a muitos brasileiros, transformando, com isso, a miséria cotidiana em discurso crítico e estético. Assim, em *Quarto de despejo* (Jesus, 2015), sua escrita tensiona a fronteira entre o íntimo e o público, ao fazer do diário um instrumento de denúncia social. Nesse contexto, os relatos de fome recorrente e de precariedade do trabalho como catadora não se expressam por acaso, mas como parte de uma lógica de exclusão institucionalmente sistêmica. Carolina descreve, com brilhante precisão, uma rotina exaustiva que envolvia sair cedo para catar papel e vender o material para comprar o pouco de alimento que desse para suprir a necessidade de seus filhos. Quando não havia papel, ou qualquer outro material reciclável para coletar, a família era forçada ao jejum. A situação se repetia sempre que alguém conseguia fazer a coleta antes dela. Dessa forma, perdia-se o pão do dia.

A escrita de Carolina, marcada pela repetição angustiante de cenas cotidianas, como as mencionadas, constitui, como observa Maria José Motta Viana (1995), uma forma de reinscrição subjetiva. Ao transformar o diário íntimo em testemunho público, a autora se afirma como sujeito político diante da marginalização imposta pelo racismo estrutural[5] e pela pobreza extrema agravada por sua condição de gênero. Assim, seus relatos revelam não apenas o peso da vida implacavelmente precária, mas também uma voz que insiste em *(re)existir*. Viana observa que a partir da escrita diarística, ao nomear e registrar sua experiência pessoal, autoras como Carolina rompem com um ciclo que as destinaria ao anonimato e se tornam imagem e memória. Assim, conseguem negar a condição de existências historicamente invisibilizadas. Em sua obra *Do sótão à vitrine: memória de mulheres*, a autora apresenta a seguinte constatação sobre Carolina Maria de Jesus:

---

[5] Compreende-se aqui o conceito de racismo estrutural, conforme argumenta também Abdias Nascimento (2018), considerado um precursor da análise do racismo como fenômeno sistêmico no Brasil. Segundo o autor, o racismo no país não se limita a atos individuais, mas está institucionalizado em órgãos governamentais e se manifesta de forma difusa e profunda em diversas esferas da sociedade, abrangendo as dimensões social, psicológica, econômica, política e cultural.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

> Não importa que ameaças a escrita da sua realidade possa desencadear, mas sim o significado que ela tem para a própria autora. Insubordinada à lei da vingança que reina no ambiente da favela e fora dela, a autora escreve e denuncia as injustiças, a miséria, as condições desumanas de sua própria vida e de sua gente. Sem compromisso com nenhuma das partes, nem com a sociedade da "sala de visitas" nem com os seus companheiros de "quarto de despejo", ela faz da sua escrita a arma de luta para vencer a todos e a si própria (Viana, 1995, p.70).

Consequentemente, Carolina Maria de Jesus, ao se reconhecer na própria escrita, revela a exaustão diante da miséria cotidiana. Em um dos seus registros, observa criticamente: "Atualmente somos escravos do custo de vida" (Jesus, 2015, p. 11). A frase representa uma percepção aguçada de sua condição histórica. Como sua sobrevivência dependia do fator sorte, como analisa em seus relatos, o *modus operandi* da sobrevivência em uma sociedade excluedente a inseria numa condição similar à de escravidão. Em seus registros, a autora também revelava que em alguns momentos recebia comida ou dinheiro de alguém, embora os gestos de caridade fossem, frequentemente, atravessados por interesses, às vezes sórdidos.

Esses e outros elementos centrais da obra em foco ganham uma nova dimensão com a adaptação gráfica *Carolina*, de Sirlene Barbosa e João Pinheiro (2018), publicada pela editora Veneta. A história em quadrinhos, que recebeu diversos reconhecimentos, incluindo o prêmio Jabuti (2017) na categoria Adaptação, traduz visualmente a complexidade crítica do texto original. Essa obra conseguiu cravar um marco histórico no cenário dos quadrinhos nacionais, revelando a importância da narrativa da autora nas novas mídias visuais. Desenvolvida graficamente em preto e branco, com traços densos, a produção gráfica reinscreve a autora como símbolo, especialmente quando um requadro atinge uma parte da narrativa, condensando visualmente tanto sua solidão quanto sua resistência. Em uma das passagens mais expressivas dessa obra, como ilustrada na figura 2, Carolina aparece chegando na favela do Canindé de mãos dadas com sua filha, ainda pequena, sob um céu estrelado. Ao fundo da imagem, são retratados os barracões improvisados com tábuas que serviam de moradia para as famílias do lugar.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

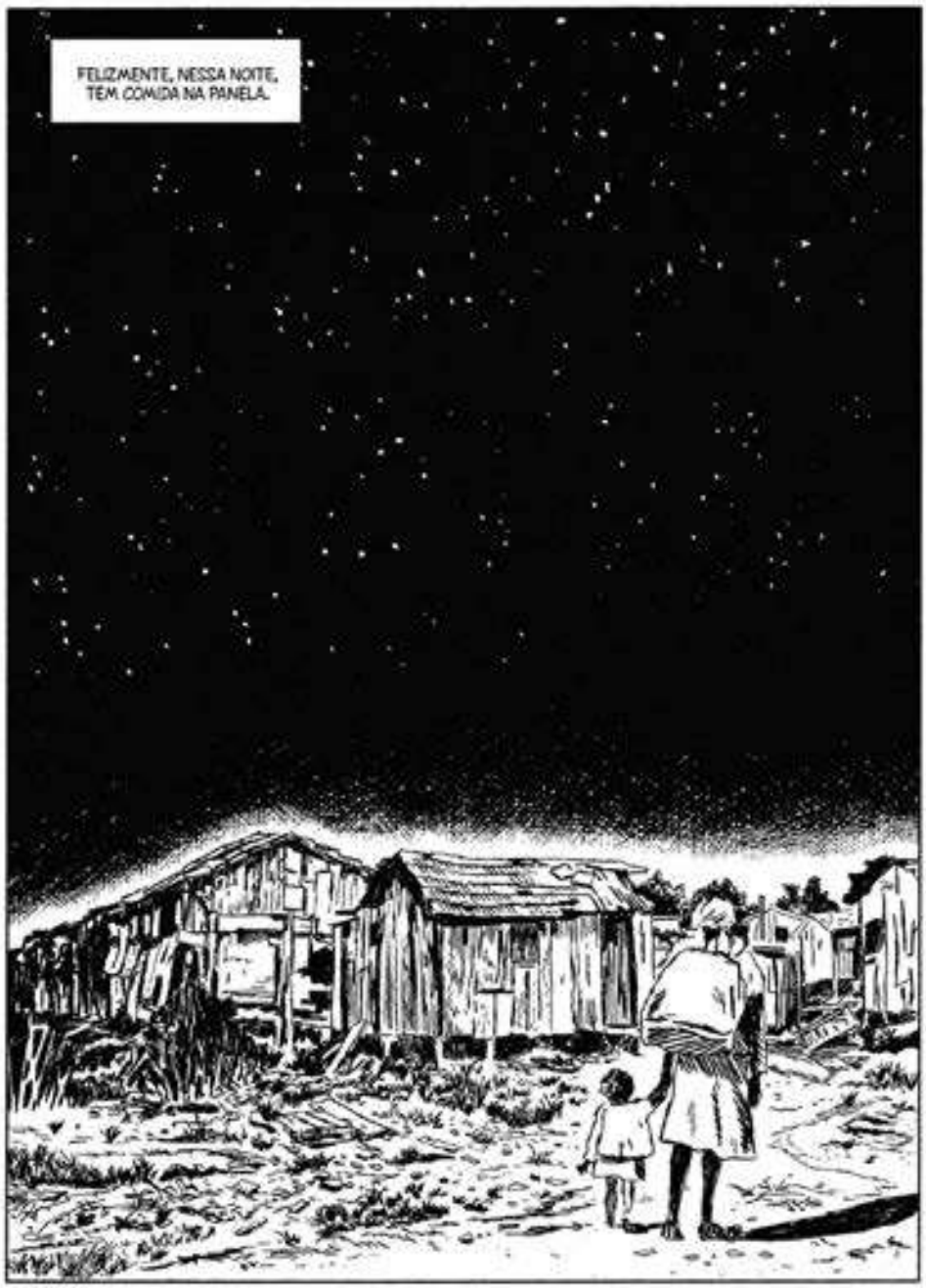


Figura 2
Carolina representada em história em quadrinhos
Fonte: Barbosa, Pinheiro (2018).

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A favela do Canindé, onde Carolina Maria de Jesus viveu parte significativa de sua vida, já não existe mais. O território foi destruído em decorrência das obras de infraestrutura que deram origem à Marginal Tietê, apagando materialmente aquele espaço e as memórias que o habitavam. A narrativa visual da história em quadrinhos, contudo, permite reinscrever esse lugar no imaginário, possibilitando o acesso a uma dimensão sensível e imagética da experiência de ter vivido no Canindé. Por meio da linguagem dos quadrinhos, o leitor é convidado a reconstruir o espaço perdido não como mera paisagem física, mas como território de afetos, cultura, precariedades e resistências, restituindo à memória coletiva uma favela que a cidade tentou soterrar sob o progresso urbano.

Diante desta breve contextualização, ao transitar entre as palavras da própria autora no diário e a imagem gráfica criada em forma de quadrinhos, Carolina Maria de Jesus se consolida como imagem crítica e testemunho vivo. Sua escrita revisitada se impõe, assim, como uma forma de gerar visibilidade ao que foi silenciado e romper o ciclo de extermínio de narrativas como as que produziu. Ainda diante desse cenário, ao ser adaptada e reconhecida em outras linguagens visuais, a voz da autora persiste e se plasma na atualidade, atravessando o tempo como memória insurgente.

Nessa perspectiva, o próprio título *Quarto de despejo* opera como uma poderosa metáfora do lugar social que lhe foi imposto, mas que Carolina Maria de Jesus tensiona ao reinscrever sua imagem para além do lugar de miséria. No diário, ela descreve esse quarto como o espaço da casa onde se jogam objetos que já não servem mais, aquilo que se deseja esconder ou descartar. A autora se reconhece como uma das figuras lançadas nesse espaço simbólico do descarte. Assim, ao comparar o lugar onde residia com o quarto de despejo, ela denunciava a lógica perversa de uma sociedade que marginaliza certos corpos e subjetividades, relegando-os à condição de lixo social. Essa metáfora, no entanto, não representa apenas uma constatação dolorosa, tendo em vista que, ao nomear esse lugar e denunciar sua estrutura, Carolina parece inverter a lógica da exclusão, tornando visível aquilo que a ordem social dominante busca esconder. Dessa maneira, em determinado momento de sua obra, ela afirma que o quarto de despejo não é lugar para ela, e nem para nenhum tipo de ser, seja humano ou animal. Nessa perspectiva, expressa a rejeição pelo destino de descarte que lhe foi imposto e reafirma sua dignidade. Nesse sentido, o “quarto”

deixa de ser apenas um ambiente físico e passa a ser a imagem simbólica de uma existência subalternizada, que se recusa a permanecer invisível. Sua escrita, portanto, expressa um desejo de sair desse espaço e de se afirmar como sujeito de sua própria história.

A imagem de Carolina Maria de Jesus como gesto curatorial

Diante desse cenário, quando a exposição Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros foi apresentada no Instituto Moreira Salles (IMS), em São Paulo, e posteriormente no Museu de Arte do Rio (MAR), um gesto curatorial pareceu se impor de forma inegável: Carolina Maria de Jesus era mais do que uma autora celebrada, ela representava o eixo simbólico, a imagem que atravessava e organizava a experiência proposta. Mais do que uma escolha estética, essa centralidade revelava uma estratégia política: a imagem de uma mulher negra – cuja existência foi historicamente marginalizada – sendo reconfigurada como signo inaugural de um Brasil possível.

O gesto tornou-se carregado de significados, tendo em vista que em um país marcado por sucessivos projetos de apagamento da população negra, especialmente, em suas manifestações culturais e intelectuais, a presença da imagem de Carolina em duas das mais prestigiadas instituições artísticas do país funcionava como um marcador simbólico. Tudo isso ocorre considerando que o genocídio da população negra no Brasil não se limita à eliminação física, mas se manifesta também na supressão da imagem, da memória e da representação: um processo que Abdias Nascimento (2019) cunhou como *menticídio*. Nesse caso, ocorreu justamente uma contraofensiva imagética.

A curadoria, realizada por Hélio Menezes e Raquel Barreto, convoca a imagem de Carolina como chave essencial para se interpretar o Brasil. Sua figura, em vez de ser fixada no lugar da vítima ou da exceção folclórica, é projetada como ícone político e estético, capaz de articular crítica social e memória coletiva. Não se trata apenas de prestigiar a renomada autora, mas de reconhecer que sua imagem opera uma desestabilização do *status quo*, ao reposicionar o que se considera digno de ser visto, lembrado e ovacionado no espaço institucional da arte. Nesse sentido, a exposição atua, também, como uma instância de legitimação institucional e, simultaneamente, ocupa um espaço de disputa simbólica.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Considera-se, em linhas gerais, que essa mostra reafirmou e resgatou a contribuição da autora ao reunir documentos, fotografias pouco conhecidas ou de nenhuma circulação, objetos pessoais, vídeos e obras de arte que levantam questões existenciais e rompem com a forte convenção visual sobre Carolina Maria de Jesus ser representada unicamente sob o signo da miséria. A curadoria parece ter construído uma perspectiva visual e sensorial que restituiu à autora o lugar de produtora de pensamento e cultura. Nesse contexto, como propõe Rogéria de Ipanema (2023), o olhar contra-hegemônico, como parte de uma nova pedagogia do olhar, contribui para desestabilizar códigos coloniais e abre caminhos para outras formas de ver, narrar e existir.

Figura 3
Vista de uma das salas da exposição Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros no Instituto Moreira Salles de São Paulo, 2021
Fonte: Acervo Lela Beltrão. Disponível em: https://brasil.elpais.com/cultura/2021-10-08/carolina-maria-de-jesus-a-escritora-da-favela-que- virou-fenomeno-editorial.html.

Nesse sentido, a exposição também pode ser lida como interstício social à perspectiva da arte relacional proposta por Nicolas Bourriaud (2009, p.19), para quem se trata de "uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*". Dessa forma, para o autor, a arte se situa na dimensão das relações, permitindo que curadorias como a de Hélio Menezes e Raquel Barreto abram fissuras no espaço institucional, a fim de expressar um

campo imagético que não está totalmente subordinado às regras dominantes. Assim, ao convocar a figura de Carolina Maria de Jesus como eixo curatorial, o gesto não se limita à exibição de documentos, imagens ou objetos da autora, mas propõe um dispositivo de encontros entre narrativas insubmissas representadas por obras de arte. A experiência da mostra se constrói, assim, como um espaço relacional em que o espectador é chamado a se implicar, não apenas contemplando, mas se reconhecendo, tanto nas tensões e afetos como nas perguntas e reflexões que a imagem da autora provoca.

Essa projeção imagética, no entanto, não se dá apenas nos espaços institucionais de arte. Isso porque, na atualidade, parte da construção simbólica de Carolina configura-se como sendo inseparável de sua reapropriação por suportes de larga circulação, como a história em quadrinhos *Carolina*. Longe de ser um produto didático ou simplificador, essa produção constrói um retrato complexo da autora, recuperando tanto sua história de vida, como os dilemas raciais, políticos e subjetivos que atravessam sua trajetória. A HQ atualiza a linguagem visual da autora não apenas a tornando acessível a novos públicos, mas, sobretudo, produzindo repertório visual que alimenta a recepção crítica de outras experiências estéticas, como aquelas trazidas pela própria exposição.

É nesse sentido que se torna crucial não hierarquizar os suportes: o quadrinho, muitas vezes deslegitimado no campo da arte, cumpre aqui um papel fundamental na constituição de uma pedagogia visual da memória afro-brasileira. Nesse contexto, a imagem de Carolina se desdobra como um corpo simbólico coletivo, capaz de provocar reconhecimento, perturbação e reorganização afetiva do olhar.

Ao se tornar gesto curatorial, a imagem de Carolina não apenas é reconhecida, como se torna reivindicada. Cabe, porém, enfatizar que sua presença em instituições culturais não dissolve os conflitos históricos; ao contrário, os evidencia e tensiona, abrindo espaço para uma reflexão mais ampla sobre pertencimento, reparação e reconfiguração dos modos de ver. O que se propõe, portanto, é uma disputa pelo imaginário: a imagem da mulher negra não mais como ausência ou ameaça, mas como eixo de articulação de sentidos possíveis para o país a partir do reflexo que se dá em um outro espelho.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Arte como enfrentamento ao horror contemporâneo

Figura 4
Carolina em entrevista à *Folha de S. Paulo*, 1976
Fonte: Acervo da *Folha de S. Paulo.*

Nessa breve retrospectiva, não se pode desconsiderar que, mesmo após o sucesso de vendas de sua obra, na década de 1960, Carolina foi fortemente silenciada, tanto pela mídia hegemônica como pelas instituições culturais do país naquela época. Sua imagem, poucos anos após o sucesso do lançamento, quando não ignorada, foi atacada por grandes veículos de comunicação e caiu no ostracismo (Farias, 2018). Em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo,* em 1976, bem como ilustrada na figura 4, Carolina Maria de Jesus confronta o jornalista Audálio Dantas, além dos editores de seus livros sobre o alegado desvio de seus direitos autorais, sendo, contudo, respondida por meio de insinuações acerca de sua sanidade, chegando a ser pejorativamente rotulada como "louca", título que acabou por estampar a matéria jornalística publicada (Penteado, 1976). Observa-se que as imagens escolhidas para apresentar a autora, aparentemente de forma tendenciosa, parecem reforçar as afirmações dos editores, contribuindo para a construção de uma narrativa que desqualificava sua voz.

Nesse sentido, a trajetória da autora foi midiaticamente convertida em um mero "caso", "curiosidade", e também "farsa", numa operação sistemática que lhe negava o reconhecimento como sujeito político e intelectual. Esse mecanismo se afirma, assim, como parte de uma necropolítica mais ampla, atuando não apenas sobre os corpos vivos, mas sobre os corpos simbólicos, apagando as contribuições negras das narrativas nacionais, especialmente, quando desafiam a ordem estabelecida.

Nesse cenário, a disputa contemporânea pelo imaginário social representa, também, uma disputa por quais imagens poderão existir. Indo mais além, sinaliza quais são as imagens que poderão nos convidar a imaginar outros mundos possíveis. A arte nesse contexto, se expressa mais como um campo de batalha. Ou seja, nela se joga o direito de existir no cenário público, de perpetuar memória e de disputar sentidos sobre o passado, o presente e, também, sobre o futuro.

Neste cenário, pensar a imagem de Carolina como um gesto curatorial, contribui para se reconhecer que há uma política do olhar em disputa. Por outro lado, ao afirmar sua presença digna, como representada na figura 5, atentando-se às formas pelas quais a autora desejava ser retratada em instituições, publicações e obras de arte, essa imagem tende a convocar outra forma de se imaginar o Brasil: mais profunda e complexa, ressoando com a concepção do *abebé*.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 5
Carolina, que prezava a forma como se apresentava, trajava-se impecavelmente durante estada na Argentina
Fonte: *Manchete*, 1961, Acervo Biblioteca Nacional. Disponível em: https://carolinamariadejesus.ims.com.br/casa-de-alvenaria/.

Diante do extermínio contínuo das populações negras e periféricas, além das tentativas de apagamento político e cultural, há uma urgência que vai além da mera denúncia: é preciso suscitar as sensibilidades entorpecidas pelo reflexo narcísico. Nesse contexto, a arte torna-se não apenas um lugar de representação, mas um modo de enxergar o mundo, mobilizando memórias e tensões capazes de desestabilizar o consenso, romper com a indiferença e abrir fissuras no imaginário social.

E, tal como ativada nos diferentes suportes analisados – o livro, a HQ e a exposição –, essa imagem viva tanto convoca quanto incomoda e questiona. Sua figura não é confortável: é atravessada pelo permanente estado de fome, pela solidão da mulher negra, pelo racismo estrutural e, não obstante, pela força de

existir. Ao entrar em um espaço institucional, essa imagem parece atuar como uma espécie de interrupção no fluxo visual hegemônico, um contradispositivo, atuando como um movimento necessário, que expõe as contradições do país, além de propor outro modo de ver e de sentir, que desafia a tentativa de apagamento histórico, rompe com os limites da representação e projeta possibilidades de pertencimento e *(re)existência*.

É, portanto, nessa perspectiva-chave que a arte parece enfrentar o horror contemporâneo: não apenas porque coloca em evidência temas urgentes, mas porque reconfigura o sensível. Sob a inspiração de Didi-Huberman (2023), conclui-se com essa análise reflexiva que as imagens que resistem ao apagamento são aquelas que mantêm viva a tensão entre memória e luto, presença e perda. Nesse sentido, a imagem de Carolina Maria de Jesus, transformada em arte e história em quadrinhos, se reveste, ao mesmo tempo, como testemunha e símbolo, além de corpo histórico e expressão política. A partir do momento em que instituições legitimam essa imagem, a autora se reinscreve como ícone visual de luta contra a marginalização cultural. Nas três manifestações analisadas, se percebe a autora como imagem crítica, capaz de interrogar o passado e tensionar o presente, para que corpos negros possam existir no futuro. Por conseguinte, compreende-se que não se trata apenas de "ver" Carolina, mas de reaprender a enxergar o Brasil por seu intermédio, a partir de suas palavras, de suas imagens e das camadas de apagamento e revelação que sua trajetória evoca.

Ana Carolina Oliveira *é doutoranda em artes visuais pelo PPGAV/UFRJ e mestre em mídias criativas pela ECO/UFRJ. Atuou como pesquisadora visitante na Ocad University, em Toronto. É bacharel em gravura pela Escola de Belas Artes da UFRJ e sua pesquisa se concentra nas narrativas visuais, explorando os diálogos entre arte, imagem e narrativa.*

Referências

BARBOSA, Sirlene; PINHEIRO, João. *Carolina*. São Paulo: Veneta, 2018.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

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

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito, João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FARIAS, Tom. *Carolina: uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2018.

FREITAS, Hélio Menezes de; MACHADO, Raquel Barreto (orgs.). *Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2021.

IPANEMA, Rogéria de. Presente do futuro: epistemografias na nova pedagogia do olhar em Rosana Paulino. In: 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte – 50 anos do CBHA, São Paulo, 2022, *Anais*..., 2023. Disponível em DOI: 10.54575/cbha.42.097.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2015.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

PENTEADO, Regina. Carolina: vítima ou louca? *Folha de S. Paulo*, 1º dez. 1976. Disponível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/leitor.do?numero=6051&anchor=4269738&pd=0f2a6d2a47cc05224d3d628352cbf2ba. Acesso em: 15 jul. 2025.

VIANA, Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

Artigo submetido em agosto de 2025 e aprovado em outubro de 2025.

Como citar:
OLIVEIRA, Ana Carolina. A imagem insiste: Carolina Maria de Jesus como gesto curatorial. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 38-57, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https:// doi.org/10.60001/ae.n50.3. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

a/e Arte & Ensaios

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Ao sul: corpo – escrita e performance em Pedro Lemebel

To the South: the body – writing and performance in Pedro Lemebel

Anderson José Caetano de Souza

0009-0003-2896-2607
caetano@edu.unirio.br

Resumo

Investiga-se a relação entre corpo, escrita e memória na obra do chileno Pedro Lemebel, com atenção às performances e aos textos produzidos durante a transição democrática no Chile, a partir de 1988. Adota-se a noção de "palavra como gesto" para compreender a escrita de Lemebel como performance encarnada, em que linguagem e corpo inscrevem violências políticas. Analisam-se, em particular, a performance *La Conquista de América* e o texto O Informe Rettig, cujas estratégias recusam os enquadramentos conciliatórios dos discursos institucionais de memória. Embora situada na transição democrática chilena, a obra de Lemebel ressoa no presente, iluminando violências estruturais e autoritárias que persistem e se atualizam no cenário latino-americano contemporâneo, em que massacres, apagamentos e regimes de exceção voltam a se impor. Discute-se a arte como prática de ex/posição entre arquivo e testemunho, capaz de desestabilizar os limites entre representação e presença. Ao tensionar as formas de narrar o passado, a obra de Lemebel propõe uma historiografia que opera contra uma política de pacificação.

Palavras-chave

Pedro Lemebel. Performance.
Escrita encarnada. Memória. Corpo.

Abstract

This article investigates the relationship between body, writing, and memory in the work of Chilean artist and writer Pedro Lemebel, with particular focus on the performances and texts produced during Chile's democratic transition from 1988 onward. The concept of "word as gesture" is adopted as a lens to understand Lemebel's writing as an embodied performance, in which language and body together inscribe experiences of political. The analysis centers on the performance La Conquista de América *and the text El Informe Rettig, whose strategies resist the conciliatory frameworks promoted by institutional discourses of memory. Although situated in Chile's democratic transition, Lemebel's work resonates in the present, illuminating structural and authoritarian violences that persist and resurface in the contemporary Latin American context, where massacres, erasures, and states of exception impose themselves anew. Art is discussed as a practice of ex/position, situated between archive and testimony, capable of destabilizing the boundaries between representation and presence. By challenging the ways of narrating the past, Lemebel's work proposes a historiography that operates against a politics of pacification.*

Keywords

Pedro Lemebel. Performance.
Embodied Writing. Memory. Body.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.4

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Palavra como gesto: notas sobre performance e escrita encarnada

O fio desta escrita move-se com o pensamento de Eleonora Fabião (2024), em especial, quando elabora questões sobre "palavrear e lutar", e afirma: "Sabemos como é: palavras performam. Palavras brotam conceitos. Conceitos mobilizam e movem. [...] Da maneira como entendo, performar é fazer coisas que precisam ser feitas. Performar é uma forma de luta" (p.32).

Entre o palavrear e o performar não há uma fronteira hermética, mas trânsito insistente que, em contextos de autoritarismo crescente e de violência normalizada, se torna estratégico para a sobrevivência e o enfrentamento das urgências sociais. Nele se move Pedro Lemebel (1952-2015), cuja presença e escrita colidem com regimes autoritários e narrativas hegemônicas no Chile do final do século 20. Suas obras desestabilizam uma lógica de pacificação. No limiar entre a ditadura (1973-1990) e a transição democrática, seus gestos, na escrita e nas ações realizadas com Francisco Casas no duo Las Yeguas del Apocalipsis (1987-1993), articulam corpo e linguagem como superfícies de atrito capazes de inscrever memórias insubmissas em um tempo que tenta neutralizá-las. Essa operação crítica não pertence apenas ao passado chileno. Ao confrontar regimes de esquecimento, ecoam nas formas atuais de violência e repressão, quando corpos dissidentes continuam sendo alvo preferencial em governos de orientação autoritária na América Latina. Observar o trabalho de Lemebel é encontrar ferramentas para enfrentar o horror contemporâneo e suas novas roupagens.

É nesse espaço que este artigo se situa, ao examinar como a obra de Pedro Lemebel – em particular a performance *La Conquista de América*, de 1989, e o escrito O Informe Rettig (Recado de amor no ouvido insubornável da memória), publicado originalmente em 1998 – articula corpo e escrita a fim de instaurar uma historiografia performativa, capaz de reativar sensibilidades e desafiar políticas de esquecimento. Nos escritos e aparições públicas do artista, o corpo torna-se ruptura e testemunho de uma América do Sul marcada por violências, que não cessaram com o término formal dos regimes militares, pois seguiam operando sob outras formas de silenciamento e apagamento.

Ileana Diéguez (2020, p.264-265), analisando trabalhos artísticos que envolvem a violência na América Latina, observa que

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

> os artistas que produzem suas obras em torno à memória de traumas sociais, desenvolvem suas práticas como processos de investigação onde eles mesmos ficam expostos afetivamente e psiquicamente. Estes processos implicam uma sequência de ações, uma temporalidade e uma experiência que marca suas vidas e determina suas criações [...]. De forma tal que os próprios artistas viram documentaristas e testemunhantes da dor dos outros. [...] seu próprio trabalho vira uma produção de um arquivo de memória.

Lemebel move-se no mesmo território que esses artistas, porém, em seu caso, o gesto é levado a seu limite: não coleta provas da dor dos outros; se oferece como vestígio, como carne implicada na cena do trauma. O artista faz do corpo exposto um testemunho, oferecendo-o como superfície de confronto.

Sua trajetória atravessa os impasses de um Chile marcado por promessas frustradas de justiça social. Filho do processo que levou a Unidad Popular à ascensão – via chilena ao socialismo, que culmina em 1970 com a eleição de Salvador Allende (1908-1973) –, Lemebel testemunhou o golpe militar de 1973 e vivenciou os primeiros movimentos da anunciada redemocratização, que, incompleta, sofreu com as fortes sequelas da política neoliberal adotada. Sua presença dissidente se afirma em um território onde classe, gênero e sexualidade se entrelaçam, para sustentar uma ordem que marginaliza e silencia. Ao assumir a posição crítica de "bicha proletariada", Lemebel reinscreve na cena política um corpo historicamente recusado tanto pela direita quanto pela esquerda. Um corpo que não apenas denuncia, mas estilhaça a pretensão de neutralidade histórica. Um corpo que borra

> a memória dos que ele reivindica como os seus – a memória dos humilhados, dos marginalizados, dos silenciados – que Lemebel invoca diante da ficção da história; esse relato [...] escrito pelos vencedores de ontem, que são os dominadores de hoje. Ele não participa da guerrilha literária, mas sim da luta política, que nunca deixou de ser uma luta de classes (Echevarría, 2023, p.20-21).

Tomar contato com essa memória, tal como Lemebel a faz emergir, é enfrentar os mecanismos de apagamento que sustentam o presente. Em um contexto de retrocessos democráticos, massacres consentidos e tentativas de silenciar corpos dissidentes, pensar Lemebel é recusar qualquer anestesia. No

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

momento em que a repressão estatal no Chile opera a continuidade da arquitetura de controle herdada da ditadura e adaptada à governabilidade neoliberal, conforme se evidenciou de forma contundente durante o Estallido Social, em 2019,[1] torna-se impossível considerá-la exceção em um regime democrático. No relatório *Eyes on Chile*,[2] a Anistia Internacional documenta que, entre outubro de 2019 e março de 2020, houve uso generalizado da força contra manifestantes e transeuntes, além de tortura, violência sexual e centenas de ferimentos oculares permanentes. Segundo o relatório, a repressão não se deu ao acaso, pois seguiu lógica claramente delineada:

> Com base em mais de um ano de pesquisa aprofundada, a Anistia Internacional conclui que oficiais [...] violaram amplamente os direitos humanos dos manifestantes no Chile, pelo menos durante o primeiro mês e meio de protestos em 2019.
>
> Durante suas operações, eles infligiram dor e sofrimento severos àqueles que protestavam, com a intenção de puni-los, dispersar os protestos e desmantelar as manifestações. Para restaurar a ordem pública, comandantes e oficiais consideraram o dano à integridade das pessoas um mal necessário[3] (Amnesty International, 2020, s.p.).

É possível notar, tanto no Chile contemporâneo quanto em países que flertam com retrocessos autoritários, uma atualização das práticas de terror. Lemebel mostra como a violência histórica se infiltra no presente por meio da naturalização e do esquecimento, impostos como política de Estado. Sua obra permanece como ruído incômodo frente às tentativas de forjar uma paz fabricada, oferecendo a perturbação da presença contra a operação de amnésia.

---

[1] O Estallido Social de 2019 começou com o reajuste da tarifa do metrô de Santiago, mas rapidamente se transformou em insurreição nacional contra a desigualdade, o alto custo de vida e a herança neoliberal. Estima-se que mais de dois milhões de pessoas participaram da marcha central em 25 de outubro, considerada a maior da história contemporânea do Chile.

[2] O relatório *Eyes on Chile*, de outubro 2020, da Anistia Internacional, documenta o período de protestos iniciados em outubro de 2019. O documento formaliza uma série de violações dos direitos humanos e exige abertura de investigações criminais contra os oficiais de alta patente.

[3] Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *Based on over a year of in-depth research, Amnesty International concludes that [...] officers widely violated the human rights of the protesters in Chile, at least during the first month and a half of protests in 2019. During their operations they inflicted severe pain and suffering on those protesting, with the intention of punishing them, disperse the protests and dismantling the demonstrations. In order to restore public order, commanders and officers considered damage to people's integrity as a necessary harm.*

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A persistência da violência como forma de governo confirma a leitura de Paulo Arantes (2014),[4] para quem a violência, policial e militar, mesmo após décadas de transição democrática, assume papel estrutural na administração de uma crise. Em trecho que descreve com exatidão a militarização em processo contínuo após a redemocratização, Arantes (p.66-67) observa que

> O capital não consegue mais retirar da exploração do processo de produção a quantidade de mais-valor que sustentava a unidade de seus ciclos e ondas expansivas. [...] Para tentar sair desse beco, entre outros expedientes, o recurso do trabalho sujo já foi acionado. [...] e, por fim, as funções policiais numa dimensão que "o Ocidente democrático" nunca viu em tempos de paz.

Nesse sentido, fica evidente que a violência contemporânea não opera como retorno episódico da exceção, mas como elemento cotidiano de um regime que se pretende estável. Observo que, para sustentar tal lógica repressiva, torna-se necessário um trabalho sistemático de apagamento, uma amnésia ora disfarçada de pausa ora vista como distância ou até afeto. Na verdade, trata-se de um projeto deliberado de apagamento ativo e funcional, que é peça-chave na engrenagem do poder.

Diante da maquinaria de esquecimento e violência, a insistência de Lemebel (textual, corporal, pública) encarna o que o presente tenta apagar, isto é, o dissenso, o inegociável e os corpos abjetos. Nesse gesto, sua obra afirma a arte como dispositivo de memória e resistência, um espaço onde sensibilidades se reativam frente ao horror. Lemebel quebra o pacto da indiferença por testemunhar com a carne. A trajetória do artista configura uma historiografia performativa, na qual escrita encarnada e gesto expositivo se entrelaçam, para subverter verdades institucionais e instaurar uma memória fundada no atrito e na exposição, em recusa a toda pacificação.

---

[4] No ensaio que dá título ao livro, O novo tempo do mundo, Paulo Arantes (2014) descreve a passagem de um horizonte histórico de promessa de progresso para um tempo em que o presente se prolonga sob a lógica da emergência. Nesse "novo tempo", a gestão da crise se torna estrutural, e a violência integra o funcionamento cotidiano das sociedades.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Pensar em uma possível historiografia performativa

É justamente por recusar o apagamento e manter a ferida exposta, que o texto O Informe Rettig (Recado de amor no ouvido insubornável da memória) e a performance *La Conquista de América*, ambos realizados durante o processo chileno de redemocratização, assumem papel central nesta análise. Neles, Lemebel denuncia os rastros da ditadura, tensionando as promessas democráticas em momento histórico ainda bastante marcado pela continuidade de práticas brutais.

Nesse sentido, evidencio a contaminação entre escrita e corpo, a partir da formulação de Eleonora Fabião (2012)[5] sobre os limites e potências de uma historiografia atravessada pela performance. Segundo a autora, o corpo do historiador e do *performer* não se mantêm distanciados do objeto, eles são atravessados por outros corpos e temporalidades reais ou imaginários, presentes ou ausentes, sensoriais ou teóricos. Fabião afirma que performances e corpos não podem ser historicamente reproduzidos; podem, contudo, se reinscrever como linguagem. A historiografia, desse modo, deixa de buscar uma reconstituição fiel dos acontecimentos para operar por aproximações afetivas que tensionam a separação de experiência e representação. Quanto mais o historiador se deixa afetar e assume a crítica como forma de exposição, mais performativo se torna o gesto de narrar (Fabião, 2012). Essa perspectiva abala a pretensão de neutralidade da escrita, indicando a fricção como operação metodológica.

Fabião (2012) destaca uma dificuldade central em exercícios historiográficos que investigam gestos performativos, pois, para ela, em vez de representar acontecimentos, eles deveriam sustentar, na linguagem, algo da fricção que os corpos produziram. Assim, para pensar uma historiografia performativa é importante saber lidar com as instabilidades ao atravessar zonas em que escrita e presença se contaminam. A partir dessa perspectiva, torna-se possível aproximar o gesto de Lemebel e de Casas como inscrições que tensionam o

[5] Em History and precariousness: in search of a performative historiography, Eleonora Fabião (2012) propõe uma historiografia atravessada pela performance, em que a linguagem se aproxima da presença e o gesto crítico atua pela fricção. Agradeço à autora a generosidade em compartilhar esse material a partir dos desassossegos que manifestei em sala de aula, e cujas formulações seguem sendo fundamentais para minha pesquisa.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

espaço institucional e os modos de narrar o passado. A dificuldade de estabilização historiográfica se torna especialmente evidente em ações construídas no entrechoque de corpo, arquivo e denúncia, como são as de Lemebel e de Casas.

A performance *La Conquista de América*, realizada por Pedro Lemebel e Francisco Casas em 1989, no interior da Comissão Chilena de Direitos Humanos, inscreve um gesto que tensiona os limites entre corpo, documento e memória. A ação, iniciada com uma suposta carta diplomática do embaixador francês sobre uma locação para a filmagem de documentário, consistia na entrada não autorizada dos artistas no espaço institucional. Vestidos com calças pretas, torsos nus, cabelos amarrados e pés descalços, dançaram uma *cueca*, gênero musical e de dança tradicional do Chile, de origem andina e reconhecido como símbolo nacional, sobre um mapa da América do Sul coberto de cacos de garrafas de coca-cola. O sangue que escorria de seus corpos não era mero recurso simbólico, mas a consequência real do atrito entre carne e vidro. Um gesto que denunciava a violência colonial e imperialista incrustadas na formação dos estados latino-americanos e no imaginário da transição democrática chilena. O vidro quebrado, originário de garrafas de coca-cola, simbolizava o imperialismo estadunidense, que sustentou os governos militares da região, enquanto a dança, inspirada na *cueca sola* – versão criada por mães, esposas e filhas de pessoas detidas e desaparecidas durante a ditadura militar chilena, que dançavam sozinhas como forma de denunciar a ausência de seus entes –, remetia à denúncia das matanças cometidas pelas ditaduras do Cone Sul, com destaque para a situação do Chile sob o regime militar.

O corpo que sangra nessa ação marca e fere o espaço dedicado à memória daquilo que não se abre à conciliação, pois se afirma como recusa em aceitar os termos da história oficial. Em vez de ocupar o espaço autorizado, Lemebel e Casas o invadem; em vez de reiterar a linguagem institucional, produzem ruído com os corpos expostos. O mapa, os cacos, o sangue, enfim, todos os elementos tensionam o modo como a narrativa da América Latina é construída no contexto pós-ditatorial. A ação não busca ilustrar uma denúncia, ela a realiza. E, ao fazê-lo, revela a impossibilidade de uma separação entre gesto artístico e enfrentamento político.

No artigo Luto inominável,[6] Fernanda Carvajal (2024) analisa a performance *La Conquista de América*, de Pedro Lemebel e Francisco Casas, destacando como ponto de tensão a tentativa de criar uma zona comum entre as vítimas da violência homofóbica e da epidemia da síndrome da imunodeficiência adquirida (Aids), causada pelo vírus da imunodeficiência humana (HIV), e as vítimas da ditadura, justamente em um contexto em que a ordem social impunha fronteiras políticas e afetivas consideradas irreconciliáveis.

Carvajal observa que Las Yeguas del Apocalipsis irrompia em uma zona de atrito entre registros de violência historicamente tratados como totalmente discordantes. As mortes causadas pela Aids, associadas à homossexualidade e à marginalidade, raramente foram reconhecidas como parte da memória política oficial. Ao inscrever corpos feridos, sangrando e desautorizados, no espaço destinado à rememoração das vítimas da ditadura, Lemebel e Casas friccionaram lutos sem unificar as experiências, uma vez que visavam denunciar a lógica que hierarquiza as perdas, definindo quais mortes merecem ser lembradas. Nesse gesto, rompem com as delimitações do luto público, propondo incômoda sobreposição, um ruído que expõe os mecanismos de exclusão que operam na política da memória.

O ruído também reverbera sobre a noção de reparação. Nos termos de Zyl (2011),[7] se políticas reparatórias devem incluir "medidas simbólicas" capazes de reconhecer e dignificar as vítimas, o gesto de Lemebel e Casas recusava o simbolismo asséptico, pois, ao sangrar sobre o mapa latino-americano, instauravam um ato de reparação que não reconcilia – expõe. Trata-se de uma reparação insubmissa, que rejeita a pacificação do luto e devolve ao espaço público o desconforto, que políticas conciliatórias tendem a atenuar.

---

[6] Em Luto inominável, a pesquisadora chilena Fernanda Carvajal (2024) analisa o trabalho das Yeguas del Apocalipsis. O texto integra a antologia *Histórias LGBTQIA+* organizada por Adriano Pedrosa, André Mesquita e Julia Bryan-Wilson, publicada pelo Museu de Arte de São Paulo.

[7] No ensaio Promovendo a justiça transicional em sociedades pós-conflito, Paul van Zyl (2011) afirma que a transição vai além da restauração formal do estado de direito, dependendo também de medidas simbólicas e práticas concretas (como comissões da verdade, reparações e reformas institucionais) que permitam às sociedades pós-conflito lidar com o legado autoritário. Para ele, a justiça transicional deve atuar como política de redefinição moral e institucional, e não apenas como fechamento jurídico dos episódios traumáticos.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Essa recusa aproxima-se do que Ileana Diéguez (2020) chama de ex/posição, isto é, um gesto que sustenta a vulnerabilidade de estar exposto, por evocar a presença de corpos que foram sistematicamente silenciados tanto pela ditadura quanto pela política pública de saúde, que ignorou a Aids nas periferias. Lemebel e Casas não apenas denunciaram a violência do apagamento, eles a expuseram como ferida aberta. A *cueca* sangrando sobre o mapa da América do Sul afirmava ao regime de conciliação a sua presença insuportável. Trata-se de ex/pôr-se como insistência, como desvio, como rastro que recusa ser arquivado:

> A ex/posição – colocar-se, posicionar-se, mostrar-se – como ato imprescindível na vida social [...] tem sido superada de uma maneira abrupta pela diminuição dos corpos, a realidade irreversível do desaparecimento [...] Ex/posto é também o passado de uma presença que tem sido vulnerada, de um corpo que não é mais visível, que não pode estar frente ao olhar, frente a nós e aos outros (Diéguez, 2020, p.60).

Como uma resposta insistente, Lemebel e Casas invadiram a Comissão de Direitos Humanos do Chile descalços e sangrando sobre o mapa da América do Sul. Seus corpos irrompiam no espaço como denúncia material, afinal, não se tratava de lembrar do acontecido, mas de expor o que seguia sendo. Na contramão da política que tentava invisibilizar certos corpos, eles insistiam em se mostrar, mesmo ou sobretudo, feridos.

É possível ver essa ex/posição no texto O Informe Rettig (Recado de amor no ouvido insubornável da memória), publicado pela primeira vez no livro de crônicas *De perlas y cicatrices*, com tradução para o português na coletânea *Poco Hombre: escritos de uma bicha terceiro-mundista* (Lemebel, 2023b).[8] O texto tem o mesmo título do documento Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, de 1991, conhecido como Informe Rettig, o qual foi elaborado no Chile, após o fim da ditadura militar, com o objetivo de investigar as violações de direitos humanos cometidas entre 1973 e 1990.

O Informe Rettig de Lemebel expõe as mazelas de um regime que terminava, para dar início a um processo de redemocratização sem rupturas, pois o que

[8] A obra *Poco Hombre: escritos de uma bicha terceiro-mundista*, de Pedro Lemebel, foi publicada no Brasil em 2023 pela Editora Jorge Zahar, com tradução de Maria Sanchez. Essa edição reúne uma seleção de crônicas do autor chileno, organizadas por Ignacio Echevarría, e não corresponde a uma tradução integral de seus livros, abrangendo textos de diferentes períodos da carreira de Lemebel.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

havia era uma tensa convivência entre avanços institucionais e permanências autoritárias. O texto mostra a impossibilidade de dar fim ao sofrimento dos corpos desaparecidos, uma vez que eles surgem como matéria em que se inscreve o conflito entre linguagem e poder. Lemebel (2023a, p.161) argumenta: "Por isso, depois de tanto vociferar essa dor em tribunais militares, ministérios de Justiça, repartições e guichês de juizados, onde nos diziam: lá vem essas velhas de novo com seu papo de detidos e desaparecidos". Essa lembrança evidencia como o Estado relegava as demandas por memória e justiça a um lugar de incômodo e repetição, transformando a persistência das mães e familiares em sinal do fracasso de uma transição que nunca rompeu – de forma radical – com as estruturas autoritárias.

Lemebel, nomeando seu texto O Informe Rettig, escancara que não se tratava de ecoar o documento oficial de 1991, mas de o rasurar por dentro. Se a Comissão Nacional de Verdade e Reconciliação chilena buscava "um quadro o mais completo possível sobre as mais graves violações aos direitos humanos"[9] (Informe,1991, p.15), ele, negando qualquer via de resolução do conflito, insiste que nenhum quadro, nenhum documento pode conter os corpos que não estão mais presentes. O próprio relatório oficial, em sua introdução, admite os limites de sua operação e revela com sobriedade que

> Os corpos de quem morreu nessas circunstâncias desapareceram de tal forma que, em muitos casos, ainda não puderam ser encontrados. [...] Não se realizaram inspeções judiciais nos centros de detenção ou tortura. Os recursos de amparo não prosperaram. Os fatos não foram investigados nem sancionados judicialmente[10] (Informe, 1991, p.17).

Em meio ao silêncio jurídico e institucional, o texto de Lemebel é ruído e não documento, é um corpo que exige aparecer. Se o Informe de 1991 recorre à linguagem técnica da conciliação, Lemebel, em sua versão insubmissa do relatório

---

[9] No original: *un cuadro lo más completo posible sobre las más graves violaciones a los derechos humanos*.

[10] No original: *Los cuerpos de quienes murieron en estas circunstancias desaparecieron de tal forma que en muchos casos aún no han podido ser encontrados. [...] No se efectuaron inspecciones judiciales en los centros de detención o tortura. Los recursos de amparo no prosperaron. Los hechos no fueron investigados ni sancionados judicialmente*.

oficial, responde com a carne viva de quem aprende "a sobreviver dançando com nossos mortos a triste *cueca* chilena" (Lemebel, 2023a, p.163). O texto, cujo subtítulo é Recado de amor no ouvido insubornável da memória, apresenta uma escrita em disputa aberta com a história narrada pelo poder instituído.

Não é à toa que Lemebel, em *La Conquista de América* e em O Informe Rettig, evoca a *cueca* chilena, dança tradicionalmente realizada por casais, marcada por movimentos de conquista e reencontro, em que dois corpos dialogam em um jogo de aproximações e afastamentos. No final do período ditatorial chileno, essa dança não podia ser realizada aos pares, pois os parceiros estavam desaparecidos. Desse modo, restava dançar sozinho ou com os mortos. Nesse contexto, a história, para Lemebel, não é arquivo, mas uma ferida, uma ausência que insiste em se mover.

Gyl Giffony,[11] ao refletir sobre o passado durante processos de redemocratização, questiona a ideia de que algo foi encerrado, pois

> ele segue entre nós, sendo determinante para assombros de horror e medo no presente. Porque provoca reflexões acerca do que desejamos repetir ou não dentro de uma política democrática. [...] Porque talvez estejamos condicionadas/os a encontrar no trabalho da memória um ato de resistência. [...] Porque somos parte da disputa de memória. Porque imaginamos e desejamos futuros. [...] Porque ainda há nuances e camadas a vermos, tratamos com a Memória, a Justiça e a Verdade, pois muito delas ainda não sabemos, ou não deixaram conhecer (Giffony, 2023, p.131-132).

Para Giffony (2023), o passado não se limita ao que aconteceu, uma vez que ele persiste como força que atravessa o presente e alimenta a imaginação do porvir. O autor indica uma política da memória construída na instabilidade, na disputa e na projeção de futuros possíveis, assim como Lemebel insiste na fratura que permanece exposta, na matéria em que o conflito se inscreve. Por dizer o indizível e exigir aquilo que o discurso conciliador silencia, a escrita de Lemebel encontra ressonância nas discussões sobre justiça transicional.

---

[11] Na obra *O lugar invocado: teatralidades e espaços de memória da violência sociopolítica na América Latina*, Gyl Giffony (2023) analisa as interações entre teatro, memória e espaços de violência na América Latina. O livro examina como diferentes processos de memorialização têm sido incorporados em produções cênicas e manifestações sociais latino-americanas.

Paul van Zyl (2011 p.51) reflete sobre os limites das comissões de verdade e demais mecanismos institucionais, observando que "o estabelecimento de uma verdade oficial sobre um passado brutal pode ajudar a sensibilizar as futuras gerações contra o revisionismo e dar poder aos cidadãos para que reconheçam e oponham resistência a um retorno às práticas abusivas". O autor, no entanto, adverte que a maioria das vítimas e perpetradores jamais chegará a um tribunal, tornando indispensável complementar julgamentos e relatórios com outras estratégias de enfrentamento.

A obra de Lemebel pode ser lida como uma dessas estratégias, por inscrever seu corpo e sua escrita no espaço da memória, deslocando a verdade oficial. Ela propõe um testemunho que não depende da chancela jurídica, afirmado como presença irrecusável e, assim, inscreve-se na zona de instabilidade que Giffony (2023) identifica como fértil para disputar o sentido da história. Esse gesto instável de memória é terreno fértil para pensar um presente e um futuro a partir daquilo que está ausente. Ele nos exige um esforço obstinado de reconstrução, que vai além dos fatos, para incluir a fabulação das vítimas, como expresso com força poética em O Informe Rettig:

> Tivemos que refazer noite após noite seus rostos, suas brincadeiras, seus gestos, seus tiques, suas fúrias, seus risos. Nos obrigamos a sonhá-los obstinadamente, a recordar tantas vezes sua maneira de andar, seu jeito especial de bater na porta ou de sentar cansado ao chegar da rua, do trabalho, da universidade, do colégio. Nos obrigamos a sonhá-los como quem desenha o rosto amado no ar de uma paisagem invisível (Lemebel, 2023a, p. 162).

A operação de evocar e inscrever o corpo ausente toca diretamente a problemática formulada por Ileana Diéguez (2020, p.54):

> Qual o lugar daquele corpo que tem sido exposto a intervenções violentas até ser desaparecido? Como é resolvida ou anulada a problemática da extensão como consequência da alta exposição que implica a própria dissolução do corpo? A problemática do corpo está hoje atravessada pela problemática da ex/posição e da ausência.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Diante da crescente indiferença social frente aos massacres cotidianos, muitos deles televisionados,[12] pensar o lugar desse corpo forçado a desaparecer é tarefa que atravessa a arte e a política. Lemebel fura o silêncio protocolar da história, tensionando esse desaparecimento por meio da escrita e da performance. Com isso, perturba os limites da representação e abre espaço para que a arte inscreva a ausência como presença incômoda, jamais resolvida e irreconciliável.

Nesse sentido, é possível observar ressonâncias com a análise de Fábio Luís Franco (2021)[13] sobre a vala de Perus (Cemitério Dom Bosco), estrutura construída pela prefeitura de São Paulo, sob a gestão de Paulo Maluf em 1971, utilizada no período da ditadura brasileira, para enterrar clandestinamente corpos de opositores políticos ao regime militar. Franco (2021, p.26) examina esse dispositivo de ocultação e propõe uma perspectiva que ultrapassa o caso brasileiro, aplicando-se às ditaduras latino-americanas em geral:

> ao fazer uso do desaparecimento não apenas como técnica de combate, mas, principalmente, como racionalidade política, revela que, no contexto de uma guerra de contrainsurgência, o governo dos vivos é indissociável do governo dos mortos, das decisões sobre a identificação e a circulação dos corpos, da realização ou não dos ritos funerários, das formas de distribuição e da manifestação do luto. [...] Eles mobilizam uma política do terror e da melancolia a partir da gestão das formas do morrer e dos destinos dados aos cadáveres.

Se o governo dos vivos é indissociável do governo dos mortos, como afirma Franco (2021), então a escrita da história não pode se isentar de dizer como os corpos são autorizados a aparecer ou a desaparecer. Lemebel não reconstrói, não representa, não documenta, ele escreve contra o regime que administra a morte e o sentido. Isso desloca a tarefa historiográfica do campo da ordenação

---

[12] Enquanto escrevo, lembro de um dos textos do coletivo Queers in Palestine (2024) – também integrante da antologia *Histórias LGBTQIA+: antologia*, publicada pelo Masp – que problematiza: "Você provavelmente já viu as imagens grotescas que se infiltram nos últimos tempos nas redes sociais, nas quais soldados israelenses exultantes erguem a bandeira do Orgulho em nossa Gaza destruída. [...] Vemos essas imagens com um grande sentimento de frustração e, acima de tudo, repulsa, e percebemos suas táticas desprezíveis de transformar a homofobia e a violência contra pessoas *queers* para fins coloniais" (p.457). Mais do que a exibição da violência, vemos a sua manipulação: massacres televisionados, corpos destroçados se tornam vitrinas, e pautas dissidentes são cooptadas para compor a fachada de um projeto genocida.

[13] Em *Governar os mortos: necropolíticas, desaparecimento e subjetividade*, Fábio Luís Franco (2021) investiga as forças que operam o desaparecimento de corpos.

para o da exposição. Sustentar essa exposição é ter a instabilidade como método e a fricção como linguagem, quando a escrita se vê forçada a atravessar a língua como campo de disputa, além de instrumento de nomeação.

Travessia pela língua: Lemebel contra o idioma do poder

A escrita de Lemebel, especificamente em O Informe Rettig, é um desdobrar-se em gesto; ela não está no papel, mas nos modos como a palavra escapa, se arrasta e se contamina de corpo. Lemebel (2023b, p.229) afirma: "aprendo a língua patriarcal para amaldiçoá-la"; e, nesse gesto, compromete qualquer neutralidade da linguagem, insistindo em forçar a língua do opressor a dizer o que ela não suporta. Retomo a citação de Fabião (2024, p.32) em que ela diz pensar a palavra como gesto e a performance como forma de fazer o que precisa ser feito. Lemebel radicaliza essa operação, ao levar a própria escrita a encarnar o conflito. O corpo em ruína contamina a linguagem e faz da palavra uma superfície em que o palavrear é uma forma de sustentar o corpo em ruína, uma forma de recusar a morte imposta ao "corpo político, corpo rasgado" (Lemebel, 2023b, p.29-30).

De tal forma, escreve a partir de uma América Latina remendada e atravessada por farsas institucionais, em que as transições políticas frequentemente maquiam a persistência da violência.

> Talvez a América Latina, travestida de transições políticas, reconquistas e remendos culturais [...] aflore numa viadagem guerreira mascarada na cosmética tribal de sua periferia. Uma militância corpórea que enfatiza a partir da margem da voz um discurso próprio e fragmentado (Lemebel, 2023b, p. 232).

Ainda sob um regime neoliberal em ascensão, desarticula qualquer possibilidade de romantizar uma proposta de democracia e nos convida a uma América Latina que aflore em uma viadagem com suas origens periféricas. É da "orfandade política", da negação de uma América Latina guerreira, que brota o gesto como lampejo, um apelo à insurgência que se dá pelas margens da linguagem e da carne. Digo "orfandade política" porque a presença de Lemebel na cena política chilena foi atravessada por tensões que não se limitavam à ditadura, pois ele também foi excluído de uma participação ativa na esquerda.

Segundo Fernando Blanco (2020), apesar de reiteradas tentativas de aproximação com organizações de esquerda, Lemebel permaneceu às margens do Partido Comunista por ser "bicha". Essa recusa não é acidental, ela revela a força de uma prática política de apagamento das dissidências sexuais e de gênero dentro de projetos revolucionários normativos. Paul Preciado (2020, p.223-225) radicaliza essa discussão ao afirmar que as vivências de sujeitos dissidentes não cabem em estruturas pensadas a partir da homogeneização do corpo político, pois se trata de

> instituição insurgente sem constituição. Um paradoxo epistemológico e administrativo. Sua existência é a destituição ao mesmo tempo da diferença sexual e da oposição homossexual-heterossexual. [...] Meu corpo existe como realidade material, como trauma de desejos e práticas, e sua existência coloca em xeque: a nação, o júri, o arquivo, o mapa, o documento, a família, a lei, o livro, o centro de internação, a psiquiatria, a fronteira, a ciência, deus.

Preciado, sobretudo, se dirige às questões relativas ao direito de alguém de ter sua existência reconhecida e às dificuldades impostas aos subalternos.

Em tal contexto histórico e considerando esses pensamentos e práticas, Lemebel se desloca como um veículo de transmissão de memórias e de resistência ao esquecimento e à marginalização. Diana Taylor (2013, p.268) observa em muitos trabalhos artísticos da América do Sul algo que percebemos ser bastante relevante na performance de resistência de Lemebel:

> Existe uma série contínua de maneiras de armazenar e de transmitir a memória que abarca desde o arquivadp até o incorporado, o que venho chamando de um repertório de pensamento/memória incorporada, permeado por todos os tipos de modos mediados e mistos: o arquivo [...] pode conter o registro terrível da violência criminosa – documentos, fotos e restos do que falta, de desaparecimentos. Porém [...] o que acontece quando não há nem uma fotografia, nenhum documento, quando até mesmo os ossos estão espalhados à margem da estrada? O Repertório [...] guarda as histórias dos sobreviventes, seus gestos e os *flashbacks*, as repetições e alucinações – em suma, todos os atos geralmente considerados [...] formas de conhecimentos e vidências efêmeras e não válidas.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A escrita de Lemebel acontece em um território inalcançável ao arquivo, pois se trata de um campo de sobrevivência precária, em que a dor não se fixa em linguagem normativa e insiste em ser tremor, alucinação, gesto. Suas palavras, ora poéticas ora cortantes, sustentam a memória que não pode ser demonstrada, mas que se sabe e é sentida no corpo. Sua escrita se aproxima da ideia de repertório que Taylor propõe, isto é, um campo de saber que se impõe pela presença e não pela prova. Um saber que se coloca contra o apagamento jurídico e a normalização estatal da violência, revelando rastros de uma verdade que sobrevive à ausência do corpo físico e do reconhecimento institucional.

> Existe uma longa tradição que, nas Américas, vem desde a Conquista, de ver como conhecimento incorporado tudo aquilo que desaparece por não poder ser contido ou recuperado por meio do arquivo. Contudo, múltiplas formas de atos incorporados estão sempre presentes, reconstituindo-se – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo ou geração para os seguintes (Taylor, 2013, p.268).

Os atos incorporados, que reaparecem nos corpos, gestos e nas palavras trêmulas, além de reconstituir uma memória coletiva também a transformam. Nesse sentido, a performance e a escrita de Lemebel instauram outro tipo de escuta, um modo de convocar o passado como algo que ainda fere e não como uma representação. A transmissão não é documental, ela se dá como fratura partilhada, como dor que vaza e se recusa a ceder, como reativação de uma memória que sobrevive sem garantias e que, exatamente por isso, mobiliza outras formas de sensibilidade.

Lembro-me, em particular, do trecho de O Informe Rettig, em que escreve:

> tanta porrada, tanto amor arrombado pela violência das invasões de domicílio. Tantas vezes perguntaram por eles, uma e outra vez, como se nos devolvessem a pergunta, fazendo-se de bobos, dando risada, como se não soubessem o local exato onde os fizeram desaparecer (Lemebel, 2023a, p.161).

A violência é apresentada como memória que habita a linguagem e não como dado histórico. O que retorna não é o fato, mas o modo como ele insiste em deixar marcas no corpo e no texto. A pergunta não respondida se transforma em dispositivo narrativo, que permanece e sustenta a memória viva.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

No subtítulo de O Informe Rettig – Recado de amor no ouvido insubornável da memória –, Lemebel não metaforiza a lembrança, a posiciona como força que resiste ao apagamento. Nesse gesto, a memória opera irredutível à conciliação e intransigente com a amnésia. É nesse eco que os mortos retornam e se transformam em presença inadiável e rejuvenescida, capaz de arruinar qualquer narrativa que pretenda encerrá-los. Com força poética e política, declara Lemebel (2023a, p.163):

> Nossos mortos estão cada dia mais vivos, cada dia mais jovens e frescos, como se rejuvenescessem sempre num eco que os canta, numa canção de amor que os renasce, num tremor de abraços e suor de mãos, onde a umidade insistente de sua memória não se seca jamais.

A presença dos mortos como insistência viva é o que desestabiliza a política do esquecimento, que implode os pactos narrativos da conciliação, reabrindo o que se quis encerrar.

Lemebel escreve com os mortos, para sustentar a vibração de suas presenças não pacificadas. Diante de uma história que continuamente tenta encerrar o trauma com relatórios, marcos oficiais e pedidos de reconciliação, sua escrita afirma a dor que se carrega e jamais se resolve. Os corpos que desapareceram não se tornam cifra ou índice, eles permanecem como assombro, um rastro que perturba qualquer tentativa de fechar o relato.

É nesse contexto que a arte performativa também é uma forma de produzir verdade, como um confronto entre silêncio e ruído e não como mera correspondência entre fato e documento. Lemebel responde às tentativas de apagamento com fraturas que as expõem, portanto, sem produzir novos arquivos ou provas. E é nessa exposição incômoda, insubmissa, molhada de sangue e ironia, que reside a sua potência política. A linguagem se converte em espaço de respiração dos que não puderam mais respirar. A escrita se torna corpo, e o corpo, mesmo ausente, insiste.

Sul como corpo insubmisso

Em Manifesto (Falo por minha diferença), Lemebel (2023b, p.43) diz: “Não sou um viado disfarçado de poeta / Não preciso de disfarce / Essa aqui é minha cara / Falo por minha diferença / Defendo o que sou / E não sou tão es-

tranho / Fico puto com a injustiça / E desconfio dessa dança democrática". Não se trata apenas de declarar uma identidade, mas de reivindicar um modo de escrever que revira a língua do opressor por dentro, que desconfia dessa "dança democrática". A linguagem de Lemebel colide com o corpo como superfície, em que o embate entre discurso e poder deixa marcas reais. Não há tradução limpa para essa escrita; há ruído, fratura, torção. Sua obra tampouco narra os acontecimentos; antes os atravessa com o corpo, contaminando o texto com a presença.

Enquanto escrevo este artigo, lembro-me deste trecho da Carta às que vivem e vibram apesar do Brasil, de Jota Mombaça (2021, p.13-14):

> Não vão nos matar agora porque ainda estamos aqui. Com nossas mortas amontoadas, clamando por justiça, em becos infinitos, por todos os lugares. Nós estamos aqui e elas estão conosco, ouvindo esta conversa e nutrindo o apocalipse do mundo que nos mata.

Não é pela temática ou pela fúria política que a escrita de Mombaça ecoa a de Lemebel, é por ambos escreverem desde o corpo atravessado, tornando a linguagem um campo de enfrentamento. Recordo-me de Maria Angélica Melendi (2024), ao pensar os corpos nas artes durante e após os anos de chumbo ao sul do Equador: "necessitava pensar o Sul como um estado de corpo" (p.22). De corpo e não de espírito. Do corpo que é atravessado, que arde e se move apesar da tentativa de imobilização. O Sul-Corpo, Corpo-Sul, citado por Melendi (2024), longe de ser uma metáfora ou localização geográfica, habita as escritas de Mombaça e Lemebel como matéria viva da linguagem, a superfície em que a história deixa marcas e de onde também pode emergir a recusa. Não se escreve sobre o corpo, escreve-se *desde* o corpo. A escrita, então, emerge da fenda onde a história não se encerra e a memória, ainda pulsante, insiste em permanecer. O corpo em cena é revide, reencarnação daquilo que tentaram sepultar.

Ao pensar a inscrição que não se apoia em marcos cronológicos e em consensos institucionais, é possível aproximar a proposta de Lemebel de uma formulação desenvolvida por Lélia Gonzalez (2020)[14] sobre os modos de operar

[14] A obra *Por um feminismo afro-latino-americano*, organizada por Flávia Rios e Márcia Lima e publicada pela Editora Zahar, em 2020, reúne textos fundamentais de Lélia Gonzalez, que articulam o pensamento crítico sobre raça, gênero, colonialismo e política nas Américas e reafirmam a centralidade da experiência negra e "amefricana" como categoria epistemológica e ética.

da memória e da consciência histórica. A autora define a memória como uma forma de saber, que não passa necessariamente pela consciência racional ou institucionalizada. Para ela, a memória é um "não saber que conhece" capaz de manter viva uma história não escrita, que persiste inscrita nos corpos, nos gestos e nos silenciamentos. Essa diferença é relevante para compreender *La Conquista de América*, na qual o corpo não representa uma memória codificada, ele aciona uma inscrição que escapa ao controle, interferindo no espaço e nas narrativas autorizadas. Nessa performance de Lemebel o sangue irrompe a dor no espaço, estilhaça-se, fragilizando uma espécie de pacto entre representação e memória. Seu trabalho desloca a lógica do documento e tensiona a possibilidade de estabilização do passado.

Ao desestabilizar uma historiografia que busca a presença e não a ordem, as obras de Lemebel seguem lado a lado com a possibilidade de pensar o corpo que testemunha a impossibilidade de apagamento. Acompanhá-lo, portanto, exige uma historiografia que também se arrisque e que não se sustente na reprodução documental, mas no entrechoque de linguagem, dor e política. Lemebel não escreve *sobre* o acontecido, ele escreve *desde* a ferida. E talvez nisso resida o maior desassossego, pois, para acompanhar o *performer*-historiador, é preciso deixar-se atravessar por uma escrita que sangra, como um lampejo do que ainda insiste em viver e não como retorno ao que foi. Ao evocar as ações de Las Yeguas del Apocalipsis, Lemebel (2024, p.17) comenta sobre aquele momento: "era um imaginário social, político e sexual no qual expúnhamos nossas demandas por meio do corpo em cena – o corpo-performance, o corpo agredido da homossexualidade proletária".[15]

O *cuerpo agredido* não reivindica reparo ou retorno, ele exige aparecer. Lemebel tensiona os limites da narrativa histórica ao transformar o corpo em cena em uma forma de escrita instável, exposta e insubordinada. Maria Angélica Melendi (2024, p.22), ao abordar o fim dos anos de chumbo nas Américas, assevera: "esquecer nunca foi e nem será uma opção. Perdoar também não parecia possível". A escrita atravessada pela permanência da violência, seja em regimes ditos democráticos ou ditatoriais, não oferece conciliação, mas apenas

[15] No original: *era un imaginario social, político y sexual donde exponíamos nuestras demandas a través del cuerpo en escena, el cuerpo performance, el cuerpo agredito de la homossexualidade proletária*.

fricção, como neste trecho do Manifesto (Falo por minha diferença): "Naquele ano que a Comissão dos Direitos Humanos não lembra" (Lemebel, 2023b, p.44). A obra convoca a uma ética do lembrar, sobretudo, daquilo que o processo de democratização tentou apagar.

Diante da política de apagamento que reaparece sob novas formas, pensar a arte como prática de ex/posição é fazer da presença um gesto de resistência. Se o corpo já não está diante de nós, sua ausência ainda grita e, por vezes, grita mais alto quando performada na linguagem, na memória, na recusa em aceitar a anistia do esquecimento.

O corpo ausente persiste como ruptura em uma escrita feita de ruído e insistência, que se converte em denúncia e recusa diante do horror que se repete. Em tempos de avanço autoritário, silenciamentos oficiais e normalização da violência, não se trata apenas de perguntar o que pode a arte do corpo, mas de reconhecer que esses corpos, mesmo ausentes, operam como espectros que denunciam e memórias que ferem o presente. Diante do avanço global de ideologias de extrema-direita e das políticas de esquecimento que tentam silenciar corpos e lembranças, a obra de Lemebel revela urgência renovada, oferecendo chaves críticas para enfrentar feminicídios, necropolíticas raciais, extermínios em periferias e perseguições a dissidências sexuais e de gênero. Ele nos convoca a reativar sensibilidades que resistam à indiferença, mostrando que a arte pode intervir no presente como revide contra o horror.

Na insistência corpórea de Lemebel, presente nas ações públicas e na escrita, acontece o questionamento direto às propostas conciliatórias das políticas de memória. Ao transformar o corpo em superfície de fricção e a linguagem em gesto, sua obra não apenas denuncia a continuidade da violência, como também apresenta uma forma de memória que resiste à domesticação institucional. Assim, inscreve-se na disputa por memória e justiça sem a pretensão de substituir os mecanismos institucionais, uma vez que expõe seus limites e abre espaço a outras formas corporais, poéticas e insubmissas de verdade, capazes de emergir e de permanecer.

Anderson José Caetano de Souza *é discente de doutorado em artes cênicas pelo PPGAC/Unirio, mestre pelo mesmo programa e graduado em atuação cênica pela Unirio. Integra o coletivo Performers sem Fronteiras e o grupo de pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas (Unirio/UFRJ).*

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Referências

AMNESTY International. Eyes on Chile: police violence and command responsibility during the period of social unrest. [S.l.]: Amnesty International, 14 out. 2020. Disponível em: https://www.amnesty.org/en/latest/research/2020/10/eyes-on-chile-police-violence--at-protests/. Acesso em: 15 ago. 2025.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

BLANCO, Fernando A. A modo de Prologo In: *La vida imitada: narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2020, p.13-25.

CARVAJAL, Fernanda. Luto inominável. Trad. Miguel Del Castillo. In: MESQUITA, André; BRYAN-WILSON, Julia (orgs.). *Histórias LGBTQIA+: antologia*. v. 2. São Paulo: Masp, 2024, p.438-456.

DIÉGUEZ, Ileana. *Corpos sem luto: iconografias e teatralidades da dor*. Trad. Luis Alonso-Aude, Marclucia M. da Rocha. Ilhéus: Teatro Popular de Ilhéus, 2020.

ECHEVARRÍA, Ignacio. Prólogo. In: *Poco hombre: escritos de uma bicha terceiro-mundista*. Trad. Mariana Sanchez. Rio de Janeiro: Zahar, 2023, p.11-40.

FABIÃO, Eleonora. Seis notas para pensar e fazer performance. In: MARTINS, João (dir.). *Coreia #11x Salmon*. Vila do Conde: Circular Associação, 2024, p. 32-33.

FABIÃO, Eleonora. History and precariousness: in search of a performative historiography. In: HEATHFIELD, Adrian; JONES, Amelia (orgs.). *Perform, repeat, record*. London/New York: Thames and Hudson, 2012, p.121-136.

FRANCO, Fábio Luis. *Governar os mortos: necropolíticas, desaparecimento e subjetividade*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

GIFFONY, Gyl. *O lugar invocado: teatralidades e espaços de memória da violência sociopolítica na América Latina*. Belo Horizonte: Javali, 2023.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Org. Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

INFORME de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. v. 1, 2 e 3. Santiago: Instituto Nacional de Derechos Humanos. 1991. Disponível em: https://bibliotecadigital.indh.cl/items/edb83a4d-9121-48ee-8e66-09fe31e926fe. Acesso em 14 ago. 2025.

LEMEBEL, Pedro. *No tengo amigos, tengo amores: extracto de entrevistas a Pedro Lemebel*. 4 ed. Santiago: Alquimia Ediciones, 2024.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

LEMEBEL, Pedro. O Informe Rettig (Recado de amor no ouvido insubornável da memória). In: *Poco hombre: escritos de uma bicha terceiro-mundista*. Org. Ignacio Echvarría. Trad. Maria Sanchez. Rio de Janeiro: Zahar, 2023a, p.161-163.

LEMEBEL, Pedro. *Poco hombre: escritos de uma bicha terceiro-mundista*. Org. Ignacio Echvarría. Trad. Maria Sanchez. Rio de Janeiro: Zahar, 2023b.

MELENDI, Maria Angélica. *O corpo vulnerado*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

MOMBAÇA, Jota. Carta às que vivem e vibram apesar do Brasil. In: *Ñ vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p.13-19.

PRECIADO, Paul B. Meu corpo não existe. In: *Um apartamento em Urano: crônicas de travessia*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p.223-225.

QUEERS in Palestine. Não há orgulho com genocídio! Trad. Diana Ricci. In: MESQUITA, André; BRYAN-WILSON, Julia (orgs.). *Histórias LGBTQIA+: antologia*. v. 2. São Paulo: Masp, 2024, p.457-460.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

ZYL, Paul van. Promovendo a justiça transicional em sociedades pós-conflito. In: REÁTEGUI, Félix (org.). *Justiça de transição: manual para a América Latina*. Brasília/Nova York: Comissão de Anistia, Ministério da Justiça/Centro Internacional para a Justiça de Transição, 2011, p.47-72.

Artigo submetido em agosto de 2025 e aprovado em outubro de 2025.

Como citar:
SOUZA, Anderson José Caetano de. Ao sul: corpo – escrita e performance em Pedro Lemebel. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 58-79, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https:// doi.org/10.60001/ae.n50.4. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Democracia: uma leitura da obra de Hélio Fervenza[1]

Democracy*: a reading of the work of Hélio Fervenza*

Cristiane Lawal
000-0001-8714-2340
cristianelawalllawall@gmail.com

Resumo

Este artigo propõe uma leitura e análise da obra *Democracia*, do artista Hélio Fervenza, à luz da perspectiva de estética e política de Jacques Rancière. A investigação utiliza contribuições de teóricos e críticos da arte para compreender, na obra, as relações entre signos, seus significados e contexto histórico e social de sua concepção. A pesquisa revela-se relevante por apresentar práticas artísticas que elaboram criticamente o cenário sociopolítico contemporâneo no Brasil e no mundo.

Palavras-chave

Arte contemporânea. Estética e política.
Hélio Fervenza. Democracia.

Abstract

This article offers a reading and analysis of the artwork Democracia *by Brazilian artist Hélio Fervenza, through the lens of Jacques Rancière's theory of aesthetics and politics. Drawing on contributions from art theorists and critics, the study investigates the interplay between visual signs, and their meanings within the historical and social context in which the work was created. The research is relevant for highlighting artistic practices that critically engage with and reflect upon the contemporary sociopolitical landscape in Brazil and globally.*

Keywords

Contemporary art. Aesthetics and politics.
Hélio Fervenza. Democracy.

[1] Gostaria de agradecer aos professores doutora Laura Ribero Rueda e Walter Karwatzk Chagas Maffzzioli a orientação durante o desenvolvimento da pesquisa e escrita do texto. Seu acompanhamento atento, suas significativas contribuições durante as etapas de elaboração e revisão foram fundamentais para a concretização deste trabalho. Meu reconhecimento pela dedicação.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.5

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Introdução

Para o filósofo Jacques Rancière, a política fundamenta-se sob o desentendimento, configurada não como simples divergência de opiniões, mas como um conflito mais específico, sobre o que é possível ouvir, dizer ou ainda reconhecer como discurso válido (Rancière, 1996). Por "desentendimento", o autor entende que existe um conflito entre as compreensões sobre um mesmo conceito:

> O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. É o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura (Rancière, 1996, p.10).

Na perspectiva rancieriana, então, o desentendimento não é um desconhecimento, mas interpretações equivocadas sobre determinado conceito, que pode ser a ignorância, a dissimulação ou a ilusão sobre tal. O conflito fundamental é algo mais profundo, em que aquele que ouve não entende o discurso como legítimo ou, ainda, se a pessoa que fala tem a legitimidade do lugar de fala.

Para Rancière (2009a) estética e política são constituintes uma da outra. Tal exposição é inserida a fim de fundamentar o caminho para a leitura e análise da obra *Democracia*, do artista Hélio Fervenza (Sant'Ana do Livramento, 1963), apresentada primeiramente em Berlim, Alemanha, em 2021 e, posteriormente, em Porto Alegre em 2023. O texto propõe compreender o visual como forma de linguagem, em que a palavra, ao se transformar em obra, ultrapassa a bidimensionalidade e se torna uma escrita imagética situada no contexto histórico e social.

A obra consiste em instalação, na qual são fixadas na parede as letras que formam a palavra democracia, de forma espelhada, o que leva a um estranhamento inicial do observador que reconhece de imediato sua significação. Como lembra Foucault (2016), a palavra é um enunciado universal de atribuição. Nesse sentido, a visualidade completa das letras permite seu reconhecimento e imediato estranhamento, dada a inversão e o posicionamento dos elementos formadores.

A escrita na obra *Democracia* não pode ser compreendida apenas como um elemento gráfico, sua presença e seu posicionamento no espaço da galeria fazem com que a palavra se converta em corpo físico, instaurando uma inscrição textual que se projeta no ambiente e modifica a percepção do observador. O

texto se faz espaço, e o espaço se faz texto, o "traço gráfico" adquire dimensão topológica, inscrevendo-se como um gesto político-sensível que tensiona o lugar da palavra no mundo. Essa passagem do gráfico ao espacial produz o que Rancière chamaria de redistribuição do sensível, instaurando um campo de disputa entre o visível e legível e o dizível – ou entre o que se pode ver, dizer e compreender como democracia.

Democracia, ou regime democrático, no sentido ordinário, incute um direito original e legítimo de todos à participação política. Para Rancière (2009a), a política não se restringe à participação na tomada de decisões, mas sim à participação na cena comum. Remetendo ao contexto social, Fervenza dessa forma materializa as disputas de narrativas sobre o que se entende, e é permitido entender por regime democrático no Brasil contemporâneo.

Para analisar a obra aqui apontamos para o entendimento do crítico Jean Mukarovsky (1997) de que nem todos os atos e objetos têm, *a priori*, atributos estéticos, mas todos podem se tornar investidos de tal valor que lhe será atribuído, a depender do contexto. O valor estético faz sentido em determinado contexto social ou determinada época. Destacamos, além disso, que a função estética pode se converter em um fator de diferenciação social: "A obra artística é uma aplicação não adequada da norma estética de modo que seu estado atual não se altera por virtude de nenhuma necessidade involuntária, mas intencionalmente e por isso de maneira muito sensível" (p.45). Apropriação pelo artista da palavra que constrói um testemunho histórico de seu tempo.

Para Marcos Napolitano (2014, p.10), "Nesta visão de mundo marcada pelo anticomunismo visceral, qualquer projeto político que mobilize as massas trabalhadoras, ainda que a partir de reivindicações justas, poderia ser uma porta de entrada para a 'subversão' comunista". O autor se refere ao contexto no qual se instaurou o golpe de 1964, que iniciou o período ditatorial (1964-1985). A memória social sobre o período e sua violência, que incorreu em diversos crimes contra a humanidade, é, no entanto, constantemente relativizada; a observação justifica a análise e escrita sobre trabalhos como os de Hélio Fervenza que problematizam o tema.

Para o crítico de arte Jan Mukarovsky (1997, p.13), um trabalho artístico é um signo autônomo, que se caracteriza pela capacidade de comunicação entre os membros de um mesmo grupo social, participando ativamente da construção de sentidos coletivos e da representação histórica de uma época:

> Há signos que não se referem a uma realidade diferente deles, e, no entanto, o signo significa sempre algo que se deduz naturalmente do facto de ele ter de ser compreendido tanto por quem o emite como por quem o recebe. Porém, no caso dos signos autônomos, esse algo não é claramente determinado. Qual é então essa realidade indefinida a que se refere a obra de arte? É o contexto geral dos fenómenos ditos sociais, como, por exemplo, a filosofia, a política, a religião, a economia, etc. É por essa razão que a arte mais que qualquer outro fenómeno social consegue caracterizar e representar uma "época" dada; por isso mesmo a história da arte foi durante muito tempo confundida directamente com a história da cultura no sentido mais amplo da palavra; e, ao mesmo tempo, também a história geral utiliza frequentemente a delimitação de períodos estabelecida pela história da arte.

Dessa forma, a obra aqui analisada configura-se como um testemunho de seu contexto. Para Steven Levitsky e Daniel Ziblatt (2018, p.12), existem outras formas de matar uma democracia. Uma delas, que dispensa o uso de armas, se dá via mãos de líderes, que "subvertem o próprio processo que os levou ao poder". Para os autores, governos autoritários utilizam-se de formas de desmantelar os aparelhos democráticos, muitas vezes, de forma imperceptível. O imaginário do regime democrático, ao mesmo tempo que viabiliza e justifica sua extinção no passado, volta a ser usado no momento presente. Citando novamente Rancière (1996, p.11), "há diversas razões para que X entenda e não entenda ao mesmo tempo um Y". Desses desentendimentos forma-se a política; desses desentendimentos trata a obra do artista Hélio Fervenza.

Hélio Fervenza: os (des)entendimentos da linguagem

Hélio Fervenza é artista, pesquisador e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no Departamento de Artes Visuais, nos níveis de graduação e pós-graduação, funções das quais se aposentou em 2024. Na universidade foi coordenador do grupo de pesquisas Veículos da Arte. Nasceu em Sant'Ana do Livramento, nesse estado, cidade que faz fronteira com o Uruguai.

Antes de iniciar seu percurso nas artes visuais, frequentou o curso de arquitetura, que abandonou em 1983. Iniciou, então, sua formação em arte no Atelier Livre de Porto Alegre, onde permaneceu até 1985. Já em 1984, Hélio foi

agraciado com o prêmio Proposição em Gravura, no XII Salão do Jovem Artista, RBS em Porto Alegre. Em 1989, graduou-se pela École des Arts Décoratifs de Strasbourg. Em 1990, tornou-se mestre em artes plásticas pela Université de Sciences Humaines de Strasbourg; em 1995, doutor em artes pela Université de Paris I Panthéon-Sorbonne. Apresentou seus trabalhos nas Bienal de Amsterdã, Holanda, em 2009; na 30ª Bienal de São Paulo, em 2012; e, em 2013, participou da 55ª Bienal de Veneza, Itália (Fervenza, 2022).

Na obra *Democracia*, de 2021, Hélio Fervenza propõe uma nova visualidade da palavra que dá título ao trabalho, subvertendo a ordem das letras que a compõem; o artista dispôs, no espaço da galeria, a imagem/texto e alguns sinais de pontuação, ampliados e impressos em PVC branco adesivo. No trabalho explora a palavra, sua visualidade e presença, desorganiza e inverte de modo intencional a disposição das letras, provocando o estranhamento do observador. Em outra parede, próximo à janela, Hélio dispõe uma vírgula em tamanho ampliado, articulando elementos gráficos dentro do espaço expositivo e fazendo do espaço físico um espaço imagético – à medida que o observador é interpelado pela presença dos signos levanta questionamentos sobre seus possíveis significados.

Democracia, como trabalho de pesquisa artística, carrega em sua visualidade proposições outras, além daquela que seu signo de origem intencionava designar. Na Figura 1, podemos observar, na parte superior, da esquerda para a direita, a palavra que dá nome à obra. A primeira letra, “d”, está no sentido correto, ou original, o que facilita o reconhecimento do texto. Todos os demais caracteres, entretanto, encontram-se invertidos:

É possível reconhecer a palavra, apesar da inversão das letras, embora o estranhamento gerado pela desordem das letras confronte o significado anteriormente reconhecido. Tal visualidade coloca em movimento o imaginário do observador, acionando o domínio do conhecimento claro, tornando-o confuso, bem como questiona a lógica, ao mesmo tempo que a aprisiona.

É difícil imaginar outra palavra que não a de origem, o que leva seu significado ao centro da obra. Vale lembrar a citação de Rancière (2009b, p.17), quando revisita o filósofo Platão acerca dos significados da palavra: “sabe-se que a escrita não é simplesmente a materialidade do signo escrito sobre um suporte material, mas um estatuto específico da palavra”.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 1
Hélio Fervenza, *Democracia*, 2021
Fonte: Hélio Fervenza (2022).

Incorporamos ao texto, trechos de diálogo estabelecido com o artista em 2022. Ao ser perguntado sobre a proposta da instalação apresentada em Berlim, Hélio responde:

> Na obra *Democracia* faço alterações na posição das letras, invertendo e mudando suas posições, de maneira a produzir erros propositais em sua escrita, e a perturbar sua leitura e seu reconhecimento. Essas alterações possibilitam talvez colocarmo-nos em algumas questões... (Fervenza, 2022).

Ao primeiro olhar, a palavra pode parecer reconhecível. No entanto, nos instantes seguintes, ela desperta um envolvimento maior, instaurando um jogo entre obra e observador que abrange as esferas do visível e do invisível. Nesse sentido, Rancière (2009b, p.15) afirma: "o fato poético está ligado a essa identidade de contrários, a essa distância entre uma palavra e aquilo que ela diz,

e penso então que nesta distância moram os possíveis". Nesses possíveis da experiência estética dessa obra reside a compreensão – ou talvez a morte da ilusão primeira de que se conhece seu significado –, conduzindo o observador, no mínimo, à dúvida e à busca por respostas.

Para Foucault (2016, p.137), as palavras que significam as coisas são substantivas. Democracia pertence a essa classe gramatical: um substantivo feminino, que, em sua função taxonômica, denomina um regime político no qual a vontade do povo é soberana. Sob a luz de seu significado, e obedecendo a linguagem à lei das representações, a desconfiguração apresentada na sua escrita mostra-nos uma realidade contextual e política, na qual a obra está inserida. Citando a historiadora brasileira Myriam Sepúlveda dos Santos (2022, p. 23), "O visual, o estético e o imaginário surgem não como contraponto da razão como espelho do que não existe mais, mas sim como essenciais ao impacto narrativo", referindo práticas em arte que abordam a violência ditatorial como ações pela memória, verdade e justiça às vítimas da violência dos regimes autoritários.

Qual é a distância entre a essência da palavra democracia e seu entendimento? A desordem funciona, assim, como um elemento ressignificador, no sentido de desfazer a ordenação da representação e fazer emergir uma verdade inconsciente. Locale Signale – título da exposição apresentada primeiramente em Berlim, Alemanha, em 2022 – em português significa sinais locais. A expressão evoca um sentido de territorialidade, remetendo ao Brasil e à atual deturpação do significado da palavra democracia. Tal deturpação está associada ao histórico local de impunidade e de apagamento da memória dos crimes de lesa-humanidade cometidos pelo regime militar, seguido pela Lei da Anistia, que perdoou torturadores e torturados, configurando uma lacuna aberta no processo de redemocratização.

Embora o artista afirme que a crise não se restringe ao contexto brasileiro, a escolha da língua portuguesa e a articulação dos elementos visuais funcionam como testemunho de um tempo e de seu pensamento social em um nível localmente situado:

> Ao que realmente essa palavra se refere? O significado continuaria ainda conectado à palavra? Ele é ainda reconhecível? O trabalho apontaria nele mesmo uma incongruência? Um outro significado surgiria dessa escrita equivocada? Como essa forma de escrita poderia interpelar nosso imaginário? (Fervenza, 2022).

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

As palavras/texto e sinais de pontuação, elementos da obra de Hélio, se relacionam com o ambiente em que são inscritos. São carregados de associações e conotações culturais, sociais e econômicas (Fervenza, 2013, p.48), característica desse e de outros trabalhos do artista. Para Mukarovsky (1997), os signos são significantes por compartilhar seu conteúdo dentro de uma consciência coletiva, ultrapassando os limites da consciência individual – o que lhes empresta o fator de comunicabilidade, e ainda que nem toda função extraestética se cumpra quando percebida, vai adquirindo sentido durante sua elaboração. São também elementos da historiografia inconsciente na teoria de Adorno (1970) e observações que inserem a obra como registro iconográfico de aspectos sociopolíticos.

A transição do signo gráfico à inscrição situada revela como a obra tensiona o lugar da linguagem na produção de sentido histórico. Assim, a escrita não é apenas imagem, mas território; um campo de forças simbólicas em que inscreve o conflito entre memória e esquecimento, entre universalidade e localidade. Na Figura 2, observamos que a obra é instalada a uma altura considerável do chão, está acima do observador, estabelecendo também um espaço maior entre palavra e leitor. Escrita em letras minúsculas, parece suspensa entre a fragilidade do signo e a força de sua presença no espaço.

Para Walter Benjamin (2022, p.26), "não se pode pensar as artes e a estética sem levar em conta a política". Mais de cinco décadas nos separam do golpe de 1964, que inaugurou a última ditadura no Brasil; no entanto, tal prática artística nos faz perceber que ainda são necessárias reflexões sobre os sentidos que envolvem a ideia de democracia. A pesquisa do artista dialoga com tais dicotomias e possibilidades:

> Esse tipo de alteração nas palavras tem me interessado, por proporcionar a abertura de um campo de investigação e criação, e por possibilitar abordar essa terrível desorientação produzida no cotidiano e em todas as instâncias de nossa vida nos últimos anos, a partir da degradação da linguagem, da confusão dos significados mais básicos, e da corrosão dos sentidos. É como se a linguagem tivesse enlouquecido, e as palavras seguidamente não correspondem mais às coisas do mundo. No meu entender, é um trabalho sintomático da deterioração política e da violência fascista em que estamos mergulhados (Fervenza, 2022).

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 2
Hélio Fervenza, *Democracia*, 2021
Fonte: Hélio Fervenza (2022).

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Dessa forma, a arte torna-se testemunho de um tempo, de uma sociedade e de seu pensamento, bem como do inconsciente social e das individualidades que a formam. Citando Rancière (2009a, p.7), a estética deve ser entendida pelo que dá forma à comunidade, determina a participação e a separação do que é comum: "o comum partilhado e a divisão das partes exclusivas".

Democracia nos alerta que, embora sejamos parte de um todo, a memória social tem sua partilha. A partir da individualidade, se constrói o comum, com o qual todos colaboram e do qual todos dependem ao mesmo tempo. Dentro do conceito rancieriano de metapolítica, os indivíduos formam as classes sociais, identificando a grande mentira de que é feita a verdade política (Rancière, 1996, p.96).

A vírgula como elemento ganha destaque, assinalando intervalos, acréscimos e/ou pausas. A vírgula ampliada, ao ocupar o espaço, deixa de ser um mero marcador linguístico para se converter em signo escultórico e político, instaurando pausas e deslocamentos na leitura do espaço e da história.

O próprio artista comenta sobre sua obra: "Uma parte importante do meu trabalho desenvolve-se através do uso da pontuação e da palavra" (Fervenza, 2013, p.48). Podemos ler tais elementos como fronteiras, intervalos de tempo ou espaço e, ainda, como pausa entre uma ideia e outra. Na arte, cada elemento compreende um significante ao olhar atento: "A arte existe a partir do momento em que o olhar tem por objeto um significante" (Barthes apud Canongia, 2005, p.46). Hélio Fervenza leva a Berlim impressões sobre o contexto social e político brasileiro, mas que não configuram uma situação exclusiva local:

> A obra *Democracia* foi pensada para o espaço Roam, levando em conta suas dimensões, a altura das paredes (bem altas!), a posição na sala, o espaço vazio embaixo da palavra, a cor das letras (brancas para realçar sobre o fundo cinza do cimento) e, ao mesmo tempo, refletia sobre algo que não era específico a esse espaço, e que é essa espécie de desorientação e perturbação da linguagem e do sentido e reconhecimento da democracia. A palavra foi propositalmente escrita em português porque é uma ressonância do que estamos vivendo aqui, mas essa crise não é só brasileira, como podemos verificar em muitos outros países (Fervenza, 2022).

Assim como no Brasil, em outros países, a democracia tem lutado para manter-se viva. Hélio Fervenza torna a palavra uma imagem, um reflexo da

desorientação que observa na sociedade, o que ainda podemos entender como desdobramento dos acontecimentos no período do governo ditatorial. A isso acrescente-se a maneira como foram tratadas suas narrativas, bem como as políticas de apagamento das memórias individuais e coletivas da violência e do trauma que caracterizaram aquele período.

A palavra, como signo, designa algo. A obra *Democracia*, no entanto, nos remete ao pensamento de Foucault (2016, p. 146), para quem "se, no fundo de si mesma, a linguagem tem por função nomear, isto é, suscitar uma representação ou, como mostrar com o dedo, ela é indicação e não juízo". Nesse sentido, a linguagem opera mais como um gesto que aponta do que como um juízo que avalia ou interpreta. As palavras, portanto, funcionam como sinais que nomeiam e representam, mas não necessariamente carregam em si um significado pleno ou definitivo. Esse dependerá do olhar e da compreensão do leitor, remetendo novamente à reflexão de Rancière: a política funda-se no logos do entendimento do desentendimento; assim, a obra realiza uma política da partilha, ao expor o dissenso. Para Alberto Manguel (2001, p.21), "As imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos".

Democracia é um desdobramento do trabalho *Tempos Reversos*, apresentado em Porto Alegre na Galeria Mamute, em 2018, na qual Hélio constrói textos que se fazem imagens: Figura 3:

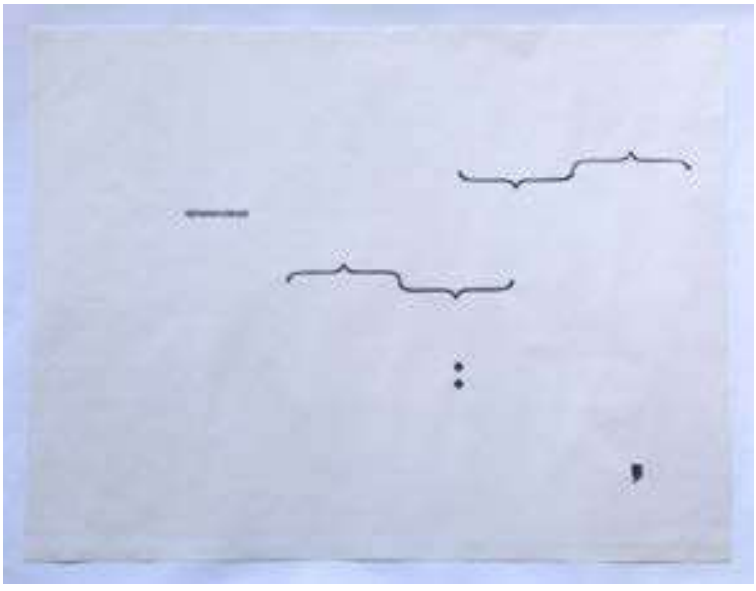


Figura 3
Exposição Tempos Reversos, 2018, Galeria Mamute
Fonte: Hélio Fervenza, 2022.

Para o curador Eduardo Veras (2018), A proposta é uma hipótese da possibilidade de se retornar ao momento antes de um fenômeno, uma reconfiguração de continuidades desejáveis, talvez o Brasil antes de 1500. Aquele momento, no processo de criação, gesta a obra apresentada em Berlim.

Na Figura 3 podemos observar a palavra democracia escrita de trás para frente com sua posição invertida, de cabeça para baixo. Podemos ver, também, os sinais de colchetes e a vírgula presentes na instalação posterior. Tempos Reversos apresenta-se, então, como um prelúdio dos desdobramentos que se seguem no contexto, e que estimulam o artista a desenvolver a obra que aqui analisamos. A transformação da palavra-imagem em instalação materializa a presença da obra.

No que diz respeito à memória social sobre a violência e os crimes da última ditadura, é importante lembrar que, como afirma Berger (1999, p.10), "a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos". Essa percepção é atravessada por experiências pessoais e coletivas que se relacionam ao tema, e é por meio dessas memórias que construímos e atribuímos sentido ao presente. Nesse processo, as lembranças permitem que o sensível se torne espaço de elaboração e reconhecimento de experiências históricas. De acordo com a historiadora Santos (2012, p.4), "a memória é uma forma de conhecimento em que emoções e sentimentos são intrincados à razão de maneira muito forte". Ainda segundo a autora, a memória social dos períodos de governos autoritários é constantemente relativizada, revelando as disputas de sentido que atravessam a construção do passado.

Para o observador da obra, a palavra evoca algo que lhe é por vezes confuso ou não totalmente compreendido, desafia sua ideia de compreensão, que lhe é confirmada pela visualidade que se apresenta. Nesse sentido, a linguagem não é apenas um instrumento de comunicação, mas também uma ferramenta fundamental para o pensamento, como um mediador dos processos cognitivos, ultrapassando sua função comunicativa e influenciando diretamente o modo como os indivíduos compreendem o mundo a seu redor.

Dessa forma o pensamento e entendimentos ou desentendimentos são moldados pela interpretação da realidade. Como observa Vygotsky (1991), o desenvolvimento do pensamento está intimamente ligado ao desenvolvimento da linguagem: a internalização da linguagem social permite a formação do pensamento

abstrato. Na absorção da linguagem gráfica pela pesquisa de suas possibilidades de visualidade, a obra apresenta dispositivos que são acionados em diálogo, em construção conjunta de possibilidades interpretativas e memorialísticas.

Partindo de tal soma de significantes, ela influencia a percepção – como no caso de diferentes línguas que categorizam cores ou sentimentos de maneiras distintas – afetando da mesma forma a memória, que pode facilitar a codificação, e a recuperação de informações por meio de contato com estruturas linguísticas já assimiladas e familiares. Dessa maneira, opera como um sistema de mediação simbólica que contribui ativamente para a organização da experiência e do conhecimento humano.

A obra *Democracia* de 2021, pela inversão e alteridade da disposição das letras, leva ao questionamento do que nos é possível entender sobre a própria palavra democracia. Essa desordem visual funciona como uma metáfora para a confusão e a crise de sentidos que existe, tanto na política quanto na linguagem, refletindo a deterioração de valores que constituem seus significantes originários.

Na versão apresentada em 2023 no Museo de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), Hélio intensifica a subversão da palavra como signo. As letras ganham mais volume e distorção. Construídas com dez centímetros de espessura em material comumente utilizado para publicidade (MDF e silicone), a nova materialidade que apresenta confere à palavra presença que excede a bidimensionalidade e se transforma em uma escrita imagética e espacial. Um corpo volumoso e disforme que gera estranhamento e atua como um sinal (um Locale Signale) do contexto do local onde se inscreve. Diante da nova visualidade e presença, as dicotomias acerca dos sentidos das narrativas que constroem sobre a palavra democracia ganham, da mesma maneira que a obra, mais densidade, refletindo sentidos que nascem alterados e distorcidos, em movimentos crescentes.

Salles (2006, p.37-38) cita Morin ao mencionar as interferências entre os elementos que operam durante uma pesquisa dentro do processo criativo:

> De um modo geral, poderíamos observar essas interferências sobre o ponto de vista da transformação ou transformações que operam, à medida que as interações, como ações recíprocas, modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos.

De acordo com a autora, novas relações que se estabelecem formam assim uma nova semântica. Desde sua primeira fase, na galeria Mamute, em 2018, a palavra democracia, vai crescendo e se fazendo obra, vai sofrendo mudanças. Obra, artista e meio são rizomas de uma mesma rede que vai se transformando; o contexto no Brasil mudou, as dicotomias e relativismos sobre o tema político ganharam mais densidade, como afirma Santos (2012), ondas conservacionistas têm acumulado força e avançado no ataque a um regime democrático ainda nem compreendido, nem sólido, que nasce alterado e distorcido. A distorção cresce, e, em nome de uma dita liberdade de expressão, justificam-se atos de violência, em tentativas de rupturas no regime democrático por parte da extrema-direita não só no Brasil, mas no mundo. Estamos diante de resultados de uma obra que envolve o trabalho, como experimentação laboral, intelectual e sensível, em que o artista se coloca na condição de experimentar o que a sociedade de forma geral experimenta; ele, com consciência das alienações de sentido, as captura, dá visualidade, linguagem, espaço e corpo volumoso. Voltando a Rancière (2009a, p.12), "É no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas de emancipação e nas ilusões e desilusões da história".

Na obra o artista explora os movimentos de mostrar e esconder, dialogando com o que é perceptível, como uma palavra deliberadamente mal escrita, cujas letras não estão na posição em que deveriam estar. De acordo com o artista, "O que acontece é uma normalização, do uso das palavras" e "no uso das coisas do dia a dia, parece que acaba perdendo", referindo-se ao sentido (Fervenza, 2022).

Para Santos (2012) a memória coletiva de um grupo social, especialmente os que passam por ditaduras, é um campo de disputas, não é homogênea nem consensual, influenciada por disputas de poder, valores culturais e contextos sociais, onde grupos sociais divergentes, como aqueles que formam a força e aqueles que sofrem a violência disputam narrativas; para a autora, a preservação da memória da violência é a luta pela memória, verdade e justiça. Ainda segundo Santos, a memória é pensamento, imaginação e elaboração, "é uma experiência vivida capaz de transformar outras experiências a partir de resíduos anteriores" (p.22), destacando seu caráter interdisciplinar associativo entre memória e representação.

Considerações finais

Iniciamos este segmento do texto com a fala de Didi-Huberman (2015, p.15): "Sempre diante da imagem, estamos diante do tempo". A obra *Democracia* faz uma construção temporal, um marco iconográfico da história do país e do mundo.

Nossas memórias passam por processos de ressignificação, como afirma Elisabeth Jelin (2002), apontando as complexidades na subjetividade das memórias sobre episódios sociais traumáticos, como os períodos ditatoriais, que rompem tão fortemente com a organização social e política das sociedades que os atravessam: "novas conjunturas sociais e políticas não deixam de produzir modificações nos marcos interpretativos na compreensão de experiências passadas e para construir expectativas futuras"[2] (p.13).

Nesse sentido, os discursos sobre o que é vivido e o que é experimentado são atravessados por nossas memórias pessoais e ressignificados no presente. A arte, como experiência estética sensível, entra nesse contexto como uma materialidade dessas possibilidades de significação. De forma poética e sensível, a obra do artista Hélio Fervenza convida a uma leitura atenta de nosso contexto social e político atual. Ainda que grande parte das pessoas não reconheça a herança violenta que regimes autoritários deixam em sua sociedade, por apatia ou indiferença, a imagem da obra nos fornece tal conhecimento em seu conjunto de elementos – a partir dos quais podemos refletir sobre esses aspectos.

A participação cidadã refere-se à atuação ativa dos indivíduos na vida política, seja por meio do voto, de debates públicos, movimentos sociais ou outras formas de engajamento. Essa participação é vista como essencial para o fortalecimento da democracia, pois promove a inclusão, a representação e o controle social sobre as ações do Estado (Almeida, 2007). Novamente, podemos nos remeter à filosofia rancieriana que esclarece não ser o desentendimento sempre um conflito que reflete confronto de ideias diferentes sobre um tema, mas comumente um entendimento dissonante, que se perde entre o que um diz e o outro entende pelo que é dito (Rancière, 1996). Nesse sentido, a obra manifesta

---

[2] Tradução nossa do original: *Las nuevas circunstancias sociales y políticas conducen inevitablemente a cambios en los marcos interpretativos para comprender las experiencias pasadas y construir expectativas futuras*.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

não somente o cenário social e político atual, mas a disputa sobre lugar e legitimidade da palavra, e seu locutor, a situação de fala. Sobre o que é denominado palavra e ruído (Rancière, 1996).

Ainda na perspectiva de Rancière gostaríamos de citar a leitura que o filósofo realiza de Aristóteles ao abordar o propósito da linguagem e da palavra no contexto político. Rancière (1996, p.15), citando Aristóteles, argumenta que "A palavra existe para manifestar o útil e o nocivo e, por consequência, o justo e o injusto". Dessa forma, a transformação da linguagem em visualidade mobiliza seus elementos de forma a projetar esteticamente um pensamento ético sobre seu conteúdo.

A condução amistosa pela qual o Brasil retomou seu processo de redemocratização foi marcada por uma série de continuidades. Cabe lembrar, ademais, que foi longo – 21 anos – o período do governo militar no poder. Assim, a manutenção da estabilidade democrática ainda hoje é um desafio.

Mas o que tem a ver a arte com a política? Para Rancière a política se faz quando os "sem-parte" do todo acabam por romper a ordem que lhes é apresentada como dominante e se colocam como iguais; ainda que não reconhecidos como tais, agem como se o fossem, subvertendo a lógica excludente. Esse ato político não é apenas um protesto ou uma reivindicação; é uma intervenção que perturba a organização sensível do mundo, que força a escuta de vozes antes tratadas como ruído.

A memória do trauma nunca deixou de existir, artistas continuam a realizar práticas que mantêm o debate. Nesse sentido, cabe lembrar: "as imagens assim como as palavras, são a matéria da qual somos feitos" (Manguel, 2001, p.21). Assim, a proposta que se configura neste texto é ir além do visual: a palavra quando se faz imagem excede a bidimensionalidade.

As políticas de impunidade e apagamento da memória sobre o período ditatorial, entre elas as distorções narrativas, emergem da transição da ditadura para o dito regime democrático e continuam por décadas até o presente momento, como afirma Caroline Silveira Bauer (2014, 2017) e Myriam Sepúlveda dos Santos (2012) autoras que amparam a pesquisa nesse sentido. Santos, por sua vez, discute a necessidade de programas, pesquisas sobre o tema, e instauração de locais que existam como materializadores da memória social, bem como individual das vítimas, sobre os crimes cometidos no período ditatorial.

Como afirma Bauer (2017, p.19) em *Como será o passado?*,

> A Lei de Anistia, por não permitir pertinência temporal (datas e circunstâncias das mortes) e material (localização dos corpos), não foi capaz de dar contingência, ou seja, de acolher os fatos, representá-los e materializá-los. É o lugar do oco, da lacuna aberta, do ciclo inacabado. Diante da incerteza dos acontecimentos, o não defendido se revela não emaranhado de impressões, ampliando a angústia do não saber.

Apesar das narrativas que deslegitimam a memória da violência, nos campos da arte e da cultura continuam a existir tentativas de elaboração do trauma, compreensão da manipulação violenta do imaginário social, vestígios do passado que ainda assombram o presente. Para Rancière (1996), a política se funda no dano, não tem na busca pela igualdade na divisão das partes seu objetivo, mas seu combustível, o dissenso opera como uma força que alimenta o jogo político.

Democracia, de Hélio Fervenza, relaciona-se com o espaço e com o observador, estabelecendo um diálogo que parte do estranhamento, indo ao fundo da semântica da linguagem. Relembra que a sociedade atual se perdeu no emaranhado de significados confusos sobre as palavras que a cercam, que a compõem e que estruturam suas bases.

> Toda obra de arte, portanto, precisa ser entendida não só como uma transposição, mas também como uma maneira de lidar com o inefável. Na arte mais excelsa, está-se sempre ciente de coisas que não podem ser ditas (as regras do "decoro"), da contradição entre expressão e presença do inexprimível. Os recursos estilísticos são também técnicas de esquivamento. Os elementos mais poderosos numa obra de arte são, muitas vezes, seus silêncios (Sontag, 2017, p.53).

Embora o trabalho de Hélio se construa a partir de silêncios e dissonâncias dos quais a palavra emana, bem como do vazio entre os espaços físicos e semânticos, retrata o ruído da ausência de entendimento, transborda as contradições do inexprimível, o que necessitaria de mil outras palavras para se expressar. O artista utiliza a visualidade da linguagem para convocar a atenção aos ruídos nas concepções de sentido, dialoga com o espaço, o que se dá via sinais e pausas, cor e organização de elementos. Na continuidade da busca de possibilidades da

palavra, desde suas primeiras aparições, como na galeria Mamute até o Margs, *Democracia* integra a dinâmica do estado contínuo de inacabamento de que trata Salles (2006). Além da palavra, a obra é constituída por sinais de pontuação. Sobre a parede cinza, o artista insere uma vírgula em tamanho ampliado. Esse elemento gráfico, ao ganhar proporção na instalação, deixa de ser meramente um organizador do pensamento na frase para se configurar como um dispositivo espacial que assinala fronteiras, intervalos de tempo ou espaço. Essa pausa e redirecionamento convidam o observador a refletir sobre o lugar físico e social em que o desentendimento político se manifesta.

Ao converter a palavra em corpo – e o corpo dialoga com o espaço –, a obra *Democracia* realiza a passagem da escrita gráfica a uma escrita espacial e a uma escrita histórico-política, inscrevendo-se como um "sinal local" de resistência e memória. Nas diferentes versões em que é explorada a palavra que apresentamos no texto, o artista cumpre o que Salles menciona como busca dentro da rede de criação, norteada pelos rumos e desejos, como uma busca de satisfazer uma necessidade; ele age e constrói suas obras, caminhando para o maior discernimento do que deseja elaborar (Salles, 2006, p.36).

Os elementos explorados na pesquisa artística vão construindo sentidos e relações que vão se transformando; não há um início ou um produto final, há uma pesquisa que interessa e mobiliza tanto os disparadores quanto o artista que cria, constrói e transforma; uma pesquisa que é alimentada pela vivência, pela busca e ainda por ela própria.

No campo da pesquisa em arte, as barreiras e hierarquias se dissolvem A imagem, linguagem, objeto e o espaço físico são todos eles elementos estruturantes da obra. Do texto de artista ao texto como obra, os trabalhos constroem uma narrativa que obedece somente à intuição e ao pensamento do ato criador. Como afirma Ricardo Basbaum (2007), ainda existe um espaço a ser ocupado pela arte dentro das novas articulações de pensamento.

Cristiane Lawal *é doutoranda e mestre em processos e manifestações culturais pela Universidade Feevale, RS, licenciada em artes visuais, pesquisadora, professora e artista visual.*

Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALMEIDA, Alberto Carlos de Melo. *A cabeça do brasileiro: o jeito, a verdade e a vida social do povo que mora no Brasil*. São Paulo: Globo, 2007.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BAUER, Caroline Silveira. *Como será o passado? história, historiadores e a Comissão Nacional da Verdade*. Jundiaí: SP: Paco, 2017.

BAUER, Caroline Silveira. *Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória*. 2 ed. Porto Alegre: Medianiz, 2014.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: LP&M, 2022.

BERGER, John. *Modos de ver*. Trad. Maria Beatriz de Medina. 17 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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

FERVENZA, Hélio. Entrevista com Hélio Fervenza. Mensagens eletrônicas via e-mail. Destinatário: Cristiane Lawall. Porto Alegre: 27.08.2022 a 22.12.2022.

FERVENZA, Hélio. Intervalo de apresentação (Qorpo-Santo). In: BLAUTH, Lurdi. *Fora palavra dentro*. Novo Hamburgo: Edição do autor, 2013.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 10. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

JELIN, Elisabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

LEVITSKY, Steven; ZIBLATT, Daniel. *Como as democracias morrem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2018.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia de Letras, 2001.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Estampa, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo. Contexto. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. – São Paulo: Editora 34 Ltda, 2009a.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b.

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

SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de corte*. 2 ed. Vinhedos: Editora Horizonte. 2006.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (org.). *Entre utopias e memórias: arte, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Morula editorial, 2022 [e-book].

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória coletiva e teoria social*. São Paulo/Coimbra: Annablume/Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012 [e-book].

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 [e-book].

VERAS, Eduardo. *Tempos Reversos*. Site Galeria Mamute, Porto Alegre, 2018. Disponível em: https://www.galeriamamute.com.br/_files/ugd/243ed2_6c1a0944110145768a-1fff64312bfa97.pdf. Acesso em 10 dez. 2025.

VYGOTSKY, Lev S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Artigo submetido em julho de 2025 e aprovado em setembro de 2025.

Como citar:
LAWALL, Cristiane. Democracia: uma leitura da obra de Hélio Fervenza. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 80-99, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https:// doi.org/10.60001/ae.n50.5. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae.

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Entre o punho fechado e o breque: notas sobre gestos contrários, políticas da atenção e fabulação

Between the closed fist and the brake: notes on contrary gestures, politics of attention, and fabulation

Lucas Soares
0000-0003-4428-0633
lucassoaresarte@gmail.com

Resumo

A partir do encontro entre duas imagens – o fragmento de uma fotografia de um menino escravizado no período imperial brasileiro e o vídeo de uma criança palestina em Gaza dançando *breaking* – este artigo propõe uma reflexão sobre os regimes de visibilidade e sua relação com a letargia contemporânea diante da barbárie. Dialogando com autores como Fred Moten e Stefano Harney, Susan Buck-Morss, Frantz Fanon e Denise Ferreira da Silva, o texto problematiza a anestesia moderna enquanto entorpecimento da sensibilidade coletiva e ensaia como a arte pode tensionar tais regimes, instaurando cadências críticas e abrindo frestas de percepção. Propõe-se, assim, a noção de *gesto contrário* como campo de invenção e fabulação política, capaz de mobilizar sensibilidades. Em um primeiro momento, discute-se a produção de ritmos de vida, trabalho e morte contemporânea; em um segundo, propõe-se uma escrita performática que articula pausa, movimento, olhar e percepção, interrogando como a arte pode compor uma pedagogia do gesto.

Palavras-chave

Gesto contrário. Negridade. Percepção.

Abstract

Based on the encounter between two images – a fragment of a photograph of a boy enslaved during the Brazilian imperial period and a video of a Palestinian child breakdancing in Gaza – this article proposes a reflection on regimes of visibility and their relationship to contemporary lethargy in the face of barbarism. Engaging with authors such as Fred Moten and Stefano Harney, Susan Buck-Morss, Frantz Fanon, and Denise Ferreira da Silva, the text problematizes modern anesthesia as a numbing of collective sensibility and explores how art can challenge such regimes, stablishing critical cadences and opening cracks in perception. Thus, it proposes the notion of a counter-gesture as a field of invention and political fabrication, capable of mobilizing sensibilities. Initially, it discusses the production of rhythms of contemporary life, work, and death; secondly, it proposes a performative writing that articulates pause, movement, gaze, and perception, questioning how art can compose a pedagogy of gesture.

Keywords

Contrary gesture. Blackness. Perception.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.6

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Introdução

Meu corpo também guarda aquele gesto contrário.
Mallmann (2018)

Gostaria, quem sabe aqui, de viabilizar uma possível aproximação de duas imagens que encontrei ao acaso nos últimos meses, envolvido por um movimento de atenção flutuante durante um dia de trabalho e uma viagem de ônibus interestadual. A primeira, é o detalhe de uma fotografia brasileira oitocentista, de matriz escravista do século 19,[1] em que um menino escravizado retratado em cena faz um gesto de figa para fechar o corpo. Trata-se a segunda de um vídeo curto de uma criança palestina dançando *breaking* em Gaza, girando seu corpo de ponta-cabeça e atritando o chão do lugar, ao som do que parece ser aviões e pássaros.

Essas duas imagens me emocionam. Com elas, busco ensaiar brevemente acerca de possíveis movimentos, muitas vezes liberados fora do campo da arte, que aqui chamo de gestos contrários, e propor a assimilação desses gestos, como potência para uma poética social, no sentido elaborado por Fred Moten (Moten, Harney, 2024, p.39): "processo constante em que as pessoas fazem coisas e se fazem uma com as outras, ou, para ser mais exato, produzem continuamente diferenças inseparáveis".

Não é possível separar o peso do colonialismo histórico da brutalidade do neocolonialismo que atravessa a Palestina. Há entre esses tempos e territórios uma mesma lógica letal, aquilo que Denise Ferreira da Silva (2019, p.33) chama de dialética racial:

> a maneira como, desde o fim do século XIX, a racialidade opera como um arsenal ético em conjunto – por dentro, ao lado e sempre-já – a/diante das arquiteturas jurídico-econômicas que constituem o par Estado-Capital.

[1] A expressão matriz escravagista, aqui, refere-se a uma visualidade que organiza pessoas negras e indígenas de forma objetificada e despersonalizada, transformando-as em tipos, amostras ou estudos. Trata-se de uma persistência do gesto colonial: a repetição de uma lógica que inventa o outro como imagem, retirando-lhe o direito de aparecer em sua singularidade e reproduzindo relações de dominação e subordinação historicamente vinculadas à escravização desses povos.

Essa gramática inventa e mantém o que a autora chama de sujeito afetável: vidas colocadas para fora da categoria de humano europeu, passíveis de ser violadas, controladas, descartadas, sempre lidas como "o outro cultural", o subalterno global (Silva, 2022, p.58). O genocídio palestino em Gaza, que se prolonga há décadas e hoje pode alcançar sua expressão mais brutal, manifesta essa dinâmica. Ele nasce de processos contínuos de expropriação – de corpos, de terras, de capital – conduzidos pela colonização, imperialismo, modernização e globalização. Processos que acenderam conflitos geopolíticos e guerras civis, e que sustentam a invisibilidade de uma política letal antissemita de limpeza étnica. Vistos pela lente da diferença cultural, esses acontecimentos são afastados da responsabilidade mundial como se fossem problemas de outros, permitindo que países europeus recusem encarar aquilo que ajudaram a criar, e com isso alimentem "o crescimento de discursos e práticas que mobilizam uma forma letal (branca) de política de identidade" (Silva, 2019, p.36).

No cerne disso, há o desejo de tensionar um toque: o encostar de mindinhos, como quando resvalamos em um desconhecido na barra lateral de um ônibus que freia e nos arranca da inércia, abrindo possibilidades para outros regimes de percepção. Quero falar a partir dos ritmos da gestão operacional contemporânea (Moten, Harney, 2024, p.76), moldados pela colonialidade e pelo capitalismo informacional, e atravessados por aquilo que Susan Buck-Morss (1996) descreve como a anestética moderna: um entorpecimento dos sentidos e uma anestesia do olhar, que na era algorítmica se intensificam a ponto de tornar o excesso de imagens sinônimo de indiferença. São ritmos que, como advertiu Frantz Fanon (2022), impostos pelo modelo europeu, esgotam a vida, nos consumindo e quebrando em um mesmo movimento.

Por fim, proponho neste ensaio[2] um exercício de encontro dessas duas imagens que movimentam algo dentro de mim: o menino escravizado, retratado no período imperial brasileiro, que faz um gesto com as mãos, produzindo uma abertura naquela ficção visual, e o menino em Gaza, dançando em uma paisagem

[2] Este texto se organiza como um ensaio performativo no qual o gesto de escrita se entrelaça com a percepção. A abordagem aqui não pretende seguir protocolos metodológicos clássicos, mas aposta em uma escuta implicada, na fricção entre experiência e teoria, e na construção de uma narrativa que tensiona os regimes de visibilidade. Ainda que a análise iconográfica esteja presente em alguns momentos, ela é atravessada por afetos, memórias e deslocamentos que fazem da leitura das imagens um gesto de inscrição política.

sobre escombros. Fabulo o encostar dos mindinhos dessas crianças como quem sela uma promessa de dedinho, sustentando a hipótese de que movimentos assim, nascidos da vida e portadores de ritmos dissonantes, possam ser incorporados pela arte, transmutados em outras cadências e devolvidos à vida como gestos que abrem fendas e inventam modos outros de (não) estar. Um fluxo que vai e volta, se dobra e se desfaz, e, ao mesmo tempo, recomeça.

A linha chilena

A linha chilena é um tipo de linha usada principalmente em pipas e papagaios, semelhante ao cerol, mas bem mais perigosa. Enquanto o cerol tradicionalmente é feito com cola e pó de vidro, a linha chilena leva óxido de alumínio ou até quartzo moído misturado a um aglutinante, o que a torna muito mais cortante, capaz de dilacerar cabos, antenas e chapas metálicas finas. Dada sua eficácia, aprimorada por materiais industriais utilizados em lixas e em abrasivos, a princípio, essa linha é mais difícil de ser percebida no espaço, multiplicando exponencialmente sua letalidade. O desenvolvimento dessa linha me faz pensar no desenvolvimento das cadeias produtivas dos ritmos de trabalho contemporâneo e até dos ritmos que envolvem a produção de nós mesmos no atual momento. A linha chilena aqui é uma imagem para pensar no aprimoramento de uma linha de produção de vida e morte, uma linha solta, que acompanha um ritmo de trabalho ilimitado para garantir o rendimento (Moten, Harney, 2024, p.77). Se toda linha busca se aperfeiçoar em direção à produtividade contínua, interessa aqui aquilo que a interrompe: a fissura breve que desorganiza sua cadência e deixa vazar o que não é contabilizado.

Stefano Harney, ao revisitar Fanon (2022), nos fala sobre um presságio do filósofo que, ao final do livro *Os condenados da Terra*, compartilha conosco o quão temeroso era para as nações pós-coloniais seguir com os ritmos impostos pelo modelo europeu de aprimoramento. Modelo esse que puxa o homem em "direções que o mutilem e impõe ao cérebro ritmos que o obliteram e o perturbam" (Fanon, apud Moten, Harney, 2024, p.79).

Fanon, uma testemunha dos efeitos da colônia, compreendia o projeto das *plantations* como a primeira fábrica social de condicionamento do homem (Moten, Harney, 2024, p.81). Elas eram espaços fechados, onde não existia, para

as pessoas despossuídas de sua humanidade, a possibilidade de vida para além do ritmo da produção coisificada, que tensionava a plasticidade dos corpos. Qualquer movimento contrário a um modelo de vida monocultor era tido como ato de rebeldia e delito. O processo histórico e material de acumulação primária desse período possibilitou a base do advento científico, filosófico, cultural e industrial da Europa, assim como, mais à frente, em uma consequência inevitável, o advento das fábricas propriamente ditas. Todavia, toda fábrica é uma linha (Moten, Harney, 2024, p.83), e toda linha visa ao aprimoramento dos processos para o rendimento das operações e o lucro das produções em detrimento das pessoas trabalhadoras.

As linhas de montagem taylorista e fordista inauguram, respectivamente, a organização científica do trabalho e a produção em escala massificada dessa sistematização e operação, controlando a pessoa trabalhadora em suas dimensões temporais e espaciais. Isso se manifesta, por exemplo, na cronometragem rigorosa do tempo dedicado a determinadas funções e na definição precisa do lugar de cada operário na cadeia produtiva, que segue o fluxo da esteira até chegar a ele. Entretanto, diferente do sistema das *plantations*, a linha de montagem industrial possui um exterior extrafábricas, ainda que esse espaço externo seja instável, fragmentado e alienante (Moten, Harney, 2024, p.81).

As consequências desses sistemas de montagem influenciaram a percepção do trabalhador no século 19, resultando, como argumenta Jonathan Crary (2013), numa ruptura nos modos tradicionais do olhar. A percepção deixou de ser um campo estável e integrador (não que antes o fosse em sua totalidade) e se transformou em algo fragmentado, desorientado e possivelmente controlado. A atenção tornou-se um objeto específico de estudo e preocupação, algo a ser administrado e patologizado em meio a um período de estímulos contínuos para o aparato cognitivo.

Ao reler Susan Buck-Morss (1996), em *Estética e anestética: o "Ensaio sobre a obra de arte"* de Walter Benjamin reconsiderado, interesso-me quando a autora descreve uma certa fadiga dos olhos, bombardeados por fragmentos e estímulos que não se fixam. É como se a própria capacidade de olhar tivesse se esvaziado de sua potência política. O aparato técnico da câmera fotográfica é incapaz de devolver nosso olhar e, nesse fracasso, captura uma indiferença em que os olhos, já não responsivos ao mundo, se mantêm em rotação automática, atravessando imagens sem f(r)icção.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Benjamin (2012), ao ensaiar como as novas formas de reprodução transformam a natureza da arte e seu papel na sociedade, aponta um caminho bifurcado para a utilização do advento dos meios técnicos de reprodução e veiculação de imagens. De um lado, a estetização da política, que conduz ao fascismo e produz uma alienação sensorial; do outro, a possibilidade de uma resposta crítica e mobilizante, a politização da arte: uma rota sem coordenadas em busca de desfazer "a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da autopreservação da humanidade, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela passagem por elas" (Buck-Morss, 1996, p.12).

No contexto da modernidade, diante do excesso de estímulos (visuais, sonoros, olfativos etc.), o homem europeu moderno começa a inverter essa relação de abertura a múltiplos canais com o corpo, entrando numa espécie de anestesia, um bloqueio sensorial que atua como forma de proteção psíquica provocado justamente por esses estímulos em demasia. Essa anestesia do corpo, historicamente, manifesta-se de diversas formas: pelo uso de drogas como ópio e cocaína, pelo surgimento do procedimento de anestesia cirúrgica ou por uma relação com o espetáculo que adormece o corpo e a consciência, produzindo efeitos fantasmagóricos. Buck-Morss (1996) indica que é necessária uma produção que quebre esse ciclo, ainda que não proponha uma solução definida. Em um momento simbólico, ela fala sobre a ação de "virar as câmeras" (p.40-41) diante do rosto de Hitler – um gesto que não busca a aura, mas um espelho trágico no qual o fascismo se reflete em nosso presente como um duplo de nós mesmos.

O que está em jogo aqui não é a falta de dados sensoriais, mas seu excesso, essa sobrecarga de estimulação que, em vez de ampliar a consciência, a entorpece e produz os efeitos de massificação e alienação social. A inversão dialética que Buck-Morss nomeia é justamente esta: a sinestética, o regime de absorção perceptiva dos estímulos externos pelo corpo, antes um modo de estar em contato (*in touch*) com a realidade, converte-se em anestética, em mecanismo que barra e neutraliza o impacto do real, evitando o trauma do choque. O corpo, privado desse contato, perde a capacidade de responder politicamente. E, no limite, como Benjamin (apud Buck-Morss, 1996, p.24) adverte, já não se distingue "um comprovado amigo de um inimigo mortal".

A questão que fica é a de como produzir outros regimes de visibilidades que podem promover pequenas frestas perceptivas, diante de uma anestesia que já não é moderna, mas que se desencadeia numa era telemática. Trata-se de uma época em que os bens materiais e culturais perderam peso, e o que realmente importa é o tempo de atenção\desatenção que dedicamos a eles (Citton, 2018, p.23). Harney comenta que a linha onipresente, agora, se expande algoritmicamente em uma fábrica virtual, que não tem mais maquinários, e que "estende o ritmo de produção e de montagem pelo todo de nossas vidas" (Moten, Harney, 2024, p.85).

> Em vez de dar atenção ao produto, incluindo o imaterial, que continua sendo, como sempre, responsabilidade de uma pequenina parte da força de trabalho, a maioria das pessoas trabalhadoras é submetida a uma atenção cada vez maior à linha de montagem. Para a ciência da gestão, é isto que uma fábrica é: uma linha, um processo, uma procissão, um movimento, um ritmo que vai dos insumos aos produtos. Para a gestão operacional, as métricas diferem da gestão precisamente pelo fato de que o que é medido é o progresso na própria linha, o aprimoramento do processo, aprimoramento sem fim; ao contrário da medição, as métricas se movem. É isso, também, que a fábrica social é (Moten, Harney, 2024, p.84).

Interessa pensar aqui como nós, pessoas, "operárias da sensibilidade" (Aleluia, 2019), situadas dentro ou fora do campo da arte, podemos produzir outros ritmos e frequências que não apenas interrompam a linha, mas a suspendam e exponham sua violência constitutiva. Se, como vimos, a linha chilena contemporânea já não é apenas material, mas um fluxo algorítmico que costura a vida inteira, desafiar sua captura não é simplesmente interromper a produção, mas desorganizar o regime de tempo e espaço que a sustenta. Falo a respeito de um deslocamento que não pede autorização, o compasso que desobedece à batida imposta, a dobra que abre um fora no dentro. Essa busca por variações que desobedecem ao compasso imposto encontra uma potência singular quando aproximada da noção de negridade (*Blackness*), tal como elaborada por Fred Moten e Stefano Harney (2023). Não se trata aqui de acrescentar um conceito, mas de perceber como essa qualidade de ser se insinua justamente onde a linha pretende se firmar, abrindo fendas e reorganizando o sensível.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A palavra negridade deriva de “negro” acrescido do sufixo latino *-idade* (qualidade, estado ou modo de ser), mas não se fecha em conceito – ela permanece como abertura para a antinorma, um modo de ser que precede a construção do homem moderno europeu, incluída a constituição moderna da raça e da racialidade (Galdino, 2024). Longe de ser uma essência, ela opera como condição de possibilidade para outros modos de vida e de relação, daqueles e daquelas que escapam ao cálculo e à transparência do regime colonial-capitalista. Nos textos de Moten e Harney (2024, p.18), essa qualidade é muitas vezes descrita como “coisa-nenhuma” ou “poesia”, uma fuga contra a determinação que insiste na fratura, na incompletude e na abertura que não cessa de se reinventar.

Se a negridade opera como essa abertura que antecede e excede o cálculo colonial-capitalista, um gesto contrário pode ser lido como uma manifestação performativa dessa mesma insistência. Ele não busca fixar, mas tensionar; não acumula, mas provoca a hesitação, apresentando-se como uma prática de oscilação: aparece e desaparece, dá e retira, entra e sai do visível, deixando rastros que não se acumulam, mas desestabilizam a contabilidade dos corpos e das ações. É nessa chave que me interessam movimentos do corpo que se recusam a ser capturados, aqueles que, historicamente, se moveram na fricção entre visibilidade e apagamento. Nesses deslocamentos, penso nas táticas de resistências, daquelas e daqueles que sobrevivem e vivem há muito tempo no limite do corte e na esquiva da linha. Assim, rememoro os ritmos dos quilombos e das marronagens, o fenômeno de resistência escrava nas Américas, que pôde “ser ocasional ou definitiva, individual ou coletiva, discreta ou violenta; pôde alimentar formas de banditismo (caubóis negros do Faroeste, cangaceiros do Brasil, piratas negros do Caribe etc.) ou acelerar uma revolução (Haiti, Cuba)” (Bona, 2020, p.16). Aqueles e aquelas que se recusam a ser um[3] (Glissant, 2021) e que historicamente sabotaram e sabotam essa linha, das mais articuladas às pequenas maneiras.

É nesse mesmo fio que penso movimentos singulares, como o de Rosa Parks (Figura 1), costureira afro-americana de Montgomery, Alabama, que, ao se recusar a ceder seu lugar em um ônibus segregado depois de um dia exaustivo de trabalho, desestabilizou a norma e a jurisprudência que a sustentava. Esse

[3] A recusa a “ser um” ecoa o pensamento de Édouard Glissant sobre a condição diaspórica e o saber da Relação. No Atlântico Negro, ser não significa afirmar uma identidade una e estável, mas habitar o movimento entre o “eu” e o “múltiplo”, reconhecendo-se na trama de interdependências que liga cada existência à diferença.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

ato de recusa tornou-se símbolo da luta contra a segregação racial nos Estados Unidos e desencadeou, em 1995, o Boicote aos Ônibus de Montgomery: 381 dias em que a comunidade negra evitou usar o transporte público, pressionando economicamente o sistema segregacionista e organizando redes coletivas de carona solidária, mesmo sob brutal repressão estatal (King, s.d.). Parks não tinha a dimensão de que seu gesto de recusa, de permanecer sentada naquele ônibus, seria símbolo do movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos. E, mesmo assim, ela o fez.

Gestos dessa natureza, nascidos da recusa cotidiana, sugerem que pequenas ações podem gerar deslocamentos dentro das macroestruturas. Quando atravessam a arte ou quando são por ela atravessados, abrem-se maneiras de perceber esses gestos de forma diferente, convocando-os a mobilizar os aparatos perceptivos próprios do campo artístico e a fabulá-los em composições inesperadas. Deslocamentos como esses me levam a pensar em ações que nascem da vida e se ramificam nas práticas sociais e que, ao ser incorporadas pela arte, podem gerar ritmos outros nos dias que nos atravessam. É nesse trânsito que a arte não apenas compõe com a vida, mas também a ela retorna, em um movimento contínuo, em que as coisas se entrelaçam, se borram e se transformam mutuamente. Como operários da sensibilidade, em que medida a arte pode produzir uma pedagogia do gesto? De quais modos ela pode liberar esse movimento que parece impossível?

Figura 1
Rosa Parks, sentada em um ônibus em Montgomery, Alabama, 1956
Fonte: *Encyclopædia Britannica*. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Rosa-Parks#/media/1/444180/13378. Acesso em: 10 ago. 2025.

Como uma contraimagem à linha chilena, invisível e letal, imagino um emaranhado deliberado em opacidade[4] (Glissant, 2021): um conjunto de nós, uma embolação sistemática ou, por que não?, um *dread*.

> se a logística deles pressupõe e determina que a distância mais curta entre dois pontos é a linha reta, o que acontece se nossa logisticalidade, como o que precede e contraria esse pressuposto e essa determinação, improvisar uma distância ainda menor na curva, ou nem mesmo na curva, e sim em um nó? O nó não é a curva nem círculo, muito menos uma linha. Aliás, é afirmado, com frequência, como obstrução. E o que seria uma coleção ou um coletivo de nós se não um *dread*, uma embolação? Me vigiar? Nada disso, pega a visão, filhos da puta (Moten, Harney, 2023, p.42).

Aquele gesto contrário[5]

Estou sentado diante de uma tela olhando essa imagem (Ferrez, 1882). Encontrei-a por acaso no trabalho, faz uns três meses. Naquele dia, assistia a um vídeo e, sem querer, fui parar em outro, em que a historiadora Ynaê Santos Lopes (2020) comenta sobre um conjunto de fotografias de trabalho escravo no Brasil[6] feitas pelo fotógrafo Marc Ferrez. Nesse caminho me apareceu esta cena:

---

[4] Diferentemente da imagem de um véu turvo, frequentemente associada à noção de opacidade proposta por Édouard Glissant, proponho aqui imaginá-la como um acúmulo deliberado que suspende a apreensão imediata e desestabiliza as condições dadas às coisas em seu lugar, produzindo um ruído em que as partes se tornam indiscerníveis — e é justamente essa indiscernibilidade que as torna opacas.

[5] Texto da palestra-performance intitulada “Nada restará além da ausência que aprendemos a habitar” (Soares, 2025). A ação propõe o encontro de dois fragmentos de imagem: um detalhe de uma fotografia oitocentista brasileira em que um menino escravizado faz uma forma de figa com as mãos e um *frame* de vídeo de uma criança palestina dançando *breaking* em Gaza. Durante a apresentação, uma série de fragmentos expandidos dessas duas situações é apresentada junto ao texto, reenquadrando detalhes da cena e criando uma espécie de abstração, recusando-se a mostrar as imagens de forma direta e sem hipervisibilizar cada quadro. O título da seção deste artigo faz referência ao verso “meu corpo também guarda o gesto contrário”, do livro *Haverá festa com o que restar*, de Francisco Mallmann (2018).

[6] Refiro-me a um recorte das chamadas “fotografias brasilianas”, que correspondem a um gênero fotográfico do século 19, produzido por fotógrafos nacionais e estrangeiros, muitas vezes em missões oficiais ou científicas, com o objetivo de documentar e divulgar o território, a população e a cultura do Brasil. O termo remete a uma construção visual que idealizava o país segundo padrões europeus, enfatizando aspectos exóticos ou pitorescos. As imagens que destaco aqui apresentam pessoas negras e indígenas de forma objetificada ou despersonalizada, reforçando estereótipos coloniais e contribuindo para a construção de um imaginário social alinhado ao projeto imperial de uma nação moderna.

são dez pessoas negras, oito homens e duas mulheres, entre elas, duas crianças, um menino e uma menina, carregando cestos de palha nas costas e peneiras circulares nas mãos. Todos estão de pé, enfileirados, com os corpos rígidos. Ao fundo, um cafezal preenche o quadro que leva a um horizonte distante, estendido até montanhas arredondadas. Tem um fotógrafo ali. Assim como também tem uma tentativa transparente de organizar o horror como se fosse uma paisagem.

Eu olho para essa imagem e ela não me devolve só o que mostra. Devolve, como se fosse uma fresta, o que esconde. E eu queria, com essa fala, dizer desse espaço aberto e escondido, que também é uma tentativa de falar do que não está nessa foto. Ou melhor, do que nela está de outra maneira. Ou, ainda, do que potencialmente pode estar. Do que eu acredito que possa estar e de como isso nos atravessa em um ponto no qual o que não está e o que pode ser imaginado já não são mais distintos. São um vulto, uma espécie de abstração, um sonho, uma vontade. Um braço estendido, um dedo leve que entorta o ar. Uma emoção que aflora e desestrutura essa cena, reencenando a ficção.

Esse desejo surgiu quando enxerguei o gesto do menino nessa foto. Ele segura, com a mão direita, o próprio pulso da mão esquerda, que está com o punho semifechado. Quando vi esse detalhe, na mesma hora lembrei da minha avó, Aparecida, e desse mesmo gesto que eu a via fazer. Ela dizia que segurar o pulso daquele jeito era uma forma de pedir proteção ao Zé Pelintra e que, se você ficar com as mãos assim, ninguém mexe contigo. Era um jeito de fechar o corpo. Não era algo ensinado, mas algo feito, e aprendíamos olhando.

Quando vejo esse gesto mínimo naquele menino, penso nisso. Pode até ser coincidência, mas também pode ser memória. Uma memória que atravessa o corpo sem precisar da palavra, que se passa ao outro por repetição, por necessidade ou sobrevivência. Algo que segue, mesmo sem ser nomeado. Como se ali tivesse um pedido antigo, escondido no punho. Uma oração não dita. Um aviso pequeno. Como um código passado de mão em mão, sem nunca ser escrito.

Resolvo dar um *zoom* naquelas mãos. Não há rosto, não há chão, não há céu. Há um movimento contido, uma dobra em suspensão. Parece que tudo está prestes a acontecer, ou que acabou de acontecer e deixou esse rastro. Uma mancha escura. Um aceno interrompido. Uma tensão que se repete como pulsação. A imagem não mostra, não narra. É como se estivesse cansada de ser vista, como se quisesse, enfim, olhar de volta.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Um ponto preto, como se fosse um furo, se expande em muitas nuanças e se transforma numa forma abstrata semelhante a um umbigo de recém-nascido, ainda em processo de fechamento. Esse umbigo, ainda aberto, é o umbigo do meu bisavô, Giramaia, que ficava no quartinho de minha avó, ao lado de uma estrela do mar e do mofo da parede. Esse oco,

> rachado e fibroso, como um pessegueiro atormentado pelos parasitas e remendado com pedaços de lata de óleo diesel, faz um bizarro barulho – inicialmente como um crepitar de fritura, depois como um tição que mergulha na água, soltando uma fumaça de fagulhas esvoaçantes. E a cama de tábuas de onde se alevantou minha raça – minha raça toda, inteira, dessa cama de tábuas – com suas patas feitas de lata de querosene, como se sofresse de elefantíase essa cama, e seu couro de cabrito, e suas folhas secas de bananeira, e seus trapos... uma nostalgia de colchão: a cama de minha avó. Acima da cama, num pote cheio de óleo, um fifó cuja chama dança como um nabo grosso. Sobre o pote, em letras de ouro: OBRIGADO (Césaire, 2012, p.56).

Figura 2
Trabalhadores escravizados na colheita do café, Rio Grande, RJ, 1882
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/. Acesso em: 14 out. 2025.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 3
Fragmento do gesto de figa do menino na fotografia, fotomontagem, 2025
Fonte: autoria própria.

Em Gaza, um menino dança *breaking* sobre pedras partidas. Em uma terra cinza, com poeira em suspensão, o ar, rarefeito, acontece pelo intervalo do "sempre já" no entretempo do "ainda não". Ele se move como quem reconhece aquele chão que pisa: pernas para o alto, giro de cabeça para baixo raspando o cimento. Ele dá dois chutes no ar e mergulha de peito aberto, abrindo os braços em um ritmo em expansão. Depois do mergulho, o garoto rodopia como se a paisagem girasse junto. Joga as pernas como se fossem uma tesoura, levanta-se e mergulha de novo. Finge que chuta alguma coisa e volta atrás. Dribla a paisagem e retorna. De repente, ele para com as mãos no chão e fica alguns milésimos de segundo imóvel, em uma pose lateral. Para, então, se levantar de novo e gingar no contratempo mais uma vez, e por fim cruzar os braços.

Esse vídeo dura aproximadamente 15 segundos. A primeira vez que o vi, fiquei nessa imagem por um bom tempo, revendo e revendo, e até hoje ela me parte ao meio. Em uma trincheira, um *b-boy* não dança para si: ele responde. E nessa resposta há um código escrito pelo corpo que habita a quebra e que breca, em um nado sincronizado com o invisível, em busca da transmissão lenta de vida a partir do rodopio. Você ouve? A princípio parece não haver som. Mas lá pela terceira vez que o vídeo toca em *looping*, você vai perceber os ruídos da guerra – que, para mim, têm um som parecido com uma bobina de avião – em contraste com o som de um passarinho no fundo, que escancara ainda mais o sentimento contrastante de toda a cena.

Um menino dança sobre escombros. Um passarinho sobrepõe o canto em dueto com o som de um genocídio que o mundo vê. Se você não se sentir um lixo (e um cúmplice) de tudo isso, eu não sei o que dizer. É como se a gravidade fosse só um detalhe aqui. A imagem treme, se recusa a ser estática. Um conjunto de impulsos movimenta a contradição de ver dor na beleza e beleza na dor. De ver o político acima de tudo, mas também o poético, nos convocando a tremer juntos, quebrando, em vez de quebrar.

O *breaking* nasceu como uma linguagem inventada por quem se negava a tombar, mesmo quando tudo ao redor já era ruína. No chão das ruas do Bronx, nos anos 1970, jovens negros e latinos criaram um modo de ocupar o espaço que juntava o giro do corpo e da paisagem com o giro da história. Cada passo, cada batida contra o asfalto transformava uma coreografia de presença: vibrar a matéria viva no múltiplo, inserir ritmos imprevistos, inventar novas formas de ancoragem e de desorientação espacial.

O que no balé se ergue, no *breaking* vai para o chão: a gravidade puxa até o ponto zero, onde começa a experimentação subterrânea. *Toprock, downrock, freezes, power moves*. O corpo do *b-boy* ou da *b-girl* é um instrumento que traduz tensões, canaliza dores e redesenha a cidade pelo movimento. O *break*, um dos quatro elementos do *hip hop*, carrega a herança de tradições corporais e espirituais africanas, que vai desde as danças de combate do oeste da África, como a capoeira ou o *patting juba*,[7] mescladas a práticas de improvisação, como o passinho e o *funk*, em um exercício de liberdade no contratempo.

Fui procurar mais sobre esse vídeo e encontrei um grupo chamado Breaking 48 (2025). Em sua página em uma rede social, me deparei com dezenas de vídeos com outras crianças palestinas dançando juntas. Na quebra, o corpo nunca dança sozinho: dança com a rua, com os sons, com o que não é visível, com outros corpos; produz novas alianças e comparsas, habitando ritmos subcomuns, em que a transmissão de vida "é a chegada infinita, o motivo desavergonhado de toda respiração, ou, *como* e o *porquê* e o *para que* de todo movimento, o fim para o qual todo significado é derivado e se destina a retornar" (Browne apud Sharpe, 2024, p.339), para projetar mundos possíveis.

---

[7] O *patting juba* (ou *juba dance*) é uma forma de percussão corporal criada por afro-americanos escravizados nos Estados Unidos no século 19, combinando palmas, estalos e batidas das mãos e pés no próprio corpo para produzir ritmos complexos. Surgiu após a proibição do uso de tambores em várias colônias, preservando elementos de danças e rituais africanos e influenciando estilos posteriores como o *buck dance*, *clogging* e *tap dance*.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

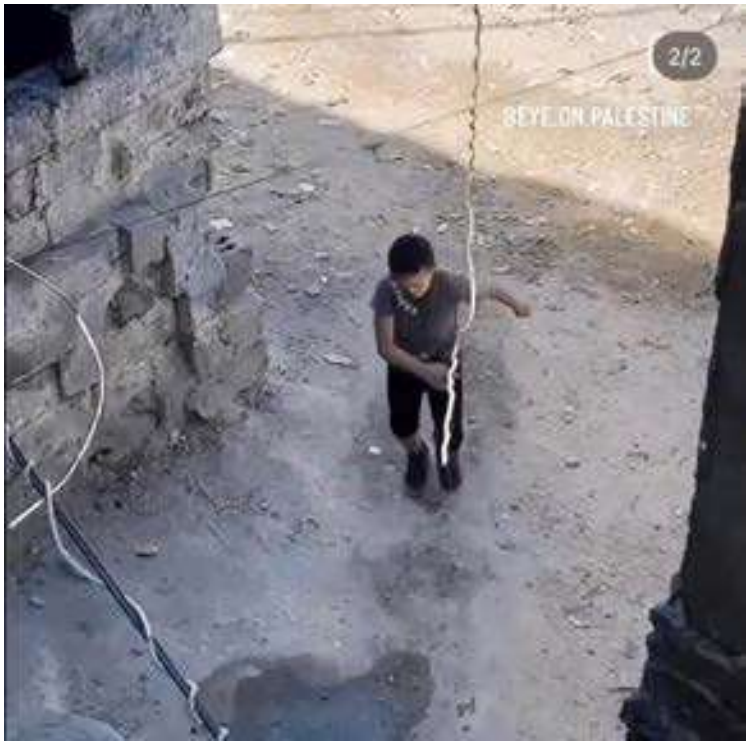


Figura 4
Garoto dançando *breaking*, *frame* de vídeo
Fonte: Instagram *breaking_48*. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DKC6II-7oE3C/. Acesso em: 10 ago. 2025.

Os dois meninos liberam gestos como quem fecha o corpo, mas também como quem desenha, sem tinta, uma possibilidade. Uma lembrança que ainda não aconteceu. O menino escravizado na fotografia não segura só o pulso. Segura o que não pode ser nomeado ou formatado. Segura o que o fotógrafo não conseguiu capturar. Não é só o clique que transforma, é o que transborda dele, porque assim surge espaço para imaginar: e se, naquele segundo, escapasse um gesto não planejado? Um movimento latente, uma emoção que aflora, que faz com que o sujeito que vira objeto, ou então as pessoas que eram consideradas objetos, se tornem "objetos falantes" (Moten, 2023, p.32). Porque, como Fred Moten nos lembra, "a história da pretitude atesta que os objetos podem e, de fato, resistem" (p.27). Se o sujeito vira objeto, então o objeto devolve o olhar e vira outra coisa. Vira um oco. Vira pixel dilatado. Vira um fóton, uma partícula elementar da luz: uma mensagem de energia viajando pelo espaço. Se o que era objeto no entretempo se recusa à narrativa ficcional daquela cena, então ele se torna uma coisa incapturável e falante.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

O movimento de improviso na dança do menino em Gaza aciona a perspectiva de que, se o gesto é liberado, é porque também quer fugir. Nada ali está parado. O que parece fixo treme. O que parece calado grita. E se o breque for um espaço de refúgio? No *breaking*, a palma da mão no chão produz um aterramento dos desejos e sonhos que vibram em coletivo. Falo de uma certa tecnologia de conter – esconder e resguardar – sentidos em códigos gestuais, operando simultaneamente com a ambivalência, a fuga e a recusa, mobilizando o potencial incapturável da negridade para construir e semear narrativas. Aprendemos a conter. Mas conter não é fechar: é guardar. Guardar como quem protege. Esconder como quem semeia. A mão faz gesto. O gesto vira código. O código vira caminho.

De um jeito difícil de colocar em palavras, essas duas imagens me lembram da capacidade de improvisar e de contornar obstáculos que existe na malandragem e no gingado do Zé Pelintra, em que malandragem e liberdade são sinônimas, e de como admiro, acima de tudo, o que não se deixa capturar.

Se o gesto é o movimento do corpo,
Se as imagens coloniais da história forem sempre imagem do outro,
então as representações históricas desse período
serão sempre imagens para os outros.
Mantidas no projeto visual que nos desenhou como ausência,
nós somos a ausência que eles roubaram de nós.
Nós roubamos essa ausência de volta
e a seguramos com o gesto contrário do punho fechado que envolve o pulso.
O fotógrafo está na cena
e a gente dilui a objetividade, implodindo nossas subjetividades.
Vamos acabar com a ausência.
Vamos destruir a ausência.
Vamos dançar com a ausência.
As ausências podem ser dançadas?
E se a ausência for só uma forma de presença que não se deixa possuir?
Quando dançamos com essa ausência,
desaprendemos a estar na imagem como sujeitos.
Estou apenas me ausentando
da ausência de estar nessas imagens coloniais.
Eu não sou meu quando me desaproprio,
sou apenas uma imagem em fuga.

Conclusão (desenquadrar o movimento)

> Recusa é o atalho para o que não se pode ser nomeado dentro do campo conceitual da clausura. Expressa nossa relutância em sermos recrutadas para o projeto ou mundo do homem. É mais fácil indexar do que descrever. Todos os gestos voltados para escapar dos termos impostos de ordem e valor – o eu e o meu, a terra feita propriedade. A visão de nós na clareira é a que melhor transmite (Hartman apud Sharpe, 2024, p. 324).

Recusar, como diz Saidiya Hartman, é um gesto. Não é apenas negar, mas abrir uma clareira, improvisar um desvio, recusar-se a ser convocado ao projeto de mundo moderno-colonial. Essa recusa não precisa ser monumental. Ela se inscreve em pequenas ações, em movimentos que se desviam do cálculo. É nesse campo que imagino o gesto contrário: como fissura, como hesitação, como interrupção da linha que pretende governar o tempo e os corpos.

Se acompanho Susan Buck-Morss quando ela descreve a fadiga dos sentidos na modernidade, e Yves Citton (2018) quando nos mostra como a atenção se tornou matéria de exploração e agenciamento, percebo como a anestesia opera hoje como regime global, mantendo-nos imóveis diante da barbárie. Qualquer movimento contrário, nesse cenário, é distúrbio. Foi assim que li a figa do menino escravizado e a dança da criança palestina: como movimentos que não se deixam estetizar, que recusam ser transformados em espetáculo. Eles me ensinam, como lembrou Benjamin, a distinguir entre a estetização da política, que faz da vida e da morte um consumo, e a politização da arte, que reapropria a técnica, o gesto, o ritmo, abrindo frestas críticas para fabulação política. A tensão entre esses dois caminhos atravessa as imagens: a brutalidade ameaça convertê-las em espetáculo relacionado ao relato antropológico dos subalternos globais, ou outros raciais, e da hipervisibilidade da representação da violência, como nos lembra Denise Ferreira da Silva (2019, p.40-41), mas nelas também vibra a possibilidade de uma política do sensível que não se submete ao arquivo.

Nessa chave, compreendo a recusa não apenas como um “não”, mas como um “sim” à invenção de outros ritmos. Segurar o pulso para fechar o corpo, brecar contra o chão esburacado, permanecer sentada em um ônibus segregado: gestos que, mesmo frágeis, reverberam em comum, deslocam o regime da

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

fábrica, inventam cadências imprevistas. É nesse sentido que a negridade, em Moten e Harney, se torna fundamental para ser pensada como condição de abertura, como possibilidade de um não ser que não se deixa capturar, que insiste em oscilar entre presença e ausência, que se faz e se desfaz em reverberação.

Escrever este texto foi deixar que esses gestos me movessem, sem fixações nem traduções, mas fabulando com eles. A arte, quando se permite ser atravessada por esse movimento, não monumentaliza nem estetiza: ela improvisa e sustenta o inacabado, acolhe a opacidade e insiste no nó (no *dread*) que desvia a linha. E talvez seja nesse nó, feito de hesitação e de incertezas, que possamos mergulhar. Porque nele cabem o punho fechado e o breque, cabem as ausências que se recusam a ser ausência, cabem as possibilidades dos mundos que ainda não aconteceram, mas que já tremem no corpo como possibilidade.

Lucas Soares *é é artista visual e fazedor de coisas. Doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense. Tem interesse pelas intersecções entre prática artística, processos poéticos, estudos da performance e escrita ensaística.*

Referências

ALELUIA, Mateus. Músico leva sua sonoridade a Olinda. *Folha de Pernambuco*, Recife, 15 mar. 2019. Disponível em: https://www.folhape.com.br/cultura/musico-mateus-aleluia-leva-sua-sonoridade-a-olinda/90857/. Acesso em 24 ago. 2025.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.165-196.

BONA, Dénètem Touam. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

BREAKING_48. Can you hear the music? This is the reality. Instagram, 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DKC6II7oE3C. Acesso em 14 out. 2025.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin revisitado. Trad. Rafael Lopes Azize. *Travessia – Revista de Literatura*, n.33, p.11-41, 1996.

CÉSAIRE, Aimé. *Diário de um retorno ao país natal*. São Paulo: Edusp, 2012.

CITTON, Yves. Da economia à ecologia da atenção. *Ayvu, Revista de Psicologia*, v.5, n.1, p.13-41, 2018.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. *Rosa Parks sentada em um ônibus em Montgomery, Alabama, 1956* [fotografia]. Montgomery: Encyclopædia Britannica, 1956. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Rosa-Parks#/media/1/444180/13378. Acesso em 10 ago. 2025.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

FERREZ, Marc. *Trabalhadores escravizados na colheita do café, Rio Grande, RJ, 1882*, [fotografia]. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 1882. Disponível em: https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/. Acesso em 14 out. 2025.

GALDINO, Victor. *Tudo incompleto*. 2024. YouTube, 134'44''. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yqNpZaoipag. Acesso em 14 out. 2025.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

KING, Martin Luther, Jr. *Montgomery Bus Boycott*. The Martin Luther King, Jr. Research and Education Institute. Disponível em: https://kinginstitute.stanford.edu/montgomery-bus-boycott. Acesso em 24 ago. 2025.

LOPES, Ynaê Santos. *Marc Ferrez: Território e Imagem*. 2020. YouTube, 39'31''. Canal imoreirasalles. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KDYoMT. Acesso em 14 out. 2025.

MALLMANN, Francisco. *Haverá festa com o que restar*. Cotia: Urutau, 2018.

MOTEN, Fred. *Na quebra: a estética da tradição radical preta*. São Paulo: Crocodilo/n-1 edições, 2023.

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. *Mais uma vez, subcomuns: poética e hapticalidade*. Trad. Bruno da Silva e Victor Galdino. São Paulo: Glac edições, 2024.

MOTEN, Fred; HARNEY, Stefano. *Tudo incompleto*. Trad. Victor Galdino, Viníciux da Silva. São Paulo: Glac edições, 2023.

SHARPE, Christina. *Notas ordinárias*. São Paulo: Fósforo, 2024.

SILVA, Denise Ferreira da. *Homo Modernus: para uma ideia global de raça*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

SOARES, Lucas. *Nada restará além da ausência que aprendemos a habitar*. Palestra-performance apresentada no VIII Seminário de PesquisAção – Grupo de Pesquisa/CNPq Práticas Estético-Políticas na Arte Contemporânea: ativAções. Universidade Federal Fluminense; Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Niterói, 23 set. 2025.

Artigo submetido em agosto de 2025 e aprovado em outubro de 2025.

Como citar:

SOARES, Lucas Fernandes e. Entre o punho fechado e o breque: notas sobre gestos contrários, políticas da atenção e fabulação. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 100-118, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.6. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Ação-experiência-artística e a reativação do sensível no cotidiano

Art-action-experience and the reactivation of sensibility in everyday life

Natalia Schul Pacheco
0009-0009-4329-8031
nataliaschul@gmail.com

Resumo

Este artigo investiga uma prática em videoperformance, com foco em dois trabalhos que integram minha pesquisa de doutorado em artes visuais, *BaldeAção* e *Sensorial*, de 2021 e 2022 respectivamente, ações que estabelecem interação entre meu corpo e objetos comuns, propondo gestos simples que deslocam a percepção do banal e suspendem a temporalidade produtiva. O texto aborda a ressensibilização do sensível como dimensão política da prática artística, articulando conceitos como o Infraordinário, de Georges Perec, o *Inframince*, de Marcel Duchamp e a abordagem do corpo sensível de Jean-Luc Nancy. Estabelece relações com referências artísticas como Walter De Maria, Francis Alÿs e Lygia Clark, explorando como pequenas ações podem desestabilizar a rotina e reativar a atenção e o espanto no cotidiano.

Palavras-chave

Inframince. Infraordinário. Objetos cotidianos. Sensível. Videoperformance.

Abstract

This article investigates a practice in videoperformance, focusing on two works that are part of my doctoral research in Visual Arts, BaldeAção *and* Sensorial*, of 2021 and 2022 respectively. These actions create an encounter between my body and ordinary objects, proposing simple gestures that shift the perception of the banal and interrupt the logic of productive temporality. The text addresses the reactivation of sensibility as a political dimension of artistic practice, articulating concepts such as the Infraordinary, by Georges Perec, the Inframince, by Marcel Duchamp, and Jean-Luc Nancy's approach to the sensitive body. It also establishes relations with artistic references such as Walter De Maria, Francis Alÿs, and Lygia Clark, exploring how small actions can unsettle routine and reactivate attention and a sense of wonder in everyday life.*

Keywords

Inframince. Infraordinary. Everyday objects. Sensibility. Videoperformance.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.7

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

> O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo? (Perec, 2010).

Em momento marcado pela anestesia social e pela naturalização da violência, como propor um gesto artístico que reative a sensibilidade e a presença no cotidiano? Se prestarmos atenção a nossas ações e aos objetos mais comuns – se interrogássemos o habitual, o que ele nos diria? Minha investigação parte de práticas ancoradas no cotidiano e no acontecimento, que exploram o que normalmente passa despercebido. Esse gesto suspende o automatismo da vida ordinária para abrir espaço a uma atenção capaz de deslocar o olhar e criar atrito com o que já está naturalizado. No cruzamento das noções de Infraordinário, de Georges Perec, e *Inframince*, de Marcel Duchamp, essas práticas abrem para o mínimo, o quase imperceptível, em que a experiência se dá como vivência sensível e não utilitária. São produções artísticas em que a dimensão política emerge dos próprios gestos e temporalidades instaurados, tensionando a lógica produtivista do capitalismo e a naturalização da violência.

Desenvolvo em minha pesquisa atual[1] ações em interação com objetos comuns deslocados de suas funções originais, ainda na esfera do banal. Esse gesto inicial de escolher fazer uma ação é, para mim, uma abertura a deixar vir. A partir dele instaura-se o momento da escolha e surgem questões: por que fazemos o que fazemos? E, no campo da arte, por que fazer em arte? A prática envolve também um espaço ao questionamento. São atividades cotidianas realizadas no âmbito da arte que investigam se esses gestos expandem a experiência ou ritualizam o cotidiano, buscando romper com a repetição anestésica do habitual. Questionar a natureza do estágio a que chego com minhas ações é um dos motes deste estudo. Para o presente artigo, trago duas videoperformances *BaldeAção*, de 2021, e *Sensorial*, de 2022, para refletir sobre dois aspectos desse processo.

[1] Pesquisa de doutorado em artes visuais – Poéticas Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Com *BaldeAção*, busco levantar a questão de outra percepção temporal: um tempo gasto em ação sem sentido prévio. Diferente do tempo produtivo, orientado para o resultado ou a acumulação, este trabalho propõe o tempo desperdiçado, perdido em ação que não gera produto. Há uma escolha pela microação em detrimento dos grandes feitos ou das grandes narrativas. Já em Sensorial, a ênfase recai sobre a percepção tátil e corpórea, voltada para a exploração do material e a abertura ao sensível, sem que a experiência do visível se sobreponha. Apresenta-se aqui uma abordagem de ressensibilização da subjetividade por meio de uma experimentação que atravessa o corpo e se torna uma forma discreta de resistência. O sensível será também discutido a partir da contribuição de Jean-Luc Nancy, permeando uma reflexão que dialoga com as referências artísticas de Lygia Clark, Walter De Maria e Francis Alÿs.

BaldeAção

Em 2021, propus a realização de uma ação para ser captada em vídeo, utilizando um objeto retirado do meu cotidiano doméstico: o balde (figura 1). Escolhi dois baldes comuns de plástico, um transparente e outro laranja, os que eu tinha em casa, e, para eles, uma ação usual: encher e esvaziar. A proposição consistia em pegar um balde vazio e outro cheio de água, transferindo o líquido de um para o outro usando apenas as mãos. Apesar de a ação estar ligada à função própria do objeto – baldes são usados para carregar água – ao realizá-la com as mãos, ela se torna, digamos, pouco produtiva. Levei quase sete minutos para enchê-lo, algo que seria muito mais rápido e eficiente se eu simplesmente o colocasse sob a torneira. O movimento era repetitivo: juntar as mãos, pegar a água de um recipiente e soltá-la no outro.

Essa proposta, que também desenvolvi com outros objetos como caneca, jarra e faca, consiste em realizar ações artísticas entrando no cotidiano de modo não alegórico ou ficcional. Trata-se de atividades que tenham uma vibração ligeiramente diferente, não a ponto de romper com a ocorrência das coisas dadas, mas com dissonância suficiente para abrir um parêntese interrogativo sobre a própria ação – Por que encher um balde com as mãos? Por que repetir um gesto? –, de modo que essas ações possam gerar um desconcerto sobre a leitura de algo que nos parece conhecido, lógico e plausível e que passaria em algum momento a ser interrogado, gerando uma vibração dessa dissonância.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 1
Natalia Schul, *BaldeAção*, 2021, vídeo, 6'56''
Fonte: acervo pessoal, https://vimeo com/686872693.

Comumente, enchemos um balde para transportar água de um lugar para outro. Nesse caso, porém, o deslocamento do líquido entre dois recipientes idênticos se esvazia de sentido prático. Além disso, o modo não produtivo de executar a tarefa, transferindo o líquido com as mãos, faz com que parte da água se perca pelo caminho, escorrendo por entre os dedos e molhando o chão. Trata-se de uma proposição simples, não narrativa, sem qualquer sentido preestabelecido, mas que procura, com a utilização desse objeto doméstico, repensar uma atividade banal do dia a dia. Interroga-se, assim, de que modo um ato aparentemente simples – encher um balde de água – pode se tornar algo complexo, e se, ao fazê-lo, o próprio sentido do uso desses materiais se transforma.

Minha intenção com a ação realizada em *BaldeAção* dialoga com o que o artista californiano Walter De Maria (1935-2013) nomeou, nos anos 1960, trabalho sem sentido (*meaningless work*). Em seu texto homônimo, De Maria (1960) propõe que esse tipo de trabalho artístico não deve cumprir um propósito convencional: é um trabalho honesto, que não reverte em dinheiro, não deveria ser vendido em galerias ou ganhar prêmios em museus. Para ele, trata-se da forma de arte mais significativa daquele período, apreciada e odiada por intelectuais. A

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

sensação estética provocada por esse trabalho, segundo o autor, não pode ser descrita com exatidão, porque varia de acordo com cada pessoa que o realiza.[2]

O trabalho sem sentido, afirma De Maria (1960), é uma ação-experiência-artística abstrata, concreta, individual, tola, indeterminada, precisamente determinada, variada e importante. Pode conter as melhores qualidades das antigas formas de arte, pode fazer a pessoa que realiza sentir e pensar sobre si, o mundo, moralidade, realidade, inconsciência, natureza, história, tempo, filosofia, nada em absoluto, política e mais, porém sem as limitações das velhas formas de arte.[3] É, por natureza, um trabalho individual, que pode ser feito com qualquer roupa, local e duração. O artista argumenta que se o trabalho sem sentido, como forma de arte, tem ou não sentido, no sentido comum do termo, depende do indivíduo.

É nessa chave que também penso ações, como *BaldeAção*, que não produzem um resultado funcional nem oferecem uma narrativa, mas colocam o corpo em contato com o absurdo de um gesto insistente, gratuito e improdutivo – e é nesse intervalo que algo acontece. Uma das peças para trabalhos sem sentido de Walter de Maria é *Boxes for meaningless work* (1960), que consiste em duas caixas pequenas, com coisas pequenas dentro. Propõe que se jogue tudo em uma caixa e depois tudo na outra e assim por diante, durante quanto tempo se quiser. O artista questiona a quem realizar: o que você sente? Você mesmo, as caixas ou as coisas? E que deve se lembrar de que isso nada significa.

Há algo nesse gesto reiterativo de mover, deslocar, repetir sem finalidade, que ressoa com a proposta de *BaldeAção*. Assim como nessa peça das caixas, eu poderia ter seguido o meu trabalho, transferindo a água do balde cheio para

---

[2] Nesse e nos demais trechos de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é livre e nossa. No original: *Meaningless work is obviously the most important and significant art form today. The aesthetic feeling given by meaningless work can not be described exactly because it varies with each individual doing the work. Meaningless work is honest. Meaningless work will be enjoyed and hated by intellectuals – though they should understand it. Meaningless work can not be sold in art galleries or win prizes in museums – though old fashion records of meaningless work (most all paintings) do partake in these indignities. Like ordinary work, meaningless work can make you sweat if you do it long enough. By meaningless work I simply mean work which does not make money or accomplish a conventional purpose*.

[3] No original: *Meaningless work is potentially the most abstract, concrete, individual, foolish, indeterminate, exactly determined, varied, important art-action-experience one can undertake today. [...] Meaningless work can contain all of the best qualities of old art forms such as painting, writing, etc. It can make you feel and think about yourself, the outside world, morality, reality, unconsciousness, nature, history, time, philosophy, nothing at all, politics, etc. without the limitations of the old art forms*.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

o vazio indefinidamente ou enquanto houvesse água, tendo em vista a que se perde no caminho. A ação não tem sentido no sentido tradicional, nada significa, como diz De Maria, porque o importante aqui é a sensação, a experiência sensível que a ação provoca e o que quer que sobre ela se pense. Em minha realização, penso que senti o movimento físico do corpo, a sensação da água escorrendo e a percepção do tempo que ali se deu.

A repetição de atividades sem finalidade prática ou sentido anterior, como mover objetos entre caixas ou passar água de um balde para outro, também encontra ressonância no trabalho do artista belga radicado no México Francis Alÿs (1959). Em *Song for Lupita*, de 1998 (figura 2), ele apresenta uma animação em que uma mulher segura dois copos transparentes e despeja de forma contínua a água de um no outro, com gesto simples que se repete infinitamente em vídeo também em *looping*. A ação é acompanhada pela canção "Mañana, mañana", cuja sonoridade e letra repetitivas intensificam a sensação de prolongamento e suspensão temporal.

Figura 2
Francis Alÿs, *Song for Lupita*, 1998, animação, 60'
Fonte: https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/song-lupita.

Nesse gesto aparentemente banal, reencontramos um "trabalho sem sentido", uma ação que não leva a um resultado mensurável, não transforma ou conclui algo. Alÿs constrói uma cena regida por temporalidade circular, que contrasta com a lógica linear e acumulativa da produtividade. Ao não produzir algo visível, a ação se transforma em um modo de estar no tempo: um tempo improdutivo, reiterativo, que insiste sem finalidade. A mesma crítica à eficácia se faz presente em *O paradoxo da práxis*, de 1997, em que o artista empurra um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México até que ele desapareça, como informa no título: *Às vezes, fazer algo leva a nada*. Sobre *Song for Lupita*, Ferguson (2007-2008, p.44) argumenta:

> Alÿs descreveu esse trabalho como "uma espécie de demonstração do ditado mexicano '*el hacerlo sin hacerlo, el no hacerlo pero haciéndolo*', literalmente, 'o fazer sem fazer, o não fazer, mas fazendo', encenando uma espécie de resignação em um presente imediato, induzindo uma hipnose completa no próprio ato, um ato que era puro fluxo, sem começo nem fim.[4]

Nesse sentido, Alÿs propõe uma recusa sutil ao ritmo produtivista moderno, substituindo grandes gestos transformadores por pequenas ações insistentes e quase insignificantes, que colocam em suspensão a lógica do fazer para produzir. Como observa Ferguson (2007-2008, p. 54), "contra o dogma da modernidade, do progresso e da eficiência, ele opôs anedotas, gestos e parábolas". *Song for Lupita* pode ser compreendida, como o próprio artista afirma, como "uma reflexão sobre a luta contra as pressões de ser produtivo" (p.54).[5]

Boris Groys (2010), em Camaradas do tempo, traz a animação *Song for Lupita* como exemplo de uma arte fundada no tempo excedente, que escapa à lógica da produção e que não é absorvido pelo processo histórico. Trata-se de uma arte que tematiza o tempo não produtivo, desperdiçado, não histórico,

---

[4] No original: A*lÿs has described this work as 'a kind of demonstration of the Mexican saying 'el hacerlo sin hacerlo, el no hacerlo pero haciendolo,' literally 'the doing but without doing it, the non-doing but doing it,' staging a kind of resignation in an immediate present, inducing a complete hypnosis in the act itself, an act that was pure flux, without beginning or end.*

[5] No original: *Against the dogma of modernity, progress, and efficiency, he has placed anecdotes, gestures, and parables. In this context, the pouring back and forth of the water in* Song for Lupita *can be, as Alÿs described it, 'a reflection on the struggle against the pressures of being productive'.*

excedente, suspenso. Nesse tipo de prática, as ações transcorrem no tempo, mas não resultam em um produto definido ou, mesmo quando resultam, são apresentadas como parte isolada do resultado, não sendo absorvidas pelo produto. Groys (2010, p.122) argumenta que, no trabalho de Alÿs, nos deparamos com uma atividade sem início, fim, resultado ou produto claros, "confrontamo-nos com um ritual puro e repetitivo de desperdício de tempo – um ritual secular além de qualquer pretensão de poder mágico, além de qualquer tradição religiosa ou convenção cultural".

Para Groys (2010), a noção de repetição torna-se central em *Song for Lupita*. O gesto de despejar a água de um copo ao outro já é, por si só, uma ação repetitiva, antes mesmo de sua animação no vídeo em *looping*. Segundo o autor, essa ação de Alÿs funciona como um gesto programaticamente impessoal, pois pode ser repetido por qualquer pessoa, gravado e repetido novamente, o que desfaz a diferença entre o corpo vivo e sua imagem midiática. Ele observa ainda que, justamente porque o tempo desperdiçado não pode ser acumulado ou absorvido em um produto, ele pode ser repetido infinitamente. Desse modo, a prática de uma repetição literal pode ser compreendida como o início de uma ruptura na continuidade da vida, pois cria, por meio da arte, um excesso de tempo não histórico.

Sensorial

Se em *BaldeAção* a ênfase recai sobre a repetição improdutiva e a suspensão temporal, propondo um tempo gasto que escapa à lógica produtivista e que, ao ativar a atenção a pequenos gestos, cria uma abertura crítica frente à indiferença cotidiana, em *Sensorial* (figuras 3 e 4) o foco se desloca para uma percepção tátil e corpórea, na qual a relação com a matéria ganha centralidade. O gesto deixa de ser reiterativo para tornar-se exploratório, ativando o sensível não apenas como experiência visual, mas como uma presença que atravessa o corpo. Para essa videoperformance, escolhi como elemento de interação um balão. Era uma sobra de material: um balão transparente de látex, daqueles presos a bastões com luzes vendidos em parques, que eu havia guardado com a ideia de eventualmente utilizá-lo em alguma ação. Decidi então explorá-lo nesse trabalho.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 3
Natalia Schul, *Sensorial*, 2022, vídeo, 5'
Fonte: acervo pessoal, https://vimeo.com/771248986.

Nesta proposição, há três presenças: a minha, a do balão e a da câmera. Me proponho a interagir com ambas as coisas e por elas me deixar afetar – pelo sensorial do material e pelo enquadramento da lente. A câmera está fixa em um tripé, inclinada para baixo, e eu me posiciono atrás dela, segurando o balão diante da lente e movimentando-me ao seu redor. Cria-se, assim, uma cena de contato entre "peles". Em certos momentos, também é possível ver o reflexo do equipamento e do tripé na superfície do balão, além da imagem refletida da janela da sala. Inicialmente, minha intenção era investigar os reflexos no material, algo que já experimentei com outros objetos reflexivos.[6] Ao manipulá-lo, no entanto, percebi que o toque, a experiência tátil, foi o que me mobilizou e passei então a priorizar essa dimensão sensorial.

Em geral, em meus trabalhos, o tempo do vídeo é o tempo da ação, ou seja, me proponho a realizar uma atividade, e o vídeo termina quando concluo a ação. Nesse caso, porém, a proposta não tinha um fim determinado. Também não cronometrei a duração, que foi de cerca de cinco minutos, período em que

[6] Por exemplo em *Por um fio*, de 2021. Disponível em: https://vimeo.com/686871376. Acesso em 5 ago. 2025.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

senti que a performance se completava. Não predefini protocolo; a ação surgiu a partir da exploração do material, sem grande controle. Tal como no trabalho anterior, trata-se de uma proposição simples, sem narrativa e cujo sentido está na própria experimentação. Ao final do vídeo, solto o balão. É um momento de destaque, em que revelo plenamente o objeto e funciona como uma espécie de apresentação. Como se dissesse: "veja, é isto aqui, é um balão".

A exibição pública do vídeo gerou retornos que ampliaram a reflexão sobre o trabalho; pela natureza do material e pelo gesto que inventei com ele, tornou-se difícil identificar do que se tratava. O objeto permaneceu ambíguo, e algumas pessoas relataram que o vídeo evocava imagens como olho, vidro, água ou placenta. Diferente dos meus trabalhos anteriores, nos quais os objetos aparecem de forma explícita, aqui surgiu uma ambiguidade perceptiva que não foi intencional. Isso suscitou uma questão: ao revelar o objeto ao final, estaria desfazendo a imaginação criada em torno dele? Apesar de ela parecer mobilizadora para o público, meu interesse recai sobre a exploração do objeto tal como é, sua presença material, suas possibilidades de ação. Daí a escolha por revelá-lo e enfatizar a sensação corpórea da matéria, o toque que aqui ocupa o primeiro plano.

Figura 4
Natalia Schul , *Sensorial*, 2022, vídeo, 5'
Fonte: acervo pessoal, https://vimeo.com/771248986.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

> Tocar implica sempre mais e menos do que o que é evocado pela palavra "contato". Mais porque o contato é reduzido a uma configuração em relação – é por isso que o termo pode ter um sentido técnico e funcional – enquanto o toque compromete ou pelo menos evoca uma intimidade; menos, uma vez que o contato garante uma transmissão (de informação ou de energia), enquanto o toque não comunica nada determinado, ele se aproxima, experimenta, apalpa (Nancy, 2014, p.7).

A experiência realizada em *Sensorial*, centrada na relação entre corpo, material e sensação, pode ser aproximada de algumas reflexões do filósofo francês Jean-Luc Nancy sobre o corpo e o sensível. Sua escrita propõe um deslocamento da ideia de um corpo como unidade fechada ou interioridade subjetiva, em direção a uma concepção de corpo como exposição e abertura ao mundo, em que o sentido se dá na superfície, no contato, no toque. Para Nancy (2014, p.8), o toque frequenta a pele: "se aproxima, visita-a, a observa – tanto na acepção de 'olhar, examinar' quanto no sentido de 'respeitar, conformar-se'"; "é um olhar que se conforma plenamente a seu objeto e é por esta razão que ele o retira da objetividade do visível, não o coloca mais diante dele, mas contra ele".

Para o autor, a experiência sensível não é apenas aquilo que se sente com os sentidos, mas aquilo que afeta o corpo, colocando-o em relação com o mundo: um contato em partilha. Trata-se de um toque no corpo que "já não está mais apenas no mundo da percepção e da ação, mas que é uma pele no mundo de outra pele". Uma pele que "apalpa, manipula, coleta e trata tudo o que vemos, ouvimos e respiramos" (Nancy, 2014, p.9-11). É nesse horizonte que se pode pensar a videoperformance como uma experiência do sensível que não se reduz ao visual, mas que convoca um corpo em relação e em escuta – não um corpo interior, mas exposto e atravessado pelo toque.

Essa dimensão do toque como abertura, que não visa comunicar algo específico, mas instaurar uma relação sensível, se aproxima do que a artista mineira Lygia Clark (1920-1988) buscava com os seus objetos sensoriais e relacionais. Como afirma Erin Manning (2016, p.38),

> O objeto relacional prioriza não o fenômeno, mas a relação. Apesar do forte interesse no fenômeno, no mundo sensual, o que move a prática de Clark é a experiência vivida da tensão, no acontecimento. A abordagem não é fenomenológica, mas relacional.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Lygia Clark desenvolveu objetos relacionais compostos por materiais simples, como sacos plásticos, esponjas, pedras, panos, elásticos e conchas, que se realizavam na interação sensorial com o corpo do outro. Esses objetos não visavam à contemplação estética, mas à ativação de percepções táteis, afetivas e corporais, em um processo no qual a obra deixava de estar no objeto para se dar na experiência compartilhada. A artista incorporou essas práticas em contextos terapêuticos, nos quais a escuta do corpo e a mobilização da memória sensorial se tornavam centrais. Seu gesto artístico buscava criar condições para que o outro experimentasse uma vivência. Vemos o uso do saco plástico em objetos sensoriais como *Água e conchas*, de 1966, assim como o uso do plástico com ar em objetos relacionais no âmbito de seu método terapêutico.

Figura 5
Lygia Clark, *Pedra e ar*, 1966, objeto sensorial, pvc e pedra
Fonte: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/202/pedra-e-ar.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A etapa de trabalhos que Lygia Clark chamou de Nostalgia do corpo (1966-1969) inicia-se com *Pedra e ar*, de 1966 (figura 5), que consiste em um saco plástico banal, com ar dentro e fechado por um elástico igualmente banal, no qual, em uma das pontas, se coloca um seixo.

> A instrução de uso que o acompanha recomenda segurar o saquinho com a palma das mãos, pressionando-o em movimentos de sístole e diástole que fazem a pedra subir e descer, tal como os movimentos de inspiração e expiração próprios da pulsação vital (Rolnik, 1999, p.15).

Já os objetos relacionais são criados em uma etapa posterior, no contexto de sua prática da Estruturação do Self, em 1976, em que o objeto se revela não neutro ou indiferente, mas relacional. Sobre Nostalgia do corpo, Sueli Rolnik (1999, p.15) escreve:

> Nessa etapa, a participação do espectador ganha uma nova dimensão: a obra começa a migrar do ato para a sensação que ela provoca em quem a tocar. Além de deixar de ser redutível à sua visibilidade, e de não possuir qualquer existência isolada, a obra só se realiza na relação sensível que se estabelece entre ela e quem a manipular.

A obra de Lygia Clark se fundamenta na ideia de despertar a percepção da vitalidade criadora em diferentes dimensões da experiência, incluídos o ato, o corpo e o encontro entre corpos, para os quais ela desenvolveu objetos específicos. A artista enfatizava a necessidade de estar em constante percepção, evitando a cristalização em uma linguagem fixa que paralisaria a expressão. Segundo Sueli Rolnik (1999), ao convocar o espectador a essa potência de "estar captando" as mutações do tempo manifestadas no corpo, a obra de Clark constitui o povo contemporâneo como espectador da arte e da vida. Escreve que, todavia, este corre o risco de sucumbir aos impasses da experiência contemporânea se mantiver modos tradicionais de organizar sua subjetividade, podendo ainda causar danos irreparáveis, como as violências motivadas por identidades étnicas, religiosas ou nacionais, em um mundo marcado pela hibridação irreversível.

Essa dimensão da obra de Lygia Clark, em que a experiência sensível deixa de ser neutra ou indiferente para se tornar um impulso que amplia a presença e inaugura uma nova percepção, ressoa com uma política de ressensibilização no campo artístico. Como aponta Rolnik (1999, p.28), apesar dos anos que

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

se passaram desde a trajetória da artista, ainda estamos distantes de "nos constituir como subjetividade heterogenética com seu *self* estruturado, eixo de uma interminável transmutação". Essa abertura ao toque e à percepção vibrátil instaura no sujeito uma potência de "estar captando", como dizia Clark, uma forma de atenção crítica que se opõe à anestesia social. A força política desse gesto sensível reside na ativação do corpo e da subjetividade, criando condições para uma existência transformada que expande a capacidade de estar presente no mundo de maneira crítica e relacional.

Ainda que em contextos distintos, meu trabalho em *Sensorial* compartilha o interesse por uma relação direta com a matéria, pela ativação sensorial de objetos cotidianos e pela centralidade da experiência tátil como modo de conhecer e produzir sentido. Todavia, embora haja pontos de contato na atenção ao corpóreo, ao sensível e à ativação de um balão plástico, há também distinções: eu não crio os objetos com os quais trabalho e no contexto da videoperformance, a única pessoa que experimenta diretamente a ação e o material sou eu, enquanto o espectador tem acesso mediado. Ainda que o vídeo possa transmitir o sensível, o toque e a presença, trata-se de uma experiência de outra natureza, que não visa à participação direta nem tem intenção terapêutica, mas que sugere uma abertura à percepção tátil.

Essas experiências com objetos cotidianos, centradas no toque e na atenção ao sensível, instauram uma pausa na lógica da função e da produtividade. Ao provocar pequenos deslocamentos na percepção, elas convidam a um outro olhar para o banal, abrindo um campo de experiência em que o corpo, a matéria e o gesto se tornam veículos de uma atenção ampliada. É nesse horizonte que se inscreve a reflexão que segue, a partir das noções de Infraordinário e *Inframince*.

Percepções entre o Infraordinário e o *Inframince*

> O que nos fala, ao que me parece, é sempre o acontecimento, o insólito, o extraordinário: cinco colunas na primeira página, largas manchetes. Os trens só começam a existir quando descarrilam, e quanto maior é o número de viajantes mortos, mais eles existem; os aviões só ganham existência quando se perdem; os carros têm por único destino chocar-se contra os plátanos: 52 finais de semana por ano,

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

> 52 estatísticas: muitos mortos, e tanto melhor para a informação se os números não param de crescer! É preciso que haja por detrás do acontecimento um escândalo, uma fissura, um perigo, como se a vida só devesse se revelar através do espetacular, como se o eloquente, o significativo fosse sempre anormal: cataclismos naturais ou reviravoltas históricas, conflitos sociais, escândalos políticos... (Perec, 2010, p.178).

Quando pensamos em acontecimento, é comum sermos conduzidos a grandes catástrofes, àquilo que se refere, nessa citação, o romancista, poeta e ensaísta francês Georges Perec, no texto Aproximações do quê?, publicado originalmente em 1973. Ele sugere que, em nossa precipitação em medir o que é significativo, não devemos deixar de lado o essencial, o que é verdadeiramente inadmissível, que o escândalo não está na explosão, mas no trabalho na mina, não no período da greve, mas no trabalho de todo dia:

> Mas onde está o escândalo? O verdadeiro escândalo? Os jornais não nos dizem outra coisa a não ser: fiquem tranquilos, vocês bem sabem que a vida existe, com os seus altos e baixos, vocês bem sabem que coisas acontecem
> [...]
> O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo? (Perec, 2010, p. 178-179).

Perec (2010) argumenta que devemos interrogar o habitual, mas como estamos acostumados com ele, não o interrogamos, nem ele nos interroga. O vivenciamos sem pensar nisso, como se o habitual nada tivesse a dizer. Ele afirma que não se trata mais de condicionamento, mas de uma anestesia: “Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está nosso espaço?” (p.179). Devemos, segundo ele, falar das coisas comuns, cercando-as e as arrancando para fora das cascas, para lhes dar sentido, para que falem de si e de nós. É preciso interrogar aquilo que parece tão natural, a ponto de nos esquecer de sua origem:

> O que é preciso interrogar é o tijolo, o concreto, o copo, nosso comportamento à mesa, nossas ferramentas, a organização de nossas ocupações,

> nossos ritmos. Interrogar o que parece ter cessado para sempre de nos espantar. É claro que vivemos, que respiramos; nós andamos, abrimos portas, descemos escadas, sentamo-nos à mesa para comer, deitamos em uma cama para dormir. Como? Quando? Por quê? (Perec, 2010, p.179).

É aí que está o acontecimento em minha pesquisa, não no grandioso evento, não na catástrofe, nem no extraordinário, mas no espanto com o comum. O espanto que reside na interrogação de um balde, nos gestos que faço para usá-lo (ou nos que escolho não fazer), é esse o movimento especulativo que ressoa na orientação do meu trabalho. Perec (2010, p.180) lembra que o que importa é que essas perguntas pareçam triviais e fúteis: "é precisamente o que as torna do mesmo modo essenciais, senão mais, que tantas outras perguntas através das quais tentamos inutilmente captar nossa verdade". Trata-se, para mim, de dirigir atenção ao que normalmente não a recebe, mas está sempre aqui, os gestos e objetos habituais, o cotidiano, o mínimo, o infraordinário. Que, dentro de um conjunto de ações sem sentido e gratuitas, possa se lançar um novo olhar e, quem sabe, um espanto!

> Nota n.1
> O possível é um Infra-mince. A possibilidade de muitos tubos de cores devirem um Seurat é a "explicação" concreta do possível como Infra-mince. Possível implicando um devir – a passagem de um ao outro tem lugar no Infra-mince. Alegoria sobre o "esquecer" (Duchamp apud Franca-Huchet, 2015, p.43).

Essa atenção ao banal, ao que retorna todos os dias, ressoa também em outra noção que se acrescenta à reflexão proposta aqui: o *Inframince*, conceito elaborado pelo artista francês Marcel Duchamp (1887-1968). Se Perec propõe interrogar o habitual para despertar o espanto no ordinário, Duchamp se volta para o quase imperceptível, para o ínfimo dos intervalos, a diferença mínima, o limiar sensível entre uma coisa e outra. Trata-se, agora, de deslocar a percepção não apenas para o que é comum, mas para aquilo que quase não se vê, embora produza uma diferença. "O *inframince*: a potencialidade de um campo relacional incluir o que ainda não pode ser bem articulado, não obstante possa ser sentido" (Manning, 2016, p.23).

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

O *Inframince* é um enunciado formulado por Duchamp em 46 notas, reunidas em *Notes*, livro de 1980, publicado postumamente por Paul Matisse, seu genro, que as encontrou após a morte do artista, datadas de pelo menos 50 anos antes, escritas, portanto, por volta de 1918. São anotações "evocando aspectos sensoriais e envolvendo percepções da ordem do sensível, da sensação, da linguagem e da complexidade dos jogos de palavra" (Franca-Huchet, 2015, p.41). Não se trata de um conceito ou substantivo, mas de uma série de exemplos.

> Fazer obras com o quase nada, o quase imperceptível ou com o invisível – fumaça, respiração, hálito – parece-nos ser o desafio dos intangíveis que constituem um estado das coisas que participam de nosso entorno. A imaginação junto ao nada, ao quase nada, nos faz refletir, pensar, indagar. Implica formações de imagens, contemplação e a percepção de procedimentos visuais e plásticos (Franca-Huchet, 2015, p.41).

Na nota n.9 (verso),[7] por exemplo, Duchamp descreve a sensação sutil provocada pelo atrito do veludo das calças durante a caminhada: não é o tecido em si que importa, mas o assobio imperceptível produzido no contato com o corpo em movimento. A sensação do roçar do tecido de veludo nas pernas. Já na nota n.1, ele escreve que "o possível é um *inframince*" (Franca-Huchet, 2015, p.43), e esse possível implica um devir, uma passagem quase imperceptível de um a outro. É o devir da sensação: um quase nada que produz diferença. Patrícia Franca-Huchet (1998, p.20) afirma:

> Destas proposições que investem o campo da sutilidade, do corporal e do incorporal ao mesmo tempo, nós podemos nos autorizar aqui para qualificar de *inframince* certos procedimentos que gravitam em torno de uma certa ideia do fazer na arte contemporânea. Questões como a repetição (entre-dois, um objeto e depois o outro, o mesmo com seu referente e suas distâncias respectivas) o contato (quando através do visível relevamos a questão do contato), a semelhança (quando existe aderência, encontro, fusão) e dessemelhança (estranhamento, distância

[7] Nota n.9 (verso) *Pantalons de velours – leur sifflotement (dans la) marche par / frottement des 2 jambes est une / séparation infra-mince signalée / par le son (ce n'est pas? un son infra-mince)* (Duchamp apud Franca-Huchet, 2014, p.1279).

> e negatividade). Estes aspectos, podemos observar, carregam uma parte de tempo. Que seja no momento do fazer ou naquele da percepção, existem temporalidades *inframinces* que são dimensionais – infinitesimais – como já dissemos.

Fazendo uma transposição para pensar esse aspecto da sensação e da sutileza em meu trabalho, em *BaldeAção*, no instante da transferência da água de um balde para o outro (passagem de um para o outro), quando um pouco do líquido escorre por entre meus dedos e se perde, nessa pequena diferença entre os volumes dos baldes, devida à água que escapa e que não é possível conter, está, para mim, um aspecto *inframince*. Trata-se também de tornar sensível uma experiência de tempo, uma espécie de pequeno acontecimento, de um tempo singular situado na duração da própria ação. Nessa proposição, no gesto de pegar água em um balde e despejar no outro sucessivamente, eu enxergo uma repetição "entre-dois", como proposta por Franca-Huchet.

De modo semelhante, em *Sensorial*, se dá o contato, da minha pele com o látex, a sensação do toque do material no meu corpo, na qual também encontro esse aspecto *inframince* percebido nas pequenas diferenças ou nuanças. Não se trata do objeto em si, balde, água ou balão, mas do contato com esses materiais e das sensações que emergem dessa troca. A água escorrendo pelas mãos, o balão tocando a pele são experiências sensoriais singulares. Trata-se de uma mudança de atenção para esses aspectos nem sempre percebidos e mesmo para aquilo que nem é possível ser articulado ou conscientizado, mas que abre um campo de possibilidades a partir da sensação.

Conclusão

> O que pensar, contudo, da fração dessa compreensão que não pode ser inteiramente analisada, arrastada para a atualidade? Continua ela insistindo? O que dizer daquilo que não pode ser inteiramente capturado, muito embora produza uma diferença no acontecimento? O que dizer daquilo que não pode ser inteiramente definido por si mesmo, muito embora participe da maneira como o mundo é sentido? Como articular, na prática, a preensão com o *inframince* da experiência? (Manning, 2016, p.24).

Iniciei este artigo trazendo a pergunta sobre qual seria o estágio que alcanço com minhas ações. Neste momento da pesquisa, me parece que o *Inframince* abre uma chave para pensar o tornar sensível aquilo que não é concreto, mas que faz diferença no acontecimento. Como vimos, não se trata do grande acontecimento, mas do pequeno, do sutil – algo sempre está acontecendo, por menor que seja. Erin Manning (2016) observa que Duchamp parece sugerir que o trabalho de arte é criar as condições pelas quais o tempo do acontecimento ganha expressão, mas que, embora o artista possa criar tais condições, é o *inframince* que tudo arrasta (Manning, 2016).

As ações propostas em *BaldeAção* e *Sensorial* instauram um campo de atenção à experiência e às variações sensoriais que emergem. Ao deslocar o foco para gestos, materiais e situações banais, não se trata de escapar da realidade, mas de agir sobre ela por vias sutis. O que se instala é outra relação com o tempo e com o corpo, em que micropercepções e dissonâncias procuram desarticular a engrenagem que sustenta a anestesia cotidiana. Nessa escala mínima, há um potencial de resistência a favor da reinstalação do sensível no comum, abrindo possibilidades de habitar que escapem à indiferença e convidando à atenção à maneira como o mundo é sentido.

A aproximação com conceitos como o trabalho sem sentido, o Infraordinário e o *Inframince* permite compreender essas práticas como modos de provocar pequenos deslocamentos na percepção, suspendendo a lógica da produtividade e convidando ao espanto diante do que é comum. O acontecimento, aqui, não se dá no espetacular, mas na singularidade do habitual, na diferença que emerge da repetição ou do toque. A reativação do sensível se apresenta como forma de enfrentamento, sutil, porém político, ao mal-estar social contemporâneo, cultivando temporalidades que resistem ao ritmo acelerado e ações que desestabilizam o fluxo contínuo da rotina, abrindo espaço para o que se perde, o que escapa, o que não tem finalidade, ao ínfimo, ao quase nada, ao infrafino das sensações.

Natalia Schul Pacheco *é artista visual, doutoranda em artes visuais (PPGAV-UFGRS) e mestre em artes visuais pelo mesmo programa (2021). Atua principalmente com fotoperformance e videoperformance, bem como pesquisa as relações entre o corpo em movimento e os objetos comuns em ações performáticas feitas para a câmera.*

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Referências

DE MARIA, Walter. Meaningless work. In: *Compositions Essays. Meaningless Work, Natural Disasters*. 1960. Disponível em: https://georgemaciunas.com/exhibitions/mr-fluxusan-anthology-of-essays-films-documents-architecture-and-ephemeral-objects/an-anthology/compositions-essays-meaningless-work-natural-disasters/. Acesso em 10 jul. 2025.

FERGUSON, Russell. *Francis Alys: politics of rehearsal*. Los Angeles: University of California, 2007-2008 (catálogo de exposição no Hammer Museum).

FRANCA-HUCHET, Patrícia Dias. Infra-mince ou um murmúrio secreto. *Art Research Journal*, Natal, v.2, n.2, p.40-59, 2015.

FRANCA-HUCHET, Patrícia. Infra-mince ou como nomear o imperceptível: 23º Encontro da Anpap – Ecossistemas Artísticos, Belo Horizonte, *Anais*... p.1268-1280, 2014.

FRANCA, Patrícia. L'infra-mince, zona de sombra e o tempo entre-dois. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v.9, n.16, p.19-26, 1998.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. *Cadernos Sesc Videobrasil*, São Paulo, v.6, n.6, p.119-127, 2010.

MANNING, Erin. Por uma pragmática da inutilidade, ou o valor do inframince. *Galaxia*, São Paulo, n.31, p.22-40, 2016.

NANCY, Jean-Luc. Pele essencial, Essencial skin. Trad. Charles Feitosa. *O percevejo*, Rio de Janeiro, v.6, n.1, p.1-12, 2014.

PEREC, Georges. Aproximações do quê? Trad. Rodrigo Silva Ielpo. *Alea*, v.12, n.1, p.178-180, 2010.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: CARVAJAL, Rina; RUIZ, Alma (orgs.). *The experimental exercise of freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf. Acesso em 7 ago. 2025.

Artigo submetido em agosto de 2024 e aprovado em outubro de 2025.

Como citar:
PACHECO, Natalia Schul. Ação-experiência-artística e a reativação do sensível no cotidiano. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 119-138, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https:// doi.org/10.60001/ae.n50.7. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Corpo (des)histérico e algoz histérico: políticas do ver e do apagar na crítica estética do arquivo em Voluspa Jarpa

(Des)hysterical body and hysterical executioner: politics of seeing and erasure in the aesthetic critique of the archive in Voluspa Jarpa

Ramsés Albertoni Barbosa
0000-0002-5852-9105
ramalbertoni@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa como a artista visual chilena Voluspa Jarpa mobiliza arquivos censurados para elaborar simbolicamente a violência histórica na América Latina. Parte-se da hipótese de que sua obra ativa uma forma singular de subjetivação no espectador, reinscrevendo o trauma como sintoma visual. A análise articula dois conceitos complementares, o corpo (des)histérico, sujeito ético interpelado pelas falhas do documento, e o algoz histérico, figura simbólica do poder que procura apagar seus próprios atos repressivos. O objetivo fundamental é compreender como a arte contemporânea pode operar como contra-arquivo e contramemória, transformando a censura em dispositivo estético de escuta do silenciado. Adota-se metodologia qualitativa, teórico-interpretativa e interdisciplinar, articulando psicanálise, crítica de arte e estudos da memória na análise de três instalações de Jarpa. Os resultados indicam que, ao estetizar a opacidade documental, a artista desloca o arquivo de seu valor informativo para uma poética do sintoma. Conclui-se que sua obra reinscreve o trauma como disputa simbólica entre quem escuta e quem apaga, afirmando a arte como espaço de resistência à memória oficial e como ativadora de subjetividades éticas e críticas.

Palavras-chave
Voluspa Jarpa. Arte Contemporânea.
Corpo (des)histérico. Algoz Histérico. Arquivo.

Abstract

This article analyzes how chilean visual artist Voluspa Jarpa mobilizes censored archives to symbolically elaborate historical violence in Latin America. It begins with the hypothesis that her work activates a singular form of subjectivation in the spectator, reinscribing trauma as a visual symptom. The analysis articulates two complementary concepts: the des(hysterical) body, an ethical subject interpellated by the failures of the document, and the hysterical executioner, a symbolic figure of power that seeks to erase its own repressive acts. The main objective is to understand how contemporary art can operate as a counter-archive and counter-memory, transforming censorship into an aesthetic device for listening to what has been silenced. A qualitative, theoretical-interpretative, and interdisciplinary methodology is adopted, articulating psychoanalysis, contemporary art criticism, and memory studies in the analysis of three of Jarpa's installations. The results indicate that by aestheticizing documentary opacity, the artist shifts the archive from an informative source to a poetics of the symptom. It is concluded that her work reinscribes trauma as a symbolic dispute between those who listen and those who erase, asserting art as a space of resistance to official memory and as an activator of ethical and critical subjectivities.

Keywords
Voluspa Jarpa. Contemporary art.
Des(hysterical) body. Hysterical executioner. Archive.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.8

O arquivo como campo de conflito

Nas últimas décadas, a arte contemporânea latino-americana tem se consolidado como um campo crítico de elaboração simbólica das violências e dos traumas históricos provocados por ditaduras, repressão estatal, censura e apagamentos institucionais. Em cenário no qual a memória oficial é marcada pela manipulação, exclusão e esquecimento, artistas têm se voltado para o arquivo – especialmente aquele produzido ou controlado por agentes estatais – não como fonte neutra de informação, mas como superfície sintomática da repressão. A arte deixa, assim, de representar diretamente o passado violento e traumático, passando a interrogar os dispositivos que constroem a história, desestabilizando os regimes hegemônicos de visibilidade e de verdade. Tal deslocamento é identificado como a *archival turn* da arte contemporânea, momento em que o arquivo deixa de ser fonte de verdade para tornar-se objeto de questionamento estético e político, colocando o espectador na posição de investigador, cuja tarefa é reconstituir uma narrativa fragmentada (Nachtergael, Kaspar, Sanches, 2025).

É nesse contexto que se inscreve a obra de Voluspa Jarpa, artista visual chilena cuja produção mobiliza arquivos desclassificados, sobretudo documentos da CIA e de agências de inteligência norte-americanas, para problematizar a violência histórica na América Latina. Longe de buscar uma restituição linear da verdade, a artista opera um deslocamento estético e político do arquivo, enfatizando suas falhas, borraduras, lacunas e rasuras. São justamente esses elementos, tradicionalmente tratados como obstáculos à informação, que se tornam, em sua poética, vestígios do trauma e sintomas do "recalque" institucional. Ao estetizar essas marcas, a artista desestabiliza o estatuto documental do arquivo e o reinscreve como superfície de sintoma, convocando o espectador a uma escuta crítica, sensível e ética da história silenciada.

Dessa forma, a pesquisa propõe uma leitura teórico-interpretativa de três instalações de Jarpa a partir da articulação entre psicanálise, crítica de arte contemporânea e estudos da memória. Guia o trabalho a proposição de que a artista transforma o arquivo censurado em um dispositivo estético de escuta do trauma, ativando no espectador uma forma específica de subjetivação, aqui conceituada como corpo (des)histérico (Barbosa, 2025a, 2025b, 2025c), sujeito dividido, interpelado não por uma narrativa linear, mas pela inquietação

provocada pelos sintomas do apagamento. Em contraponto, propõe-se a figura conceitual do algoz histérico para nomear o Estado ou o sistema de poder que, mesmo ao liberar documentos, continua a recalcar os rastros de sua violência, operando uma forma de histeria institucional. A tensão entre estas duas figuras, o corpo que escuta e o poder que apaga, configura o campo simbólico no qual a obra da artista se move, instaurando o arquivo como lugar de conflito e a arte como espaço de elaboração fragmentária do trauma coletivo.

Ao deslocar o foco da informação documental para a opacidade formal e afetiva dos vestígios censurados, a pesquisa propõe uma crítica à concepção tradicional do arquivo como repositório neutro da memória. Em seu lugar, inscreve-se a ideia de que a arte pode operar como contra-arquivo e contra-memória (Barbosa, 2025a, 2025b, 2025c), práticas estéticas que expõem as falhas do discurso histórico e convoca o espectador a uma escuta ética do que permanece não dito. Nesse sentido, o estudo insere-se no debate contemporâneo sobre a politização da memória, afirmando a potência da arte como campo de resistência simbólica, de reinscrição subjetiva e de produção de contramemórias insurgentes.

Arquivos feridos

A consolidação da virada arquivística (*archival turn*) na arte contemporânea, identificada por Hal Foster (2004), constitui um dos marcos críticos mais relevantes para compreender o deslocamento do arquivo como fonte de verdade histórica para objeto de interrogação estética e política. O autor observa que muitos artistas passaram a reconfigurar o arquivo como ficção crítica, recusando sua pretensão documental e convertendo-o em campo de desejo, falha e ruína.

A partir dos anos 1990, certos artistas passaram a explorar arquivos oficiais, frequentemente oriundos de instituições estatais, não com a intenção de restaurar narrativas suprimidas, mas para desestabilizar os dispositivos de poder que regulam o que pode ser lembrado, documentado ou apagado. Alguns nomes importantes incluem Walid Raad, Thomas Hirschhorn, Harun Farocki, Hito Steyerl, Ari Marcopoulos e Rosângela Rennó. Esses artistas não buscam simplesmente recuperar o que foi apagado, mas sim expor e questionar os mecanismos pelos quais certas memórias são legitimadas enquanto outras

são marginalizadas ou eliminadas. Essa reconfiguração crítica do arquivo, ao enfatizar suas zonas de falência, permitiu o surgimento de uma "poética do sintoma", em que os vestígios da violência e do trauma se sobrepõem à transparência do documento.

Dessa forma, o interesse pelo arquivo não consiste em uma busca pela verdade factual, mas em uma operação simbólica que torna visíveis as zonas de exclusão e silêncio que o próprio gesto arquivístico produz (Foster, 2004). O artista contemporâneo não é mais o historiador que recompõe o passado, mas o arqueólogo das falhas, aquele que faz do fragmento e da lacuna os elementos centrais de sua poética. Nesse sentido, o arquivo é menos um dispositivo de preservação do saber e mais um território de tensão entre lembrança e esquecimento, em que o gesto de guardar é inseparável do gesto de apagar.

Ao transformar a opacidade documental em sintoma e o apagamento em gesto político, a poética de Jarpa se insere precisamente nessa linhagem crítica, pois mobilizar arquivos censurados e documentos desclassificados desloca o arquivo de seu valor informativo para um campo de indeterminação estética, no qual a ausência se torna signo, e a rasura, linguagem (Barbosa, 2020, 2022). Jarpa radicaliza o impulso arquivístico ao fazê-lo convergir com o impulso sintomático, em que as falhas, tarjas e borraduras dos documentos são tratadas não como ruídos a decifrar, mas como vestígios do trauma e sintomas da repressão institucional. Assim, o que Foster (2004) identifica como ficção crítica, a narrativa construída a partir do que o arquivo não mostra, ganha, na artista chilena, uma dimensão psicanalítica e política, haja vista que o arquivo não apenas revela as estruturas de poder que o produziram, mas também encena o recalque histórico dessas violências.

Nessa perspectiva, o apagamento torna-se um gesto político e estético, cujas lacunas, em vez de bloquear o conhecimento, convocam o espectador a uma posição ética de escuta e reconstrução simbólica. O arquivo, em Jarpa, não é restaurado, mas reinscrito como sintoma, um corpo de memória ferida que fala por meio do silêncio. Ao transformar a opacidade documental em campo de visibilidade, a artista reinscreve o trauma no espaço público e subverte o próprio ato de arquivar, convertendo a censura em um dispositivo de resistência e memória (Barbosa, 2020, 2022).

No contexto latino-americano, a virada arquivística assume contornos específicos, marcados pelas experiências históricas de ditaduras, repressão

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

política, desaparecimentos forçados e censura institucional. Como apontam Nelly Richard (2007) e Suely Rolnik (2025), o campo artístico pós-ditadura na América Latina constitui-se como espaço de insurgência simbólica, em que os restos do trauma coletivo são mobilizados não apenas como denúncia, mas como matéria estética. Nesse sentido, a produção artística não busca restaurar a história negada, mas tensionar seus modos de inscrição e visibilidade, instaurando outras formas de percepção e narratividade.

A crítica de Michel Foucault (2014) ao arquivo fornece um importante fundamento para essa virada, ao evidenciar que os discursos históricos são estruturados por operações de exclusão, censura e normatização. Jacques Derrida (1995), por sua vez, aprofunda esse debate, entendendo que todo gesto arquivístico é atravessado por uma pulsão de destruição. Arquivar, nesse sentido, é tanto preservar quanto apagar, pois, ao mesmo tempo que organiza e documenta, o arquivo seleciona, silencia e recalca. Essa ambivalência é central para compreender o uso crítico dos arquivos na arte contemporânea, especialmente em contextos marcados pela repressão estatal.

A produção de Jarpa se insere de forma incisiva nesse campo, ao mobilizar extensos acervos de documentos desclassificados pelo governo dos Estados Unidos relacionados a ingerências políticas na América Latina. Em várias de suas obras os documentos aparecem cobertos por borraduras, palavras suprimidas, rasuras e zonas de ilegibilidade. Longe de representar obstáculos, essas marcas passam a funcionar como sintomas visuais da violência de Estado e da lógica do esquecimento institucional. A artista não busca restaurar a narrativa ausente, mas colocar em evidência a falha, a interrupção e a impossibilidade de plena representação (Barbosa, 2024).

Essa operação estética encontra ressonância nos estudos do trauma, especialmente nas formulações de Cathy Caruth (1996) e Dominick LaCapra (2001), para quem o trauma não pode ser representado diretamente, mas apenas aludido por meio de formas indiretas, fragmentárias e alucinatórias. A arte, nesse contexto, torna-se espaço de testemunho e reinscrição simbólica daquilo que foi historicamente silenciado. A imagem, como propõe Georges Didi-Huberman (2003), carrega um excesso, um resto que insiste em aparecer mesmo quando é apagado, e que pode ser lido como sintoma do que escapa à linguagem.

A crítica da recepção estética é também atravessada por essas transformações. Jacques Rancière (2008) reformula a posição do espectador, defendendo a ideia de um espectador emancipado, capaz de reconstruir sentidos a partir de sua própria experiência sensível. Jonathan Crary (1990), por sua vez, analisa a percepção como campo de disputa política, no qual os dispositivos visuais moldam os modos de ver e de compreender o mundo. Ambas as abordagens contribuem para repensar a figura do espectador em contextos artísticos que trabalham com o trauma, a opacidade e o silêncio. No lugar do receptor passivo, emerge uma subjetividade interpelada pela falha da linguagem e pela inquietação provocada pelo documento rasurado.

Embora diversos autores tenham explorado as relações entre arte, memória e subjetividade – como Beatriz Sarlo, Márcio Seligmann-Silva, Luiz Cláudio da Costa, Catherine Perret, E. Ann Kaplan e Judith Butler –, a interseção entre psicanálise, crítica de arte e política da memória continua sendo um território crítico em expansão, especialmente no que diz respeito à recepção estética de obras que mobilizam arquivos censurados. No contexto brasileiro, Costa (2011) analisa a potência crítica do arquivo nas práticas artísticas contemporâneas, destacando o modo como os artistas contemporâneos tensionam a relação entre documento e poder.

A noção de sintoma, por exemplo, raramente é mobilizada como categoria estética aplicada à leitura dos documentos censurados como forma de retorno do recalcado. Do mesmo modo, os efeitos da censura sobre o corpo do espectador, como sujeito dividido, convocado a escutar os restos do trauma, ainda carecem de elaboração conceitual aprofundada.

É nesse espaço de articulação e de lacuna que se insere a pesquisa, ao propor os conceitos corpo (des)histérico e algoz histérico como operadores críticos para a análise de obras de arte (Barbosa, 2025a, 2025b, 2025c). Essa dupla conceitual busca expandir os debates sobre arte e memória, propondo uma crítica histérica da história não no sentido clínico da histeria,[1] mas como estrutura

[1] É preciso ressaltar, contudo, que o termo histeria já não é mais utilizado como categoria de diagnóstico, em favor de categorias mais precisas, como “transtornos de somatização”, ou neuroses. A Classificação Internacional de Doenças (CID-10) classifica essa neurose como “transtornos dissociativos” (F44.81), cuja característica predominante é a perda ou alteração de uma função física que sugere um transtorno físico, mas que é a expressão direta de uma necessidade ou conflito psicológico. O DSM-5 classifica esses transtornos como “transtornos dissociativos de identidade” (TDI – 300.14). Apesar da moderna classificação científica, utilizaremos ao longo dessa pesquisa a palavra histeria em função da sua articulação com a palavra história, termos essenciais na análise da poética de Jarpa.

de recepção estética e política, marcada pela divisão subjetiva, pela inquietação e pela responsabilidade simbólica diante do trauma.

Ao conjugar esses aportes, a pesquisa procura contribuir para a consolidação de um vocabulário situado para que se possa refletir a respeito do arquivo como campo de disputa simbólica, e a arte como espaço de elaboração estética do que a história tentou apagar. Ao fazê-lo, propõe um deslocamento crítico da recepção, inscrevendo o espectador não apenas como leitor, mas como corpo ético interpelado pelos sintomas do silenciamento.

Arquivo, trauma e subjetividade na arte contemporânea

A pesquisa articula um referencial teórico-conceitual transdisciplinar, situado no cruzamento entre a psicanálise, a crítica de arte contemporânea, os estudos da memória e a filosofia política. Esse campo conceitual visa compreender como determinadas práticas artísticas, em especial a obra de Jarpa, transformam arquivos censurados em dispositivos de elaboração simbólica do trauma coletivo. Essa transformação convoca o espectador a ocupar uma posição subjetiva marcada pela divisão e pela inquietação simbólica. Assim, a hipótese da pesquisa sustenta que a produção artística de Jarpa não busca restaurar a verdade dos fatos ocultos, mas reinscrever o trauma coletivo a partir dos sintomas da censura, promovendo uma escuta ética, fragmentária e crítica da história silenciada. No centro dessa construção, estão os conceitos desenvolvidos por Barbosa (2025a, 2025b, 2025c) que operam como ferramentas críticas para uma leitura estética da memória: corpo (des)histérico, algoz histérico, contra-arquivo, contramemória, colapso das representações e experiência-limite.

O corpo (des)histérico emerge da articulação entre a estrutura histérica, formulada por Sigmund Freud (2016) e Jacques Lacan (2006), e os debates contemporâneos sobre recepção estética. A partir da concepção psicanalítica de sintoma propõe-se que os documentos censurados mobilizados por Jarpa funcionam como vestígios visuais da repressão institucional. Esses documentos borrados não apenas ocultam informações, mas exibem, por meio da censura e da opacidade, o trauma que o poder busca recalcar.

Na psicanálise, especialmente a partir de Lacan, o sintoma não é um simples erro ou falha de funcionamento – como na psicologia, especialmente

nas abordagens de base cognitivo-comportamental ou médica, em que o sintoma costuma ser compreendido como um sinal visível de uma disfunção psíquica ou comportamental –, mas uma formação do inconsciente, dotada de sentido, embora cifrado. Ele não é apenas sinal de doença, mas também uma mensagem enigmática do sujeito para si mesmo, condensando desejos reprimidos, conflitos internos ou impasses de gozo. O sintoma resulta de um compromisso entre o desejo inconsciente e a repressão, sendo solução substitutiva que permite ao desejo recalcado retornar de maneira disfarçada. Por isso, os sintomas são significantes; eles falam, ainda que de forma deslocada ou simbólica. A tarefa da análise não é os eliminar diretamente, mas escutá-los e interpretá-los, desvelando o que está recalcado. Lacan afirma que o sintoma é aquilo que faz verdade, é uma resposta singular do sujeito à estrutura de sua linguagem e à falta constitutiva do desejo. Ele não é um erro do psiquismo, mas uma invenção singular diante do impasse estrutural de existir como sujeito do inconsciente. O sintoma, nesse sentido, não se cura, elabora-se.

Dessa maneira, a expressão corpo (des)histérico desloca a histeria de seu campo clínico para propor uma figura subjetiva sensível à opacidade do arquivo, convocada a escutar os sintomas do que foi silenciado. Trata-se de um espectador dividido, afetado pelos vestígios visuais da repressão que não revelam um conteúdo oculto, mas insistem como restos significantes do recalque institucional. A estética do sintoma, nesse contexto, não visa à decifração, mas à elaboração fragmentária, hesitante e ética daquilo que escapa à simbolização.

Em contraponto, o algoz histérico nomeia a figura simbólica do poder que, mesmo ao liberar arquivos, continua a operar o apagamento de sua própria agressão. Inspirado na lógica do recalque e da dissociação, esse sujeito – geralmente o Estado ou seus aparatos institucionais – é marcado pela negação simbólica da violência que perpetrou. O algoz histérico não apenas censura documentos, mas transforma essa censura em sintoma visual como borraduras, omissões e ruídos que expõem, pela tentativa de ocultamento, a persistência da repressão. A histeria, nesse caso, manifesta-se como sintoma institucional; o poder arquiva para apagar e, ao fazê-lo, revela involuntariamente aquilo que pretende suprimir.

Essas duas figuras se articulam à noção de contra-arquivo, proposta por Barbosa (2025a, 2025b, 2025c), como inflexão crítica à função tradicional do arquivo. Em vez de espaço de preservação objetiva da memória, o contra-arquivo é compreendido como prática estética que reinscreve o documento como superfície de falha, disputa e instabilidade simbólica. Esse conceito assume que o arquivo é sempre um dispositivo de poder, estruturado por operações de exclusão e silenciamento. O contra-arquivo, nesse sentido, desloca a centralidade da informação para o ruído, fazendo da falência documental uma via de acesso à escuta do trauma.

Essa operação se vincula diretamente ao conceito contramemória (Barbosa, 2025a, 2025b, 2025c), que designa modos estéticos de resistência à narrativa histórica oficial. Enquanto a memória institucional tende à linearidade, à clareza e ao fechamento, a contramemória valoriza os fragmentos, os silêncios e as lacunas, instaurando formas insurgentes de lembrar e (des)esquecer. A arte, nesse contexto, não reconstitui o passado, mas expõe seus vestígios de forma sensível, tensionando os dispositivos normativos da história. A contramemória opera, assim, como gesto político e estético que desestabiliza o monopólio estatal da verdade histórica.

Complementarmente, o colapso das representações descreve a falência dos sistemas simbólicos diante do real traumático (Barbosa, 2025a, 2025b, 2025c). Quando o horror da violência ultrapassa a capacidade de simbolização – como nos casos de desaparecimentos forçados, tortura e exílio –, a representação colapsa. Por fim, a experiência-limite nomeia aquelas situações que excedem os marcos normativos da subjetividade e da linguagem. A tortura, o desaparecimento político, a censura institucional, todos são eventos que desestabilizam as formas convencionais de elaboração simbólica. A arte, então, emerge como campo alternativo de elaboração, capaz de produzir escutas, imagens e afetos diante do irrepresentável. O colapso das representações e a experiência-limite convocam o espectador a uma posição ético-estética liminar, em que o corpo é interpelado não pelo que compreende, mas pelo que resiste à compreensão.

Esses conceitos articulam-se aos aportes de autores fundamentais no campo da crítica da arte, da teoria do arquivo e dos estudos da memória. A crítica foucaultiana ao arquivo como tecnologia de poder (Foucault, 2014) sustenta a compreensão do documento não como registro neutro da verdade, mas como dispositivo discursivo que normatiza o que pode ser lembrado ou esquecido.

Derrida (1995), por sua vez, ao propor a noção de mal de arquivo, evidencia a pulsão destrutiva que atravessa toda prática arquivística, revelando que arquivar é sempre um gesto de exclusão, de repressão e de apagamento.

No campo da estética e da imagem, Didi-Huberman (2003) propõe a ideia de "imagem sintomática" para nomear aquelas imagens que não ilustram diretamente o real, mas o condensam de forma deslocada, por meio de restos visuais, ruídos e silêncios que resistem à representação plena, semelhante aos documentos borrados que operam como sintomas visuais de um trauma que insiste em retornar. De forma convergente, os estudos do trauma desenvolvidos por Cathy Caruth (1996) e Dominick LaCapra (2001) apontam que a experiência traumática não se deixa representar diretamente, sendo acessível apenas por vias indiretas como repetição, falha, disjunção ou testemunho estético.

Na dimensão da recepção, Rancière (2008) oferece duas contribuições fundamentais para a pesquisa. A primeira é a noção de espectador emancipado, que rompe com a concepção do público como sujeito passivo da cena artística. Para o autor, o espectador é sempre um intérprete ativo, capaz de reconstruir sentidos a partir de sua própria experiência sensível e de sua posição no mundo, deslocando o foco da interpretação racional para a afetação ética e política diante da falha documental.

A segunda contribuição de Rancière (2000) diz respeito à partilha do sensível, entendida como o regime de visibilidade que define o que pode ser visto, dito e sentido em determinado contexto histórico. A partilha do sensível é sempre política, pois organiza o comum a partir de critérios que incluem e excluem sujeitos, discursos e afetos. A arte, nesse sentido, torna-se um campo de dissenso, isto é, de ruptura com a distribuição dominante do sensível, abrindo espaço para outras narrativas, outras vozes e outras formas de escuta.

Ao se somar a esse conjunto de referências, os conceitos desenvolvidos na pesquisa oferecem novas possibilidades analíticas para pensar as práticas estéticas que enfrentam a censura, o apagamento, a violência e o trauma histórico. Eles não apenas descrevem os efeitos da violência sobre a memória coletiva, mas formulam um vocabulário capaz de compreender como a arte reinscreve tais efeitos como campo simbólico de disputa e como experiência de sensibilidade crítica. Nesse gesto, a arte não apenas representa o trauma, mas o convoca como falha, fragmento e ruído, e o espectador deixa de ser consumidor da imagem para tornar-se corpo implicado na escuta do que o arquivo tentou calar.

Do arquivo falhado ao corpo interpelado

O corpo (des)histérico designa uma forma específica de subjetivação do espectador interpelado por obras que operam criticamente com o apagamento, a censura e o trauma histórico. De acordo com Lacan (2006), o estudo da histeria nos possibilita compreender algo de fundamental para o homem, pois é um tipo de neurose que se caracteriza, predominantemente, pela transformação da ansiedade subjacente para um estado físico visível. O autor nos fala de uma espécie de histeria rígida, em que ocorre a implantação da rigidez diante de algo do qual não se está excluído. Essa rigidez faz parte da *cadena borromea*, cujo "nó borromeano" possui uma rigidez flexível. O nó borromeano dá forma à estrutura do ser falante e se constitui de três anéis entrelaçados, se algum deles se separa, os outros se soltam. Esse nó se divide nas seguintes partes: o imaginário, associado a imagens; o registro simbólico, essencialmente linguístico; e o real, aquilo que não pode ser representado por imagens ou pela linguagem, ou seja, aquilo que resiste. Posteriormente, o autor acrescentará ao nó borromeano o registro do *sinthome* que une o real, o imaginário e o simbólico, o que ajudaria o sujeito a se conectar com a realidade.

O conceito corpo (des)histérico mobiliza a histeria como uma chave epistêmica e sensível para compreender a posição do sujeito diante do arquivo que falha, da imagem que silencia e do documento que se recusa a dizer. Por conseguinte, na teoria lacaniana, a histeria é a estrutura subjetiva que se constitui em torno da divisão e do desejo do Outro. O histérico é aquele que interroga o Outro a partir da falta, ocupando uma posição ética de suspensão do saber. Transposto ao campo estético, o corpo (des)histérico é o espectador que não apenas busca decifrar ou preencher a ausência deixada pela censura, mas que se deixa afetar por ela, escutando o que escapa, hesitando diante do que não se mostra, elaborando o trauma por meio da fragmentação simbólica. Trata-se de um sujeito dividido, que não busca tão somente o sentido oculto do documento, mas responde a sua falência como sintoma de algo recalcado, aquilo que o poder tentou apagar, mas que insiste em retornar na imagem opaca, na tarja preta, na rasura ilegível.

O prefixo des- que atravessa o termo cumpre dupla função – de um lado, marca o deslocamento da histeria de seu lugar clínico e patologizante para um

campo estético e crítico; de outro, indica a desestabilização das formas tradicionais de subjetivação histórica. O corpo (des)histérico é aquele que não se reconhece nas narrativas lineares da memória oficial, mas que se constitui nas bordas da história, nas falhas do arquivo, nos restos que o Estado tenta recalcar. Ele é, portanto, um corpo em descontinuidade com a história hegemônica, um corpo entre o simbólico e o real, entre o arquivo e sua ruína.

Esse sujeito espectador não é um receptor passivo nem um intérprete racional, mas um corpo ético convocado a escutar os restos da violência, a hesitar diante do documento ilegível, a suportar a angústia provocada pelo colapso da representação. Em vez de compreender, ele se implica; em vez de interpretar, ele escuta. O corpo (des)histérico é, assim, uma estrutura de recepção estética e política que se forma na relação com o sintoma, o sintoma do trauma, da repressão e da censura.

Nas obras de Jarpa, o corpo (des)histérico ganha forma concreta, pois as zonas apagadas, as tarjas pretas e os arquivos mutilados não operam como obstruções ao entendimento, mas como dispositivos que provocam uma inquietação afetiva. O espectador é instado a ocupar um lugar vacilante, ético, em que não há mediação totalizante possível, apenas a escuta de uma ferida que não cicatriza. Ele é, nesse sentido, o contraponto ao sujeito historicista da modernidade, que buscava organizar o passado em narrativas coesas. Esse corpo, ao contrário, é convocado a habitar o fragmento, a lacuna, o silêncio não para os preencher, mas para os reconhecer como forma de presença da violência e do trauma.

O corpo (des)histérico propõe um novo modo de recepção artística e política. Ele desloca a centralidade da compreensão para a sensibilidade, da informação para a afetação, da história oficial para a memória fragmentária. Nessa figura conceitual, a subjetividade é convocada a elaborar não o que está dito, mas o que insiste em retornar como resto, como ruído, como falha, aquilo que a arte transforma em campo de escuta e resistência.

Por outro lado, o algoz histérico designa uma figura simbólica do poder que, mesmo ao produzir e organizar documentos oficiais, opera simultaneamente seu apagamento, convertendo o arquivo em campo de recalque institucional. Trata-se de um sujeito, ou máquina institucional, que exerce violência e, ao mesmo tempo, tenta negá-la em nível simbólico, instaurando uma lógica de

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

dissociação entre o ato repressivo e sua inscrição na história. O algoz histérico representa, assim, o poder que arquiva para apagar, que registra para ocultar, que documenta para recalcar, e, nesse gesto, transforma o próprio arquivo em sintoma.

Quando o mecanismo da histeria é transposto ao campo do poder e das práticas documentais, configura-se a lógica do algoz histérico, ou seja, um Estado ou aparato institucional que tenta fazer história por meio do controle dos arquivos, mas que, confrontado com sua própria violência, recorre à censura, à supressão e ao silenciamento. A negação simbólica do trauma que ele mesmo produziu é o que o caracteriza; ele não suporta ver-se como autor da violência, e por isso tenta recalcar os rastros dessa autoria.

Dessa forma, o algoz histérico não apaga o trauma, ele o desloca para o plano do sintoma. Os arquivos produzidos sob seu domínio tornam-se objetos ambíguos, ao mesmo tempo testemunham e escondem, dizem e silenciam, exibem e rasuram. O documento não é mais evidência transparente, mas superfície marcada pela recusa simbólica da inscrição da violência. É aí que o poder histérico se revela, ele não é apenas o autor da repressão, mas também o agente do seu próprio recalque simbólico, aquele que arquiva para esquecer, que escreve para silenciar, que expõe para desdizer.

Esse poder que nega ao mesmo tempo que registra é o gesto arquivístico histérico atravessado por uma pulsão de morte, por um desejo de controle que, no limite, tende à destruição da memória. Nas obras de Jarpa, essa figura conceitual se concretiza nas camadas de censura visível que cobrem os documentos desclassificados, borraduras, palavras suprimidas, frases incompletas, lacunas irrecuperáveis. Essas marcas gráficas não são neutras; elas são rastros do gesto repressivo do algoz, que, ao tentar apagar, revela, ao tentar esconder, inscreve. O algoz histérico não some do documento, ele está presente nas zonas apagadas, nas manchas da omissão, nos vazios do texto. Sua histeria é institucional, e seu sintoma é a própria falha da representação.

Diferente do sujeito paranoico do poder, que vigia, controla e tudo registra, o algoz histérico é o operador de um tipo específico de arquivo, aquele que diz menos pelo que mostra e mais pelo que omite. Ao tentar sustentar a ordem simbólica da narrativa oficial, ele a fere com sua própria violência recalcada.

Articulado ao corpo (des)histérico, o algoz histérico compõe um par estrutural, se o primeiro é o sujeito da escuta, da afetação e da elaboração da

violência e do trauma, o segundo é o sujeito do recalque, da dissociação e da recusa. Enquanto o corpo (des)histérico se constitui na abertura ao sintoma, o algoz histérico se define por sua tentativa de o encerrar, sem jamais conseguir. Ao tentar apagar o trauma, o algoz o reinscreve no próprio gesto do apagamento. É essa tensão que estrutura a cena crítica do arquivo como campo de disputa simbólica, como lugar de confronto entre memória e repressão, entre escuta e silêncio.

A arte, ao trabalhar com os vestígios dessa repressão, ativa uma crítica estética do próprio gesto arquivístico. O algoz histérico não é apenas figura de um passado autoritário, mas também operador contemporâneo de regimes de censura, desinformação e manipulação documental. Ao nomeá-lo, a pesquisa recusa sua invisibilidade simbólica e reposiciona o arquivo não como repositório neutro da história, mas como campo de conflito entre o dizer e o silenciar, entre o trauma e sua negação.

A análise proposta busca articular as operações simbólicas do arquivo e da censura na arte contemporânea, explorando de modo interpretativo as obras de Voluspa Jarpa a partir de um diálogo entre psicanálise, crítica de arte, estudos da memória e filosofia política, com foco na produção de Jarpa como prática estética de reconfiguração da memória e crítica dos regimes de poder arquivístico. O *corpus* empírico é constituído por três obras da artista: *Biblioteca de la No-Historia*, de 2011; *La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas*, de 2012; e *No-History's Library – The Backyard*, de 2015.

As obras foram escolhidas por sua centralidade na abordagem crítica da artista ao arquivo como tecnologia de poder e como superfície simbólica da violência histórica. A análise considera documentos visuais, registros curatoriais, catálogos e entrevistas disponíveis em fontes institucionais e arquivos públicos. A metodologia estrutura-se em três eixos complementares: análise estética e formal das obras; operacionalização de conceitos; contextualização histórica e crítica.

A metodologia não visa à reconstrução factual ou linear dos eventos históricos representados nos documentos utilizados por Jarpa, mas à compreensão das falhas documentais como sintomas visuais do trauma histórico e do recalque institucional. O foco recai sobre a forma como essas marcas ativam a subjetividade do espectador não como sujeito racional, mas como corpo ético e dividido, interpelado pelo não dito.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Em vez de tratar a obra como veículo de informação, considera-se sua capacidade de instaurar formas de recepção estética que mobilizam a escuta do trauma, a hesitação diante do sintoma e a responsabilidade simbólica diante da violência historicamente silenciada. A metodologia visa validar os conceitos teóricos formulados pela pesquisa como instrumentos de leitura crítica das práticas artísticas contemporâneas voltadas para o arquivo e o trauma; compreender a arte como dispositivo contra-arquivístico e a recepção estética como experiência de escuta e elaboração simbólica do recalque histórico; evidenciar como a arte latino-americana contemporânea inscreve-se no campo das contramemórias insurgentes.

Poéticas do apagamento: três arquivos de Voluspa Jarpa

A partir deste ponto iremos analisar três trabalhos de Jarpa que constituem um ciclo coerente de investigação estética, política e epistêmica. A escolha se fundamenta na necessidade de abordar cada uma das obras em sua especificidade formal, curatorial e conceitual, respeitando os contextos históricos e geopolíticos que as atravessam, haja vista que cada uma delas introduz inflexões próprias em termos de suporte, materialidade, relação com o público e articulação entre texto e imagem, entre documento e sintoma.

- *Biblioteca de la No-Historia* (2011)

Apresentada no Kunstmuseum Bern, na Suíça, em 2011, *Biblioteca de la No-Historia* inaugura um ciclo na produção de Jarpa, pois estabelece os fundamentos de uma poética do arquivo tensionado. A instalação compõe-se de 600 livros negros dispostos em estantes retroiluminadas, formando uma paisagem visual austera e envolvente. A artista transformou documentos desclassificados de agências de inteligência norte-americanas – que revelam práticas de espionagem, conspiração e repressão empreendidas na América Latina – em matéria estética de confronto com o apagamento histórico. A luminosidade interna contrasta com a opacidade dos volumes, construindo um ambiente que encena o paradoxo entre visibilidade e ocultação.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 1
Biblioteca de la No-Historia
Fonte: https://www.voluspajarpa.com/artwork/biblioteca-de-la-no-historia-2/.

A imagem evidencia os espectadores interagindo com os livros. O gesto de aproximação e manuseio revela que, mais do que contemplativa, a instalação exige uma relação tátil e investigativa. O espectador precisa se aproximar fisicamente da obra, escolher um volume, abri-lo, lidar com sua legibilidade truncada. É um corpo em busca, e em impasse, é um corpo (des)histérico. A biblioteca, nesse caso, não organiza o saber, mas materializa sua fratura; é uma biblioteca daquilo que foi silenciado e permanece em estado de retorno.

A visualidade opaca dos livros – atravessados por tarjas, rasuras e zonas de ilegibilidade – impede a leitura fluida e posiciona o espectador diante de um campo de frustração simbólica. O desejo de saber esbarra no apagamento, e esse embate ativa o conceito de colapso das representações, já que não há narrativa, apenas fragmentos que resistem ao sentido pleno. Assim, o documento torna-se superfície estética, não mais vetor de informação, mas índice de um trauma que não cessa de retornar como ruído, sombra, sintoma.

Nesse contexto, a obra encarna a estética do sintoma, em que a censura deixa de ser apagamento e passa a funcionar como revelação involuntária. É aqui que se ativa o conceito de documento histérico, porquanto não há um conteúdo direto a ser recuperado, mas uma forma deformada que encena o recalque por meio da falha. O arquivo torna-se, assim, um ato de linguagem interrompido que exige do espectador uma escuta ética.

A proposta de Jarpa rompe com a figura tradicional da biblioteca como lugar do saber ordenado. A instalação não oferece um índice, não há hierarquia entre os livros, nem organização por temas, em seu lugar, instaura-se um caos curatorial deliberado, guiado não pelo esclarecimento, mas pelo desconforto. A biblioteca se transforma em uma arquitetura do recalque, onde o saber é menos acessado do que intuído como ausência.

Além disso, a dimensão participativa da obra, ativada pela possibilidade de os visitantes adquirirem um exemplar mediante o preenchimento de um formulário – que, por sua vez, é arquivado para uma exposição futura – transforma o público em coautor do dispositivo. O arquivo do passado encontra, assim, um arquivo do presente, constituído pelas motivações subjetivas daqueles que escolhem levar um livro consigo. Esse gesto performativo expande a instalação para além do espaço museológico, inscrevendo-a em uma lógica de contra-arquivo e de contramemória no qual o testemunho não é apenas do documento, mas também do corpo que o encontra.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Jarpa cria, assim, um espaço de hesitação simbólica, onde o saber é tensionado pelo silêncio, e o espectador é convocado a elaborar uma história que não se deixa contar. A obra não mostra a verdade dos documentos, mas a verdade da sua impossibilidade, e é nesse ponto que se funda sua força crítica, estética e política.

- *La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas* (2012)

Apresentada no Musée Les Abattoirs, em Toulouse, na França, em 2012, a instalação *La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas* se configura como uma expansão crítica e sensível da obra anterior, *Biblioteca de la No-Historia*. Nesse trabalho, Jarpa articula dois eixos fundamentais, o da violência institucional e o da reação subjetiva: de um lado, a disponibilização pública de documentos desclassificados da CIA; de outro, a inserção de respostas subjetivas de leitores anônimos que interagiram com a versão anterior da obra. Assim, constrói-se um espaço expositivo que tensiona a ideia de memória como repositório estático, ativando o arquivo como campo de fricção entre o histórico e o histérico, o público e o privado.

Figura 2
La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas
Fonte: https://www.voluspajarpa.com/artwork/la-biblioteca-de-la-no-historia-preguntas-y-respuestas/.

A instalação é composta por uma mesa expositora retroiluminada, dividida por compartimentos que acomodam livros organizados em diferentes edições. Parte desses volumes reúne os documentos desclassificados sobre Chile, Argentina, Brasil, Uruguai e Paraguai, entre os anos 1960 e 1991, já previamente curados pela artista com base em critérios estético-formais. A censura institucional, materializada por borraduras, rasuras e lacunas, deixa de ser um obstáculo e passa a constituir o próprio conteúdo da obra, transformando-se em signo visual da omissão e do trauma. A censura, nesse contexto, já não é apenas apagamento, mas inscrição negativa da violência. O documento deixa de funcionar como fonte histórica e passa a operar como corpo simbólico ferido, ou, como propõe esta pesquisa, como arquivo histérico, um corpo textual que fala justamente por meio daquilo que não pode dizer.

O gesto de Jarpa, porém, não se limita à estetização do silêncio institucional; faz circular também os efeitos que esse silêncio produz, reunindo, na outra parte da obra, os testemunhos manuscritos de visitantes que, na edição anterior, escreveram espontaneamente sobre sua experiência com os documentos. Essas respostas, escritas em diferentes línguas e provenientes de múltiplos contextos sociopolíticos, expressam indignação, perplexidade, lembranças pessoais, questionamentos éticos. Ao transformar esses registros em parte constitutiva da instalação, a artista efetiva uma descentralização radical do lugar da memória e da autoria, pois não é mais o Estado que detém o monopólio da história, tampouco o artista como mediador exclusivo da narrativa, mas o espectador, convocado a inscrever-se no campo da escuta e da resposta.

Com isso, a instalação ativa uma forma específica de subjetivação que esta pesquisa denomina corpo (des)histérico, sujeito dividido, convocado a simbolizar o trauma que retorna como ruído, falha e fragmento. As respostas dos leitores não se organizam em discurso coeso, mas emergem como ecos afetivos de um passado que insiste em retornar, deslocando a obra do campo da representação para o da transferência. Trata-se, nesse ponto, de uma operação profundamente psicanalítica, já que se o arquivo censurado é o sintoma do algoz histérico, as respostas manuscritas operam como elaboração hesitante do trauma por parte do sujeito afetado.

A forma da instalação reforça esse deslocamento. O gesto de leitura, acionado pelo espectador que se debruça sobre os livros, não ocorre em um

espaço neutro. A mesa iluminada e compartimentada remete a uma clínica ou laboratório, mas seu conteúdo desestabiliza qualquer pretensão de neutralidade. O museu torna-se, assim, um lugar de escuta, o silêncio do documento encontra a voz do leitor, o apagamento encontra o gesto de escrita. É nesse embate que a memória se reinscreve como disputa simbólica e afetiva, revelando o fracasso de qualquer narrativa unívoca da história. Em vez de apresentar uma verdade sobre o passado, Jarpa oferece um dispositivo de ressonância, onde o trauma não é tematizado, mas atualizado como enigma. A instalação, portanto, opera uma crítica formal e política ao arquivo como promessa de saber, evidenciando que todo arquivo carrega em si a pulsão do esquecimento. Ao levar essa tese ao limite, a artista não apenas denuncia a repressão institucional, mas devolve ao espectador a tarefa, ética e intransferível, de reescrever o passado a partir de seus efeitos.

A instalação se constitui, assim, como um dispositivo de testemunho estético que convoca o público à escuta do não dito, à elaboração do que foi historicamente silenciado e à construção de uma memória compartilhada, fragmentária, afetiva e insurgente. Ao justapor o gesto censório e a resposta subjetiva, Jarpa transforma o arquivo em campo de confronto simbólico, e a arte em espaço de resistência sensível à lógica da repressão.

- *No-History's Library – The Backyard* (2015)

A instalação *No-History's Library – The Backyard*, apresentada em 2015 no Migros Museum für Gegenwartskunst, em Zurique, na Suíça, dá continuidade ao projeto de Jarpa de reelaboração crítica da memória histórica da América Latina a partir de arquivos desclassificados de agências de inteligência norte-americanas. Dessa vez, o gesto arquivístico da artista alcança um novo grau de elaboração formal e crítica, ao reorganizar aproximadamente 70 mil documentos – referentes aos períodos ditatoriais do Chile, Argentina, Uruguai e Brasil, entre 1962 e 1977 – em uma coleção de livros dispostos em estantes. Os critérios de organização utilizados pela artista são geopolíticos e cronológicos, permitindo ao público navegar pelo material a partir de diferentes eixos de leitura, ainda que constantemente interrompidos pelos apagamentos que marcam a própria constituição dos documentos.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 3
No-History's Library – The Backyard
Fonte: https://www.voluspajarpa.com/artwork/no-historys-library-the-backyard/.

Os apagamentos presentes nos documentos tornam-se elementos formais da linguagem artística, instaurando o livro como lugar da falha do discurso. Aqui, o livro não é mais símbolo de saber esclarecido, mas espaço em que o texto e o trauma se sobrepõem. A materialidade do documento censurado é mobilizada como forma de estetização do recalque, ativando no leitor não o entendimento, mas a perplexidade.

Ao lado da biblioteca, um dispositivo de rolagem acoplado a uma mesa de leitura convida os visitantes a responder à pergunta: "O que você vai fazer com isso?". Essa interrogação, aparentemente simples, desloca radicalmente o foco da instalação, da exposição passiva do arquivo para o envolvimento ativo do espectador. A resposta manuscrita é inserida em um sistema contínuo de coleta, transformando o ato de leitura em gesto performativo. A obra, assim, não se completa sem a inscrição subjetiva do público, um traço central da estética relacional de Jarpa, que propõe a ativação da memória como processo intersubjetivo.

A imagem da instalação ilustra esse deslocamento: o mobiliário de madeira clara, limpo e organizado, remete a uma racionalidade arquitetônica do saber; a presença dos corpos dos espectadores, no entanto, revela que a experiência proposta é tudo menos neutra. Há uma convocação corporal à leitura, à escuta e à resposta. O espaço se transforma em espaço de transferência, onde o espectador é interpelado não apenas como leitor, mas como corpo ético afetado pelo que vê e escreve.

Esse gesto ativa o conceito corpo (des)histérico, proposto nesta pesquisa para nomear a subjetividade dividida e inquieta diante do arquivo falhado. Trata-se de um sujeito convocado a elaborar o trauma histórico não por meio de narrativas lineares, mas por meio da hesitação, da escuta e da escrita fragmentária. A pergunta lançada pela artista funciona como operador psicanalítico, pois obriga o sujeito a simbolizar algo do que foi recalcado, mesmo que de forma precária, não pela vítima, mas pelo algoz histérico.

Em termos formais, a instalação se vale de uma estética minimalista que contrasta com a densidade do conteúdo oculto nos livros. O branco das paredes, o piso liso, o mobiliário simétrico, tudo parece remeter à organização e à ordem. No entanto, esse ordenamento visual é apenas a superfície de um conteúdo marcado pela opacidade e pela ruína. A obra se constrói sobre este duplo registro, de um lado, o claro e o limpo; de outro, o ilegível e o traumatizado. É essa tensão

que permite que o espectador habite a zona instável entre visibilidade e recalque, entre o que se pode ver e aquilo que insiste em escapar à representação.

A instalação não apenas reinscreve o arquivo como sintoma visual e político, mas também redefine o papel do público como agente implicado na construção da memória. O espectador deixa de ser um observador distante para tornar-se sujeito de escuta, fala e inscrição. Ao interrogar "o que você vai fazer com isso?", a artista não exige uma resposta conclusiva, mas convoca a responsabilidade subjetiva frente aos restos do passado. A arte, assim, não representa o trauma, ela o ativa, o transfere, o desorganiza, permitindo que ele retorne como enigma que demanda elaboração.

Com esse gesto, Jarpa inaugura um espaço em que a arte se torna um campo ético de reinscrição simbólica, e o arquivo, uma arena onde história, afeto, censura e linguagem colapsam. O que emerge é uma nova economia da sensibilidade, na qual o saber histórico se fragmenta, e o espectador é interpelado como corpo em estado de escuta numa zona de fratura, entre o documento e sua falha, entre o olhar e o recalque.

Entre o ver e o apagar: a crítica estética do arquivo

A análise comparativa dos três trabalhos evidencia como Jarpa reconfigura o arquivo não como depósito estável de fatos históricos, mas como um espaço de ficção crítica, em que a memória coletiva é reconstruída a partir da falência dos próprios dispositivos de documentação. A artista não busca restaurar verdades apagadas, mas dar forma sensível às estratégias de apagamento institucional, revelando que, em sua obra, a violência histórica se atualiza não pela transparência dos dados, mas pela opacidade da censura.

Na instalação *Biblioteca de la No-Historia* esse gesto se materializa na constituição de uma biblioteca que, em vez de organizar o saber, evidencia sua fratura. Aqui, o arquivo é uma ruína. Em *La Biblioteca de la No-Historia / Preguntas y Respuestas* a dimensão crítica do arquivo é ampliada pela introdução da resposta subjetiva do público. O arquivo é espaço de atualização da violência como "efeito subjetivo". A ficção crítica, portanto, não é uma simulação da verdade, mas uma operação estética que produz sentido a partir do que falta. Já em *No-History's Library – The Backyard* essa operação atinge outro grau de sofisticação formal e

política. O arquivo já não é nem mesmo um espaço de consulta, mas um dispositivo ético de responsabilização, em que o passado não se mostra, mas interpela.

Dessa forma, ao comparar os três trabalhos, o que se observa é uma progressiva descentralização do arquivo como fonte objetiva de saber, em favor de uma poética que transforma o arquivo em superfície estética do trauma. A violência histórica, longe de ser documentada de forma direta, emerge como sintoma, como rasura, como impossibilidade. O gesto de Jarpa reconfigura o campo da memória ao introduzir uma ficção crítica que não simula os fatos, mas simula o próprio fracasso da história em os representar plenamente.

Essas estratégias de visibilização (Barbosa, 2024) desenvolvidas por Jarpa deslocam a centralidade da interpretação para a ética da escuta, fazendo do espectador um corpo dividido, um corpo (des)histérico, interpelado pelo que o arquivo não diz, mas insiste em sugerir. Ao mesmo tempo, a figura do algoz histérico se faz presente como operador de uma verdade que se pretende neutra, mas que revela seus próprios recalques. Nesse jogo entre a opacidade e a interpelação, a obra de Jarpa transforma a arte em um campo de elaboração simbólica da violência, um lugar onde o silêncio grita, onde a censura se torna forma e onde o arquivo se desfaz como evidência para emergir como enigma.

Enquanto o corpo (des)histérico do espectador emerge como sujeito da escuta e da elaboração ética do trauma, o algoz histérico figura o poder que tenta recalcar seus próprios rastros. O primeiro habita o silêncio e a falha documental; o segundo produz a censura como defesa simbólica. A tensão entre ambos estrutura o campo simbólico do arquivo na obra de Jarpa, em que o apagamento se converte em revelação involuntária.

Essa polaridade define duas posições ético-estéticas complementares. O corpo (des)histérico é o espectador interpelado pela opacidade do documento e convocado à escuta do que foi silenciado. Não busca decifrar o arquivo nem restituir uma narrativa coesa do passado, mas sustentar a experiência da falta, acolher o trauma como sintoma e reconhecer a impossibilidade de plena representação. Inspirado na estrutura histérica descrita por Lacan (2006) – marcada pela divisão subjetiva e pela interrogação do saber –, esse corpo encontra na falha documental um espaço de escuta ética. Ele não "compreende" o trauma, mas o elabora simbolicamente, respondendo à violência com hesitação, afeto e responsabilidade. Nas obras de Jarpa, ele é figurado no próprio gesto

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

do espectador que se inclina sobre os documentos censurados, lida com suas rasuras e aceita a frustração como parte constitutiva da experiência estética. O arquivo, nesse contexto, torna-se um espelho ético, diante do qual o sujeito se vê implicado na tarefa de dar forma ao que falta.

Em contrapartida, o algoz histérico representa o poder que arquiva para apagar. Trata-se da instância institucional – o Estado, seus aparelhos burocráticos e discursivos – que exerce a violência e simultaneamente tenta negá-la no plano simbólico. Sua histeria não é individual, mas institucional, pois consiste na dissociação entre o ato repressivo e sua inscrição na história. Assim como o sujeito histérico tenta recalcar o desejo que o constitui, o algoz histérico recalca o trauma que produziu. Ele transforma o arquivo em mecanismo de defesa, convertendo a censura, a tarja e o apagamento em sintomas de seu próprio recalque. Nos documentos manipulados por Jarpa, essa dinâmica se materializa graficamente, haja vista que as zonas escuras e ilegíveis revelam mais do que ocultam; tornam-se índices visuais da violência e do esquecimento que o poder pretende perpetuar. Cada borradura é uma forma de confissão involuntária, um traço em que o recalque institucional se manifesta como falha da representação.

Entre estes dois polos, o sujeito que escuta e o poder que silencia, instala-se o campo simbólico do arquivo, entendido não como repositório neutro de informações, mas como lugar de conflito entre memória e repressão. Jarpa transforma esse campo em espaço estético, fazendo da relação entre corpo (des) histérico e algoz histérico uma dramaturgia da escuta e do apagamento. O arquivo não é apenas o tema de sua obra, mas o dispositivo que encena a própria luta entre ver e não ver, dizer e apagar. O algoz produz o silêncio como defesa; o corpo (des)histérico o reverte em escuta, reinscrevendo o trauma como presença simbólica. Assim, o gesto censório do poder torna-se, paradoxalmente, o ponto de partida para uma contramemória sensível.

Essa dialética é o núcleo da crítica estética formulada por Jarpa, pois a arte não restaura a verdade dos documentos, mas expõe a verdade de sua falência. O apagamento, longe de ser ausência, converte-se em presença sintomática, um modo de revelação que depende da escuta ativa do espectador. É nesse entrelaçamento de recalque institucional e escuta subjetiva que se delineia uma ética da memória, na qual o olhar já não busca transparência, mas aprende a sustentar o enigma do que foi silenciado.

Considerações finais

A pesquisa partiu da problemática em torno das operações simbólicas e políticas que estruturam a relação entre arquivo, censura e subjetividade, especialmente no contexto da arte contemporânea latino-americana. A partir da análise da obra de Voluspa Jarpa, buscou-se compreender como práticas estéticas podem transformar o arquivo em superfície de escuta do trauma coletivo e em campo crítico de enfrentamento da memória institucional.

Por meio da articulação entre psicanálise, crítica de arte e estudos da memória, foi possível demonstrar que as obras analisadas não apenas denunciam o apagamento histórico, mas instauram um modo singular de recepção estética, o corpo (des)histérico. Essa figura conceitual, proposta pela pesquisa, designa o espectador interpelado pela falha documental, cuja experiência diante da opacidade do arquivo se dá não pela decifração, mas pela escuta ética do sintoma. Em contraponto, o algoz histérico nomeia o poder que, ao tentar apagar sua própria violência, acaba por inscrevê-la no corpo do documento como sintoma. A tensão entre essas figuras revelou-se fundamental para compreender o papel da arte como dispositivo contra-arquivístico e espaço de produção de contramemória.

Destarte, conclui-se que as obras analisadas não buscam restaurar a verdade dos fatos omitidos, mas reinscrevem a violência histórica a partir dos apagamentos deixados pela repressão. Essa operação estética produz não uma representação linear do passado, mas uma constelação de vestígios que mobilizam afetos, memória e responsabilidade subjetiva.

Como contribuição, a pesquisa oferece um vocabulário teórico situado para o campo da crítica da arte e dos estudos da memória, operando uma inflexão conceitual sobre a estética do sintoma, a recepção ética e os modos de visibilidade do trauma. Além disso, reforça a relevância da arte contemporânea como arena de elaboração simbólica do recalque institucional e da escuta dos silêncios da história.

Entre as limitações do estudo, destaca-se a restrição ao *corpus* formado por três obras da artista, o que, embora coerente com a metodologia qualitativa adotada, deixa de abarcar outras fases da produção de Jarpa ou de artistas com práticas semelhantes. Ademais, a análise teórica poderia ser aprofundada com mais interlocução com testemunhos de espectadores e com abordagens decoloniais mais específicas ao contexto latino-americano.

Sugere-se, portanto, que futuras pesquisas ampliem o escopo empírico, investiguem os efeitos dessas obras em públicos diversos e explorem as interseções entre estética, memória e justiça transicional. Também seria promissor aprofundar a relação entre os conceitos aqui desenvolvidos e outras práticas artísticas que enfrentam os legados da violência institucional, potencializando os caminhos para uma crítica estética comprometida com a escuta e com a reinvenção simbólica da história.

Em suma, a pesquisa reafirma a arte como campo de elaboração subjetiva e política, em que o arquivo não mais garante o saber, mas expõe sua falência; e o espectador não mais consome a imagem, mas é convocado a habitá-la como corpo ético, afetado e em estado de escuta.

Ramsés Albertoni Barbosa *é professor, pesquisador de pós-doutorado em artes (PPGCA-UFF), doutor em artes (PPGACL-UFJF), mestre em comunicação (PPGCOM-UFJF), mestre em poética (PPGCL-UFRJ).*

Referências

BARBOSA, Ramsés Albertoni. Esculpir o invisível: poéticas da ausência em artistas latino-americanos contemporâneos. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v.15, n.34, p.188-219, maio-ago. 2025a. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/59348. Acesso em: 14 set. 2025.

BARBOSA, Ramsés Albertoni. O corpo histérico e o documento histórico: as obras visuais de Voluspa Jarpa. In: VARGAS, Rosane. *Arte, política e democracia*. São Paulo: Panorama Editorial, 2025b.

BARBOSA, Ramsés Albertoni. Sistema Est-ético: a arte como insurgência diante do irrepresentável. *Modos: Revista de História da Arte*, v.9, n.2, p.188-221, maio 2025c. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8680491. Acesso em: 3 out. 2025.

BARBOSA, Ramsés Albertoni. *Estrategias de visibilización o los sentidos de las borraduras: os dispositivos da histeria e da história na po(ética) de Voluspa Jarpa*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2024. Disponível em: https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/17528. Acesso em: 13 nov. 2024.

BARBOSA, Ramsés Albertoni. Entrevista con Voluspa Jarpa. *Nava*, v.8, n.1, p.191-200, dez. 2022. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/38813. Acesso em: 16 jul. 2025.

BARBOSA, Ramsés Albertoni. O arquivo, esse monstro temível e sedutor, é transparente e opaco: as histórias de aprendizagem da artista plástica Voluspa Jarpa. *Palíndromo*, v.12, n.26, p.227-239, 2020. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/15186. Acesso em: 16 jul. 2025.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed experience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

COSTA, Luiz Cláudio da. O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea. *Revista Porto Arte*: Porto Alegre, v.18, n.30, p.77-89, maio 2011. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/29623. Acesso em: 13 out. 2025.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer on visions and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.

DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.

FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, v.110, p.3-22, 2004. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3397555. Acesso: 24 jun. 2025.

FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 2014.

FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a histeria (1893-1895)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LACAN, Jacques. *O Seminário*, livro 23 – *O sinthoma (1975-1976)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LACAPRA, Dominick. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.

NACHTERGAEL, Magali; KASPAR, Katerina Blasques; SANCHES, Lucas de Paiva. O "archival turn" na criação contemporânea. Formas-arquivos e renarrações históricas. *Manuscrítica*, São Paulo, n.55, p.106-120, maio 2025. Disponível em: https://revistas.usp.br/manuscritica/article/view/233912. Acesso em: 22 jun. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique Éditions, 2000.

RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. [2009] *Arte & Ensaios*, v.19, n.19, p.96-105, mar. 2022. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50817. Acesso em: 13 fev. 2025.

Artigo submetido em junho de 2024 e aprovado em outubro de 2024.

Como citar:

BARBOSA, Ramsés Albertoni. Corpo (des)histérico e algoz histérico: políticas do ver e do apagar na crítica estética do arquivo em Voluspa Jarpa. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 139-166, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https:// doi.org/10.60001/ae.n50.8. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Entre o corpo e a terra: poéticas da resistência em Regina José Galindo e Rubiane Maia

Between the body and the earth: poetics of resistance in Regina José Galindo and Rubiane Maia

Tatiane Paiva Cova
0009-0002-0286-1595
tatiane.cova@gmail.com

Resumo

O artigo analisa as ações de Regina José Galindo e Rubiane Maia, com atenção às performances que investem o território-corpo em contato direto com a terra e seu substrato. As ações emergem de territórios marcados pela violência institucional, nas quais práticas sistemáticas destituem povos originários de sua relação com a terra, seja por expropriação deliberada ou por crimes ambientais. A violência sobre o corpo feminino como instrumento de dominação, é central na obra de Galindo. O corpo em ação, imerso e em diálogo com elementos orgânicos, transforma-se em dispositivo de resistência: confronta e subverte os modos de opressão impostos pelos neocolonialismos. O território tomado em sua materialidade e dado etimologicamente como espaço produtor de terror é confrontado em dimensão íntima tão presente na poética de Rubiane Maia. Desse modo, provocam deslocamentos sensíveis, permitindo a articulação de estratégias de desarmamento da violência histórica e contemporânea.

Palavras-chave

Corpo-território. Violência de gênero. Performance.

Abstract

The article examines the performances of Regina José Galindo and Rubiane Maia, focusing on the precisely engagement body-territory on ground. Emerging from contexts of institutional violence, in which systematic practices deprive indigenous peoples of their relationship with the land, through deliberate expropriation or environmental crimes. These works reveal the female body as both target and instrument of domination, particularly in Galindo's practice. Through immersion in organic elements, the body becomes a site of resistance, confronting neocolonial oppression. Territory, understood materially and etymologically as a space of terror, is explored in Maia's poetics to provoke sensitive displacements and articulate strategies to disarm historical and contemporary violence.

Keywords

Body-territory. Gender violence. Performance.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.9

Introdução

Terça-feira, 3 de junho de 2025, a artista Regina José Galindo ocupa a Praça da Harmonia, na zona portuária do Rio de Janeiro, espaço marcado pela memória viva da cultura afro-brasileira. Lá se dá a mais recente performance, *Primavera democrática*. Nua, Galindo surge em meio ao trabalho de dois coveiros. De forma parcimoniosa, centenas de buquês de flores – crisântemos multicoloridos, espécie comumente associada a ritos fúnebres – são dispostos pela praça, formando um vasto tapete. Com passos lentos e concentrados, a artista se aproxima, deita-se sobre o leito de pétalas e entrega o corpo ao silêncio. A cena reverbera luto: o feminicídio que assombra seu país. A performance também deu nome à exposição individual na Portas Vilaseca Galeria, que reúne vídeos e fotografias de performances realizadas entre 2017 e 2025, explorando a violência contra a mulher e questionando o conceito de democracia, frente à constante ameaça ao corpo feminino.

O título da ação evoca de imediato a ideia de renovação, à semelhança do que se viu no campo político com a Primavera de Praga e, mais recentemente, com os levantes populares do mundo árabe contra regimes autocráticos. Apesar da esperança reiterada de Galindo sobre um futuro melhor, as performances trazem, sobretudo na forma, uma poética marcada pelo registro brutal da violência. Os sinais emitidos nas ações de Galindo nos orientam para essa fricção constante em que a morte compulsória e banal é recrutada por complexas corporeidades.

Esse tom ritualístico também pode ser observado em *Speirein*, de 2019, performance da artista Rubiane Maia. De origem grega, *Speirein* tem em seu significado a palavra diáspora, vivida pelo povo judeu. Ao longo de dez horas, a artista modelou e pintou 12 pares de pés em diferentes tons de preto e marrom, pigmentos preparados a partir de raízes e água da chuva. Os modelos foram dispostos em três fileiras sobre a terra espalhada no espaço expositivo, todos mutilados. Sentada, de cabeça curvada sobre os joelhos e abraçando as pernas, Maia deixa a tinta penetrar o macacão preto e cobrir suas mãos e pés, colocados ao lado das esculturas. Os pés mutilados sugerem como concepção fundante a existência fragmentada, característica da condição diaspórica em que a experiência do não pertencimento se atualiza no tempo e no espaço.

Nessa direção, o ensaio adota uma abordagem analítica situada no campo da história da arte e dos estudos da performance. O *corpus* reúne as performances de Regina José Galindo e Rubiane Maia produzidas nas duas últimas décadas, examinadas a partir de dois eixos transversais: corpo e território, orientando a leitura das obras em uma dimensão política contra-hegemônica. Aqui, a performance como linguagem central nos auxilia na compreensão da atualização do terror vivida por corpos herdeiros da experiência da diáspora e das violações em suas terras de origem. Além disso, a relação entre memória e pertencimento na experiência de corpos femininos se apresenta como elemento balizador no decorrer das performances.

Embora se trate de uma aproximação comparativa, afasta-se deliberadamente qualquer noção de mero espelhamento entre as artistas, de modo a preservar a singularidade formal e conceitual de cada percurso. Interessa-nos, antes, compreender como as ações inscrevem o corpo feminino diante das violências de Estado e dos dispositivos de controle. Em Galindo, a relação memória e território é materialmente tratada de forma mais explícita.

É o que se observa nas ações *¿Quién puede borrar las huellas?*, *La sangre del cerdo* e *Make America great again* e *Tierra* em que o papel da terra e seu substrato dialoga com as ações *Estudos aéreos*, *Respirando memórias*, *Speirein* e *Divisa*, de Rubiane Maia. Já as ações *Estoy viva*, *Himenoplastia mientras, ellos siguen libres*, *Perra*, *Presence*, *Las escucharon gritar y no abrieron la puerta*, de Galindo aproximam-se do projeto *Livro Performance*, em razão da centralidade orgânica do feminino no pacto contínuo da violência. O corpo decomposto minuciosamente ao longo das ações nos apresenta um inventário das violências (in)suportáveis. A exposição dos fluidos e vísceras, tradicionalmente relegados ao recôndito, ao interdito, submerge a partir de proposições distintas, de denúncia e de reconciliação como será discutido adiante.

Vale dizer que Galindo e Maia não se enquadram em uma arte dita ativista, ambas resguardam a liberdade de formular seus caminhos poéticos. A repetição, recurso presente em Galindo, busca com o corpo o enfrentamento direto, canalizando o gesto de forma contundente, algo percebido em Maia por uma economia delicada do gesto e nunca dado plasticamente. Articulada ao corpo feminino e a sua constituição orgânica, a mobilização da terra e o agir no território ecoam as formulações de Silvia Federici para quem o corpo feminino constitui o primeiro

território violado pelo colonialismo, fundamento aqui elaborado em diálogo com os autores mobilizados ao longo do texto, no sentido de reivindicar a existência feminina em sua relação indissociável com a terra, o corpo e a memória.

Regina José Galindo tornou-se uma das vozes mais incisivas da performance contemporânea, na esteira de artistas como Marina Abramović, sua principal referência. "Abramović foi uma pedra fundamental na minha estrutura de pensamento e na maneira como entendo a performance. Seu rigor formal abriu um caminho para todos os artistas que vieram depois dela" (Galindo, apud Black, 2021). Sua produção também encontra forte ressonância na obra de Ana Mendieta. Ambas partilham não apenas a origem latino-americana, mas também a práxis do tempo subjetivado. O caráter experimental no contato direto com elementos orgânicos e seu efeito catártico de cura, guiam as performances. A condição diaspórica e mestiça de Mendieta, marcada pela busca da ancestralidade indígena, aproxima-se dos percursos de Galindo e, depois, de Rubiane Maia. Se Mendieta faz do corpo um território de reconciliação, Galindo radicaliza esse gesto, corporificando a violência. Em ambas, o corpo deixa de ser mero suporte para afirmar-se como documento vivo de que a violência de gênero é também política de Estado.

É sobre o que é próprio do feminino que Galindo faz circular em suas ações as práticas institucionalizadas de desapropriação da existência feminina. Dito de outro modo, Galindo revela as marcas de invalidação e silêncio que a estrutura patriarcal imprime no corpo da mulher. De suas ações, o deitar-se reitera o corpo inerte, interrogando a relação ação/inação diante de um cenário cujas gradações variam de um ambiente mais solar, como o executado em *Primavera*, para os mais inóspitos e desoladores conforme as ações *Clausura*, *Suelo Común* e *Confession* ou em ações mais insólitas como *Mientras ellos seguien libres*, *Necromonas* e *Oveja Negra*.

Corpo feminino: território primeiro da violência patriarcal

Em *Estoy viva*, Galindo busca desfazer a falsa ideia de um corpo aquietado. A resiliência corporal conforma-se ao ato político de denúncia e registro do trauma. A performance encena mais um retrato da violência de gênero sofrida por suas conterrâneas indígenas. Deitada sobre um suporte branco, em uma ambiência

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

aparentemente neutra, Galindo, nua e imobilizada, tem sobre as narinas um pequeno espelho circular em que o público pode verificar sua respiração. A ação aborda simultaneamente o trauma individual e coletivo das mulheres indígenas e a resistência de seu povo, alvo constante da agressão estatal e militarizada.

Essa desconstrução da imobilidade aparente encontra eco em *Estudos aéreos*, performance de Rubiane Maia desenvolvida em três atos. Nela, a artista explora a relação entre preparo e risco, unindo corpo e objeto na experiência do voo. Os exercícios aéreos assumem a queda como condição iminente, e no terceiro movimento, ação final da performance, Maia deitada sobre uma maca, atinge um estado imersivo e meditativo, no qual memória e trauma constituem a base da ação. A atmosfera cadavérica, sugerida pela respiração curta e lenta em um cenário de referência hospitalar, repete-se e se atualiza ao longo de seis horas. Os movimentos, inicialmente vitais e executados em diferentes suportes, cedem lugar à aparente inércia de um corpo sucumbido e exposto ao exame do público. No entanto, um corpo inerte está longe de ser inativo. O corpo cadavérico convoca tanto uma memória subjetiva e singular quanto reminiscências de um passado coletivo oculto ou, mais precisamente, ocultado.

A misoginia, como prática deliberada de coerção institucional, é enunciada nas performances de Galindo por meio de uma gramática da dor física e simbólica. Seu corpo, em estado de tensão extrema, expõe o caráter visceral da ação: poros e fluidos ativados impulsionam o que a artista descreve como uma "bomba-relógio". Trata-se de um corpo prestes a atingir um ponto de ebulição, em sintonia com o cunho incendiário que marca suas ações. Para além do impacto panfletário e da leitura imediata que a aproxima do ativismo, interessa-nos, no entanto, perscrutar a energia que Galindo mobiliza a partir da chave do pertencimento e da territorialidade.

O aparato institucional sustentado pela disputa de territórios revela, em seu âmago, a vocação para o terror, dimensão inscrita na própria etimologia de território, do latim *terrificare*, isto é, causar medo. As ações de Galindo operam como dispositivo crítico, questionando os limites entre corpo e território, inscrição e apagamento, pertencimento e exílio. Ao reinscrever no espaço público gestos corporais de resiliência, transforma o corpo em campo de disputa e em lugar de memória, revelando como a violência institucional não apenas marca, mas busca reconfigurar as geografias da existência.

A exposição recorrente do corpo feminino no espaço público confronta seu histórico confinamento ao privado e expõe os atuais processos de privatização e controle corporal. É um corpo assaltado e violado, seja por milícias, facções ou forças paramilitares, muitas vezes com a anuência ou ação direta do Estado. Se a exposição do corpo em espaços públicos rompe com a lógica patriarcal de confinamento à esfera privada, em Galindo esse gesto ganha radicalidade pela materialidade. Elementos como sangue, água, utensílios e vestes contam assim outras histórias. A fisicalidade e a materialidade dão conta de outro *status* para a performance de Galindo. As ações dispõem de uma literalidade que não deixa dúvidas sobre o grau e o teor da violência sofrida. É a repetição, isto é, a ação reiterada que vivifica ou reivindica a urgência do desagravo, que não pode ser confundida como súplica, mesmo em situação de grande vulnerabilidade, como nas ações *Confessión*, de 2007, em que se submete voluntariamente à tortura por afogamento, ou em *279 golpes*, de 2005, pelos simultâneos golpes desferidos contra o corpo.

Silêncio e disciplina são premissas nas ações de Galindo. Seja pela postura altiva ou pelo olhar firme, a artista mantém a concentração necessária para suportar ações de longa duração em posições incômodas. Essa resiliência, sustentada em gestos repetitivos ou em posturas-limite, não apenas atesta a força física, mas busca refletir no plano simbólico o grau de violência e dor a que mulheres foram submetidas.

A Guatemala, país de origem de Galindo, sofreu na segunda metade do século 20 forte intervenção militar e política dos Estados Unidos, com apoio bélico externo e respaldo a ditaduras sob o pretexto de conter a "ameaça comunista". Nesse contexto, consolidou-se um *modus operandi* de controle social que envolveu guerras de baixa visibilidade, desaparecimentos forçados, prisões arbitrárias e tortura sistemática. Em um país com significativa população indígena, sobretudo maia, a política de "terra arrasada" promoveu massacres contra comunidades camponesas ao longo de 36 anos de guerra civil, resultando em mais de 200 mil mortos e 50 mil desaparecidos, 83% deles de origem maia (Cien, 2024). Durante a guerra civil, o estupro consistiu em estratégia primeira de humilhação feminina, gestantes incluídas, outra face aterradora da guerra.

Corpo e território: terror que nasce das entranhas

Os canais de passagem por onde transitam ar e fluidos têm no ventre feminino outro importante vetor de comunicação. Em Galindo, a propriedade materna é problematizada pelo uso do cordão umbilical, conforme a performance *Mientras*, *ellos siguen libres*, de 2007. Imobilizada em uma cama, nua e com os pés amarrados, Galindo, grávida de oito meses tem as mãos atadas por um cordão umbilical real. A cena revisita um dos tantos abusos sexuais cometidos contra comunidades indígenas durante a ditadura. O cordão umbilical, então vetor de alimento e garantia da vida é vilipendiado e tomado como instrumento de tortura da máquina estatal.

Em contrapartida, é Galindo quem agora detém a posse do cordão. Ela o manipula, enlaçando-o ao redor dos pulsos. Para a artista é muito importante estabelecer essa tensão em jogo. Em entrevista à curadora Judith Waldmann (2018), Galindo afirma: "Não sou a vítima, mas a autora intelectual que investigou e concebeu essa ação artística até os mínimos detalhes". Longe de sugerir mera causalidade, as entranhas que há pouco uniam feto e mãe surgem agora como grilhões, nutrindo sentimentos ambíguos de repulsa e comiseração. Esses sinais trocados, presentes na performance, revelam uma dimensão escatológica frequentemente evitada pela iconografia normativa das representações do corpo feminino, habitualmente tomado de forma asséptica e controlada. A exposição das vísceras e fluidos extrapola o abismo da desumanização de uma experiência de profunda intimidade instada pelo ventre gravídico.

Muitas das ações de Galindo são realizadas com o corpo inteiramente desnudo. Em trabalhos como *Mientras* e *Himenoplastia*, o registro fotográfico enfatiza ângulos ginecológicos em que a região pélvica ocupa o centro da cena. A figura da "mulher pélvica" torna-se, assim, não apenas um sinal explícito de instrumentalização, mas também um sintoma do processo de fragmentação a que o corpo feminino é subjugado. A imagem segmentada cumpre sua função: reduzir a mulher a um extrato de carne, convertendo sua presença em território conquistado.

Tanto em *Mientras*, como em *Himenoplastia* o enquadre da região pélvica elimina da narrativa visual a possibilidade da mulher como sujeito integral, confinando-a à função reprodutiva. Tal lógica afirma o que Silvia Federici (2020) analisa como parte do projeto histórico de controle reprodutivo e disciplinamento do corpo, um controle legitimado tanto pelo aparato estatal quanto pelo discurso médico.

O cordão umbilical extirpado e o hímen ora violado, ora reconstruído para ser violado tantas vezes mais, exprimem a tentativa estéril do patriarcado de extrair inutilmente do corpo feminino aquilo que nenhuma violência dará conta de ocupar. Essa investida contra o que não é passível de apropriação revela as armadilhas aos quais corpos femininos são confinados sob signos de pertença. Compreender essas tentativas é reconhecer que a violência patriarcal, ao buscar subjugar a força feminina, e aqui sem adentrar qualquer essencialismo, expõe, em última instância, a grande miséria do homem diante da potência irredutível que as mulheres encarnam.

Talvez, por isso, Galindo assume como risco inerente, a exibição de imagem tão forte e contraditória. O corpo vulnerável na maca traz em retrospecto histórias de terror, de mulheres reais, cujos depoimentos estão reunidos na plataforma da artista. Não se trata, porém, de reviver o ato em si, mas de instaurar a possibilidade de reivindicação da vítima apartada do corpo. O componente repugnante trazido em *Mientras*, associado às falas femininas, ajuda a contextualizar sobre as táticas da guerra. Em outra camada de interpretação, entretanto, revela a pulsão sádica ritualizada como um ato de conversão. A presença do cordão umbilical poderia, à primeira vista, soar como um elemento deslocado ou absurdo. Sua exposição nua e crua, anômala ao sentido original de vida e ligação materna, recria, no entanto, uma imagética de cunho pornográfico, construção visual, historicamente colocada a serviço da subversão patriarcal.

No projeto Livro performance, intitulado *Cada osso é uma afirmação de vida. Só para ter certeza que sim é sim, eu pergunto de novo e de novo*, Rubiane Maia trará a maternidade como eixo de ação ambígua, percebida pelas transformações pessoais e pressões sociais às quais está submetido um corpo materno. Maia dá continuidade aos estudos sobre a memória, núcleo de sua pesquisa e endereça, por linhas de ação, as inquietações que a mobilizaram a um movimento de retorno às origens, sobrepondo passado e futuro. A ação, que resume "a violência invisível e institucionalizada sofrida por mulheres durante a gravidez e a maternidade",[1] tem os ossos da pelve como guia central. Essa experiência inaugura a fase mais autobiográfica de sua trajetória, marcada pelo início da gestação e pela condição de imigrante no Reino Unido, ou "terra da Rainha", em suas palavras.

[1] Trecho extraído do portfólio do projeto *Livro Performance*, material produzido em 2024, ainda não publicado, enviado à autora pela própria artista.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 1
Regina José Galindo, *Mientras ellos siguen libres*. Edificeo Correos. Fotografia de David Pérez. Video Anibal Lopez. Cidade de Guatemala, 2007 Disponível em: https://www.reginajosegalindo.com/mientras-ellos-siguen-libres/.

A pelve, estrutura óssea de proteção dos órgãos, entre eles o aparelho reprodutor feminino, tem sua versão apresentada por um mamífero dissecado. O animal, posicionado no colo de Rubiane, faz as vezes de um feto e traz à tona microagressões comumente sofridas na experiência da maternidade. A violência contra a mulher, em especial a violência obstétrica, agravada por traumas geracionais nos convida a refletir sobre a relação que se estabelece entre as memórias como um canal, sendo a memória uterina o elo primordial. “Violência obstétrica”, “ossos” e “sangue” conformam as palavras-chave da ação. Ao situar a pelve como fronteira e destino, esses enquadramentos reiteram o gesto histórico de expropriar as mulheres de sua autonomia corporal, mantendo-as sob vigilância simbólica e institucional.

Em uma leitura preliminar de Livro performance, podemos vislumbrar a transição das imagens que revelam uma ação de cuidado, interrompida por um ato de violência. A imagem do cuidado com o corpo do suposto recém-nascido pode ser também a constatação do corpo já violado, vítima da violência médico-institucional, restando apenas à mãe amparar o natimorto. Para além das possibilidades suscitadas, interessa articular a transição para a imagética das sobras ou resíduos. Se na primeira imagem temos artista e feto reunidos, o rosto

de Rubiane ainda presente, o último registro oferece um recorte da imagem, destacando a região de barriga e quadris, enquanto as mãos seguram o corpo sem carne.

A primeira imagem, com o rosto de Rubiane e o corpo preenchido de carne, contrasta com a seguinte, em que as mãos parecem mais exibir do que acolher o corpo. O recorte imagético enfatiza o ato violento, expondo o corpo sem vida. A cena evidencia a violência do corpo extirpado: um corpo sem rosto sustentado por uma mulher também sem rosto. Podemos inferir que a sequência evidencia uma desconexão entre a figura materna e o bebê. Sujeitos apartados, condicionados a uma experiência fragmentada. Essa noção nos remete à proposta de Maia, que, a partir dos escritos de Suely Rolnik sobre os dispositivos de encarceramento do ser engendrados pelo modo capitalista, propõe como solução desfazimentos de nós (simbólicos, linguísticos, corpóreos) em busca de outros emaranhamentos. Conforme Rolnik (PQF, 2022), trata-se de recuperar o fio pulsional que (re)conecta a habilidade inata do ser às vivências terrenas, hoje esmagadas pela violência patriarcal.

Como alerta, os dispositivos de desencarceramento do trauma adicionam à denúncia o esvaziamento desses corpos e o risco de perda da subjetividade. O animal dissecado por Maia provoca reflexão sobre a violência obstétrica e a precarização do cuidado feminino. Seria a violência imagética do corpo dissecado tão agressiva quanto a violência obstétrica praticada em nosso tempo? Por extensão, lançamos questionamento semelhante quanto à obra de Galindo: o cordão umbilical preso aos pulsos pode ser tão aterrador quanto as práticas de guerra das milícias guatemaltecas?

A apropriação do corpo feminino é formalizada como atributo de uma função social predeterminada. Do tom escarlate da letra “A” fixada sobre o peito da mulher adúltera ao entalhe da pele ensanguentada pela palavra *Perra*, realizado por Galindo em 2005, quando a artista gravou com uma faca a palavra “puta” em sua própria perna em uma galeria de arte na Itália, evocando o destino de mulheres guatemaltecas torturadas e assassinadas sob tal designação. A cena remete inevitavelmente a *Rape Scene*, de 1973, de Ana Mendieta, evocando a hipersexualização inscrita no corpo feminino. De volta à entrevista concedida a Waldmann (2018), Galindo reitera o protagonismo ante a lógica da violência: “Eu mesma já me infligi essa dor, vocês não podem mais impô-la a mim”. Tal gesto funciona como uma micropolítica de resistência e autoafirmação, constituindo-se como elemento fundamental de sua poética.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 2
Rubiane Maia, *Cada osso é uma afirmação de vida. Só para ter certeza que sim é sim, eu pergunto de novo e de novo*. Livro performance, capítulo V Catálogo

A autoimposição de sofrimento, evidente em Galindo, busca expurgar a violência explícita do Estado. O feminicídio e abusos contra as mulheres não são subterrâneos. Submergem das valas comuns, dos porões das ditaduras, dos rincões de cada território. Empoçados pelo sangue que mascara os rostos e identidades dos povos negros e indígenas, os desumanizam e uniformizam como uma grande massa fraturada, desfigurada. Mediante as performances esses corpos ganham traços e contornos, contam histórias da vida familiar.

A exposição nua e crua das vísceras do animal na ação do Livro performance parece atentar para esse registro óbvio do funcionamento do corpo, mas que, em se tratando do corpo da mulher, é objeto de repressão emocional, sugerindo, tanto na poética de Maia quanto na de Galindo, certo espelhamento, tal como sugere Richard Schechner (apud Volz, Rebouças, 2015) ao tratar do efeito ritualístico na performance: “fazem de uma pessoa a outra. Mas diferentemente das iniciações completas, as performances geralmente tratam daquilo que o *performer* recobra do seu próprio eu”.

Performance e dispositivos de desencarceramento

A performance *Presence*, de 2017, rememora o assassinato de Patricia Samoya, amiga de Galindo, morta por um agente de segurança privada. Na ação, a artista veste suas roupas e relata os acontecimentos do dia do crime, instaurando uma presença que restabelece a figura de Samoya no espaço. Ao incorporar a vítima, expõe o tratamento dispensado a mulheres na Guatemala e converte a lembrança pessoal, transformando o luto em gesto político. O invisível perpassa a atmosfera da ação como forma de reviver histórias interrompidas, evocando presenças ausentes não apenas de maneira simbólica, mas sensorial e energética.

Ao ativar a memória material inscrita nos objetos, tecidos e superfícies que carregam vestígios, impressões e forças vitais de quem os habitou, Galindo nos revela algo que se traduziria do *stimmung*, descrito por Georg Simmel (2018): uma tonalidade que se deixa captar nas imagens produzidas, guardando nelas uma latência. Nesse gesto de personificação, Galindo convoca energias remanescentes, impregnadas na materialidade do corpo ausente, tornando visível o que se tentou apagar. *Presence* provocou uma reação catártica no coletivo de mulheres que não apenas assistia, mas participava ativamente da performance. Nos minutos finais da ação, atinge-se o clímax: as mulheres se aproximam de Galindo, unem-se em lágrimas e dão as mãos, formando um círculo diante do fogo. Nesse gesto coletivo, revive-se algo das práticas ancestrais de comunhão, dor partilhada e cura ritual.

Presence foi apresentada em 8 de março de 2017, Dia Internacional da Mulher. O evento ocorreu justamente no ano em que a Guatemala testemunhou uma das maiores tragédias envolvendo jovens mulheres: o incêndio no abrigo estatal Hogar Seguro Virgen de la Asunción, que resultou na morte de 56 internas, trancadas em um quarto como forma de punição. O crime permaneceu sem resolução durante anos. Recentemente, o tribunal da Guatemala condenou quatro ex-funcionários e dois ex-policiais à prisão pelo assassinato de 41 meninas. Jimmy Morales, então presidente do país, continua sob investigação.

Na ação *Las escucharon gritar y no abrieron la puerta*, de 2017, Galindo reuniu 41 mulheres para ecoar os gritos das meninas assassinadas, denunciando a violência sexual usada como arma de guerra na Guatemala. Relatórios da Unama, Ecap e Odhag evidenciam que tais práticas visavam destruir a continuidade biológica e cultural do povo maia. Soldados alternavam entre execuções, estupros e mutilações, numa brutalidade destinada não apenas a eliminar vidas, mas a

desintegrar simbolicamente o tecido social das comunidades (Severo, 2024). Essa "pedagogia da crueldade" (Segato, 2016, p.10) adotada sistematicamente envolve um processo de naturalização da violência a tal ponto que produz verdadeira anestesia social, sustentada por estratégias de criminalização da própria vítima.

Não por acaso, em *279 golpes*, Galindo investe na repetição, criando a sensação de um crime continuado que ninguém mais é capaz de perceber. A artista confina a si mesma em um cubículo de madeira totalmente vedado. O público é confrontado com a peça, pela qual se captam apenas os sons abafados de sua voz: gritos emitidos a cada golpe lançado sobre seu corpo, totalizando mais de 200 chicotadas. Golpes que representam cada mulher assassinada na Guatemala durante 2004. Galindo desloca a performance para o campo da imaterialidade sonora, transformando o som em testemunho da violência de gênero e, de modo intrínseco, da violência racial inscrita no processo de extermínio indígena intensificado durante a ditadura guatemalteca.

No Brasil, o documento final da marcha das mulheres indígenas ocorrida em 2019 segue em diagnóstico semelhante. Sob o título "Território, nosso corpo, nosso espírito", o documento atesta: "O machismo é mais uma epidemia trazida pelos europeus" e protesta contra a criminalização dos povos indígenas solapados pela exploração mineradora, pela contaminação dos solos, pelo armamento no campo e o arrendamento ilegal das terras. A toxicidade produzida pela agência estatal, fere a concepção de território trazida pelos povos originários, cujo "corpo-território" (Haesbaert, 2020) advém de um princípio ontológico, de existência íntima com a terra que habitam. Ao desvincular o território da dimensão íntima, reduzindo-os ao aparato jurídico de um marco temporal, os povos da terra são reduzidos a políticas geoadministrativas que ignoram práticas e modos de existência dos viventes da terra.

Corpo apartado da terra: manual do não pertencimento

> O passado foi posto em segundo plano. Não foi revisto. Foi negociado entre a oligarquia local e os interesses estadunidenses para o firmamento de acordos econômicos. Mantêm-se uma cicatriz aberta. Acordos de paz fictícios [...] a sociedade está completamente decomposta (Regina..., 2014).

Os conflitos armados e a violência cotidiana indicam as muitas formas de viver um pertencimento negociado sob o escrutínio dos novos colonialismos. Nesse aspecto, as performances suscitam formas de viver o não pertencimento, especialmente para mulheres de povos originários e herdeiras da diáspora africana. Assim, orienta-se a discussão para a simbologia do território como lócus de pertença. É oportuno dizer que a natureza hifenizada dos remanescentes da diáspora lida com contradições por vezes incontornáveis.

A performance *Speirein*, de 2021, de Rubiane Maia, situa-se nessa fenda do pertencer. Reapresentada na exposição Ana Mendieta: Silhueta em Fogo | terra abrecaminhos, de 2023, a ação dialoga com o tom ritualístico de *Ñañigo Burial*, de 1976, de Mendieta, em que velas pretas formam a silhueta de seu corpo. Ambas evocam práticas espirituais de purificação e proteção, dissipando as dores e a toxicidade do mundo colonial. Nancy Spero (1992, p.75) observa o espírito comprometido de Mendieta durante suas longas incursões em sítios arqueológicos mexicanos, trabalhando com a terra, rochas e cavernas. O fogo de suas ações, purificador, reage à força bruta masculina e denuncia atrocidades humanas, como os efeitos das bombas de Hiroshima e Nagasaki, numa tentativa de exorcizar os males da humanidade.

Esse sentido de expurgação é presente na obra de Galindo, desde a sua aparição com a performance *Lo voy a gritar al viento*, de 1999. O direito ao próprio corpo e, por extensão, à terra repercute não apenas na reconfiguração da comunidade local, como gera em consequência êxodos de grande escala. A condição migrante em um cenário de crescente xenofobia é problematizada em Galindo e encontra ressonância em ações recentes como *Hasta tu orilla*, de 2025, em que Galindo flutua em um pequeno barco de madeira representando o drama dos refugiados saídos do continente africano. As centenas de corpos ceifados sugerem na ação a representação de um corpo pacificado, agora livre dos horrores impostos pelas más condições durante a travessia.

Essa atmosfera introspectiva encontra igualmente lugar em *Speirein*. O envolvimento evidenciado pelo contato pele e água ou pele e terra devolve humanidade às vidas perdidas nas travessias, nas fronteiras, local de exercício da validação das existências, zoneamento que destina quem vai e quem fica na lógica da exclusão (Mbembe, 2022). Aqui, as ações se inscrevem em uma ética do cuidado e da recusa. Recusa de um mundo que regurgita corpos em trânsito, que os expropria de sua condição material e espiritual.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 3
Rubiane Maia, *Speirein*, performance, 10 horas, 2021
PSX: a decade of performance art in the UK at The Ugly Duck, London.
Fotografia Manuel Vason e Fenia Kotsopoulou, disponível em: https://www.rubiane-maia.com/speirein?pgid=la-v25l0n-7c7ee52a-1a2e-4d-86-8881-91e1e7a0029e

Em *America's Family Prison*, de 2008, Galindo, seu parceiro e filha permanecem ao longo de 24 horas em uma cela de detenção. A unidade, fornecida por uma empresa especializada no ramo da segurança, é formada por um pequeno espaço, uma área com sanitário, cama e até um berço para a bebê. Essa estrutura é direcionada a famílias retidas pelas autoridades norte-americanas, classificadas como imigrantes em situação irregular. Durante a guerra e a "falsa paz" de 1996, a economia e as condições de vida na Guatemala pouco melhoraram, impulsionando a migração para os EUA. As deportações em massa agravaram a crise social, favorecendo o surgimento de gangues, a guerra às drogas e o crescimento alarmante dos feminicídios.

O crescimento da migração gerou uma reação sem precedentes por parte dos EUA. Logo no início da gestão de Donald Trump foi implementada a política de "tolerância zero", que resultou na separação de milhares de famílias na fronteira. Em entrevista à pesquisadora Diana Taylor (2010), Galindo fala sobre os enviados para um novo tipo de prisão, unidades privatizadas que chegaram a ser comparadas a campos de concentração. Nesses locais, vários menores perderam a vida, entre eles cinco crianças guatemaltecas.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 4
Regina José Galindo, *Make America great again*, 2017, curadoria Lia Newman, fotografia Micheal Underwood, 2017, produzido pela ArtBaik, Los Angeles, EUA, 2017
Disponível em: https://www.artbasel.com/catalog/artwork/75818/Regina-Jos%C3%A9-Galindo-Make-America-Great-Again

Nos Estados Unidos, as performances *La sangre del cerdo* e *Make America great again* (2017) retratam a degradação vivida pela população imigrante. Em *La sangre*, Galindo se mantém de pé sob uma estrutura semelhante a uma forca. No alto da estrutura, preso por uma corda, um balde de metal repleto de sangue suíno. A corda é prolongada do alto a alguns metros à frente do corpo da artista para que eventualmente seja acionada pelo público. A convocação de Galindo repercute em um banho de sangue entre os participantes. "Quando querem se livrar do sangue em suas mãos, não têm saída a não ser assumir uma postura ativa".[2] Anteriormente, com *El peso de la sangre*, de 2004, Galindo propunha ação semelhante ao se colocar também em posição de forca, indicando a chacina cotidiana vivida na terra natal.

[2] Disponível em: https://contemporaryand.com/ptbr/america-latina-magazine/texts/regina-jose-galindo.

As ações cíclicas de Galindo recuperam um *modus operandi* que habita o cerne da empresa colonial, qual seja o cerceamento de populações consideradas ilegítimas. Cidadãos de segunda categoria agora regidos pela ascensão de novos autoritarismos, cuja versão mais acabada se manifesta na extrema-direita trumpista. Nesse contexto, o componente racial é calibrado, impondo a esterilização das raças ditas inferiorizadas, mas também colocando em curso a esterilização da terra. O modelo desenvolvimentista neoliberal opera como um mecanismo de destruição planetária, subordinando a vida humana e não humana a lógicas de dominação e lucro. Como sintetiza a filósofa Wendy Brown (2019, p.220), trata-se de uma racionalidade que, diante da perda do monopólio de poder, reage com fúria: "se os homens brancos não podem ser donos da democracia, então não haverá democracia nenhuma. Se os homens brancos não podem dominar o planeta, então não haverá planeta".

> Abrirão minhas gavetas, levarão minha calcinha ao sol, revisarão minuciosamente meu passado e talvez dirão que eu mereço (O que dirão de mim se um dia eu aparecer morta?[3]

Corpos diaspóricos e hifenizados, fruto da coerção (neo)colonial, guardam em comum o sentido de usurpação da terra para a saciedade dos "comedores do mundo" (Krenak, 2020). É na confluência desses corpos que os processos de hibridização, das contaminações irruptivas, insurgem modos de ação que, se não neutralizam, ao menos subvertem o *status* centralizador da agência ocidental, desafiando as narrativas hegemônicas. A emergência desses corpos insurgentes ganha ainda mais relevância diante do recrudescimento dos autoritarismos patrocinados pelas elites globais.

A noção de não pertencimento aqui mobilizada põe em relevo a criação fictícia, porém de consequência real, de uma escala de humanidade ancorada na posição privilegiada do sujeito moderno. Para corpos subalternizados, pertencer a tal estrutura implica, necessariamente, a negação da própria ancestralidade em nome do projeto modernizador (Cusicanqui, 2010). Do amplo espectro das violências ao feminicídio, o memoricídio, conforme aponta o poeta venezuelano Fernando Baez (2010), recobra os percalços pelos quais gerações da diáspora reagiram estrategicamente às investidas de subtração dos saberes ancestrais e da vitalidade de sua cultura.

---

[3] Disponível em: https://www.entremundos.org/revista/culture/telaranas-de-regina-jose-galin/?lang=en.

Assim, observamos o pertencimento em níveis distintos de acesso. De uma objetividade jurídica, alinhada ao reconhecimento do direito à terra e de outra alicerçada nas cosmologias ameríndias e afrodiaspóricas, que reivindicam a terra como eixo existencial. A terra em experiência compartilhada implica o compartilhante a uma dinâmica de pertencimento relacional, descentralizada e não fixa. A pertença provisória nutre compartilhantes em um solo comum.

Confluir com a terra: dispositivos para desarmar o terror

Nesta seção, analisamos como Galindo e Maia mobilizam a terra como aparato da violência neocolonial, mas também como dispositivo de reconexão entre a memória e o passado. Para ambas, o contato com o solo ultrapassa o simbólico, criando vínculos íntimos e coletivos e abrindo possibilidades de cura, reconfiguração do corpo e experiência compartilhada. A terra como campo de reaproximação e de reconhecimento ancestral, ativando memórias corporais e comunitárias, e reafirmando uma relação de continuidade entre vida humana e vida não humana. Nesse sentido, as ações investem em uma agência terrena, cujo substrato terra ativa energias transgeracionais, revelando o potencial transformador do encontro entre corpo, território e a memória.

Em *Tierra*, de 2013, Galindo assume o compromisso de rememorar um fato perturbador: o relato de uma testemunha acerca do procedimento utilizado pelo regime ditatorial para enterrar em valas comuns as pessoas perseguidas. Despida, a artista ocupa a centralidade de um terreno. A seu redor, a ação de uma retroescavadeira. O braço metálico avança, revolve e fere a terra. Ao remover o solo vivo, abre-se não apenas um buraco, mas o desenho de uma vala comum. Galindo ergue-se imóvel, objeto e observadora da ação. O corpo em silêncio é interrompido de tempos em tempos pela lança mecânica, criando uma tensão entre a fragilidade humana e a máquina que a prepara para a morte. Cada golpe cumpre em extensão a brutalidade do feito. O corpo, no entanto, é permanente e se coloca como presença viva diante do extremo.

A ação em curso possibilita a criação de outras memórias. A atualização do luto e a possibilidade de o reviver confrontam a memória oficial, mas não só. Decerto, a natureza plástica presente na poética de Galindo é muito clara

e direta, por vezes até pedagógica. O aspecto formal é componente essencial para o impacto causado; porém nesse particular, mais que tratar de um processo de precarização da vida, urge convergir a atmosfera macabra como ato de contestação de um duplo: vidas enterradas e solo desterrado. Pensar o solo não apenas na superfície, mas como substância amalgamadora, onde se inscrevem camadas de violência, mas também de insurgência diante do cenário de ruína.

A fantasmática da terra também pode ser observada em *Respirando memórias*, de 2019. Fruto de mais uma residência artística de Rubiane Maia, a ação consistia na criação de um cone metálico conectado a um tubo de *snorkel*, de modo a captar e amplificar o fluxo de ar saído de sua respiração. Em posição quase fetal, Rubiane mergulha a cabeça coberta por terra e, durante três horas, realiza respirações intensas que produziram uma sobreposição de vozes indistintas. A ação, "uma busca por vozes ancestrais", reafirmava o solo como significante de memórias até então inacessíveis.

Inicialmente, o solo sobre a cabeça sugere sufocamento, mas o calor, a umidade e os olhos cerrados criam um efeito sinestésico, intensificado pelo microfone junto ao cone. O ar, os fluidos e a materialidade que se forma nos movimentos constituem uma memória feita de afetos latentes e imprevisíveis. Assentar a cabeça na terra expressa a tentativa de conhecer intimamente o solo, reconciliando materialidade e espiritualidade. Maia comunica-se tanto com a espiritualidade corrente quanto com os passados ocultos, e a fantasmática dos sons, além do desconforto na garganta, remete aos dispositivos de desencarceramento de corpos soterrados, alinhando camadas de terra e passado, algo que se coloca em ressonância com o terreno revolvido por Galindo.

Em Maia, o gesto de "buscar terreno" compreende um embaralhar das memórias, garantindo sua circulação em nível transgeracional. A postura passiva e silenciosa de Galindo encontraria assim abrigo no regurgitar dos grunhidos emanados a cada inspiração e expiração de Maia. Quando Maia afunda a cabeça na terra ela não está sozinha, assim como revela o ativista Ailton Krenak (2020, p.96): "quando eu piso no chão não é o meu rastro que fica, é o nosso". Desse rastro, tecemos o emaranhado que a conduz ao resgate dos fantasmas, que em verdade, nunca deixaram de existir.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 5
Regina José Galindo, *Tierra*, Le moulins, França. Curadoria: Clare Caroline. Câmera e fotografia: Bertrand Huet e Didier Martial. Operação: Pascal Pauger. Produção: Lucy e Jorge Orta, no âmbito do Programa de Residência de Les Moulins, com apoio da University of the Arts London e do La Maréchalerie – Centre d'Art de Versailles. (França, 2013). Disponível em: https://www.reginajosegalindo.com/

Em *Divisa*, de 2022, ação itinerante de Rubiane Maia, o percurso do norte de Minas Gerais ao sul do Espírito Santo é documentado em vídeos e fotografias, incluindo imagens interativas em 360°, acessíveis *online* na plataforma da artista, permitindo explorar cada ponto da divisa. Articulando "corpo e memória" e "corpo e território", o deslocamento físico decorre sobre um tempo dilatado, das reminiscências da infância, ganhando novo contexto e atenção inaugural do espaço, processo ativado na dinâmica colaborativa entre filho e companheiro.

Em meio à geografia alterada pelo crime ambiental de Mariana-MG, *Divisa* propõe o reencontro com o passado e abre brechas para (re)imaginar conexões além da delimitação física. Localidades permeadas por passagens pessoais, manifestam possibilidades outras do habitar, borrando as balizas do tempo. Reflete sobre as transformações do espaço, deixando viventes e desterrados do solo imbricados na paisagem deletéria. A resiliência do solo ante a predação mineradora segue em luta, como seguiram os povos indígenas e herdeiros da diáspora por esses espaços "entre". Em contrapartida, o caráter errante da ação propõe outra relação de intimidade com a terra.

Diante a um passado esmaecido, fragmentado, a terra em sua propriedade densa e cromática, reaviva memórias, e cria outras. Memórias investidas das relações íntimas contidas aqui no projeto familiar inédito. O sentido itinerante

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

investe em outra economia do espaço, em que o exercício da pertença se quer provisório. Com isso, atua sobre uma percepção fragmentada e, sobretudo, apartada, desafiando modos de ação genuinamente integrativos.

Os percursos violentos que destituíram negros da autonomia sobre seus corpos e do direito à terra evidenciam que esta deve ser tomada a partir de uma relação radicalmente oposta à jurisprudência que se apoia na exploração compulsória. Talvez daí surja a desconfiança em relação aos marcos civilizatórios: entradas, bandeiras, capitanias e divisas historicamente serviram à invisibilidade dos povos indígenas e à sobrevivência da população negra, ampliando as consequências do racismo ambiental e das políticas neoextrativistas. Ao recuperar o espaço como lócus de pertença, *Divisa* nos convida a refletir sobre os dispositivos de controle típicos dos processos de demarcação e disputa de terras.

Em *Divisa*, a escolha por lonas de caminhão servirá de suporte de construção, que vai além da imagética formal. O tecido recortado ou tela branca não depreende de uma composição estética usual, suscitada por delimitação temática. A começar pela pigmentação da tela feita do barro das estradas, das impressões assimétricas produzidas pela disposição aleatória de folhas e galhos ou das impressões estudadas pelo transpassar das solas dos pés pelas estradas.

Figura 6
Rubiane Maia, Projeto Itinerante Divisa – Espírito Santo e Minas Gerais, 20 dias, 2022
Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Rubiane-durante-a-iniciativa-no-ponto-4-da-deriva-18091979-40789845_fig1_388503107

Rastros avermelhados sobre o tecido branco se repetem em diferentes pontos da divisa, em contraste com os tons lamacentos do Rio Doce, contaminado pelos rejeitos de minério. O movimento de ir e vir sobre a lona ancora os pés em experimentações singulares. Para a artista, a tela funciona como extensão da pele; do mesmo modo, a lona branca sobre o espaço opera como sobreposição da paisagem-lona à paisagem-ponte, esta última entrecortada pelo ruído dos automóveis e dos transeuntes. Ao mesmo tempo, produz-se uma ação curativa: a lona sobreposta à paisagem, ambas afetadas pelo rio lamacento, instaura uma realidade alterada, externa e estranha ao ciclo natural das águas. Nesse contexto, o gesto cuidadoso da caminhada sugere, por sua vez, uma operação autoimune diante da ambiência devastada.

As pegadas assumiriam, portanto, um efeito reparador, perceptível também na ação *¿Quién puede borrar las huellas?*, de 2003. Nela, Galindo, ao marcar com sangue seu trajeto do Tribunal Constitucional até o Palácio Nacional da Guatemala, expõe a impunidade que permeia o processo eleitoral ao admitir a recandidatura de Efraín Ríos Montt, responsável pelo maior genocídio do país. Se em Maia as pegadas se diluem pelo barro amorfo dos resíduos da barragem, em Galindo elas se sobrepõem em nítido contraste ao pavimento do centro histórico. Em ambos os casos, contudo, evocam-se como prova cabal de massacres sem precedentes.

O barro impresso na lona do caminhão não apenas testemunha a agressão ao ambiente, mas sugere itinerários de reconstrução de vidas, suscitando a ideia de Donna Haraway (2016) de "conviver com o problema". A experiência do trauma retorna à noção de pertença, desestimulando o protagonismo humano e concebendo a terra como espaço compartilhado, além da racionalidade exclusivamente humana.

Dos resíduos do crime ambiental, tomamos de Anna Tsing (2015) a noção de contaminação como parâmetro de rearranjo da vida e possibilidade de criar relações íntimas com a natureza. Em sua investigação sobre os cogumelos matsutake, Tsing evidencia a força vital dos fungos que brotam em solos devastados, onde microrganismos encontram modos de florescer em meio às ruínas do extrativismo. Essa vitalidade dos vestígios nos mostra que, mesmo após a destruição, a vida se regenera, abrindo espaço para outras formas de existência. De modo análogo, as ações artísticas emergem como catalisadores de memórias, ativando presenças que recusam o apagamento e insistem em reverberar no presente pelos seus rastros, materialidades intuídas sob outro registro do sensível.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 7
Regina José Galindo, *Quién puede borrar las huellas.* Fotografia Victor Pérez, vídeo Damilo Montenegro, 2003.jpg
Disponível em: https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/

Figura 8
Rubiane Maia, Projeto Itinerante Divisa – Espírito Santo e Minas Gerais, 20 dias, 2022.jpg
Disponivel em: https://www.projetodivisa.com/

Ainda sobre a insuficiência do conceito território, tradicionalmente associado a uma história de disputas e aniquilação de povos, a geógrafa Christine Chivallon (1999) adere ao conceito de espacialidade por desacreditar na qualidade integradora do território. Trazendo a integralidade como dispositivo de articulação dos territórios ancorados nos aspectos políticos, econômicos, sociais e simbólicos, o eixo ambiental é complementado por Haesbaert (2020) como o mais recente elemento da agenda de integração micropolítica. A ação performática nas fronteiras, entre municípios, corpo-território e corpo institucional, ressoa na micropolítica de Gloria Anzaldúa (2012). A fronteira, como zona intervalar, abriga e perturba múltiplas identidades, convidando à exploração de sua plasticidade e à intervenção psíquica dos corpos fronteiriços. Nesse sentido, o conceito de performance *neplantlera* propõe responder à insuficiência semiótica da fronteira, funcionando como mecanismo de contestação e busca de subjetividades transversais.

Essa perspectiva se articula às construções ancoradas na terra, sujeitas às transformações do tempo: topografias conciliadas a aclives e depressões, habitações erguidas sob os desígnios da floresta, confirmando o apreço pelas coexistências terrenas. A separação topográfica do terreno, contudo, não passa de uma das muitas ficções humanas que apartam corpos e perspectivas, levando-os a crer que se encontram sob um manto que os conforma como identidades fixas. A linha imaginária da divisa, particularmente útil à especulação fundiária, reverbera nas cercas das fazendas, que segregam animais e homens. Talvez por essa razão sejam tão frequentes em *Divisa* os registros de animais soltos nas estradas, em particular os cavalos, comumente associados ao símbolo da liberdade. A fronteira, nesse caso, evidencia uma política do espaço que busca impedir o confluir entre corpo e lugar.

Ao problematizar essas divisões impostas entre natureza e cultura, corpo e território, o trabalho de Rubiane Maia convoca modos outros de habitar e perceber o mundo, sustentados por lógicas de interdependência e reciprocidade. É nesse horizonte que a noção de bem-viver (*sumak kawsay*), destacada nas Constituições do Equador, de 2008, e da Bolívia, de 2009, encontra ressonância. Tornada concreta pela Lei da Mãe Terra e do Desenvolvimento Integral para o Bem Viver, de 2012, essa perspectiva, inspirada na cosmopercepção indígena, propõe uma relação de harmonia com a natureza, solicitando apenas o necessário à sobrevivência, em contraste com a lógica extrativista e acumulativa do desenvolvimento ocidental.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A ética coparticipativa, como bem define o pensador Antônio Bispo dos Santos (2019), o Nego Bispo, funda-se na circularidade, típica de sistemas cosmológicos, de difícil assimilação para os colonialistas, ávidos por sintetizar a vida e reduzir pessoas à condição de objetos. Entre os dispositivos de desarmamento do terror cotidiano e estrutural, destacamos a ação *Food art research*, de 2025, voltada para a pesquisa e valorização da pluralidade da produção agrícola familiar. O FAR, descrito como "ampla rede internacional de artistas consagrados que se envolvem com a política e a estética da alimentação", constitui-se como plataforma relevante para a recuperação de práticas milenares da cultura alimentar.

Galindo desempenha igualmente consciência aguda sobre a preservação de práticas agrícolas, especialmente o protagonismo feminino. Os trabalhos *Mazorca*, de 2014, e *Raíces*, de 2015, incorporam as simbioses presentes no contato corpo-terra. Em *Mazorca* a viagem imersiva até a comunidade agrícola na aldeia Chotacaj em Totonicapãn na Guatemala atenta para os abusos jurídico-territoriais dos conglomerados monopolistas ou *big farms*, como a Monsanto. A ação conta com a participação de sua filha, que junto à comunidade desempenha a tarefa de debulha do milho, ação que nos remete ao laço afetivo entre Rubiane e seu filho Tian em *Divisa*.

Nessa divisão geopolítica está a luta por menos cinturões agrícolas e mais "Povos do Milho", verdadeiros habitantes de Abya Yala e "Povos da Mandioca", originários da terra pindorama, povos de preservação dos cultivares, disseminadores das micropolíticas de encantamento da terra, e por extensão, de desarmamento do terror. Honrar a vida presente e ancestre humana e para além da humana é ter em mente a inseparabilidade humana ao húmus, a *humusidade*, qualidade com que Haraway (2016) nos provoca como partilha genuína. Assim, a luta desses povos é também cosmológica. Pensar a *humusidade* é reconhecer a vida regenerada na mistura entre espécies, memórias e tempos, e honrar os povos da terra é cultivar a vida ante o terror.

Tatiane Paiva Cova *é doutora em história social da cultura pela PUC-Rio, com especialização em curadoria de arte pela Universidade Nova de Lisboa. Atua como curadora na Divisão de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional. Desenvolve pesquisas sobre curadoria, gênero, corpo e performance.*

Referências

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 4 ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

BÁEZ, Fernando. *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BLACK, Holly. Regina José Galindo – Selected by WePresent guest curator Marina Abramović. *WePresent by WeTransfer*, 15 mar. 2021. Disponível em: https://wepresent.wetransfer.com/stories/regina-jose-galindo-selected-by-marina-abramovic. Acesso em: 13 ago. 2025.

BROWN, Wendy. *Nas ruínas do neoliberalismo: a ascensão da política antidemocrática no Ocidente*. Trad. Mario A. Marino e Eduardo Altheman C. Santos. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2019.

CHIVALLON, Christine. Fin des territoires ou necessité d'une conceptualisation autre? *Géographies et Cultures*, n.31, p.127-138, 1999.

CIEN, Centro de Investigaciones Económicas Nacionales. *Página institucional*. Ciudad de Guatemala: Cien, 2024. Disponível em: https://cien.org.gt/. Acesso em 5 ago. 2025.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch'xinakax Utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. Ed. Tadeu Breda. São Paulo: Elefante, 2017.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. *GEOgraphia*, Niterói, v.22, n.48, p.1-16, 16 jun. 2020. DOI: 10.22409/GEOgraphia2020.v22i48.a43100.

HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham/London: Duke University Press, 2016.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2022.

PQF, Psicanalistas que falam. *Suely Rolnik*. Direção Heidi Tabacof. Realização Tupi Produções, 2022 (Série documental, episódio 8).

REGINA JOSÉ GALINDO, artista guatemalteca | Alemania con acento. *DW Español*, 11 mar. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gVsKhr2BNSk. Acesso em 9 jul. 2025.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

SANTOS, Antonio Bispo. *A terra dá, a terra quer: a luta do povo negro por terra no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Consequência, 2019.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

SEVERO, Leonardo Wexell. Estupro foi "arma de guerra" pró EUA e Israel para exterminar maias na Guatemala. *Diálogos do Sul Global (Operamundi)*, 1 out. 2024. Disponível em: https://dialogosdosul.operamundi.uol.com.br/estupro-foi-arma-de-guerra-pro-eua-e-israel-para-exterminar-maias-na-guatemala/. Acesso em 1 ago 2025.

SIMMEL, Georg. *Filosofia da paisagem*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

SPERO, Nancy. Tracing Ana Mendieta. *Artforum*, v.30, n.8, p.75-77, 1992. Disponível em: https://www.artforum.com/features/tracing-ana-mendieta-203560/. Acesso em 12 set. 2022.

TAYLOR, Diana. Interview with Regina José Galindo. 24 jan. 2010. New York: Hemispheric Institute of Performance and Politics. Disponível em: https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl-interviews/item/2228-galindo-int-2010.html. Acesso em: 13 jul. 2025.

TSING, Anna. Margens indomáveis. Cogumelos como espécies companheiras. *Ilha*, v.17, n.1, p.177-201, jan.-jul. 2015. Disponível em: DOI: http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2015v17n1p117.

VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia (orgs.). *Terra comunal: Marina Abramović + MAI*. Trad. Tiago Novaes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

WALDMANN, Judith. "Não sou uma mulher vulnerável". Entrevista com Regina José Galindo. *Revista Contemporary And (C&) América Latina*, 9 mar. 2018. Disponível em: https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/regina-jose-galindo/. Acesso em 3 jul. 2025.

Artigo submetido em agosto de 2025 e aprovado em outubro de 2025.

Como citar:
COVA, Tatiane Paiva. Entre o corpo e a terra: poéticas da resistência em Regina José Galindo e Rubiane Maia. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 167-193, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https:// doi.org/10.60001/ae.n50.9. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético

Art and sensibilities in confronting contemporary horror: a political-poetic dossier

Julie Brasil
0000-0003-3108-2478
julie.brasil@unirio.br

Resumo

O presente dossiê reúne ensaios e práticas artísticas que investigam a arte como resistência diante do horror contemporâneo. A partir da discussão sobre a monstruosidade e a fome como sintomas de uma cultura de controle e exclusão, o conjunto de textos atravessa as urgências da inclusão sensorial e da educação como prática de liberdade. O trabalho articula perspectivas feministas e decoloniais para reescrever a história da arte e abordar as tensões das políticas migratórias e da fronteira. Examinam-se poéticas que enfrentam a violência estatal, o luto e o silenciamento, transformando o trauma em denúncia e a morte em semente de resistência. Por fim, o dossiê propõe o sonho e a fabulação coletiva não como fuga, mas como estratégias pragmáticas e políticas para adiar o fim do mundo e reinventar futuros possíveis.

Palavras-chave

Arte e política. Horror contemporâneo. Resistência. Afetos e sensibilidades.

Abstract

This dossier brings together essays and artistic practices that investigate art as resistance in the face of contemporary horror. Starting from the discussion on monstrosity and hunger as symptoms of a culture of control and exclusion, the collection addresses the urgencies of sensory inclusion and education as a practice of freedom. The work articulates feminist and decolonial perspectives to rewrite art history and address the tensions of migratory policies and borders. It examines poetics that confront state violence, mourning, and silencing, transforming trauma into denunciation and death into seeds of resistance. Finally, the dossier proposes dreaming and collective fabulation not as escape, but as pragmatic and political strategies to postpone the end of the world and reinvent possible futures.

Keywords

Art and politics. Contemporary horror. Resistance. Affects and sensibilities.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.10

Abrimos este dossiê com um brilhante vômito: Monstros à mostra, de Leonardo Bertolossi. O texto se derrama como quem confessa – ou denuncia –, lembrando que a monstruosidade é condição vital dos tempos, mas, sobretudo, é sintoma de uma cultura que suprime a diferença e estetiza a violência em nome do controle e da ordem. Bertolossi propõe: somos todos monstruosos, exceto quem não. Nossa fome é de sentido; nossa existência, abjeta e errante num mundo precarizado, manipulado pelo medo e pela docilização neoliberal. Aqui, monstros e canibais tornam-se alegoria e denúncia, personagens da luta contra a normalidade letal, aquele "grau zero da monstruosidade" (Canguilhem), e explicitam o embate entre o desejo e o controle, a multiplicidade e o discurso único.

O texto de Bertolossi nos apresenta a monstruosidade como potência anárquica e crítica; um excesso que recusa a morada segura da normalidade e faz do abismo sua casa, desvelando, junto com as ruínas do mundo, a fome que permeia todo o tecido social. A monstruosidade, para Bertolossi, não é só um desvio de padrão, mas a matéria-prima de nossa incompletude, aquilo que habita o interior de cada figura socialmente "aceitável" – um traço de desejo e falta, o vazio em aberto como horizonte do humano. Reconhecer o monstro em nós é confrontar a própria experiência do vazio, da exclusão e da ausência, recusando o consolo piedoso para buscar sentidos nos rastros do que foi apagado.

É a partir desse vazio que Leonardo Martins traça seu caminho: O peso do vazio: imagem, fome e resistência na Palestina não parte da monstruosidade como fábula ou metáfora, mas de um gesto absolutamente real – uma criança dormindo com uma pedra amarrada ao estômago, lutando contra a fome. A imagem circula como denúncia, mas sua autenticidade, contestada no campo das *fake news*, pouco altera a força do conteúdo: mesmo que a fotografia seja ficcional, a fome não é. É desse encontro entre realidade e rumor, ausência e excesso que emerge o *punctum* descrito por Barthes, aquilo que fere e nos atravessa sem piedade. O vazio em questão não é só ausência de pão, é excesso de significado histórico, político e ético, interpelando nossa própria letargia e exigindo ação: a fome como monstruosidade programada, projeto de extermínio.

Martins transforma a pedra no ventre vazio em representação radical da resistência, condensando a relação do corpo com a terra, o mineral com o social, o arquivo digital com o testemunho vivo. Os dois Leonardos partilham, a suas maneiras, o desejo de romper o ciclo de indiferença, apontando que o horror, quando naturalizado, anestesia; apenas a arte (monstruosa e material) pode dar forma simbólica a esse vazio e o ressignificar em esperança e liturgia política.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A fome, como aponta Leonardo Martins, é uma forma de vazio insuportável, mas nunca natural. Antes de ser ausência de alimento, ela é inscrição da desigualdade, efeito de estruturas geopolíticas, sociais e políticas que programam a exclusão. Josué de Castro foi incisivo: a fome está enraizada no solo das injustiças históricas, das políticas de concentração fundiária e na lógica do latifúndio, que transforma a terra e a comida em mercadoria para poucos, destinando ao resto apenas o vazio, a escassez, a espera. Ao falar da fotografia e da fome, Martins mostra que a imagem, quando pensada como inscrição no corpo social, pode deslocar o espectador da indiferença para a responsabilidade ética e política.

Esse campo do vazio é reatualizado na poética de Andréa Hygino, cuja série Tipos de Comer II torna o ato de se alimentar um acontecimento coletivo, político e educacional. Em suas fotografias e performances, a língua – símbolo da fala e também da digestão – recebe palavras-forma feitas de macarrão, compondo alfabetos e alimentos. É a equação poética de aprender (e ensinar) com o corpo, de debater as urgências sociais em torno da mesa e do quadro-negro: "Negar o alimento é negar o próprio começo das palavras". Hygino radicaliza a ideia de Carolina Maria de Jesus: transformar a escassez em presença crítica, destacando que toda educação como prática de liberdade deve ser, ao mesmo tempo, escola e cozinha, espaço de partilha e de inclusão simbólica e material.

A passagem do vazio do corpo (explorado por Martins) para o vazio da sala de aula (investigado por Hygino) revela, portanto, o circuito completo da exclusão: quem tem fome de pão terá fome de mundo, de direito, de linguagem. É por isso que, nos trabalhos de Hygino, a educação aparece como campo de disputa central para a democracia do sentir e do existir. O cotidiano da escola – universo de disciplina, mas também de desobediência e invenção – reencena a fronteira perversa da inclusão e da exclusão sociais. Como afirmam teóricos da área da inclusão, como Viviane Sarraf, a verdadeira política inclusiva deve ser sensorial, experimental, aberta ao corpo e a suas diferenças, capaz de reinventar modos de dar presença a quem esteve historicamente interditado.

O percurso construído até aqui atravessa a radicalização do sensível, do corpo e do espaço: de Andréa Hygino e suas inscrições da fome e do direito à palavra, horizonte que se abre no texto seguinte: a inclusão plena nos espaços culturais, museais e artísticos, como direito e reinvenção radical de cidadania – tema pulsante na experiência curatorial de Isabel Portella.

Deslocando a arte para o território da acessibilidade plena, multiplicando sentidos e modos de estar no mundo sensorial, convergindo o gesto coletivo de Hygino com o desejo de democratizar as experiências estéticas, Portella faz da exposição Arte pra Sentir um laboratório de inclusão sensível – em que baixa visão e singularidades sensoriais são não apenas acolhidas, mas celebradas como potência de criação e pertencimento. Articula-se aqui a urgência de construir uma pólis em que toda diferença tenha espaço, voz, inscrição e presença.

Isabel amplia ainda mais a ideia de inclusão: a experiência estética não deve ser monopólio do olhar, mas ocasião para a invenção de múltiplas vias de acesso, partilha e pertencimento sensorial. Inspirando-se em Merleau-Ponty, Amanda Tojal e na própria Viviane Sarraf, Isabel propõe medidas que vão do tato à audiodescrição, do olfato ao paladar, fazendo da exposição território de liberdade e de vivência integral da diferença.

Nesse contínuo, arte, fome e educação caminham juntas: todas apontam para a necessidade de romper o ciclo da exclusão, inventando novas formas de sentir, aprender e construir pertencimento. Esse campo expandido do sensível encontra em Daniela Labra uma reflexão aguda sobre o papel da sensibilização e da sensorialidade: para Labra, a potência política da arte está em sua capacidade de desconstruir fronteiras estáticas e ativar zonas de experiência, nas quais corpo, espaço e afeto se entrelaçam em vivências contingentes. Aqui, a sensorialidade deixa de ser mero adorno ou acessório, assumindo o centro da práxis artística – seja nas proposições relacionais de Lygia Clark, seja nas ações pedagógicas de Hygino ou nas experiências de inclusão curatorial de Portella.

Labra destaca como algumas artistas, Lygia Pape entre elas, promoveram um “percurso global” de reencantamento do cotidiano e das sensibilidades marginalizadas. Pape, como Clark e Oiticica, alinhou sua produção à recusa do objeto estático e à invenção de linguagens capazes de ativar o coletivo, o sensório e o político. A experiência de sensorialidade radical proposta pelo neoconcretismo repercute nas práticas de atenção ao corpo, à diferença e às microrrevoluções do cotidiano das periferias urbanas.

É neste lugar da escuta e do corpo-sentido que Marcela Cantuária se insere, trazendo à tona a atualidade explícita do gesto radical de Lygia Pape em diálogo com a constelação de mulheres latino-americanas. Cantuária convoca para o centro da cena as históricas e as anônimas: suas pinturas e instalações

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

celebram e inscrevem as vozes de resistência das mulheres do continente, forjando cartografias da diferença, do inacabado, do comum insurgente. Se Pape reivindicava a potência subjetiva e sensorial das formas abertas, Cantuária oferece a radicalidade da memória coletiva, irredutível ao esquecimento ou à subalternização institucional. Vai-se, assim, do estômago vazio à língua cheia de palavras, da exposição tátil à curadoria engajada, do gesto performativo ao ativismo pictórico.

A partir do gesto radical de Marcela Cantuária, que reimagina os salões emblemáticos da história da arte ocidental por meio do olhar insurgente das mulheres do sul global, o percurso deste dossiê se enraíza na força feminista que une corpos, territórios e ancestralidades desobedientes. Nas pinturas da série Salões das Mulheres, Cantuária tensiona a função consagradora do museu, subvertendo antigos dispositivos eurocêntricos e ofertando um relicário de memórias insurgentes, em que mãos femininas e vozes latinas desenham novas cartografias de mundo. Cantuária não reivindica apenas um lugar no arquivo: ela o reescreve, fazendo do salão – outrora cofre de exclusões – um laboratório vivo para fabulações e futuros abertos. Seu gesto, simultaneamente coletivo e radical, afirma que recontar a história da arte nunca será ato neutro: trata-se de refundar mundos – e esse é o gesto inaugural do feminismo, entendido como prática visual e exercício ininterrupto de disputa simbólica.

É desse ponto crítico e luminoso que o texto ecoa no pensamento e na prática de Marivi Véliz, cuja travessia performática parte das genealogias feministas latino-americanas para habitar, com intensidade, o solo da arte política. Véliz articula em sua escrita o corpo e a fronteira como campos de batalha: ao analisar o impacto de Regina José Galindo e Tania Bruguera, revela como a performance contemporânea, por meio da corporeidade extrema e da publicização da vulnerabilidade, produz interseções potentes entre corpo feminino, território, história e migração. É nos corpos da diáspora, nas mulheres em deslocamento, no grito por direitos – sempre ameaçados por regimes de controle e opressão – que a autora vê o lugar privilegiado da resistência feminista. Assim, a força das mulheres latinas celebrada por Cantuária se concretiza nas práticas radicais de Galindo e Bruguera, tocando a dor, o risco e a esperança de todo o continente.

Véliz, no entanto, amplia seu olhar à dimensão urgente das políticas migratórias atuais, principalmente no contexto dos Estados Unidos. Em suas

análises, fica evidente que o endurecimento das políticas migratórias não é apenas reação a fluxos demográficos, mas parte de uma disputa simbólica e política sobre identidade e pertencimento nacional. O recente aumento nas deportações em massa, o reforço de fronteiras e as narrativas xenofóbicas não apenas afligem migrantes em situação irregular, mas também tensionam as noções de cidadania, trabalho e direitos humanos. Enquanto profissionais altamente qualificados seguem sendo admitidos em número recorde, milhares enfrentam a precarização, o risco da deportação e o trauma da separação familiar. Pesquisadoras como Gabrielle Oliveira e Margaret Peters expõem o paradoxo: o mercado de trabalho valoriza "cérebros" estrangeiros, mas a retórica política e as ações do Estado aprofundam a vulnerabilidade dos migrantes mais precarizados, principalmente latinos.

Daí, o feminismo decolonial latino-americano se faz ponte para uma questão inescapável: a migração. Esse é o tema que catalisa o vínculo para o ensaio de Rubens Takamine. Tal como as performances investigadas por Véliz, a obra de Rubens estabelece a migração como experiência de fronteira vital, transformação e conflito. O migrante – seja por fuga, desejo ou necessidade – é um corpo político por excelência, corpo que escapa, que desafia o controle do Estado-nação, que carrega, na pele e na memória, tanto as marcas da violência quanto os rastros de reinvenção coletiva.

Assim, este dossiê – construído a partir dos afetos, das urgências e das insurgências do sul – avança do salão tomado pelas mulheres de Cantuária. Ele atravessa a performance feminista radical de Véliz, Galindo e Bruguera. Além disso, desemboca no horizonte sensível e político da migração, que será aprofundado a seguir pela voz de Takamine. Arte e política aqui se afirmam como práticas de passagem: de mundos interditados, de geografias insubmissas, de presenças que insistem em existir, mesmo e sobretudo na travessia.

A tessitura política da migração, discutida por Rubens Takamine por meio do percurso do artista nipo-brasileiro Claudio Tobinaga, revela que todo deslocamento é também experiência de "hiato existencial" – terra de ninguém entre pertença e rejeição, promessa e desilusão. Nas pinturas de Tobinaga, a memória turbulenta das diásporas orientais no Brasil é atravessada por imagens híbridas, *glitches* de uma nação que insiste em celebrar a paleta da mestiçagem enquanto normaliza práticas cotidianas de exclusão e preconceito. A migração, na leitura

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

de Takamine, não é apenas viagem de corpos, mas zona tensa em que identidades se chocam e ressignificam; é racismo estrutural e também fabulário, resistência e reinvenção. Como sugere Byung-Chul Han, citado por Takamine, esses corpos migrantes nos obrigam a ver o abismo do pertencimento negado, mas também a potência erótica do contato, da mestiçagem, da negociação que não cessa.

O que resta, por vezes, das ruínas do terremoto é a indagação sobre o valor da arte e sua utilidade na produção da subjetividade e resistência das margens – a arte como produção de hiatos existenciais, que se recusam à domesticidade do campo artístico institucional e ao consumo capitalista.

A introdução de Jorge de León emerge da combustão crítica do marginal. Num trânsito que parte das "ruínas acesas" pela violência urbana e colonial até a potência inaugural do corpo e do silêncio costurado, León organiza sua prática artística a partir da fronteira – o corpo como terreno agônico. Suas performances, como a emblemática costura da própria boca, materializam uma crítica feroz ao dispositivo político do silenciamento dos descartáveis, atravessando a estética brutal e o gesto da denúncia que Didi-Huberman chama de imagem ardente.

A peça fundamental na obra de Jorge é a recusa do trauma redentor e a insistência no gesto: suas imagens encaram o espectador não para purificar, mas para arder junto e, como Galeano aponta, transformar a memória do incêndio em fermento para rebelião. Os abutres de Zopilotes batem em metáfora sobre a morte e a decisão histórica entre prata e chumbo, revelando a impossibilidade de fuga desse ciclo – na Guatemala, o bloco de concreto e o cadáver são insígnia de toda biopolítica das margens. León, assim, assume a sobrevivência como força inaugural, ativando a denúncia e profanando o real, recorrendo ao eterno retorno nietzschiano para sugerir que, mesmo fadado ao fracasso, todo gesto tem hipótese de reinvenção.

O ciclo das chamas, no qual ardem desde operárias e meninas calcinadas até florestas devoradas pela violência política e pelo abandono estatal, configura o fogo não como destruição somente, mas como chamado – campo de provocação, luto e renascimento. Seu último movimento recusa a reconciliação e aposta no impossível florir no ciclo da morte, permitindo que o lume minúsculo insista na existência.

O atravessado pela morte e pela recusa da apatia prepara o terreno para a poética de Rafael Prado, em que a morte se transmuta em semente e resistência.

Prado, em sua série Povos Amazônicos não morrem, viram semente, articula uma genealogia da floresta sagrada – seus corpos tombados não se apagam, mas germinam como agentes históricos e ecológicos silenciados pela violência do extrativismo. Rafael, ao transformar a dor da perda em potencial de vida, reinventa a memória como campo de batalha simbólica, em que as lágrimas regam o nascimento das árvores, e os mortos tornam-se guardiões.

A obra pictórica de Rafael Prado ressoa como antídoto à violência das múltiplas mortes impostas à Amazônia, elucidando não só resistências, mas reinvenções de vida em meio ao luto permanente. Ao plasmar figuras de defensores da floresta e povos originários como semente, e não como ausência, Rafael reconstrói uma gramática visual que entrelaça canção, corpo e território, convertendo o trauma coletivo em imanência e expressão vital. Em sua pintura, fraturada por grafismos e linhas que se bifurcam como rios, a floresta se escreve não apenas como no contexto apresentado, o sujeito é visto como agente, ecoando a ancestralidade viva e a possibilidade de mundos alternativos. Nesse modo de criação, há um desejo radical de liberdade – não a liberdade liberal, abstrata, mas aquela enraizada na experiência comunitária, nos encontros interespécies e na reinvenção dos vínculos sociais que a devastação colonial tentou romper. A liberdade, nesse caso, é invenção de linhagens, matriz ritualística e afirmação de direito ao sensível. A arte torna-se um ato de restituição e de insurgência ontológica: o direito de criar sentidos para além da morte e do silenciamento.

É nesse limiar que a poética de Prado deixa aberta a senda para a obra de Omar Garcia, cuja investigação da imagem se inscreve nas fraturas e nas promessas do conceito de liberdade enquanto chave dialética do político. Garcia problematiza a liberdade para além da sua aparente obviedade, captando-a como um processo sempre tensionado entre autonomia, poder e limitação. Em seus escritos e investigações artísticas, a liberdade não se resume à retórica emancipatória, mas emerge como categoria operacional que, no espectro latino-americano, é regida tanto pelo desejo quanto pela violência do aparato estatal. As imagens de Garcia tensionam a genealogia da liberdade: a narrativa bíblica do Éden, a conquista do território, o exílio e a estrangeiridade como condição constitutiva do sujeito contemporâneo. Aqui a estética, por definição, é política – pois a aparência das coisas é inseparável da disputa por visibilidade e reconhecimento. Os corpos, as paisagens, os arquivos ativados pelo artista evidenciam que a liberdade

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

é sempre um campo em disputa, cujo reverso é o controle, a fronteira e o exílio. Nada mais atual em contextos em que todo território é sitiado por delimitações "legais" que visam silenciar, expatriar ou classificar vidas, como Garcia aponta em seus ensaios sobre o espaço – político, estético, espiritual – e suas exclusões.

Nessa dobra, Garcia revela a política como força fundante da arte contemporânea latino-americana, transcendendo a mera tematização do conflito para propor uma ação sensível sobre o visível. Política, em sua acepção mais radical, emerge como processo de redistribuição do sensível (Rancière), lugar onde o dissenso se inscreve tanto pela presença quanto pelo espectro da ausência. É nesse ponto de inflexão, em que a política se torna matéria da arte, que se insere a análise da obra de Aline Chagas, pesquisadora cuja trajetória se debruça justamente sobre a politicidade do corpo dissidente e das vozes expulsas da normalidade estética e institucional.

No trabalho de Chagas, a política é atravessada pelo testemunho da dor coletiva, pelo espectro do autoritarismo e por estratégias de resistência feminista, decolonial e transidentitária. O texto propõe uma reconexão entre arte e politização do trauma, tensionando as fronteiras do silêncio e da memória, ao reivindicar a visibilidade das vidas precárias e dos corpos racializados e generificados, por vezes reduzidos à condição de ausência pelo Estado e pelo patriarcado. Sua poética não busca apenas a denúncia, mas a reinscrição sensível dos lutos negados e a fundação de vocabulários afetivos e políticos para experiências relegadas ao espectro, ao fantasma e ao protesto coletivo.

A produção de Aline Chagas oferece contundente denúncia das dores gestadas nas entranhas das ditaduras latino-americanas, revelando como os horrores do poder de exceção perpetuam paisagens de medo, luto não reconhecido e silenciamento social. *La llorona* emerge como um corte na pele da história, em que silenciamento não é mero apagamento, mas operação contínua de poder sobre corpos dissidentes. Seu texto habita o interstício entre o aniquilamento e o lamento: recuperando o fantasma e o feminino como experiência política e colonial que, recorrentemente, as estruturas autoritárias procuram lançar ao silêncio. Aqui, silenciar é interditar o luto das mulheres indígenas, negar reconhecimento dos corpos racializados – instaurar a morte sem direito à memória, como demonstra Judith Butler. Na escrita de Aline, porém, esse silenciamento é sempre incompleto: a performance e o cinema tornam-se contra-arquivos, dispositivos

que fazem reverberar o espectro no espaço público e coletivo, reavivando as vozes sepultadas pelo trauma de Estado e pelo patriarcado. Força e testemunho, a arte despedaça o pacto do silêncio e produz comunidade na dor e na desobediência. Essa expansão do silêncio, historicamente sistematizada e incessantemente revertida, trabalhada por autores como Michel Foucault e Giorgio Agamben, reaparece nas estratégias artísticas de Maria Raeder.

Ao manipular imagens extraídas dos meios de comunicação, Raeder trabalha o silêncio da dissensão e do estranhamento. Suas operações de corte, recorte e reedição instauram vazios e interpelações: ao tensionar visibilidades instituídas, a artista torna visíveis as zonas de opacidade, de não dito, de resistência ao consenso. Em sua poética do silêncio, Maria Raeder desafia a domesticação das imagens e reivindica o direito ao tempo, à suspensão e à escuta – não o silêncio do medo, mas o silêncio da escavação consciente, como escreve Roland Barthes, capaz de revelar as tramas ocultas do poder, do trauma e da memória. Aqui, o silêncio é gesto político e ético, um espaço de transição entre o luto, a denúncia e a possibilidade de reexistir.

Maria Raeder opera no território em que as pedras se tornam vetor do sonho e da dúvida crítica. Em Pedra sobre Pedra, a artista rearticula pedras colhidas das ruas e imagens de gestos políticos cobertas por névoa negra – para criar, no espaço do entre, uma imagem dialética. Cada pedra oculta e revela: aquilo que deveria permanecer soterrado sob o peso da história, do esquecimento e da mentira é parcialmente retirado, como quem escava fragmentos de sentido sob a crosta do real. Em suas mãos, a materialidade do silenciamento metamorfoseia-se em ruína fértil: obliteração não é esquecimento, é tensão, intervalo entre ocultar e sonhar. Maria encena a vigília do sonho político: no vazio deixado pela pedra, lampejos de sentido aguardam o olhar do outro – imagem que pulsa, hesita, espera o gesto de reanimação do sujeito histórico. Eis a função do sonho não como fuga, mas como agência: sonhar, aqui, é produzir ruído, duvidar dos dogmas fundados pelo terror e pela domesticação midiática, antever futuros possíveis na fímbria do colapso. Sua obra faz da interdição força de suspensão e do sonho, promessa de recomposição do comum, mesmo entre entulhos e fantasmas.

Desse mergulho no silêncio, nasce o impulso de sonhar de novo. É o "sonho" – nunca passividade, mas prática insurgente – que move o trabalho

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

relacional e performativo de Tânia Alice. Referência incontornável em arte do cuidado, Alice configura o sonho como horizonte coletivo, convocando o público a imaginar e prototipar realidades nas brechas do presente. Inspirada por Ailton Krenak e por pensadores das "utopias possíveis", ela propõe: adiar o fim do mundo é um exercício poético, político e radicalmente pragmático.

Nas ações do Coletivo Performers sem Fronteiras, liderado por Alice, o sonho adquire o corpo de diálogo, de encantamento cotidiano e de reinvenção afetiva do comum. Não se trata de esperança ingênua, mas de uma afetividade estratégica, capaz de sustentar alianças e futuros mesmo em cenários de crise. Como enfatiza Krenak, "sonhar é adiar o fim do mundo" – sonhar junto, com a terra, com os corpos, com o coletivo recusa o desespero e abre espaço para futuros plurais, mesmo que ainda provisórios. Alice ensina que, na troca, na relação, no riso, na roda, no improviso, sonhar e criar são maneiras de manter acesa a emergência do inédito e de não permitir que o horror da história se faça totalidade.

Essas práticas, do silêncio à invenção do sonho, dão corpo a uma arte que não se fecha em si, mas deseja sempre mais: transformar o dissenso em partilha, o trauma em narrativa, o fim em futuro adiado – e, sobretudo, o impossível em campo de ação. Tal é o convite deste dossiê: fazer do interstício de cada crise uma política consciente de sensibilidade, escuta e ousadia criadora.

Essas obras ampliam o campo do dossiê, reiterando que a arte latino-americana – no cruzamento entre migração, marginalidade e morte – é laboratório de futuros. O direito à vida, defendido por Rafael Prado, se inscreve como horizonte ético e político para todo percurso coletivo: ninguém pode ser deixado para trás, nem esquecido sob o solo da história. O dossiê do número 50 de *Arte & Ensaios*, portanto, segue reinventando a própria ideia de sensibilidade: do deslocamento ao luto, do corpo vulnerável ao grito irredutível por dignidade, a arte nos pede passagem – sempre.

Por fim, unindo-se como filigranas dialéticas da história, esses artistas, curadores e pesquisadores nos devolvem a potência que o horror tentou destituir: a potência de falar, de restaurar o rumor das ausências, de fazer do silenciamento um campo de batalha, do sonho um atestado inegociável de vida e de futuro. O texto encerra-se, então, no entroncamento entre ruínas e devires, com a afirmação inegociável das poéticas da resistência: ninguém nunca nos cala.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Nadie me calla

Me siguen los pasos
y nadie me calla.
Frenan mi andar
y nadie me calla.
Son mi sombra
y nadie me calla.
Patean mi dignidad
y nadie me calla.
Hacen pedazos mi nombre
y nadie me calla.
Inventan de todo
y nadie me calla.
Me meten presa
y nadie me calla.
Me acusan de todo
y nadie me calla.
Me explotan a gritos
y nadie me calla.
Insultan mi sangre
y nadie me calla.
Me meten al hoyo
y nadie me calla.
Me quitan la luz
y nadie me calla.
Me quiebran los dientes
y nadie me calla.
Me extraen las muelas
y nadie me calla.
Me amordazan la boca
y nadie me calla.
Me amputan la lengua
y nadie me calla.
Me queman el rostro
y nadie me calla.
Me cortan los pies

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

y nadie me calla.
Me sacan los ojos
y nadie me calla.
Me arrancan las uñas
y nadie me calla.
Me queman la piel
y nadie me calla.
Me abren las piernas
y nadie me calla.
Se me vienen adentro
y nadie me calla.
Sangran mis venas
y nadie me calla.
Me duelen los golpes
y nadie me calla.
Destrozan mis vísceras
y nadie me calla.
Apuñalan mi corazón
y nadie me calla.
Me seco de sed
y nadie me calla.
Me matan los sueños
y nadie me calla.
Me matan de hambre
y nadie me calla.
Me matan la vida
y nadie me calla.
Intentan borrarme
y nadie me calla.
La voz
a mí
me viene de otro lado
de más adentro.
Ellos
no lo han entendido.

Regina José Galindo, 2015

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Poema distribuído na exposição Primavera Democrática, 2025
Curadoria: Daniela Labra. Portas Vilaseca.

Julie Brasil *é artista visual e professora na Unirio. Doutora em imagem e cultura, mestre em artes visuais e graduada em pintura pela UFRJ. Sua obra explora trauma, política, consumo e ironia. Participou de exposições no Museu da Cidade, Sesc, Caixa Cultural, CC Brasil México, Festival de Vídeos de Kassel entre outros espaços.*

Como citar:
BRASIL, Julie. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 195-208, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.10. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Monstros à mostra: por uma antropologia artístico-canibal da monstruosidade

Monsters on display: toward an artistic-cannibal anthropology of monstrosity

Leonardo Bertolossi
0000-0003-4455-3582
leobertolossi@gmail.com

Hoje eu não quero falar de beleza
Ouvir você me chamar de princesa
Eu sou um monstro
Karina Buhr

O canibal abjeto

Certa vez o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2006) afirmou que "no Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é". Essa afirmação gerou bastante polêmica na ocasião, tendo sido apropriada por uma reportagem da revista *Veja*, em 2010, que visava atacar os processos de etnogênese indígena dos ribeirinhos no Nordeste do país, sugerindo que haveria pérfida aliança entre índios e antropólogos, o que a revista chamou de farra da antropologia oportunista.

Pois acho oportuno evocar essa vinheta antropológica para sugerir que somos todos monstruosos, exceto quem não é. Os monstros aqui ou, ainda, canibais abjetos, penso-os a partir das reflexões da historiadora italiana Silvia Federici (2017) sugerindo que a classe trabalhadora, por ela comparada com Calibã, filho da bruxa Sicorax, em *A tempestade*, de Shakespeare, haveria sido docilizada por um longo projeto histórico de submissão do humano a uma ideologia estatal-capitalista, a uma vida funcional e extensiva, burguesa e consumista. Monstros e canibais, portanto, porque famintos de sentido – e desamparados, se levarmos o velho Freud a sério – em um mundo cada vez mais precarizado e em ruínas.

Também o filósofo Georges Canguilhem (2009) irá afirmar que a normalidade é o grau zero da monstruosidade, bem no esteio do conceito de loucura

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.11

para Michel Foucault (2012), aquele que está fora do discurso. De perto somos todos meio médicos e meio loucos, partilhando uma grande nau delirante e à deriva, tentando nos encaixar e nos relacionar, porque sozinho ninguém há de estar e viver. Nos tropeços da linguagem, esse lugar de laço e disputa, vamos inventando lugares de fala para afixar algum lugar visível e possível de nossa falta e exclusão, das violências desiguais e estigmas que nos afligem. Apesar de nossas monstruosidades comuns, já que estamos longe da rostidade de Cristo, para pensar com os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996), há sempre alguns mais monstros que outros.

E nesse sentido penso aqui um monstro sem corpo, canibal monstruoso como condição existencial, ficção possível para outras imaginações que contestem a necropolítica. A monstruosidade canibal aqui pode ser *queer*, *camp*, *gore* e *kitsch*, como propõe o curador Guilherme Altmayer (2016), mas ela pode oscilar sempre entre o identitário e o não identitário, tal como Mariah Rafaela da Silva (2016) sugere, evitando a captura neoliberal e defendendo uma cartografia infinita da vida. O monstro pode ser precário e inacabado, mas não deve ser cosmética da fome, alternativa *new age*, neoprimitivismo racista. Os monstros, como os pobres, gostam de luxo, bem disse o carnavalesco Joãosinho Trinta – Quem gosta de miséria é intelectual. O monstro não quer ser salvo pela boa intenção e pela culpa branca infernal. Ele quer carnaval; não é vítima nem coitadinho; ele enfrenta e se movimenta.

Nem sempre o canibal monstruoso foi o lugar da alteridade contra a beleza fascista. Diz-nos a historiadora Mary del Priori (2000), que o monstro era alguém próximo da divindade cristã. De acordo com Santo Agostinho, Deus em sua generosidade criou os monstros para nos mostrar como a natureza era diversa, bem antes das atuais políticas afirmativas e de diversidade. As monstruosidades seriam, desse modo, expressões de um paraíso perdido, antes do pecado. A peste negra, que dizimou um terço da população europeia, no entanto, teria transformado o monstro em algo demoníaco, perigoso, contagioso e maculado. O monstro agora seria alguém, tal qual o Calibã de Shakespeare, detestado e exilado, errante, desterritorializado.

É também nativa do desterro, a arte. Segundo o antropólogo Claude Lévi-Strauss (2018), a arte é o reino do significante flutuante, aquele que desafia qualquer significado profundo iconológico que um historiador como Panofksy

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

(1979) poderia sonhar. A arte seria, como criação e furo, menos signo e mais índice, mais matrioska e quimera que ente. Anacrônica e sobrevivente para Didi-Huberman (2013), sujeito da cultura e mito encarnado na forma, a arte é falha e infinita, decaída, brinquedo passível de reinvenção. Qual a monstruosidade, a arte, como criatividade, é anárquica e não se submete; é multidão pandemônica, profanação, diria Giorgio Agamben (2007). Somos todes obras de arte, inclassificáveis e, apesar do desejo colonial de fetichização, passíveis de transformação para além de qualquer promessa de redenção estatal-capitalista em seu desejo de controle e identidade. A arte é monstruosa, tal como o humano. O humano aqui não é o branco ocidental, mas *humaness*, o portador do sentido e da linguagem. A arte é, portanto, histérica, pois desafia o discurso do mestre, esse lugar de poder, se pensarmos com Jacques Lacan (1992). A poética do monstro é, nesse sentido, abolicionista.

O monstro não tem borda, mas, como a arte, transborda. Ele incomoda, não se submete. É da ordem da gambiarra e não do quadro. Está no passado, no futuro, no original e no originário, está onde ele quiser. É Frankenstein, monta e desmonta. Sua abjeção e fome revelam seu desejo de movimento e transformação, seu poder e sua capacidade de contaminação, e ele precisa ser controlado e silenciado. Ao contrário, porém, de sua captura neoliberal, ele não é um super-herói narcísico individual, ele não anda apenas no gueto. Ele se mistura, estabelece laços.

O monstro convive com a diferença; ele é presença e não representação. Sua habilidade em se fractalizar, montar e desmontar, lhe permite ser imaginação partilhada e encarnada, ser mais que filtro e tela moralista. A arte do monstro é eriçada, molecular, se deforma; ela não expulsa ninguém do paraíso moral por errar – não é moralista e não se submete à censura do inquisidor.

O monstro surrealista e *queer*

O monstro não existe, mas insiste. *Yo no le creo, pero que hay, hay*. É fato e fabricação, natureza e cultura, é híbrido-ciborgue que vaza e escorre, é uma imaginação impossível e necessária. O monstro coloca o belo humano antropomórfico em seu devido lugar. *Humanity*, dessa vez, entendida aqui como moralidade estatal-capitalista cis-hétero-endo-sexual. Pois o monstro é, como diria Nêgo

Bispo (Santos, 2023), quilombola. O monstro desafia sua devoração pela feitiçaria capitalista; ele é selvagem, abjeto, não é objeto fetichista, mercadoria. A verdade do monstro é o desejo, é a fantasia, tal como no surrealismo. Ali está o afeto alegre, tão defendido por Leibniz (1992), que o impulsiona. A verdade do monstro é a dúvida incessante, é deambular no lusco-fusco da existência, entre a luz e a sombra, Goethe e Novalis. O monstro, como a arte, é da linguagem poética, ação criadora mediante alianças infernais que desafiam o quadro, a tela teflon, a estrutura fascista.

O monstro transita entre mundos, é impureza reencarnatória sem devir fixo; ele não promete salvar ninguém, não é pai e nem mãe. Como Oxaguiã, tem um pilão de inhame numa das mãos e um atori na outra. Ele quer habitar outros orbes imaginados, se relacionar com laço e sem escravidão. Sua ética é antropofágica porque, comensal, ele quer dividir o prato em que come e não ser devorado pelos deuses estatais e capitais. O monstro sonha, como os Yanomami e os aborígenes australianos, e lá encontra Freud, Exu, Pachamama e Platão fumando maconha e jogando cartas. Quer brincar e delirar. Não censura o conhecimento, tem horror a departamentos e reuniões de condomínio. Ele mostra os dentes, não faz *semblant*.

O monstro está nu e não tem forma evidente. Não tem cor, tatuagem, sexualidade, classe social. Monstro não é um ser, é um haver, um não lugar, é alguém que desafia a geometria, a norma, a taxonomia colonial. Inventar-se monstro é uma arte, uma insurreição mais que um renascimento. Porque é da ordem do desejo, mas do desejo que reconhece outrem. O canibal monstruoso está contra o eu empoderado e fascista, é da alegria conjunta e não do mais-gozar-sobre-o-outro.

Não há verdade sexual, não há relação sexual, a erótica do monstro é experimental, todo o corpo está para jogo. Um corpo ciborgue, despedaçado, partilhado, sem a fantasia do estádio de espelho de que fala Lacan (1998). O corpo do monstro não é da ordem do falo freudiano ou do seio de Melanie Klein, é montação e é truque. Da ordem do brinquedo, conforme Walter Benjamin (2012), é objeto-abjeto relacional. É excrescência e ex-corporação, não incorpora, mas brota.

Bem me *queer*, mal me *queer*, o monstro está para além do binarismo maniqueísta, ele quer canibalizar e ser canibalizado, quer troca-troca e meinha,

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

não quer senhores e escravos. O monstro é versátil, ele dá e come, é dominatrix e servo, ele não é, ele performa. Os canibais monstruosos desafiam o Ser, a identidade, a essência, a decência. O monstro é saliente e indecente. Mas não é *Only Fans*, é *copyleft*. Reconhece ainda que a pornografia de uns é o erotismo de outros. A safadeza que enfurece o canibal é a precarização neoliberal, o empreendedorismo, o cinismo das elites.

Não é, contudo, grotesco e nem quixotesco, não é bicho-papão. Familiar e estranho, ele rodopia na saia da pombagira. Está dentro e fora, englobante e englobado, ele não quer a terra plana. A arte do monstro não orna nas mãos de um curador, ela é moleca-moqueca, cozida, panela de barro, caldeirão da bruxa. Não é *melting-pot* ou síntese híbrida e mestiça, é multiplicidade. Ele bem sabe dos limites de sua histeria; existem grãos ao fundo que nunca se misturam. Não há consenso na monstruosidade, há dissidência e diferença. Ele não acredita numa ciranda cósmica, mas considera as rinhas de galo uma pena. Ele reconhece a queda e dá a volta por cima.

Tempo e monstruosidade

A monstruosidade artística, canibalidade abjeta, reconhece a civilização, o nome do Pai, o Leviatã. Mas desconfia de suas promessas de salvação. O contrato do monstro não é social, não é racial, é agridoce; ele negocia na troca e na troça, ocupa ou vai embora a depender da situação. Reconhece o desvio. A temporalidade da arte monstra é no dia a dia, não tem hora marcada, acontece em momento inesperado, não bate ponto. É linha, é círculo, é espiral. É encruzilhada, mas também revolução. O monstro quer a aldeia, a pólis, a arena pública, ele recusa o banimento, é desilha. Vai e volta, porque, como bom cigano, ir e vir é seu direito. E tropeça, trôpego, gosta de cerveja e de cachaça mais que de café. Ele cria e não produz. O monstro reconhece, porém, a incerteza e o vazio, gosta do silêncio. Titubeia e gagueja, e disso não se envergonha. O monstro-canibal como imaginação política e espectral, escuta, descansa e dorme. E quando dorme, ele sonha com outros mundos e monstruosidades para além. Ali tem algo de uma arte de que ele não abre mão e finca pé, ele é constructo, mas não é máquina. A arte da monstruosidade não é uma bela mercadoria. É mais sensual que *sexy*, é mais artesania que *design*.

O monstro não é ansioso, ele respeita o tempo como divindade de mil nomes. Vem na ancestralidade, mas também no galope. Deambula entre rotas e raízes, ele não se prende aos monumentos e fardos da história, de que falava Nietzsche (2003), e não tem vontade de manifesto de futuro conforme os vanguardistas. Ele observa, ele aprende e esquece. E esquecer é uma arte, diria Nietzsche, para mundos futuros sem culpa, fardo e ressentimento.

A monstruosidade é contra o luto, e sua arte é a abertura, o desamparo enquanto fratura e fartura, aquilo que impulsiona em direção à imensidão. Os saberes do monstro, para acessá-los, é necessário fechar os olhos. Outros sentidos são demandados, menos autoritários e cegos que a visão. A arte da monstruosidade é uma língua fatria, ele não tem corporalidade fixa, para além dos padrões e dos abjetos clássicos do monstruário como mostruário. O monstro não assusta, ele espanta, produz espasmos, eriça o pelo, exala em sudorese, dá onda. A droga do monstro como arte inebria e reluz, traz o abismo e liberta como possibilidade de criação e vida, ela não aprisiona nem derruba. Contesta, portanto, as drogas capitalistas em sua verdade moral de cura e redenção. Reconhece a vacina, mas bem sabe que o antídoto em excesso pode ser um veneno.

Monstruosidade, hipertensão capitalista e diabetes

O monstro foi imaginado como o outro. O bárbaro, o selvagem canibal, o primitivo. O monstro é o filho exilado, o degredado, o infernal. Como diabrete que é, o monstro não pode ser diabetes, docilizado. Ele terá que aguentar a hipertensão arterial do mundo, a trombose, o AVC. Entendido como vírus, ele é de fato o anticorpo de um mundo adoentado, um planeta Dorian Gray (Wilde, 2012) com sua face fétida recalcada, com a cozinha cheia de baratas. Ele é não binário, não é da ordem do congresso como progresso, não entende o seminário ou o ovulário, gosta do degradê e rejeita o mundo em preto e branco. Mas o desejo do monstro é marginal e imoral porque utópico, a verdade do monstro é uma fabulação necessária para alguns, pesadelo para outros. Não é consciente ou inconsciente, é sesciente, mais hábil que competente. Não é da mente e da razão, é do pensamento e do tesão. Sua desordem não é estratégia, mas tática, vagueia por uma antropologia dos passos perdidos, conforme sugere o historiador Michel de Certeau (1994).

Ele não está fora e nem dentro, e tal qual uma fita de Moebius, está nos nós, no enrosco, na malha da linguagem como mito. E, como diria ainda o antropólogo Claude Lévi-Strauss (2004), os mitos se pensam entre si por intermédio dos homens e a sua revelia. O monstro canibal é um lugar projetado, espelhado, possibilidade de subversão da estrutura simbólica porque é suposto, existe como evocação. E as evocações relacionais antecedem os termos identitários. Aprisionar o monstro é dopá-lo. Injetar-lhe ácido hialurônico, creatina, Ozempic. Não é que o monstro não possa brincar com sua forma abjeta. O monstro não quer, no entanto, como canibal abjeto, ser objeto canibalizado, ser moral potente, ser jovem, belo, incandescente. Ele reconhece a ferida narcísica.

O fogo do monstro é fátuo, é fagulha mais que incêndio, a moral do monstro não é imperial, ela rejeita o fascismo. O canibal reconhece a fome do mundo, não joga comida fora. Ele não é orgânico e nem ultraprocessado, não é vegano e nem carnívoro. Sua fome é de vida e de arte, ele brinca e joga, é oswaldiano, vida como devoração.

O monstro canibal não é minimalista, é barroco, não é ontológico, é odontológico. Sua ficção é corpo elétrico, enrosco, fricção. Ele reconhece a sombra, é sensual e persuasivo porque quer se misturar na massa, mas não como um líder carismático ou reacionário. Ele reconhece e abraça outras monstruosidades, exceto se essas, na impossibilidade da comensalidade, desejam o falo. O lugar do monstro é menos da fala, que do filo, essa palavra que se realiza com o toque. Diante do discurso lacrador e moralista, o monstro quer o beijo. Beijo que reconhece a mordida e que, se houver consentimento, bem sabe que um tapinha não dói. O canibal monstruoso não veste azul ou rosa, preto ou branco, ele é furta-cor. É iridescente, mas não é LGBT, é simpatizante. Quer roçar no antipático porque bem sabe que a antropofagia é devorar o oponente, esse parente distante. Ele quer o espanto e o inimigo, pois reconhece que o amigo, como diria Aristóteles, é um outro eu. É menos umbigo e mais jongo e umbigada. O canibal monstruoso não é narcísico.

O monstro canibal diante do belo, do quadro e do cubo

O belo, que é bom e é puro, está longe do monstruoso. O monstro-canibal é um conceito fractal, porque aberto e disperso; não é arte conceitual. É arte sensual, ele sabe circular. E não é só nas artes plásticas, o monstro vai na igreja

evangélica, esse lugar monstruoso que muitos odeiam. O monstruoso não estetiza o miserável, não coloniza o outro, ele não acredita que os departamentos e os diplomas sozinhos produzem alguma unção. O monstro-canibal brinca com as fezes, porque sabe que naquele barro da criação está a terra que a todos dá e para onde iremos. Ele sabe ser feito de vermes, fungos, bactérias e vírus, esses seres desprezíveis. O monstro é cosmopolítico (Stengers, 2018). O canibal monstruoso não quer ser belo objeto tedioso, é contra o colecionismo enfezado.

O monstro desconhece a arte como prazer religioso ou gozo total, mas como gozo outro, relação. Sabe que a arte é inutensílio, como queria Leminski (2012), e não tem a obrigação de representar nada *a priori*; a arte é sempre política, mesmo que não seja arte política. O monstro reconhece o horror que o constitui, o abismo e a falta, para ele a arte é amoral e mesmo imoral. Não aceita o controle discursivo, o politicamente correto, a sinalização de virtude e o bom-mocismo. Reconhece o espanto produtivo, o limite e a morte sempre à espreita; ele sabe que sua poesia é ética do desejo e singularidade artística mais que demanda de mercado de arte.

O canibal reconhece o ambiente, a casa, esse espaço ao redor com quem se relaciona, mais que preserva, conforme sugeriu Nêgo Bispo (Santos, 2023). O entorno é torção e torso, é de onde sai a pulsão que o movimenta. O monstro-canibal é um desterrado, mas quer terreiro para ver as entidades do mundo, esses vagalumes e xapiris yanomamis, dançarem. Pois o monstro, uma vez mais, é antropofágico, é contra o sacerdócio e o negócio, ele quer o ócio, essa espiritualidade imanente.

O monstro pode ser tedioso para alguns, ninguém aguenta ouvir esse monte de bobagens, mas ele é gente, e por isso, porque a canibalidade monstruosa é da ordem da crença e do mito, e não da ciência e da identidade. E reconhece que a vida também tem a sabedoria das bobagens, do inusitado, do humor necessário. Contra a burguesia que fede e usa perfume, o canibal monstruoso retumba como um aerofone, sua flatulência desperta. E o monstro tem a gargalhada da pombagira, porque ele sabe que essa partilha mais que o fálico dedo na cara. Detesta cara amarrada, mas adora os nós do desejo. As bobagens do monstro, no entanto, não são os enlatados do espetáculo, ele é do xirê e é erê, ele não é do supermercado. Não é monstro de pelúcia, monstros S.A, não é supermercado étnico. Não está nas colunas sociais e intelectuais do Instagram. Chega de museu etnográfico!

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

É diabrete e não é diabetes, não há *monster power*. Não quer o quadro e nem o cubo, ele quer vazar e furar a bolha. O monstro, portanto, abre a rolha da garrafa e faz sair a fantasia. Seu fantasminha é camarada. É mais bobo que esperto, cheio de afetos, como queria Clarice Lispector (1999). A ética do monstro é a partilha, mais que a afirmação. Diante das ruínas neoliberais, o monstro canibal não reconhece salvação individual, mas devoração conjunta, envolvimento. Não quer as gincanas e a dança das cadeiras, ele quer ir para cama, esse espaço público. Envolver e volver, vacilar, começar e recomeçar. Se permitir errar, errância, de modo a sonhar com antigas e novas realidades intensivas mais que extensivas e funcionais. O monstro-canibal reconhece, porém, que o real é instransponível.

Leonardo Bertolossi *é é antropólogo, historiador, professor do Iart/UFRJ e da EAV/Parque Lage. Mestre pelo Museu Nacional/UFRJ e doutor pela USP. Pesquisa as relações entre arte, magia, antropofagia, fetiche, museus e mercado de arte. Atualmente faz formação em psicanálise no Corpo Freudiano do Rio.*

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALTMAYER, Guilherme. Tropicuir. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.1, n.28, p.152-171, 2016.

BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira. In: *Obras escolhidas*, v.1, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 89-102.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero: rostidade. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v.1. São Paulo: Editora 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A *imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

LACAN, Jacques. *O avesso da psicanálise: O Seminário, Livro 17*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. São Paulo: Nova Cultural, 1992 (Os Pensadores).

LEMINSKI, Paulo. Inutensílio. In: *Ensaios e anseios crípticos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 85-87.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2018. p.13-52.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac Naify, 2004 (Mitológicas, 1).

LISPECTOR, Clarice. Das vantagens de ser bobo. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PANOFKSY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PRIORI, Mary del. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

SILVA, Mariah Rafaela da. Antropofagia *queer*: imagem, (trans)gênero e poder. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.69, p. 442-464, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é. In: ISA – Instituto Socioambiental (org.). *Povos indígenas no Brasil 2001/2005*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006. p.306-310.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.

Como citar:
BERTOLOSSI, Leonardo. Monstros à mostra: por uma antropologia artístico-canibal da monstruosidade. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 209-218, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.11. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

O peso do vazio: imagem, fome e resistência na Palestina

The weight of emptiness: image, hunger, and resistance in Palestine

Leo Martins
0000-0001-7921-1713
leonardo.martins@acaodacidadania.org.br

Há imagens que nos atravessam não como simples registro, mas como um corte a faca. Uma criança, na Palestina, adormece com uma pedra amarrada ao estômago. Não é um símbolo inventado, nem metáfora de qualquer livro religioso: é um gesto concreto, uma estratégia precária contra a dor lacerante da fome. A fotografia captura esse instante – um corpo infantil, envolvido pelo acolhimento do sono e pela violência do desamparo – e nos lança diante daquilo que Walter Benjamin chama de choque da imagem dialética: uma constelação entre passado e presente, entre miséria e resistência.

Ao falar a respeito da fotografia, Roland Barthes (1984) nos lembra da diferença entre o *studium* – aquilo que pode ser culturalmente lido – e o *punctum* – a ferida que nos punge, que rompe a moldura da interpretação. Aqui, o *punctum* é a pedra. Não é apenas a presença de uma criança, que poderíamos situar em estatísticas ou relatórios; é o peso mineral, amarrado contra o vazio do ventre lacerado, que nos interpela. O *studium* pode ser a Palestina sitiada, o cerco, a ocupação, o genocídio, as métricas da fome em territórios de guerra. Mas o *punctum* – essa pedra que pesa como um "não" ao vazio – é o que nos tira o fôlego.

E se essa fotografia não existisse? E se fosse apenas uma imagem forjada por inteligência artificial, uma *fake news*, mais um produto da guerra híbrida? O risco não invalida a questão; pelo contrário, a interrogação permanece, talvez ainda mais aguda. Pois o que está em jogo não é apenas a autenticidade documental, mas a verdade histórica da fome e da ocupação. Mesmo que a fotografia fosse ficção, ela continuaria a apontar para uma realidade concreta: crianças que dormem famintas e sem a perspectiva de acordar, corpos atravessados pela escassez, populações submetidas ao cerco genocida. O que Benjamin chamou de choque da imagem dialética não se reduz, portanto, à veracidade empírica do registro, mas a sua potência de condensar uma experiência histórica de barbárie e resistência. O desafio, nesse tempo saturado de simulacros, é distinguir entre

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.12

mentira e alegoria: até onde a imagem inventada falseia, e até onde ela revela? Brecht diria que a função da arte não é reproduzir o real, mas criar uma realidade diferente; nesse caso, a fotografia – real ou artificial – segue nos convocando à mesma responsabilidade: encarar a fome não como estatística distante, mas como urgência ética e política. Se não for "escovada a contrapelo", para usar a expressão de Benjamin (1994), a fotografia corre o risco de ser absorvida pela economia digital dos afetos – um consumo rápido de indignação que logo se dissipa.

Além da visão da teoria crítica, a psicanálise também alerta para os riscos da banalização da dor quando a imagem circula no espaço midiático. Nesse sentido, Freud ajuda a compreender a ambiguidade da imagem como dispositivo político: ela pode ser tanto catalisadora de vínculos solidários quanto objeto de manipulação ou fetichização da dor. Ao articular a fotografia palestina com a psicanálise, nos permitimos pensar a fome não apenas como ausência, mas como campo de disputa dos afetos. A imagem, ao mesmo tempo gesto e ferida, evidencia que o vazio pode ser preenchido por uma política da sublimação: transformar sofrimento em resistência, dor em inscrição simbólica, vazio em liturgia de esperança.

Essa fotografia é a prova mais contundente disso: um arquivo digital, talvez circulando nas redes sociais, torna-se testemunho da violência estrutural programática e, simultaneamente, da cultura da resistência. O sono da criança, inocente, não é apenas vulnerabilidade: é também insubmissão, pois dormir com fome, mas ainda assim dormir, é insistir em existir. E, quem sabe, até sonhar.

Assim como na política, também na imagem os afetos podem ser organizados, manipulados ou sublimados. Freud (2011), em *Psicologia das massas e análise do eu*, publicado originalmente em 1921, mostrou que o vínculo coletivo não se estabelece apenas pela razão, mas sobretudo por investimentos libidinais e afetivos. A fotografia convoca uma reflexão que ultrapassa a dimensão do registro documental: ela mobiliza afetos de maneira visceral, reorganizando a percepção da fome como experiência histórica, política e existencial.

A imagem da criança palestina será lida, à luz de Walter Benjamin, como um lampejo dialético: ela condensa em um só instante a violência estrutural da fome e a insubmissão do corpo que resiste. *Em suas Teses sobre o conceito de história*, de 1940, Benjamin (1994, p.224) afirma que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi, mas apropriar-se de

uma reminiscência [tal] como [...] relampeja no momento de um perigo". A imagem, nesse sentido, não é mero documento da miséria imposta à Palestina, mas um relâmpago que rompe a linearidade da narrativa oficial e inscreve a fome como experiência histórica e política.

A pedra, nesse contexto, é mais do que objeto inerte: é escritura muda. Poderíamos lê-la como o que Barthes chama de mensagem sem código – uma evidência irredutível que dispensa legendas. Mas a pedra também fala, em silêncio. É signo e corpo, inscrição da terra sobre a carne. Ela liga o humano ao mineral, a história ao chão, a fome à luta. Essa cena nos obriga a pensar a fome não apenas como ausência, mas como excesso de significação. Faz lembrar que o rosto do outro nos convoca eticamente. Aqui, porém, paradoxalmente, é o ventre coberto e não o rosto que nos chama. O estômago vazio se torna o verdadeiro rosto da fome, sua epifania.

Benjamin nos adverte que a tarefa da crítica é "escovar a história a contrapelo". Escovar essa fotografia a contrapelo é reconhecer nela um fragmento de história interrompida, que exige leitura. Como ruína, como lampejo, como aquilo que interrompe a continuidade do horror naturalizado.

O peso do vazio que a pedra simboliza se torna, portanto, um fragmento daquilo que Benjamin chamou de documento de barbárie. A fotografia é ruína e testemunho, mas também constelação: articula passado (a história da ocupação, da fome, da resistência palestina) e presente (a circulação digital, o choque do olhar ante o genocídio em curso) em um mesmo gesto, como afirmou Benjamin. Escovar essa imagem a contrapelo significa não permitir que ela se dissolva no fluxo banal das redes sociais; é nela reter o instante de interrupção que convoca o olhar crítico e sua práxis, a ação política.

É nesse ponto que a contribuição de Bertolt Brecht se aproxima. Se Benjamin via na imagem dialética um potencial de interrupção do contínuo histórico, Brecht concebia a arte como um martelo capaz de quebrar a ilusão e despertar a crítica. No teatro épico, defendia a quebra da quarta parede para forçar o espectador a refletir sobre sua própria posição no mundo. Do mesmo modo, a fotografia da criança palestina rompe com a contemplação passiva: não é apenas denúncia da fome, do genocídio, mas convocação à responsabilidade.

Brecht (1967, p.88) insiste que "o objetivo da arte não é reproduzir a realidade, mas criar uma realidade diferente". A fotografia, ao mostrar a invenção

precária da pedra como substituto do pão, expõe tanto a imoralidade da fome quanto o desespero insurgente da sobrevivência. Ela não é apenas um reflexo, mas uma intervenção: faz pensar a realidade de outro modo, desloca o espectador da posição confortável e o lança à exigência ética de transformação.

Assim, Benjamin e Brecht se encontram nesse gesto: a imagem da fome como choque que interrompe a ação (Benjamin) e como arte que a convoca (Brecht). A fotografia não é ornamento, mas aquela liturgia mínima da resistência. A criança dorme, a pedra pesa sobre as contrações de fome, o mundo se ergue – e, nesse breve instante, a imagem se torna crítica material da barbárie e promessa de uma utopia, de um outro futuro.

A cena da criança revela a fome não apenas como carência material, mas como excesso de significação. Esse excesso, que Barthes chamou de *punctum*, é o ponto em que a fotografia fere e atravessa o espectador. Freud (2011) nos ajuda a compreender que esse atravessamento não é meramente estético: é uma experiência inconsciente de identificação e projeção. O espectador, diante da pedra amarrada ao ventre, se vê implicado num laço afetivo que não depende da mediação racional – é a "ligação libidinal" que sustenta a potência política da imagem: "o que mantém unida uma massa é, em essência, uma ligação libidinal de seus membros entre si e com o líder" (p.57). No caso da fotografia, essa ligação não se dá com um líder, mas com o testemunho do sofrimento e da resistência.

Podemos ler, assim, a pedra como uma forma de sublimação coletiva: ela transforma a ausência de pão em signo político, convertendo o vazio em excesso de sentido. Freud aponta que a cultura nasce da transformação das pulsões em produções simbólicas e sociais. A criança que dorme com fome, mas amarra uma pedra ao corpo, realiza – ainda que inconscientemente – esse gesto de sublimação: o sofrimento individual se converte em inscrição simbólica da resistência coletiva. Assim, a fotografia não nos oferece apenas um documento da fome palestina sob a estratégia genocida. Ela é, em si, essa pequena liturgia do desespero e da esperança. A criança dorme, enquanto o corpo resiste, e a pedra a acolhe.

Em última instância, a fotografia – seja documento ou ficção – evidencia que a fome não é apenas ausência de alimento, mas trama histórica, disputa simbólica e campo de manipulação dos afetos. Entre a crítica benjaminiana, a pedagogia do distanciamento brechtiano e a leitura freudiana dos vínculos

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

inconscientes, emerge uma mesma exigência: não naturalizar a aberração desse sofrimento. A pedra no ventre da criança é signo de resistência que transforma o vazio em interpelação política. Diante dela, não cabe indiferença: somos convocados a reconhecer a barbárie, mas também a insistência da vida que, mesmo exaurida, se ergue como possibilidade de futuro.

Leonardo C. Martins *é mestre em comunicação e cultura pela UFRJ. Professor de gastronomia. Trabalha na Ação da Cidadania, atuando diretamente no combate à fome. Pesquisa sobre as relações entre alimentação, cultura e política.*

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: *Obras escolhidas*, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

FREUD, Sigmund. [1921]. *Psicologia das massas e análise do eu*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Como citar:
MARTINS, Leonardo C. O peso do vazio: imagem, fome e resistência na Palestina. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 219-223, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.12. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Tipos de comer II (2023) | *a-e-i-o-u* (2024)

Types of eating II (2023) | a-e-i-o-u *(2024)*

Andréa Hygino
andreahygino8@gmail.com

Resumo

Desde 2012, tenho desenvolvido trabalhos que refletem sobre o universo escolar e a condição do ensino público no Brasil. Lanço mão da materialidade do macarrão tipo sopa de letrinhas e do pão para refletir sobre o lugar imprescindível da merenda nas escolas públicas e para criar poesias visuais e comestíveis que relacionam letramento e nutrição, aprendizado e digestão. Constituem essa vertente de investigação a série Tipos de Comer II (2023) e a videoperformance *a-e-i-o-u* (2024).

Palavras-chave

Educação. Ensino público. Merenda.

Abstract

Since 2012, I have been developing works that reflect on the school environment and the state of public education in Brazil. I use the materiality of alphabet pasta and bread to reflect on the essential role of school meals in public schools and to create visual and edible poems that connect literacy and nutrition, learning and digestion. This line of research constitutes the series Types of Eating II (2023) and the video performance a-e-i-o-u *(2024).*

Keywords

Education. Public education. School meals.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.13

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Desde 2012, tenho desenvolvido trabalhos que refletem sobre o universo escolar e a condição do ensino público no Brasil. A escola tem sido o microcosmo de onde vejo manifestarem-se as questões políticas, sociais e econômicas que estão postas no contexto geral da sociedade civil, em escala nacional: uma mostra do todo. Vivenciar essa realidade como professora e artista durante os últimos anos fez com que minha pesquisa fosse inevitavelmente atravessada pelos problemas do Estado brasileiro. Entre eles, a fome.

Lanço mão da materialidade do macarrão tipo sopa de letrinhas e do pão – carboidratos bastante frequentes na alimentação da população brasileira – criando poesias visuais e comestíveis que relacionam letramento e nutrição, aprendizado e digestão e reafirmando o lugar imprescindível da merenda nas escolas públicas. A imagem recorrente da boca, órgão da fala/comunicação e da digestão, constrói também essa poética que situa a mastigação/ ruminação como exercício do pensamento.

Constituem essa vertente de investigação a série Tipos de Comer II (2023), uma espécie de cartilha escolar impressa em pratos, em que a escrita com letras de macarrão figura sobre a língua de meus familiares; e a videoperformance *a-e-i-o-u* (2024), feito em coautoria com o artista Artur Souza, em que apareço, sentada à mesa, comendo pães em formato de vogais.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 1
Andréa Hygino, *Tipos de comer II*, impressões fotográficas sobre pratos de porcelana, 2023
Fotografia: Rafael Salim

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 2
Andréa Hygino, *Tipos de comer II – Fubá*, impressão fotográfica sobre prato de porcelana, 2023
Fotografia: Rafael Salim

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 3
Andréa Hygino, *Tipos de comer II – Sal*, impressão fotográfica sobre prato de porcelana, 2023
Fotografia: Rafael Salim

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 4
Andréa Hygino, *Tipos de comer II – Carne*, impressão fotográfica sobre prato de porcelana, 2023
Fotografia: Rafael Salim

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 5
Andréa Hygino, *a-e-i-o-u*,
Vídeo performance, 10min23s
Coautoria de Artur Souza,
2023
fotografia: Artur Souza

Andréa Hygino *é artista visual, arte-educadora e professora. Bacharela em artes visuais (Uerj) e mestra em linguagens visuais (PPGAV/EBA/UFRJ). Foi vencedora do terceiro prêmio SeLecT de Arte e Educação (categoria Camisa Educação, realizada em coautoria com Luiza Coimbra), do prêmio FOCO ARTRio 2022 e do prêmio PIPA 2025. Integrou a equipe curatorial da 14ª Bienal do Mercosul como curadora educativa.*

Como citar:
HYGINO, Andréa. Tipos de comer II (2023) | *a-e-i-o-u* (2024). Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 224-230, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.13. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Arte pra Sentir: arte e acessibilidade – uma experiência curatorial

Art to Feel: art and accessibility – a curatorial experience

Isabel Sanson Portella
0009-0003-7007-0856
isabel.portella@gmail.com

Resumo

O artigo analisa a exposição de arte contemporânea Arte pra Sentir sob o ponto de vista curatorial e sob a perspectiva dos conceitos de acessibilidade e participação do público. A mostra reúne obras de seis artistas contemporâneos brasileiros que dialogam com os sentidos do espectador, expandindo possibilidades de percepção e fruição da obra estética aos mais variados públicos e especificidades, e pretende ir além da experiência meramente visual, buscando a vivência do participante, provocando-o à experiência. O espectador é parte da obra, incitado a estar na coincidência entre mundo e homem, arte e vida da unidade essencial à fenomenologia. A criação não pertence apenas ao autor e só estará completa com a participação do público, que poderá também apreciar as obras por meio do tato, da audição e do paladar. O corpo multissensorial é convidado a se envolver e a se transformar com a experiência estética. O objeto deixa de ser o fim último, e a tônica incide sobre a provocação de uma sensação direta. Pela exaltação sensorial busca-se uma transposição dos limites perceptivos. Em proposta ousada e inclusiva, a hegemonia da visão cede espaço à multissensorialidade, território da liberdade.

Palavras-chave
Arte contemporânea. Acessibilidade. Inclusão.

Abstract

This article uses a curatorial perspective to analyze the contemporary art exhibition Arte pra Sentir, focusing on the concepts of audience participation and accessibility. The exhibition, which showcases pieces by six modern Brazilian artists, engages the viewer's senses to broaden the possibilities of aesthetic perception and enjoyment across diverse audiences. By transcending the purely visual, the show emphasizes the participant's lived experience and active participation. At the phenomenological nexus of the world and the individual, art and life, the viewer becomes an integral part of the piece. According to this framework, public interaction – which encompasses tactile, auditory, and gustatory experiences – is the only way for creation to be finished. Thus, the aesthetic encounter invites and transforms the multisensory body. As the art object ceases to be an end in itself, the focus changes to the provocation of direct sensation. The exhibition aims to transcend perceptual boundaries through sensory exaltation, presenting a daring, inclusive proposal where the hegemony of vision yields to multisensoriality, a domain of freedom.

Keywords
Contemporary art. Accessibility. Inclusion.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.14

Quando você chegar à minha idade,
terá perdido a vista quase por completo.
Verá a cor amarela e sombras e luzes.
Não fique preocupado.
A cegueira gradual não é uma coisa trágica.
É como um lento entardecer de verão.
Jorge Luis Borges

Ao apresentar à seleção da Caixa Cultural o projeto da exposição Arte pra Sentir, procurei mesclar minhas duas experiências de vida: arte, em especial arte contemporânea, e acessibilidade. A proposta foi apresentar seis artistas com trabalhos em diversas mídias e que exercitassem a multissensorialidade do espectador visitante em/com suas obras.

O projeto foi inicialmente aprovado para a sede de São Paulo, e a exposição montada em agosto de 2018, para logo em seguida ser requisitada para a Caixa Cultural em Brasília e em Salvador.

Em São Paulo a mostra foi inaugurada em 4 de agosto de 2018 e encerrada em 30 de setembro do mesmo ano. A da Caixa Cultural de Brasília permaneceu aberta ao público de 17 de outubro a em 23 de dezembro de 2018. Com relação à exposição na cidade de Salvador, o responsável pela Caixa Cultural percebeu que a sede não era acessível. Foi acertado, então, que a verba destinada ao projeto da exposição seria utilizada para realizar as transformações necessárias, tornando assim o edifício alcançável a todos os públicos.

A noção de participação do público, desenvolvida nos anos 1970, trouxe para o mundo da arte as experimentações, isto é, as vivências, que formam o campo experimental e participativo – ações participativas. Partia-se da junção fenomenológica entre corpo e mundo, somada à atividade política e cultural brasileira. Essa nova abordagem da arte fecundou um campo experimental – que traz a noção de laboratório moderno – e propôs outro lugar, dentro do qual os artistas começavam a atuar. Nesse ponto, particularmente as experiências de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica somaram a ontologia do sensível, do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, à ação corpórea que conserva o componente lúdico da circularidade do jogo, fundamental para o desenvolvimento da noção de participação.

A passagem pelas formulações e experiências neoconcretas, com substrato fenomenológico, permitiu aos artistas dos anos 1970 encaminhar as reflexões e

pesquisas desencadeadas por sua vivência da arte. Assim eram os *Penetráveis* de Oiticica. Esses seriam espaços de convívio – para viver, para experimentar. Com eles, o artista dividia a autoria com o participante. A vivência estética ia além da experiência meramente visual, sendo um convite ao participante, como se o artista estivesse conversando com o público e o convidasse: "Venha, entre aqui, sente um pouquinho, descanse, sinta o cheiro, respire fundo, olhe de novo!" Não bastava olhar a obra, que já não seguia a lógica da visualidade pura. Oiticica nos convidava, nos convocava a entrar na estrutura, a experimentá-la.

Os artistas recortavam, cada qual com sua vivência singular, aspectos do mundo e da arte, transformando essa imagem em visão, tornando-a expressão genuína da experiência – conferiram à criação uma nova proposta, oposta à dicotomia corpo e ideia, dando significado à unidade essencial da fenomenologia: a coincidência entre mundo e homem, arte e vida.

Os trabalhos apresentados em Arte pra Sentir buscavam exercitar a percepção, provocando o público com estímulos os mais diferentes. A partir dessas poéticas, o espectador passou a ser entendido como parte da obra, e sua relação com o artista ganhou nova dimensão, ampliando-se o diálogo entre eles. "Experimentar o experimental" – palavra de ordem de Hélio Oiticica – virou lema, assim como a expressão de Mário Pedrosa "exercício experimental da liberdade", que potencializava o ato da experimentação num tempo em que já não se aceitava o conformismo cultural, político, ético e social. Todas as experimentações dos artistas dos anos 1970 caminhavam no sentido de promover o encontro da arte com a vida. A divisão entre mente e corpo não validava mais o sistema de produção artística. Criar obras que demandavam a quebra das estruturas anteriormente concebidas tornara-se tarefa instigante, dada a necessidade da adequação do material à dissolução da forma e, junto a isso, à possibilidade da participação do espectador.

Arte pra Sentir trouxe obras de seis artistas contemporâneos brasileiros – Ernesto Neto, Flávio Cerqueira, Pedro Varela, Carolina Ponte, Floriano Romano e o coletivo OPAVIVARÁ. Esses artistas buscaram, por meio da prática inclusiva, levar o espectador a uma experiência que vai além do olhar. A criação não pertence apenas ao autor e só estará completa com a participação do público, que poderá também apreciar as obras por meio do tato, da audição e do paladar. É o corpo multissensorial que é convidado a se envolver e a se transformar com a experiência estética. Assim, o objeto deixa de ser o fim último, e a tônica incide

sobre a provocação de uma sensação direta. É pela exaltação sensorial que se busca uma transposição dos limites perceptivos. A hegemonia da visão cede espaço à multissensorialidade.

Artistas com propostas bem distintas foram instigados a apresentar sua experiência estética e a produzir no público uma nova maneira de perceber e sentir a obra. Suas intervenções apontam para uma transformação mais ampla do ponto de vista sensorial e sugerem diferentes leituras e investigações. O espectador abandona então a contemplação, passando a ter atitude mais participativa e criadora. O objetivo foi a partilha, a troca e a aprendizagem coletiva. É, entretanto, na subjetividade do espectador que reside a potência a ser contaminada pelo objeto de arte e, para isso, contribuirá tanto a proposta dos artistas como as condições oferecidas para sua exploração.

Além das peças táteis, a exposição contou com recursos de sinalização, audioguias, audiodescrição e informações em Braille sobre as obras expostas. Assim o espectador, com sua diversidade cultural, econômica e social, e com suas especificidades sensoriais, motoras e psíquicas pode se integrar nesse espaço de fruição, mediação e criação.

Arte pra Sentir teve como desafio a entrega efetiva do espectador às obras apresentadas. Frente à superexposição visual que atinge a todos no mundo contemporâneo, podemos pensar nos limites da própria visão e no papel da arte para sua ampliação.

Nesse sentido, Arte pra Sentir surge de um desejo de aprofundamento em questões relacionadas aos desafios de se pensar a arte para todos e por todos. Foi um convite feito a cada visitante para explorar seu caminho, suas descobertas, sua narrativa, para que posteriormente possa experimentar e debater as informações, e tecer conclusões sobre o assunto abordado. E foi um alerta aos espaços culturais, por meio das artes visuais, para repensar suas atitudes para com as pessoas com deficiência.

Rompe-se, assim, o monopólio do olho na fruição da arte e, com a introdução da participação sensorial do espectador, postula-se uma participação fenomenológica em que podemos citar Merleau-Ponty (apud Brito, 1999, p.56): “É a alma que vê e não o cérebro: é através do mundo percebido e suas estruturas próprias que se pode explicar o valor espacial atribuído, em cada caso particular, a cada ponto do campo visual”. Os espectadores passavam a ser, segundo Ricardo Basbaum (2001, p.3), em entrevista/conversa com os críticos/artistas Cecilia

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Cotrim, Luiz Camillo Osório, Ricardo Resende e Glória Ferreira, “agentes ativadores de um processo de estetização e de micropolitização sensorial do entorno”.

A trajetória dessa exposição perpassa um espaço contextualizado especialmente pela falta de visão, apresentada não como condição restritiva, mas como um território aberto a reflexões, possibilidades, descobertas e experimentações.

Ao não delimitar a cegueira como esfera condicionante, ocorre o dilatamento das possibilidades de troca e aprendizado, a partir do entendimento de que a inclusão se realiza na diversidade, na potencialidade do diálogo entre corpo e ambiente. Nesse sentido a exposição buscou, então, a aproximação com a abertura poética realizada pelos artistas neoconcretistas, como exercício experimental de liberdade.

Visou desenvolver no espectador uma experiência para além do visual. Pelo tato ele tem a fruição dos materiais, e dessa forma é envolvido seu corpo inteiro, que entra como fonte total da sensorialidade. As obras artísticas da exposição Arte pra Sentir nivelaram visão, audição e o olfato num agrupamento plurissensorial.

Comunicação multissensorial no contexto da exposição

Empregamos a palavra multissensorial quando a intenção é a utilização de outros sentidos, como a audição, o olfato, o paladar e – principalmente a oportunidade de tocar objetos – o tato.

Oferecer experimentações sensoriais múltiplas, e não somente as visuais, seja no museu ou em salas de aula regulares, é estratégia inclusiva, pois cria um lugar de igualdade para todos, estabelecendo o contato direto com a obra, numa apreensão potencialmente mais significativa. A possibilidade de interagir multissensorialmente, pensando a totalidade e a consciência somática, é uma questão de alteridade em que todos se beneficiam e capacitam usos e habilidades sensoriais diversificados.

Segundo Amanda Tojal (2007, p.22):

> Uma abordagem multissensorial do museu evita a exclusão. Usando informação escrita e oral com diversos níveis de complexidade e empregando meios de comunicação visuais, orais, tácteis e interativos, o museu cumprirá melhor a sua missão, comunicando mais eficazmente com mais pessoas.

A percepção ou experiência multissensorial implica a utilização de todos os sentidos, como podemos analisar:

> A percepção multissensorial é também parte inerente de uma postura semiótica aplicada à comunicação museológica que privilegia a compreensão da recepção, a partir dos estímulos provenientes dos objetos e dos sentidos, a eles atribuídos pelo público fruidor, sendo que, nesse caso mais específico, a ênfase da recepção está vinculada à fruição do objeto cultural a partir de todos os canais sensoriais além do visual, como o tátil, o auditivo, o olfativo, o paladar e o cinestésico (Tojal, 2007, p.102-103).

A estimulação sensorial se liga diretamente à cognição, possibilitando intensidade e significado na descoberta e construção dos sentidos, numa atitude ativa de busca e receptividade. Assim, o olhar não se desenvolve somente através da visão, mas pelas múltiplas possibilidades de percepção e interação com o mundo.

As impressões captadas por estímulos diversos – sons, sabores, texturas, formatos, espessuras, cheiros, assim como as memórias impregnadas que daí emergem – são ricamente tecidas durante a experiência artística, construindo um aprendizado potencialmente mais rico do que aqueles construídos somente pela visão. Processos que permitam essa experiência sinestésica, objetos e espaços que as conduzam são cada vez mais comuns, por entender e dialogar com o processo de interatividade pelo qual a arte tem vivido ao longo do tempo. Nesse sentido, a arte contemporânea nos brinda com possibilidades de experiências corpóreas, interativas, à medida que desconstrói o objeto de arte tradicionalmente organizado, promovendo novas interações e olhares sobre ele.

> A experiência frente a uma obra de arte contemporânea nos brinda com linguagens sensíveis e sensoriais, inaugurando um campo de experimentações aberto a prazeres e dissabores, comoções e aversões. Nesse momento de troca, está também o espaço que já não se caracteriza somente pela exclusividade das paredes das galerias e museus, mas se abre em inúmeras coordenadas, abrindo portas e janelas para a vivência sensível do objeto, em espaços igualmente expressivos, ora existindo em materialidade ora vivenciado como ação, gesto, duração (Tomaz, 2016, p.42).

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Esse novo público que os espaços culturais vêm recebendo está longe da homogeneidade. Ele é múltiplo, formado por pessoas com necessidades adaptativas diversas, algumas físicas, outras intelectuais, permanentes ou temporárias, crianças (e algumas ainda bem pequenas), idosos, gestantes, entre outros. O desafio das instituições culturais é promover o acesso e a permanência desse novo público e, sobretudo, o sentimento de pertencimento cultural, citado por Viviane Sarraf (2015, p.22), como desafio central dos espaços culturais:

> O desenvolvimento do pertencimento cultural, que é um dos principais desafios dos espaços culturais na atualidade, pode ter a mediação sensorial como estratégia, lançando mão de recursos olfativos, de apelo ao paladar, sonoros e táteis, pois a percepção sensorial não pressupõe conhecimentos intelectuais, domínio de linguagem ou idioma e familiaridade com ofertas culturais; ela é livre das barreiras intelectuais e sociais inerentes à origem dos espaços culturais e tem o poder de envolver e sensibilizar diferentes indivíduos.

Sensação, percepção e cognição

O cérebro é conectado com o mundo externo pelos sentidos – visão, audição, olfato, paladar e tato –, que proporcionam diferentes experiências. Podemos pensar nessa exposição, que pretendeu aguçar no visitante participador todos os sentidos. E para isso entendemos que, para a completa fruição, todos os sentidos deveriam ser tratados de forma equivalente e aguçados em igual intensidade.

Muitos pesquisadores defendem a ideia de que o sistema sensorial do corpo humano não é somente composto pelos cinco sentidos que conhecemos – visão, olfato, audição, tato e paladar. Harris (apud Reiter, 2012)[1] argumenta que ele é composto por seis diferentes sistemas: visual, auditório, olfativo, gustatório, cinestésico[2] e vestibular.[3]

---

[1] Ver Cliffs L.A. Harris, *AP Psychology*, Wiley, 2005.

[2] O sistema cinestésico reconhece a localização espacial do corpo do indivíduo no espaço, bem como sua posição e orientação.

[3] O sistema vestibular é responsável pela manutenção do equilíbrio, consistindo em um conjunto de órgãos localizados no ouvido interno.

O ponto importante é a busca constante por atingir o máximo de sentidos possíveis, a fim de se obter uma experiência sensorial completa por parte do visitante, considerando que cada sentido está inerentemente interconectado com os demais. Os sentidos são a ponte que nos faz compreender o mundo atingindo diretamente as emoções.

Os estímulos auditivos compreendem a fala, as notas musicais e os ruídos. O som produz uma variação na pressão atmosférica pelo movimento, chamada de onda sonora. A intensidade de um dado som varia de acordo com a mudança da amplitude e da oscilação na pressão. O tom se torna mais alto quando essa amplitude é aumentada sem alteração de frequência. Para medir a escala de determinado estímulo auditivo, é utilizada a escala de decibéis.

Os sentidos químicos, que são o olfato e o paladar, funcionam muitas vezes em conjunto. A experiência de sentir o cheiro e o gosto de determinado alimento ou bebida é afetada quando o sistema olfatório está congestionado, pois os receptores não funcionam de maneira correta. O olfato recebe o estímulo pela mucosa olfativa e seus receptores. As moléculas entram em contato com os cílios dos receptores e produzem um sinal elétrico que é enviado para o bulbo olfatório, onde ocorre a primeira sinapse, por meio das fibras nervosas. As papilas gustativas presentes na língua são responsáveis pela maioria dos estímulos.

A pele é a maior superfície receptora de qualquer sentido e palco para qualidades percebidas tão variadas como toque, calor, frio, dor, cócegas e coceiras. Essa multiplicidade de percepções levou à pele um diferente número de sentidos, como o do toque (pressão), o da temperatura, o de dor e o de cócegas e coceiras. A sensibilidade humana varia de acordo com a região do corpo estimulada, sendo que cada região possui áreas de alta e baixa sensibilidade, sendo as altas consideradas pontos de tato.

A experiência completa do visitante participador envolve tanto a sensação quanto a percepção. Sensação compreende as informações recebidas pelo sistema sensorial e percepção consiste nas informações geradas após elas terem sido processadas e interpretadas. A primeira resposta sensorial é física, involuntária e imediata, ocorrendo após um estímulo. Já a cognição consiste no processo de conhecimento e incorporação tanto da percepção como do aprendizado, em que a percepção corresponde à experiência consciente de objetos

e suas relações. Cada indivíduo percebe o mundo de formas diferentes, sendo que o desenvolvimento individual e a aprendizagem perceptual são fatores que influenciam a percepção. A primeira abordagem mostra que a habilidade de perceber as coisas se modifica de acordo com a idade do indivíduo, por sua vez diretamente relacionada com suas experiências acumuladas; portanto, sua percepção do mundo pode ser modificada de acordo com as experiências anteriores por meio de estímulos do ambiente.

Uma obra de arte por si só não é considerada uma experiência, nem mesmo se ela for interativa. O que faz uma obra de arte ser uma experiência é o poder que ela tem de influenciar sentimentos, pensamentos e ações dos visitantes numa exposição, produzindo então uma experiência. O público deve ter seus sentidos estimulados a partir da interação com a obra, a qual deve surpreendê-lo e superar suas expectativas.

Ernesto Neto é natural do Rio de Janeiro, onde vive e trabalha. Estudou escultura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e realizou cursos de intervenção urbana e escultura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em sua carreira expande a prática da escultura utilizando como principais materiais, na maior parte das vezes, tecidos com elasticidade, temperos e isopor, bem como a força da gravidade como elemento determinante. A interação física é outro aspecto fundamental de seu trabalho. O espectador é convidado a participar ativamente, tocando, cheirando ou adentrando o espaço da escultura. Na mostra Arte pra Sentir, o trabalho de Ernesto Neto *TAMBOR PA PA...DO dois*, de 2013, propõe uma brincadeira: tocar e sentir a obra. O crochê surge como uma pele e serve para conter um tambor suspenso que tem a sua frente bolas de madeira também suspensas, uma de cada lado. Deficientes auditivos que visitam a exposição captam as vibrações sonoras da obra e podem perceber em toda a sua intensidade a proposta do artista. Como todos os outros espectadores, são convidados a se relacionar com a obra, prática recorrente nas apresentações de Ernesto Neto.

Experimentar, sentir, participar e explorar são ações que o artista incorpora a seus projetos e que proporcionam mais fruição por parte do público, que, desse jeito, entende a obra como algo que ele ajuda a construir.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figuras 1 e 2
Ernesto Neto, *TAMBOR PA PA...DO dois*, 2013

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Já Floriano Romano, artista visual e sonoro, é pioneiro em obras que mesclam instalação, performance e rádio em espaços urbanos. Para a mostra coletiva Arte pra Sentir, Floriano Romano criou a obra *Mar sobre mar*, de 2018, que traz um espaço de convivência e escuta do ruído do mar. Presas a uma grande estrutura de madeira que lembra um abrigo ou uma oca, caixas de som amplificam gravações de instantes diferentes captados em praias diferentes, que se sobrepõem como o movimento das ondas do mar. O ruído é a expressão do mundo e é indeterminado, por isso toca diretamente os sentidos, fala com a pele, com o corpo. Cada espectador ouve os sons de suas memórias pessoais, de suas praias e mares que remetem a momentos felizes ou não.

Figura 3
Floriano Romano, *Mar sobre mar*, 2018

A partir da criação de territórios sonoros, Romano explora com o público os limites das artes visuais. Com o avanço tecnológico, o som faz parte cada vez mais dos trabalhos na arte contemporânea ou nas interações com outras áreas. Ocupar um espaço e atingir os habitantes de uma cidade é a proposta do artista. No espaço interno da instalação sonora todos podem ouvir/sentir as vibrações e, a partir daí, construir sua própria experiência.

OPAVIVARÁ! é um coletivo de arte fundado em 2005 e composto por cinco artistas visuais que desenvolvem ações em locais públicos da cidade, propondo inversões dos modos de ocupação do espaço urbano por experiências coletivas. As ações devem gerar fluxos de arte e poesia no espaço ocupado, no qual o

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

público é convidado não só a interagir com o trabalho, mas a se tornar um agente fundamental de sua execução. O propósito dos membros do grupo é gerar alterações de ordem perceptiva e política sobre o universo das relações, desencadeando um questionamento reflexivo sobre as experiências cotidianas. Estão abertos a todo tipo de experiência, mas não abrem mão de sua filosofia base: ser e pensar o coletivo. Procuram sempre compartilhar, conviver e cooperar.

Fonte de refresco, de 2015, obra do grupo para a mostra Arte pra Sentir, consiste em seis refresqueiras contendo líquidos com cores diferentes e instigantes. As cores primárias e secundárias são obtidas com a adição de corantes comestíveis à água, que pode ser consumida pelos espectadores.

Figuras 4 e 5
Coletivo OPAVIVARÁ! *Fonte de refresco*, 2015

O lúdico e a participação são propostas evidentes que proporcionam ao público a possibilidade de misturar cores, testar o paladar e a visão. Que gosto tem uma cor? Que cor resulta da mistura de duas ou mais tonalidades? A obra não acontece sem as pessoas, sem a diversidade, sem o imprevisível. Está aberta para ser explorada, tocada e sentida.

Comunicação tátil: o tato como canal de comunicação

O corpo e suas extensões foram o fio condutor dessa exposição/experiência. Pensá-la implica adentrar diversos campos teóricos, construídos sob prismas igualmente diversos. Tradicionalmente, a ciência distingue o intelecto das emoções e das sensações, numa separação mecânica entre o saber e o sentir, assim como o ver e o conhecer, não permitindo ao corpo uma totalidade sensível e consciente. Desse lugar segmentado surge a primazia do visual em nossa cultura, elegendo, em detrimento de outros sentidos, a visão como canal privilegiado do conhecimento.

Flávio Cerqueira, artista plástico e escultor, nasceu na cidade de São Paulo e concluiu em 2005 o curso de Educação Artística na Faculdade Paulista de Artes. Suas obras integram acervos dos principais museus brasileiros. Trabalha com o processo tradicional da escultura em bronze tendo a figura humana como protagonista e tema central de suas muitas obras. Momentos de introspecção e reflexão transparecem nos trabalhos e dialogam com objetos do cotidiano, procurando criar uma relação entre mundo e espectador.

Na exposição Arte pra Sentir, Flávio traz, com extrema sensibilidade, observações do mundo que o cerca, suas próprias lembranças e inquietudes. O bronze, rude e trabalhado com a técnica tradicional, ganha uma delicada aparência de porcelana que lhe confere falsa fragilidade.

Na obra *Iceberg*, de 2012, o menino sentado com as sandálias nas mãos e a camisa cobrindo as pernas, tem o olhar perdido, o pensamento distante.

O espectador, que utiliza as mãos ou os olhos para sentir as formas, vai certamente se emocionar com a nostalgia que envolve a obra. Já no outro trabalho apresentado, *Amor entre 2 diferentes*, de 2016, em bronze, é o encantamento da descoberta que sobressai. A mesma delicadeza, a sensibilidade à flor da pele, tão marcantes nas obras de Flávio, estão presentes em ambas, sempre envolvendo múltiplos questionamentos sociais, culturais e reveladores das complexidades da vida e do mundo.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figuras 6 e 7
Flávio Cerqueira, *Iceberg*, 2012

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 8
Flávio Cerqueira, *Amor entre 2 diferentes*, 2016

Pedro Varela, graduado em gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2005, sempre procurou referências numa busca pela construção do imaginário. Seu desenho sai do espaço bidimensional, vai para um campo ampliado e encontra um caminho que lembra a escultura e a arquitetura. Para a exposição Arte pra Sentir, Pedro criou duas obras que convidam o público a tocar e a explorar as diferentes texturas. Com vinil adesivo recortado e outros materiais ásperos e macios, que vão desde lixas até pelúcias, o artista criou personagens e paisagens que se misturam formando um grupo divertido, muito colorido e bastante instigante. Os desenhos assim obtidos, aplicados sobre as paredes, conduzem a outra obra criada por Pedro Varela: uma maquete em madeira e papel de uma pequena cidade, onde os diferentes prédios estão dispostos sobre uma mesa baixa. Tudo para ser explorado e experimentado pelos deficientes visuais com as mesmas oportunidades que os videntes. Como um *flâneur* que se perde e se encontra, buscando memórias, o espectador irá percorrer as ruas e descobrir os pequenos textos em braile que se encontram pela cidade em miniatura. *Cidade das memórias perdidas*, de 2018, cuja delicadeza emociona, proporciona um número infinito de toques e percepções. Tudo nessa obra é absolutamente branco com detalhes aplicados tão delicados quanto filigranas.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 9
Pedro Varela, *Cidade das memórias perdidas*, 2018

Já o trabalho da artista Carolina Ponte, formada em gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tem como referência principal a integração do uso de técnicas artesanais com o desenho e a escultura, numa produção contemporânea. Desenhando com linhas e agulha, a artista cria obras que invadem o espaço, em diferentes combinações de padronagens, cores e ritmos. A maciez das lãs e linhas utilizadas e o colorido vibrante dão o tom lúdico à obra e atraem o olhar do visitante que se perde em meio aos variados pontos e enlaces. Sua obra remete às práticas ancestrais em que fios eram trabalhados para agasalhar e proteger. A partir do crochê, que a artista domina com perfeição, surgem formas que podem ser tocadas e que respondem ao toque com maciez e calor. Com partes planas e tubos tridimensionais pendentes, os desenhos surgem dos nós e pontos, crescem e procuram novas expressões. Em Arte pra Sentir, exposição que explora os cinco sentidos de percepção, as obras de Carolina Ponte ocupam o lugar do toque afetivo, da experiência de abraçar e se deixar envolver, de sentir as texturas, o calor, a proteção. O colorido vibrante aproxima e certamente desperta a atenção criando conexões. *Nuvem*, de 2018, obra criada para a exposição, paira sobre a cabeça dos visitantes e, como uma imensa nuvem colorida, despeja uma chuva de pingos coloridos e tridimensionais. É nuvem e arco-íris, é chuva e o que vem depois da chuva.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 10
Carolina Ponte, *Nuvem*, 2018

Essa exposição estabeleceu estratégias que buscavam aliar o experimentar e o sentir, sem nenhuma pretensão didática formal, apesar de sempre contextualizar as referências artísticas utilizadas. A proposta era possibilitar um espaço de descobertas, reencontros e experimentações por meio dos elementos e técnicas propostos, em momentos de liberdade com a materialidade dos recursos trabalhados e com seu próprio corpo.

Penso que o aprendizado mais relevante tenha sido perceber, na prática a complexidade e a delicadeza do que é ver, para além da acuidade visual. Essa foi uma questão instigante e estrutural para o pensamento dessa mostra.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A relação estabelecida com o corpo e as interações que dali emergem – internas e externas, formam uma teia viva, sensorial. Pensá-la implica pensar o sujeito e o ambiente, os espaços e os objetos, a identidade e o pertencimento. A arte é um elemento ativador dessa teia, e, pela característica múltipla da deficiência, entendemos que uma exposição que pretenda a acessibilidade e a inclusão não pode se distanciar de estratégias que integrem o corpo, o espaço e as pessoas.

É num estado de compreensão de parâmetros pautados exclusivamente pela cultura visual que se desenvolvem as reflexões dessa exposição: a experiência estética, o corpo e sua relação com o espaço, a multissensorialidade, a inclusão e a arte. Virginia Kastrup (2010, p.6) completa: "a política de acessibilidade está sempre sintonizada com a política de ensino e aprendizagem do próprio museu".

Tecnicamente, segundo o decreto federal número 5.296, de dezembro de 2004, que estabelece critérios para a promoção da acessibilidade de pessoas com alguma necessidade de adaptação, a deficiência visual pode ser entendida da seguinte maneira:

> Cegueira, na qual a acuidade visual é igual ou menor que 0,05 no melhor olho, com a melhor correção óptica; a baixa visão, que significa acuidade visual entre 0,3 e 0,05 no melhor olho, com a melhor correção óptica; os casos nos quais a somatória da medida do campo visual em ambos os olhos for igual ou menor que 60°; ou a ocorrência simultânea de quaisquer das condições anteriores (Cohen, apud Brasileiro, Cohen, Duarte, 2012, p.20).

Além da problematização em torno de quem vivencia essa experiência estética, pensando o contato estabelecido com a arte, a recepção e seus desdobramentos, esse momento tem sido também uma oportunidade para pensar os objetos artísticos e suas tradições, as possibilidades expressivas da arte e suas linguagens, o papel da mediação e dos recursos acessíveis já utilizados, bem como repensar as práticas desenvolvidas em escolas e museus.

> Esse processo envolve várias categorias, tais como: a expografia, a curadoria, os materiais impressos, textos de parede, fôlderes e catálogos disponíveis ao público sobre a exposição, visitas guiadas, bem como a utilização de audioguias explicativos sobre as obras (Arslan, Santos, 2013, p. 3).

A exposição propõe a reflexão sobre como construir uma mediação atenta e sensível, que não faça apenas uma tradução simplista, literal e tátil da obra. Mas que, a partir de estratégias multissensoriais de interação com a obra, possa favorecer a experiência estética para todos, videntes ou não. Entendendo que o contato direto com a obra potencializa e beneficia o aprendizado artístico de todos.

Repensar as artes visuais e a experiência frente a seus objetos, para além da visão, se apresenta como uma perspectiva complexa e inclusiva, de alargamento de métodos, fazeres e saberes. Virgínia Kastrup desenvolve pesquisas voltadas para os temas da aprendizagem inventiva, oficinas de práticas artísticas e deficiência visual, e define a ação de encarar a cognição das pessoas cegas por sua positividade, priorizando as potencialidades, e não o aspecto negativo da deficiência, como questão teórica e política.

Uma série de esforços se constituiu ao longo dos anos, na forma de leis e instituições que, mediante parcerias e diálogos, vêm transformando a visão sobre as deficiências em geral e a inclusão. A Declaração de Salamanca, promulgada em 1994, é um dos pilares dessa mudança de pensamento e construção das políticas de acessibilidade e inclusão. Sob a afirmação “nada para nós sem nós”, a declaração “legitima a plena participação da pessoa com deficiência em tudo que lhe diz respeito: leis, projetos, programas, políticas, produtos e outros” (Sarraf, 2008, p. 155).

De maneira ampla, a experiência de pensar e participar dessa exposição me proporcionou uma sensibilização para outros aspectos do diferente e outras deficiências que não a minha. Por meio de relatos e do que vivenciei durante o período de exposição, pensar a arte por seu viés multissensorial foi importante para meu processo de aprendizado e buscas de estratégias.

A partir dos estudos de experiências já realizadas (como o projeto A célula ao alcance da mão, da UFMG, a Galeria Tátil de Esculturas da Pinacoteca do Estado de São Paulo e os Encontros Multissensoriais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), bem como do contato com referências teóricas, como as das pesquisadoras Virginia Kastrup (2010), Viviane Sarraf (2015, 2013, 2008), Amanda Tojal (2007) e Ana Amália Barbosa (2014), foram pensados possíveis dispositivos de mediação e o modo como poderiam acrescentar significado à experiência estética, pautados por uma abordagem multissensorial das ações e objetos.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Isabel Sanson Portella *é museóloga e crítica de arte, doutora e mestre em história e crítica da arte pela Escola de Belas Artes/UFRJ, especialista em história da arte e arquitetura no Brasil pela PUC-Rio, pesquisadora de acervo e coordenadora e curadora da Galeria do Lago Arte Contemporânea do Museu da República, no Rio de Janeiro.*

Referências

ARSLAN, Luciana; SANTOS, Maria Celinda Cicogna. Materiais educativos para exposições de arte contemporânea: análise de duas experiências em Uberlândia. *Ouvir ou Ver*, v.9, n.2, p.302-313, 2013.

BARBOSA, Ana Amália. *Além do corpo: uma experiência em arte-educação*. São Paulo: Cortez, 2014.

BASBAUM, Ricardo. *Panorama da arte brasileira*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001.

BRASILEIRO, Alice; COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane. Acessibilidade em Museus. *Cadernos Museológicos*, v.2, 2012.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane; SIQUEIRA, Rose. Subsídios metodológicos na construção de uma "acessibilidade plena": a produção da identidade e da subjetividade de pessoas com deficiência. *Benjamin Constant*, v.19, p.1-92, 2013.

KASTRUP, Virginia. Experiência estética para uma aprendizagem inventiva: notas sobre a acessibilidade de pessoas cegas a museus. *Informática na Educação: Teoria e Prática*, v.13, n.2, 2010.

REITER, Rosana Éllen. Design de exposição como experiência sensorial. Trabalho de conclusão de curso de Design Visual da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

SARRAF, Viviane Panelli. *Acessibilidade em espaços culturais: mediação e comunicação sensorial*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2015.

SARRAF, Viviane Panelli. *A comunicação dos sentidos nos espaços culturais brasileiros: estratégias de mediações e acessibilidade para as pessoas com suas diferenças*. Tese (Doutorado em comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

SARRAF, Viviane Panelli. *Reabilitação do museu: políticas de inclusão cultural por meio da acessibilidade*. Dissertação (Mestrado em ciência da informação) – Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TOJAL, Amanda. *Políticas públicas culturais de inclusão de públicos especiais em museus*. Tese (Doutorado em ciências da informação) – Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

TOMAZ, Marina Vargas. *Além da visão: mediações na experiência estética*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Arte/Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

Como citar:
PORTELLA, Isabel Sanson. Arte pra Sentir: arte e acessibilidade – uma experiência curatorial. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 231-251, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.14. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A criatividade exprimida no vivido

Creativity expressed in lived experience

Daniela Labra
0000-0003-0746-0109
artesquema@artesquema.com

Resumo

O artigo reflete sobre a historicização póstuma de Lygia Clark, sua posição como ícone da vanguarda moderna brasileira afastada dos circuitos das artes no final da vida, e a atualização de seu legado processual e terapêutico na obra de artistas contemporâneos do Brasil. A partir dos anos 1990, a internacionalização de seu trabalho evidenciou a dificuldade na exposição de seu método à Estruturação do Self, revelando como ele tensiona noções de sujeito, sensorialidade e a própria instituição museológica. Com o giro decolonial neste século, no âmbito da cultura e das políticas brasileiras, paradigmas de conhecimentos diversos estão sendo recuperados, acompanhando movimentos por mais representatividade para diversos grupos sociais. Nesse sentido, a dimensão experimental terapêutica de Lygia está presente não como um cânone, mas como um antecedente radical que inspira práticas de arte como cuidado, cura, autoconhecimento, coletividade, tratamento. A quebra de réguas canônicas nas proposições de Lygia direta ou indiretamente encorajou artistas e instituições do século 21 a lidar com processos que ativam experiências coletivas onde são esperados do participante entrega e engajamento.

Palavras-chave
Arte brasileira moderna e contemporânea. Historiografia.
Institucionalização. Arte terapia. Decolonialidade.

Abstract

This article reflects on the posthumous historicization of Lygia Clark, her position as an icon of the Brazilian modern avant-garde who was removed from art circles at the end of her life, and the updating of her procedural and therapeutic legacy in the work of contemporary Brazilian artists. Since the 1990s, the internationalization of her work has highlighted the difficulty in exhibiting her method Estruturação do Self *(structuring the self), revealing how it challenges notions of subjectivity, sensoriality, and the museum institution itself. With the decolonial shift in this century, in the context of Brazilian culture and politics, diverse knowledge paradigms are being recovered, accompanying movements for greater representation for diverse social groups. In this sense, Lygia's experimental therapeutic dimension is present not as a canon, but as a radical antecedent that inspires art practices such as care, healing, self-knowledge, collectivity, and treatment. The breaking of canonical rules in Lygia's propositions directly or indirectly encouraged 21st-century artists and institutions to deal with processes that activate collective experiences where participants are expected to give themselves over and engage.*

Keywords
Modern and contemporary Brazilian art. Historiography.
Institutionalization. Art therapy. Decoloniality.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.15

Lygia Clark faleceu no Rio de Janeiro, em 1988, ocupando a paradoxal posição de ícone da vanguarda brasileira, mas afastada da produção de obras de arte, e com pouca presença no circuito de galerias e instituições do país e no exterior. A partir da década de 1990, porém, sua obra passa por um resgate e historicização, no Brasil e internacionalmente. Esse movimento acompanhava uma espécie de "novo internacionalismo" nas artes, com a proliferação de bienais e feiras, e o interesse por práticas e narrativas das chamadas modernidades periféricas, incluindo movimentos da cultura e artes brasileiros.

Entre as exposições que marcaram a assimilação da arte do Brasil globalmente, nos anos 1990, estava a Documenta X, em 1997, que apresentou *Objetos Sensoriais*, de 1966, e *O Eu e o Tu*, de 1968, da fase Fantasmática do corpo, de Lygia. No mesmo ano, a artista teve a sua primeira retrospectiva na Europa, na Fundação Tàpies, Barcelona, que reuniu de obras concretas a objetos relacionais. A exposição circulou por Marseille, Porto, Bruxelas e chegou no Rio de Janeiro em dezembro de 1998.

A historicização póstuma de Lygia Clark teve impulso também com a XXII Bienal de São Paulo, em 1994. A curadoria de Nelson Aguilar homenageou a artista com uma sala especial e também revisou a obra de Hélio Oiticica e Mira Schendel como representantes de uma estética original e do "sentido mais forte da história das artes plásticas no Brasil: o de emancipação em relação aos modelos importados" (Aguilar, 1994, p.10). Para ele, os três artistas deram respostas a problemáticas internas do espaço cultural brasileiro, afirmando que "a autonomia da arte brasileira surge com o reconhecimento da plenitude da experiência sensível" (p.10).

A compreensão da obra desses e de outros artistas brasileiros como poéticas emancipadas dos processos eurocêntricos já havia sido assinalada, na década de 1960, por críticos como Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Guy Brett. Será, no entanto, na XXIV Bienal de São Paulo, em 1998, conhecida como a Bienal da Antropofagia, que a ideia de singularidade emancipatória da obra de Lygia e seus pares se confirma. O projeto de Paulo Herkenhoff com curadoria adjunta de Adriano Pedrosa, confrontava narrativas da história da arte ocidental com o conceito de antropofagia, do escritor e dramaturgo modernista Oswald de Andrade.[1] O movimento antropofágico se espalharia "no tempo pela cultura

[1] Publicado em maio de 1928, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*.

brasileira enquanto estratégia de emancipação cultural" (Herkenhoff, 1998, p.22-23). A densidade do conceito faria com que a Bienal de São Paulo deixasse "de ilustrar ou espelhar discussões surradas para introduzir uma lente da cultura brasileira para visitar a arte contemporânea e a história" (p.23). Nesse contexto, a originalidade de Lygia Clark seria uma resposta ao desejo moderno brasileiro de superação do parâmetro estético estrangeiro.

A canonização de Lygia nos anos 1990 acompanhou o processo de globalização da arte brasileira, o que ajudou, também, a padronizar um discurso internacional que relaciona, até hoje, por vezes de modo festivo e raso, a arte contemporânea do Brasil com corporalidade, sensualidade, sensorialidade, organicidade, a espontaneidade da forma, isto é, com "coisas vivas" e exotização (Marcel, 2017).

Para a historiadora Maria Alice Milliet (1992, p.16), a valorização póstuma do legado de Lygia ocorreu "na medida de sua inserção no ambiente brasileiro, visto como contraponto do panorama internacional". No entanto, o processo de assimilação e recuperação da obra por museus e galerias revelou, também, "a ideologia conservadora das instituições e do mercado interessados na arte como objeto decorativo ou signo de distinção social" (p.34-35). A apreciação de Lygia em espaços museológicos, continua Milliet, era superficial, e se reduzia em contemplação ou hermetismo.

A problemática estará presente nas muitas exposições que mostravam de forma inerte os *Bichos*, *Objetos Relacionais* e elementos sensoriais de Estruturação do Self, a última e mais longa fase da artista. A dificuldade em adequar o método terapêutico e objetos das proposições sensoriais em uma categoria de arte fez com que as fases neoconcreta e pós-neoconcreta, compreendidas como continuidade uma da outra, fossem mais bem acolhidas criticamente, dentro e fora do Brasil, como observou o crítico francês Yve-Alain Bois (2006).

Toda a trajetória de Lygia Clark, contudo, é marcada por coerência e continuidade. Seu conceito de espacialização da forma concreta a partir do que chamou de *Linha Orgânica*, ampara as esculturas manipuláveis *Bichos* que expressam a superfície como espaço vivo, e inauguram um paradigma artístico conectando arte e experiência sensória. Ao despertar para a organicidade do "movimento não mecânico, dependente da opção e vontade do espectador" (Gullar, 1987), Lygia se voltou para a subjetividade do participante, e ampliou entendimentos da apreensão da forma-arte como uma vivência. Ela desconstruiu o plano pictórico

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

e aniquilou a escultura transformando a obra no próprio ato de fazer, tornando indissociáveis o participante e o objeto.

A artista se dedicará a investigações tátil-sensórias chamadas de *Não Arte*, após a criação de *Caminhando*, de 1963, com sua revolucionária poética de "desmantelamento do objeto" (Larsen, 1997). Essa proposição se tornará uma das ações cruciais para a compreensão da vanguarda brasileira. O objeto em si deixa de ser importante em sua materialidade, sendo substituído pela própria experiência do cortar/caminhar na fita de papel, na proposta "Existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é que produz o *Caminhando*. Nada existe antes, e nada depois".[2]

Nesse momento se dá a passagem das investigações formais para proposições dialógicas experimentadas fisicamente como *Obras Moles*, de 1964, e os *Objetos Sensoriais*, de 1966. Nestes trabalhos o elemento objetual sem preocupações estéticas externas é uma via sensorial que leva ao encontro com o *self* e com o outro.

Em 1968, a artista apresenta a instalação *Casa Corpo Casa* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e participa da Bienal de Veneza pela terceira vez, sendo homenageada na 34ª edição da mostra. Decepciona-se, porém, com o sistema da arte e a fetichização de sua obra. Naquele ano instala-se em Paris e se dedicará à pesquisa e confecção de objetos que perturbam o "centro de gravidade" (Pérez-Oramas, 2024, p.157) dos participantes, operando processos íntimos. As peças de borracha, elásticos, pedras ou sacos plásticos se conectam com a fase Nostalgia do Corpo, de 1967 a 1969.

Dali em diante, sua prática estará cada vez mais no limite da arte, sendo mais difícil categorizá-la, localizá-la na historiografia da arte ocidental, ou adequá-la ao aparato museológico tradicional. As proposições de Lygia não se encaixavam como Body Art quando o conceito "se tornou moda na arte contemporânea com sua exploração narcisista ou masoquista" (Rolnik apud Duarte, 2012, p.44). Por outro lado, as proposições coletivas também não se encaixavam em definições de Happenings ou Performance Art, pois não são orientadas para o público observador. E, ainda, os materiais ordinários ou precários de seus objetos delineiam uma poética ligada ao cotidiano e afastada da arte Pop, Povera, arte conceitual ou minimalista, pois não são signos nem símbolos críticos de seu tempo.

---

[2] Lygia Clark. "Caminhando". Texto datilografado, 1964.

Abordagens históricas de sua prática experimental por vezes ainda trazem interpretações errôneas que filiam as pesquisas dos anos 1960 e 1970 ao Tropicalismo, movimento contracultural brasileiro que despontou de uma cena criativa e questionadora da qual ela não participou diretamente. Quando a Tropicália é "declarada" por um grupo de criadores, em 1967, suas preocupações já não seguiam na direção do músico Caetano Veloso, do colega Oiticica ou do cineasta Glauber Rocha, dedicados a pensar criticamente uma vanguarda, cultura popular brasileira e a indústria cultural. Se, porém, por um lado, Lygia propunha um "modelo antropofágico de subjetividade" (Larsen, 1997), considerada uma ideia central no tropicalismo, por outro, há muitas perspectivas em que sua pesquisa não se encaixa no movimento, pois ela não tinha interesse em subverter a indústria cultural, discutir identidade nacional ou mitos de brasilidade.

Entre 1970 e 1975 Lygia leciona na Sorbonne, dando aulas que são experiências coletivas de exploração dos sentidos, confiança mútua e autoconhecimento. O fazer arte como criação em grupo será a transição para a terapia do corpo, da fase Estruturação do Self, de 1976 a 1988, na qual abandona totalmente a noção da obra material como um fim. Ela estende a obra do campo artístico ao terapêutico afirmando que sua clínica era da ordem do sensível. Não deixou completamente de ser artista nem se tornou psicanalista. Suas proposições ligariam estética, clínica e o político como campos existenciais inseparáveis. Estruturação do Self sintetizaria todo o percurso de Lygia Clark. Ela, no entanto, não aprofundou teoricamente seu método, e ainda hoje são poucos os críticos que enfrentaram a problemática dessa fase.

O paradoxo que acompanhou a legitimação das proposições da artista reside em sua identificação como um ícone original e genealogia de certa arte contemporânea brasileira, frente a dificuldade de categorização e de exibição póstuma dos seus *Objetos*. Muitas vezes eles foram expostos de modo descontextualizado e desencaixado, mostrados como relíquias inertes ou como um cadáver da prática – nas palavras de Rolnik. Museografias que subtraíram o potencial subjetivo, estético e ético da manipulação das peças expostas com documentações ou reapresentações das ações originais esvaziaram as propostas "de toda a vitalidade que daria sentido e força para convocar a experiência sensorial do receptor" (Larsen, 1997).

Ainda assim, a apresentação sistemática e global dos objetos e registros de ações permitiu ampliar o reconhecimento de sua inventividade radical. E

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

desde a Documenta X e a retrospectiva Lygia Clark, em 1997, os *Objetos Relacionais* e *Sensoriais* têm sido admitidos como gestos artísticos contemporâneos seminais, mesmo que frequentemente apenas a exterioridade do trabalho tenha sido exibida.

Em maio de 2014, a mostra Lygia Clark, o Abandono da Arte, no MoMA, com curadoria de Luis Pérez-Oramas e Connie Butler, tentou contornar abordagens estereotipadas, a museificação excessiva ou a performatização das proposições. Resenhas de jornais, no entanto, mostraram resistência e algumas consideraram a mostra "incomum, ora exaustiva, ora irritante" (Smith, 2014).

No Brasil, a última retrospectiva da artista aconteceu na Pinacoteca de São Paulo, no primeiro semestre de 2024. Projeto para um Planeta, cujo título foi emprestado de um Bicho, renovou a atenção sobre o legado de Lygia Clark para um público abrangente, de todas as idades, surpreendido – e tocado, pelas proposições que permanecem únicas. A museografia disponibilizou dezenas de réplicas de obras e objetos para a manipulação dos visitantes, ao mesmo tempo em que seguia uma cronologia acompanhando os desenvolvimentos artísticos e biográficos da artista. Segundo a curadora Ana Maria Maia, a mostra foi "organizada sem priorizar um único aspecto da pesquisa, mas para formar repertório sobre Lygia Clark, para propiciar evidências, a cada etapa, de como o seu legado se manifesta nas novas gerações" (Monachesi, 2024).

Para os artistas brasileiros dos anos 1990 em diante, Lygia Clark – juntamente com Hélio Oiticica – era uma referência quase incontornável. A partir dos primeiros 15 anos deste século, contudo, essa visão começa a mudar no Brasil – o que torna as exibições de suas proposições ainda mais importantes. Com o giro decolonial no âmbito da cultura e das políticas brasileiras, paradigmas de conhecimentos diversos estão sendo recuperados, acompanhando movimentos que advogam por mais representatividade para as minorias. O pensamento da decolonialidade emergiu explosivo, e o próprio entendimento do que se denomina arte contemporânea brasileira vem sendo reelaborado.

A crítica anticolonial traz modelos estéticos e epistêmicos não eurocêntricos pela prática de criadores de etnias e extratos sociais historicamente silenciados. Nesse cenário, o legado disruptivo de Lygia, uma mulher brasileira branca de origem burguesa cuja obra refundou referências da arte moderna ocidental, vem sofrendo certa revisão por discursos que questionam a historiografia e as estruturas institucionais colonialistas. Hoje, centenas de novos artistas brasileiros

ocupam-se em entender seu próprio tempo histórico, e não conjecturam os futuros "em dia com o relógio do tempo e da história europeus" (Coelho, 2019).

As práticas das novas gerações, cansadas da utopia modernista de progresso civilizatório, fabulam a destruição de um Brasil do passado visando à construção de um futuro que resgata outros passados para curar feridas e preencher lacunas deixadas pela violência colonial. O trabalho *Experiência concreta #1 (diálogo de mãos) [concrete experience #1 (hand dialogue)]*, 2017, de Jaime Lauriano reflete precisamente a dicotomia entre uma tradição modernista de matriz branca ocidental e a realidade brutal do legado colonial brasileiro. Enquanto a tradição da arte vê leveza nas mãos atadas pelo anel de Moebius na proposição *Diálogo das Mãos*, de 1966, de Lygia, a tradição da violência vê na imagem uma lembrança da tortura que corpos negros experienciam cotidianamente, desde a formação do país.

O surgimento de diversos artistas e curadores na última década deixou o sistema da arte no Brasil mais plural. O mercado também cresceu e se posicionou como alternativa ao aparato institucional que ainda é instável. O meio artístico se abriu a visualidades não eurocêntricas e posicionamentos ativistas, embora muitas delas pautadas em exposições espetaculares, feiras e o colecionismo privado. Ainda assim, a obra de arte como uma *commodity* é bem acolhida como uma genuína forma de sobrevivência e inserção social. A arte como experiência, nesse cenário, pode se distanciar do potencial de transformação pelo sensível, evoluindo no sentido contrário do caminho de Lygia.

Em seus últimos anos de atividade, no Rio de Janeiro, ela se dedicou à aplicação de Estruturação do Self em clientes que atendia no seu apartamento. Entre eles, estava o profissional de saúde mental e artista Lula Wanderley, que frequentou as sessões durante um ano. Lula Wanderley (2021) descreve que "a Estruturação do Self é um ritual belo na sua relação entre o silêncio e o gesto [...] que se repete em períodos regulares, cria uma horizontalidade: a reconstrução corpo-objeto ganha uma narrativa pessoal que se desdobrará ao longo do processo"

Lygia Clark foi se afastando-se do mundo da arte, e não teve lugar no círculo psicanalítico, que via Estruturação do Self como uma "pré-psicanálise, útil apenas para um desbloqueio verbal" (Wanderley, 2021, p.185.). A artista, sentindo que seus objetos iam além disso, convidou Wanderley a ser seu interlocutor e dar prosseguimento ao método. Wanderley levou os *Objetos Relacionais* para

sessões com pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II, um hospital público, onde atendia indivíduos esquizofrênicos, pobres e negros, distante do público inicial de Lygia Clark, fundamentalmente branco, de classe média e intelectual. Essas experiências deixaram a artista muito interessada.

Após o falecimento de Lygia, Lula Wanderley, com Gina Ferreira, continuou desenvolvendo um trabalho que criaria "zonas híbridas para um encontro poético/clínico". Fundou o seu Espaço Aberto ao Tempo, que diz ser "um campo vivo de experimentações da obra de Lygia Clark, tanto da Estruturação do Self como do conjunto de propostas sensoriais" (Wanderley, 2021, p.190). Além dele, a Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark também realiza ações lúdicas e pedagógicas a partir da obra da artista, com crianças de escolas públicas do Rio de Janeiro. Assim, as proposições vão se atualizando, alcançando uma dimensão humana que extrapola lugares da arte ou consultórios privados.

A quebra de réguas estéticas canônicas nas proposições de Lygia direta ou indiretamente encoraja artistas – e instituições – do século 21 a lidar com processos como ativações de experiências individuais e coletivas, em que são esperados a entrega e o engajamento do participante. Propositores como Ricardo Càstro, Ana Costa e Silva, Graziela Kunsch, Matheus Rocha-Pitta, Lyz Parayzo, Rose Afefé, Castiel Vitorino Brasileiro, Panmela Castro, Juliana dos Santos, Eleonora Fabião, ou o processo de Castiel Vitorino Brasileiro, são alguns dos que possuem poéticas interdisciplinares cujos métodos se apoiam em estudos da ordem da psicologia, corporalidade, memória, ritualística, do anímico, das relações sociais, cosmogônicas, da generidade e outros. O tempo é estendido, e a precariedade material ou formal, como aproximação da vida, está presente também nas linguagens múltiplas de inúmeros outros artistas.

Na última década, o setor artístico se tornou mais plural, o mercado de arte trouxe novos nomes e cresce como alternativa ao sistema institucional, ainda precário. Nesse sentido, mesmo que a crítica anticolonial oriente a refundação de narrativas alinhadas ao capitalismo, a obra de arte como *commodity* é naturalmente bem recebida como forma de sobrevivência e inserção social. Ao mesmo tempo, a arte como investimento e *status* social evolui em um sistema cuja lógica é contrária àquilo que Lygia Clark deixou para trás.

A dificuldade que ainda existe em categorizar suas proposições e seus objetos, entretanto, faz com que a obra permaneça radical e atual. Lygia Clark

insta a vida a ser a própria arte em proposições que possibilitam descolonizar o inconsciente, como aponta novamente Rolnik (apud Boix, 2024). O seu legado é presente na arte brasileira não como um clichê de performance sensual, mas como um caminho aberto para práticas de criação no limite da clínica, da cura, para além do objeto. Este, é via sensorial que leva ao encontro do *self* (o ego) e do outro em dimensões subjetivas, sem preocupações plásticas exteriores.

O legado de suas proposições levou a um despertar para a organicidade do movimento e da temporalidade, e abriu um portal de sensações para além da forma. O método de Estruturação do Self conclui a trajetória da artista de modo tão radical como coerente com seus pensamentos disruptivos, mantendo sua prática experimental incategorizável e viva até aqui:

> No momento em que o artista é cada vez mais digerido por esta sociedade em dissolução, lhe resta, na medida de seus meios, tentar inocular uma nova maneira de viver. Mesmo no instante em que o artista digere o objeto, ele é digerido pela sociedade que já lhe achou um título e uma ocupação burocrática: o engenheiro do ócio do futuro... Atividade que nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais. A única maneira para o artista escapar da recuperação é tentar desencadear uma criatividade geral, sem nenhum limite psicológico ou social. Sua criatividade se exprimirá no vivido.
>
> Lygia Clark (O Corpo é a Casa).[3]

Daniela Labra *é é doutora em história e crítica de arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Vencedora do Prêmio Gilberto de Teses 2015 com a pesquisa* Legitimação Internacional de Arte Brasileira, análise de um percurso: 1930-2010. *É curadora independente e escritora desde 2003. Fundou a plataforma de estudos em arte e curadoria ZAIT, em 2020. Vive e trabalha em Berlim e Rio de Janeiro.*

[3] Texto original datilografado pela artista, 1969. Disponível em: https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10188/o-corpo-e-a-casa-174391-texto. Acesso em 20 nov. 2024.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Referências

AGUILAR, Nelson. Um roteiro do século. In: Aguilar, Nelson (org.). *XXII Bienal: bienal do século XX*. São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

BOIS, Yve-Alain. Ideologias da forma (entrevista). *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.76, nov. 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/j/nec/a/6vyWX4mcN37qMfdBC4ZYhbr/?lang=pt#. Acesso em 18 nov. 2024.

BOIX, Juan Evaristo Valls. *Suely Rolnik, descolonizar el inconsciente*. Madrid: Herder Editorial, 2024.

COELHO, Frederico. O Brasil como frustração. 2019. *Revista Serrote online*. Disponível em: https://revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fred-coelho/. Acesso em 13 nov. 2024.

DUARTE, Paulo Sergio. O estilo tardio de Lygia Clark. In: FIOCHI, Marco Aurélio; SCOVINO, Felipe; DUARTE, Paulo. Sergio (orgs.). *Lygia Clark: uma retrospectiva*, 2012 (catálogo).

GULLAR, Ferreira. *Arte neoconcreta: uma experiência radical*. Rio de Janeiro: Banerj, 1987.
HERKENHOFF, Paulo. *XXIV Bienal. Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

LARSEN, Lars Bang. On Lygia Clark's structuring the self. Entrevista de Lars Bang Larsen com Sueli Rolnik. *Afterall Online*. 1997. Disponível em: http://www.afterall.org/online/ lygia.clark.structuring.self#cite1997. Acesso em 15 nov. 2019.

MARCEL, Christine. Part 1: Lygia Clark: At the Border of Art, 20 jun. 2017. Disponível em: https://post.moma.org/part-1-lygia-clark-at-the-border-of-art/. Acesso em 20 nov. 2024.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.

MONACHESI, Juliana. Da passividade ao engajamento. *Select/Celeste Online*. https://select.art.br/da-passividade-ao-engajamento/ Acesso em 28.11.2024

PÉREZ-ORAMAS, Luis. In: CLARK, Lygia; WALTHER, Franz Erhard. *Handlug als Skulptur/ Action as Skulptur*. Berlin: Distanz Verlag, 2024.

SMITH, Roberta. See me. Feel me. Maybe drool on me. Lygia Clark's many twists and turns, at MoMA. *The New York Times*, 15 maio 2014.

WANDERLEY, Lula. Pelas amplas janelas do MAM. In: *Lygia Clark 100 Anos*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2021, p.181-201.

Como citar:

LABRA, Daniela. Lygia Clark: A criatividade exprimida no vivido. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 252-261, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.15. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Marcela Cantuária – Série Salões das Mulheres

Marcela Cantuária – Women's Salons Series

Marcela Cantuária
contato@marcelacantuaria.com.br

A série Salões das Mulheres, de Marcela Cantuária, reimagina alguns dos espaços mais emblemáticos da história da arte ocidental para revelar e tensionar sua função de consagração. Partindo de referências das pinturas de salão, a artista desloca o olhar: em vez de reafirmar a lógica eurocêntrica, propõe um repertório insurgente, habitado por artistas mulheres do sul global. Cada pintura da série opera como um contradispositivo na historiografia da arte tradicional. Cantuária inscreve a presença múltipla das mulheres do sul global, afirmando que a história da arte não é herança estática, mas campo em disputa. Seu gesto, ao mesmo tempo poético e político, é um chamado: recontar a história não é ato de reparação, mas de invenção de futuros.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.16

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 1
Marcela Cantuária, *1ª Salão Latino-americano y Caribeño de Artes* / Salão das Mulheres, óleo, acrílica e spray sobre tela, 320 x 450cm, 2022
Fotografia Vicente de Mello

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

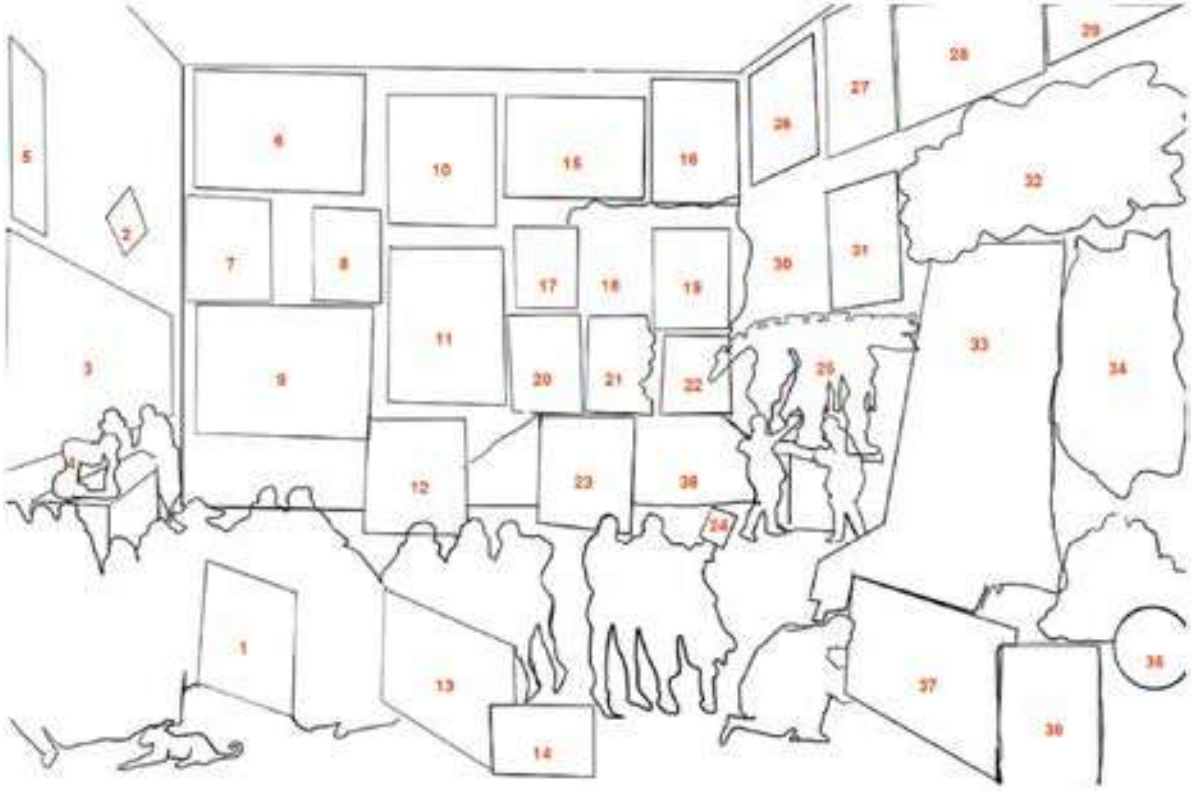


Figura 2
Glossário do *1º Salão Latino-americano y Caribeño de Artes* / Salão das Mulheres

1. ***O 1º Salão Latino-americano y Caribeño de Artes*** / **Salão das Mulheres (depois de Willem van Haetch) (2022)** é um posicionamento crítico às representações geradas pelas referências espaciais e de orientação entre o eixo norte-sul e às tensões oriundas dessa relação. Tal representação transcende as leituras de mundo e os pontos de vista, perpetuados ao longo da história da arte, da geopolítica, e da literatura. Dando visibilidade à produção de conhecimento do sul global e, dessa maneira, contrariando a lógica eurocêntrica, pela qual outrora o norte patriarcal era apresentado como referência universal, Marcela Cantuária apresenta um novo vocábulo que problematiza e contrapõe a historiografia das exposições, enfatizando o protagonismo de mulheres artistas latino-americanas.

2. Lygia Clark (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1920-Rio de Janeiro, 1988)

3. Gracia Barrios (Santiago, Chile, 1926-2020)

4. Maria Martins (Campanha, Minas Gerais, 1894-Rio de Janeiro, 1973)

5. Sonia Gutiérrez (Cúcuta, Colômbia, 1947-)

6. Frida Kahlo (Coyoacán, México, 1907-1954)

7. Maria Auxiliadora (Campo Belo, 1935-São Paulo, 1974)

8. Retrato de Maria Auxiliadora

9. Djanira da Motta e Silva (Avaré, São Paulo, 1914 - Rio de Janeiro, 1979)

10. June Beer (Bluefields, Nicarágua, 1935-1986)

11. Cecilia Vicuña (Santiago, Chile, 1948-)

12. Leonora Carrington (Lancashire, Inglaterra, 1917-Cidade do México, México, 2011)

13. Aline Motta (Niterói, Rio de Janeiro, 1974-)

14. Claudia Andujar (Neuchâtel, Suíça, 1931-)

15. Mercedes Sosa (San Miguel de Tucumán, Argentina, 1935-Buenos Aires, Argentina, 2009)

16. Belkis Ayón (Havana, Cuba, 1967-1999)

17. Rosa Holanda (Los Angeles, EUA, 1895-Cidade do México, México, 1970)
18. Teresinha Soares (Araxá, Minas Gerais, 1927-)
19. Raquel Trindade (Recife, Pernambuco, 1936-Embu das Artes, São Paulo, 2018)
20. Maria Emília de Campos (Brasil, ativa na segunda metade do século 19)
21. Firelei Báez (Santiago de los Caballeros, República Dominicana, 1981-)
22. María Izquierdo (Jalisco, México, 1902-Cidade do México, México, 1955-)
23. Beatriz González (Bucaramanga, Colômbia, 1938-)
24. Miriam Inez da Silva (Trindade, Goiás, 1937-Rio de Janeiro, 1996)
25. Margarita Azurdia (Antigua, Guatemala, 1931-Cidade da Guatemala, Guatemala, 1998)
26. Myrlande Constant (Port-au-Prince, Haiti, 1968-)
27. Tessa Mars (Port-au-Prince, Haiti, 1985)
28. Wanda Pimentel (Rio de Janeiro, 1943-2019)
29. Ingeborg ten Haeff (Düsseldorf, Alemanha, 1915-Nova York, EUA, 2011)
30. Petrona Vieira (Montevidéu, Uruguai, 1895-1960)
31. Remedios Varo (Anglés, Espanha, 1908-Cidade do México, México, 1963)
32. Délia Cancela (Buenos Aires, Argentina, 1940-)
33. Teresa Burga (Iquitos, Peru, 1935-Lima, Peru, 2021)
34. Marta Minujín (Buenos Aires, Argentina, 1941-)
35. Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1967-)
36. March of Silence
37. Violeta Parra (San Carlos, Chile, 1917-Santiago, Chile, 1967)
38. Marcela Cantuária (Rio de Janeiro, 1991-).

Marcela Cantuária dá continuidade ao gesto crítico iniciado em seu *1º Salão Latino-americano y Caribeño de Artes* / Salão das Mulheres, de 2022, reconfigurando mais uma vez os cânones visuais da história da arte. A obra opera uma contraimagem de *The Tribuna of the Uffizi*, de 1772-1778, de Johan Zoffany – pintura encomendada pela Coroa britânica para registrar o acervo da Galeria Uffizi, em Florença, espaço que, desde o século 16, funcionava como uma espécie de cofre das joias artísticas da Europa. A partir dessa referência, Cantuária propõe um deslocamento radical: desocupa o templo eurocêntrico e inscreve, em seu lugar, outras presenças, outras narrativas, outros tesouros. Surgem 31 artistas do sul global, resultando em um gabinete fabulado de insurgência e memória. O salão deixa de ser vitrina e se torna corpo político – laboratório de fabulações, onde as mãos femininas, essas mesmas que foram historicamente invisibilizadas, moldam narrativas, erguem mundos e encantam o presente. Outrora cofre de exclusões, é agora oferecido como santuário da memória insurgente. Ao reimaginar o Uffizi, Marcela propõe um vocabulário visual que escapa à lógica do arquivo ocidental. Sua pintura convoca uma constelação de presenças que – embora vindas de geografias diversas – compartilham uma genealogia de resistência, saber e criação. Um relicário construído pelas mãos do sul.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 3
Marcela Cantuária, *2º Salão Latino-americano y Caribeño de Artes* / Salão das Mulheres, óleo sobre tela, 320 x 450cm, 2025 Fotografia Vicente de Mello

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

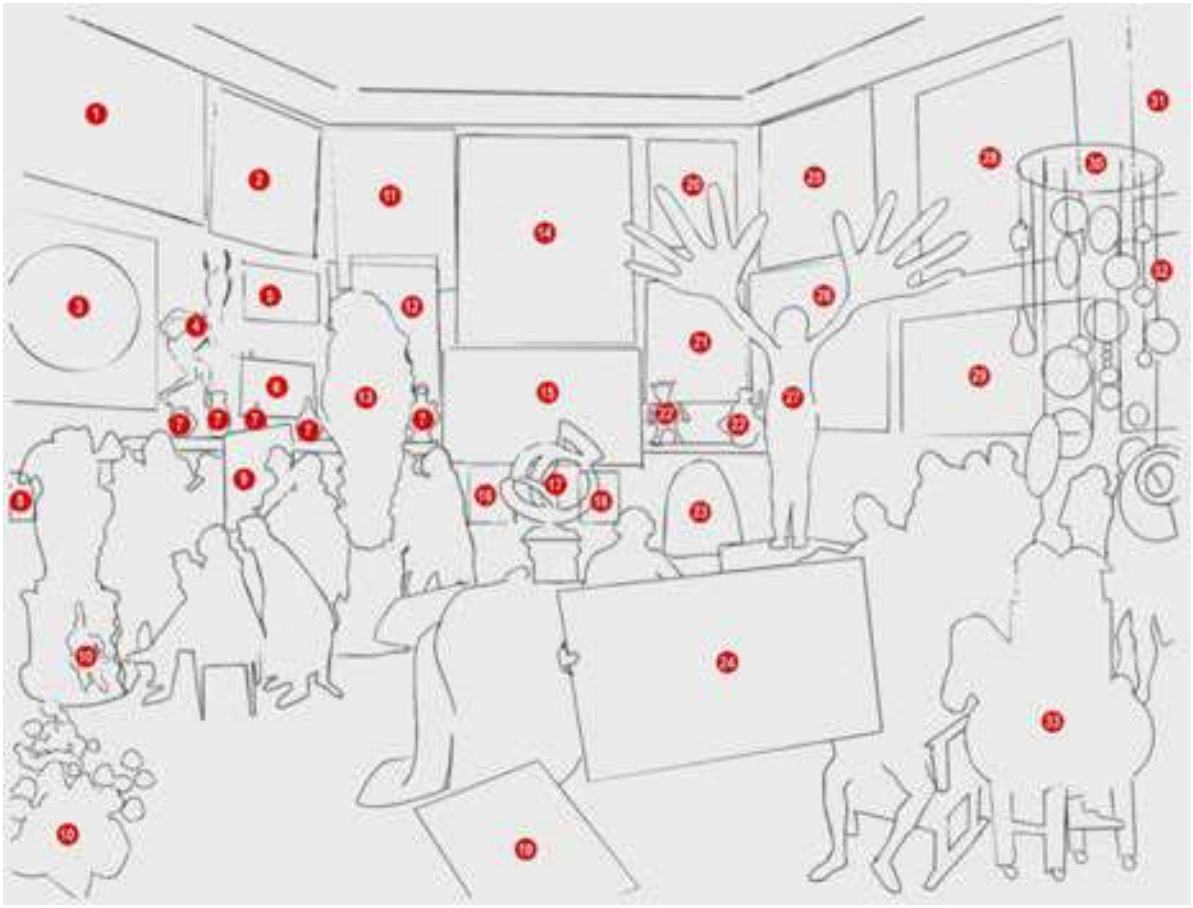


Figura 4
Glossário do *2ª Salão Latino-americano y Caribeño de Artes* / Salão das Mulheres

1. Paula Nicho Cúmez (San Juan Comalapa, Guatemala, 1955-)
2. Celia Calderón (Guanajuato, México, 1921-Cidade do México, México, 1969-)
3. Carmen Herrera (Havana, Cuba, 1915-Nova York, EUA, 2022)
4. Jasmine Thomas-Girvan (Jamaica, 1961-)
5. Marcela Cantúaria (Rio de Janeiro, Brasil, 1991-)
6. Lia Do Castro (São Paulo, Brasil, 1978-)
7. Amelia Peláez (Villa Clara, Cuba, 1897-Havana, Cuba, 1968)
8. Belkis Ramírez (Santiago, República Dominicana, 1957-2019)
9. Mira Schendel (Zurique, Suíça, 1919-São Paulo, Brasil, 1988)
10. Rosana Paulino (São Paulo, Brasil, 1967-)
11. Patricia Kaersenhout (Den Helder, Holanda, 1966-)
12. Anita Malfatti (São Paulo, Brasil, 1889-1964)
13. Teresa Margolles (Culiacán, México, 1963-)
14. Leonor Fini (Buenos Aires, Argentina, 1907-Paris, França, 1996)
15. Luchita Hurtado (Caracas, Venezuela, 1920-Santa Monica, EUA, 2020)
16. Pietrina Checcacci (Taranto, Itália, 1941-, estabelecida no Brasil desde 1961)
17. Gertrude Goldschmidt (Gego) (Hamburgo, Alemanha, 1912-Caracas, Venezuela, 1994)
18. Luz Donoso (Santiago, Chile, 1921-2008)
19. Martha Pacheco (Guadalajara, Jalisco, 1957-2021)
20. Rosa Mena Valenzuela (San Salvador, El Salvador, 1913-2004)

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

21. Débora Arango (Medellín, Colômbia, 1907-Envigado, Colômbia, 2005)
22. Lastenia Canayo García (Loreto, Peru, 1962-)
23. Leda Catunda (São Paulo, Brasil, 1961)
24. Rina Lazo (Cidade da Guatemala, Guatemala, 1923-Cidade do México, México, 2019)
25. Mary Porto Casas (Montevidéu, Uruguai, 1960-)
26. Tina Modotti (Udine, Itália, 1896-Cidade do México, México, 1942)
27. Sylvia Palacios Whitman (Santiago, Chile, 1941-)
28. Ana Mendieta (Havana, Cuba, 1948-Nova York, EUA, 1985)
29. Tarsila do Amaral (São Paulo, Brasil, 1886-1973)
30. Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro, Brasil, 1960-)
31. Celeste Woss y Gil (Santo Domingo, República Dominicana, 1891-1985)
32. Ada Balcácer (Santo Domingo, República Dominicana, 1930-)
33. Marisol Escobar (Paris, França, 1930-Nova York, EUA, 2016)

No terceiro salão Marcela Cantuária se apropria de um dos símbolos máximos da modernidade museal ocidental. O Louvre, desde sua transformação em museu pós-Revolução Francesa, tornou-se paradigma do colecionismo universalista e do discurso de neutralidade do "patrimônio da humanidade", pautado em espoliações coloniais e exclusões sistemáticas. Antes, como palácio real e símbolo do absolutismo francês, suas paredes testemunharam festas da corte, estratégias militares, prisões e massacres, projetando-o como palco de sangue e dominação. Retomar esse espaço é, portanto, confrontar a narrativa de universalidade eurocêntrica, assim como a herança de violência, exclusão e hierarquia. A escolha cromática desloca a experiência de templo austero para santuário fabulado, quiçá onírico, onde a cor encarna energia política e espiritual. O elenco de artistas é diverso e transnacional, atravessando temporalidades, geografias e linguagens. Não se trata de representar apenas o sul global em oposição ao norte, mas de abordar genealogias de resistência, deslocamentos, diásporas e reencantamentos. Cantuária abre o Louvre ao (re)encantamento do porvir, onde múltiplas tramas erguem mundos que escapam ao arquivo ocidental. É reivindicar o direito de reescrever a história dentro do coração de um dos maiores símbolos do poder ocidental.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 5
Marcela Cantuária, *3ª Salão Latino-americano y Caribeño de Artes* / Salão das Mulheres, óleo e folhas de ouro sobre tela, 150 x 200cm, 2025
Fotografia Vicente de Mello

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

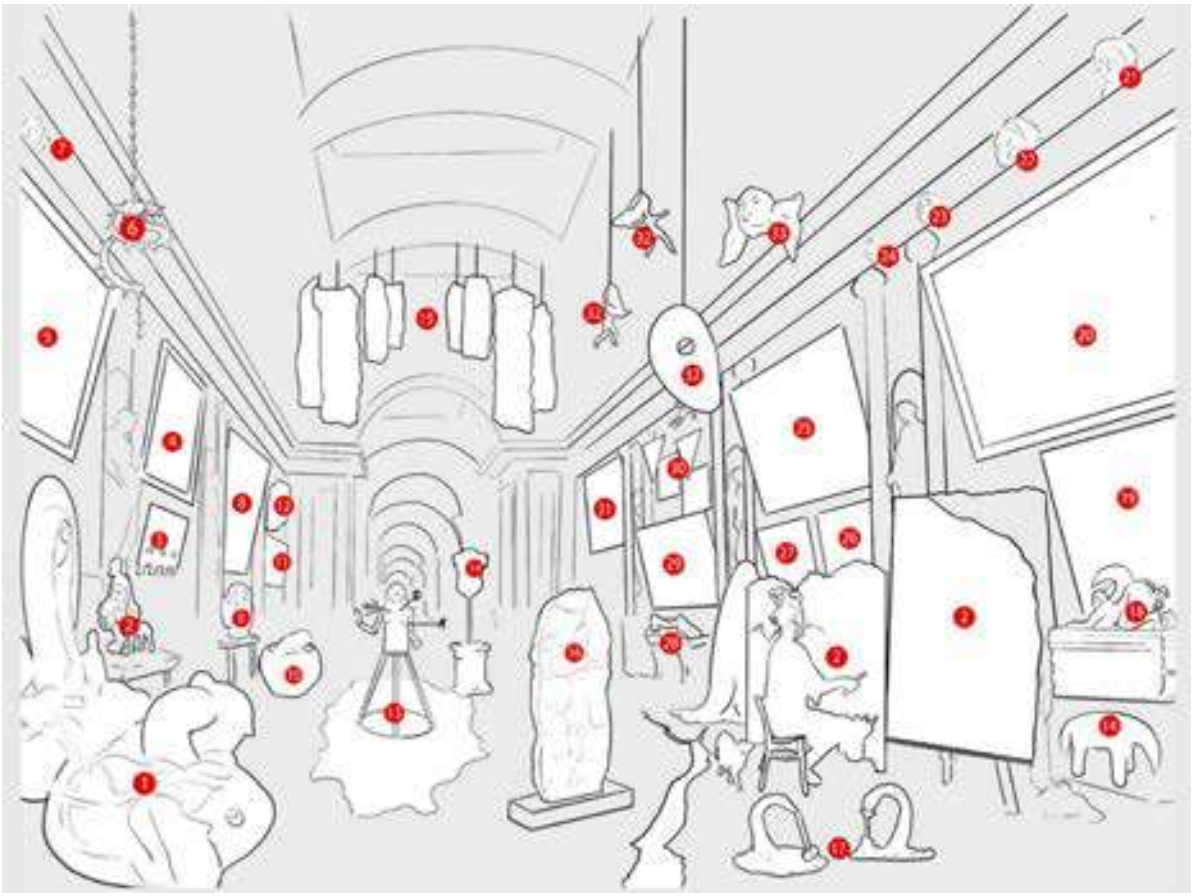


Figura 6
Glossário do *3º Salão Latino-americano y Caribeño de Artes* / Salão das Mulheres

1. Maria Nepomuceno (Rio de Janeiro, Brasil, 1976)
2. Marcela Cantuária (Rio de Janeiro, 1991)
3. Lucia Suane (Pernambuco, Brasil, 1922-São Paulo, Brasil, 2020)
4. Eli Heil (Santa Catarina, Brasil, 1929-2017)
5. Grete Stern (Wuppertal, Alemanha, 1904, radicada na Argentina - Buenos Aires, Argentina, 1999)
6. Lyz Parayzo (Rio de Janeiro, 1994-)
7. Heloísa Buarque de Hollanda (São Paulo, Brasil, 1939-Rio de Janeiro, Brasil, 2025)
8. Tilsa Tsuchiya (Peru, 1928-1984)
9. Tecla Tofano (Nápoles, Itália, 1927, radicada na Venezuela-Caracas, Venezuela, 1995)
10. Celeida Tostes (Rio de Janeiro, Brasil, 1929-1995)
11. Fernanda Laguna (Buenos Aires, Argentina, 1972-)
12. Marlou Fernanda (1996-)
13. La Chola Poblete (Mendoza, Argentina, 1989-)
14. Isabel de Obaldía (Washington, EUA, de ascendência panamenha, 1957-)
15. Olga de Amaral (Bogotá, Colômbia, 1932-)
16. Beatriz Cortez (El Salvador, 1970-)
17. Erika Verzutti (São Paulo, Brasil, 1971-)
18. Ventura Profana (Salvador, Brasil, 1993-)
19. Daiara Tukano (São Paulo, Brasil, 1982-)
20. Raquel Forner (Buenos Aires, Argentina, 1902-1988)
21. Dorcelina Oliveira Folador (Paraná, Brasil, 1963-Mato Grosso do Sul, Brasil, 1999)
22. Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco (Rio de Janeiro, Brasil, 1979-2018)

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

23. Margarida Maria Alves (Paraíba, Brasil, 1933-1983)
24. Edilene Matheus Porto (circa 1983-Roraima, Brasil, 2016)
25. María Berrío (Bogotá, Colômbia, 1982-)
26. Faith Wilding (Paraguai, 1943-)
27. Cecília Porras Saenz (Guatemala, 1979-)
28. Hilda de Paulo (Goiás, Brasil, 1987-)
29. Hulda Guzmán (Santo Domingo, República Dominicana, 1984-)
30. Rebeca Romero (Peru, 1982-)
31. Asma Gahanem (Damasco, Síria, 1991-)
32. Cristina Salgado (Rio de Janeiro, 1957-)
33. Monica Heller (Buenos Aires, Argentina, 1975-)

No quarto episódio de sua série de salões, Marcela Cantuária retorna ao Louvre. Originalmente concebido após o incêndio de 1661 e reconstruído sob Luís 14, o Salon Carré passou a abrigar exibições da Academia em Paris e, desde meados do século 19, tornou-se espaço permanente de exibição para pinturas da Renascença italiana no Louvre. O Salão funcionava como vitrina do cânone: a sala em que se afirmava a supremacia das formas, o estatuto de obras consagradas e a ordem dos mestres europeus. É esse uso consagrador que Cantuária tensiona. O Salão reaparece como um laboratório de tempos sobrepostos, onde memórias de diferentes tempos e latitudes dividem o mesmo ar. Organiza um mapa visual em que a abstração dialoga com a "figuratividade" política, com linguagens têxteis, com referências indígenas e populares. Coexistem sem hierarquia, uma fricção reveladora de que o tempo e a arte nunca são lineares, mas tecido de sobreposições e retornos. Aqueles espectadores, antes depositários do olhar autorizado, permanecem na cena, mas já não ditam a ordem. Eles testemunham – e são obrigados a conviver com – um salão tomado por outras vozes, outros tempos e outras presenças. Esse deslocamento transforma os antigos visitantes em personagens de uma história que escapa ao controle, colocando o passado imperial diante da vitalidade da criação contemporânea latino-americana.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 7
Marcela Cantuária, *4º Salão Latino-americano y Caribeño de Artes* / Salão das Mulheres, óleo sobre tela, 100 x 150cm, 2025. Fotografia Vicente de Mello

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

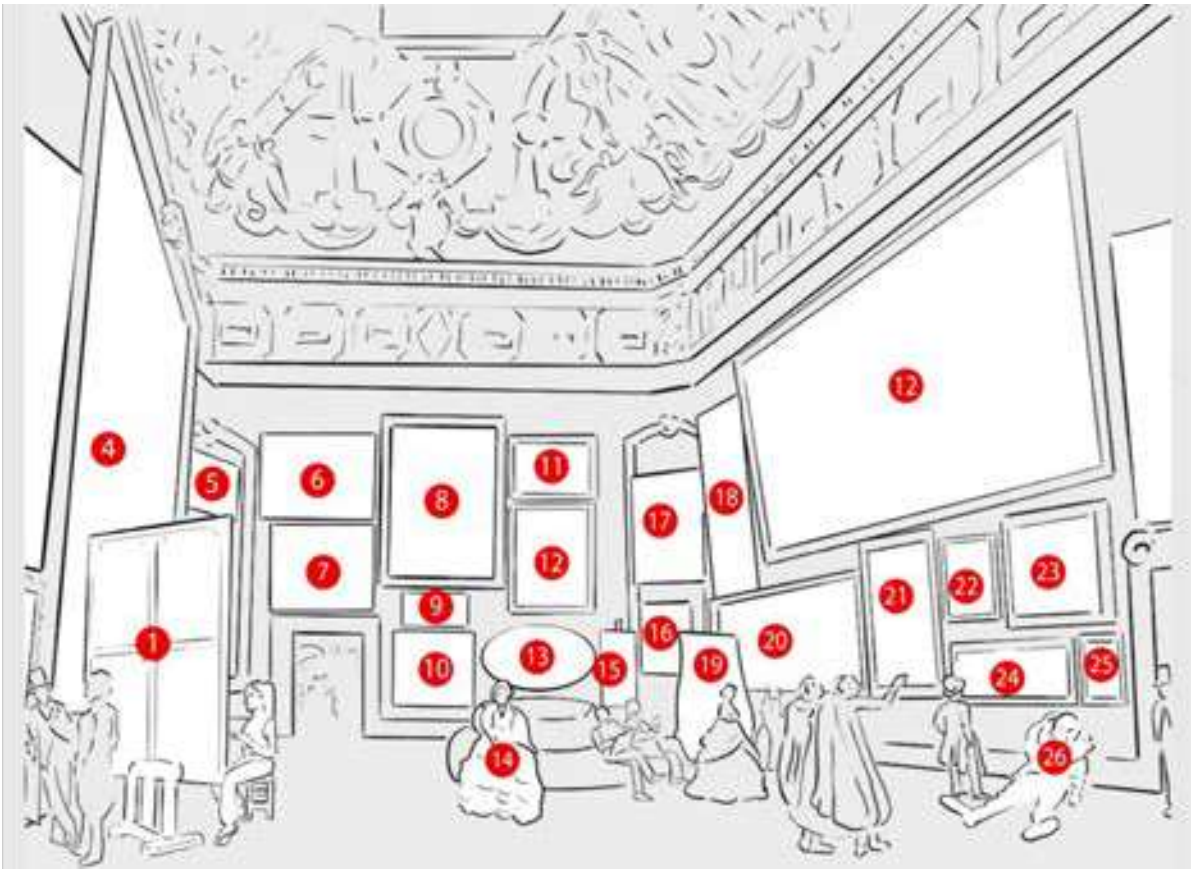


Figura 8
Glossário do *4º Salão Latino-americano y Caribeño de Artes* / Salão das Mulheres

1. Marcela Cantuária (Rio de Janeiro, Brasil, 1991-)
2. Zilia Sánchez Domínguez (La Habana, Cuba, 1926-San Juan, Porto Rico, 2024)
3. Araceli Gilbert (Guayaquil, Equador, 1913-Quito, Equador, 1993)
4. Márcia Falcão (Rio de Janeiro, Brasil, 1985-)
5. Monica Vidal Quadras
6. Emma Reyes (Bogotá, Colômbia, 1919-Bordéus, França, 2003)
7. Olga Albizu Rosaly (Ponce, Porto Rico, 1924-Nova York, EUA, 2005)
8. Elmina Moisan (Quillota, Chile, 1897-Santiago, Chile, 1938)
9. Yuli Yamagata (São Paulo, Brasil, 1989-)
10. Julia Codesido (Lima, Peru, 1883-1979)
11. Dinorah Bolandi (San José, Costa Rica, 1923-Escazú, Costa Rica, 2004)
12. Aurora Reyes (Chihuahua, México, 1908-1985)
13. Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, Brasil, 1933-)
14. Liliana Angulo Cortés (Bogotá, Colômbia, 1974-)
15. Margarita Bertheau (San José, Costa Rica, 1913-Escazú, Costa Rica, 1975)
16. Fanny Sanín (Bogotá, Colômbia, 1938-)
17. Lola Fernández (Cartagena, Colômbia, 1926-)
18. Ofelia Echagüe Vera (Asunción, Paraguai, 1904-Asunción, Paraguai, 1987)
19. Delcy Morelos (Córdoba, Colômbia, 1967-)
20. Tereza Costa Rêgo (Recife, Pernambuco, 1929-2020)
21. Norah Borges (Buenos Aires, Argentina, 1901-1998)
22. Lilia Carrillo (Cidade do México, México, 1930-1974)
23. Julia Díaz (Cojutepeque, El Salvador, 1917-San Salvador, El Salvador, 1999)
24. Elena Izcue (Lima, Peru, 1889-1970)
25. Olga Costa (Leipzig, Alemanha, 1913-Guanajuato, México, 1993)
26. Laura Lima (Minas Gerais, Brasil, 1971-)
27. Tadáskía (Rio de Janeiro, Brasil, 1993-)

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Marcela Cantuária *é formada em pintura pela EBA-UFRJ, articula política, espiritualidade e ativismo em narrativas visuais que mesclam tradição e cultura contemporânea. Sua obra, centrada na pintura e expandida a murais e cerâmicas, revisita histórias de resistência e protagonismo feminino no sul global, propondo contranarrativas ao colonialismo e ao patriarcado, afirmando a arte como força simbólica de transformação social.*

Como citar:
CANTUÁRIA, Marcela. Marcela Cantuária – Série Salões das Mulheres. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 262-274, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.16. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A arte de fazer performance e política em igual medida, mas muito diferente — migração em Tania Bruguera e Regina José Galindo

The art of making performance and politics in equal measure, but very differently — migration in Tania Bruguera and Regina José Galindo

Marivi Véliz
0009-0009-6119-2812
mvv15@miami.edu

Tradução de
Julie Brasil
0000-0003-3108-2478
julie.brasil@unirio.br

Resumo

Este ensaio examina como as performances artísticas de Regina José Galindo e Tania Bruguera intervêm criticamente no campo da migração e da política contemporânea, introduzindo o corpo como dispositivo de conhecimento e resistência. A partir da análise de *Curso de supervivencia para hombres y mujeres que viajan de manera ilegal a los Estados Unidos* e *America's Family Prison*, de Galindo, e do projeto Immigrant Movement International, de Bruguera, o texto demonstra como ambas as artistas revelam tensões fundamentais entre cidadania, soberania estatal, direitos humanos e economia global, ainda que a partir de posições artísticas e políticas profundamente distintas. Suas obras expõem a contradição entre a igualdade jurídica proclamada pelos direitos humanos e a igualdade funcional do mercado de trabalho global. Enquanto Galindo expõe a desumanização e a exploração material do corpo migrante, Bruguera tenta articular uma cidadania alternativa a partir da arte, embora com limitações. Ambas as práticas, contudo, contribuem para imaginar novas formas de comunidade política baseadas na mobilidade e na experiência migrante como eixo de uma geopolítica emergente.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.17

Palavras-chave
Performance. Migração. Política contemporânea.
Regina José Galindo. Tania Bruguera.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Abstract

This essay examines how the artistic performances of Regina José Galindo and Tania Bruguera critically intervene in the field of migration and contemporary politics, introducing the body as a device of knowledge and resistance. Drawing on the analysis of Curso de supervivencia para hombres y mujeres que viajan de manera ilegal a los Estados Unidos *and* America's Family Prison*, by Galindo, and the project Immigrant Movement International, by Bruguera, the text shows how both artists reveal fundamental tensions between citizenship, state sovereignty, human rights, and the global economy, albeit from deeply different artistic and political positions. Their works reveal the contradiction between the juridical equality proclaimed by human rights and the functional equality of the global labor market. While Galindo exposes the dehumanization and material exploitation of the migrant body, Bruguera attempts to articulate an alternative citizenship through art, although with limitations. Both practices, however, contribute to imagining new forms of political community based on mobility and the migrant experience as the axis of emerging geopolitics.*

Keywords

Performance. Migration. Contemporary politics.
Regina José Galindo. Tania Bruguera.

Introdução

Em 2010, por ocasião da segunda edição do evento Corpus. Arte in Azione, em Nápoles, Itália, um jornal local destacava que Regina Galindo (Guatemala, 1974), Tania Bruguera (Cuba, 1968) e Teresa Margolles (México, 1963) eram as artistas latino-americanas com maior influência política naquele momento. Essa referência é uma daquelas memórias que tenho e que me falam da Guatemala, o que, na verdade, não consegui verificar.[1] Sei que li um jornal na Guatemala que citava outro jornal na Itália, e que palavras como política, América Latina, Bruguera e Galindo são *flashes* que de repente tecem o curso dessas memórias, que agora parecem improváveis. O *site* Corpus. Arte in Azione[2] declara que aquela edição foi dedicada a artistas femininas da performance, com foco na América Latina, onde a colombiana María José Arjona (1973) também atuava. Não destaca uma intenção exclusivamente política, embora os corpos das *performers* no evento dificilmente possam ser dela separados. De onde, então, viria uma declaração como aquela de que me lembro? Seja ou não verdadeira a citação do jornal, bem como minhas memórias ou a influência política de Galindo, Bruguera e Margolles, estou interessada em usá-la como premissa para escrever este ensaio, para falar a respeito da perspectiva da arte da performance sobre migração e política em Cuba e na Guatemala. Farei isso por meio de uma análise das obras *Curso de sobrevivência para homens e mulheres que viajarão de forma ilegal para os Estados Unidos* e *Prisão familiar da América*, da artista guatemalteca Regina José Galindo (2007 e 2008, respectivamente), e *Movimento Imigrante Internacional* (2010-2015), da artista cubana Tania Bruguera. A arte da performance

---

[1] Em um bate-papo pelo Messenger do Facebook, Eugenio Viola, curador desse evento, me disse acreditar que essa memória é verdadeira, mas que eu teria que procurar os comunicados de imprensa (5 set. 2018). Continuarei insistindo até verificar esse fato, que, embora impreciso, não quero ignorar. As memórias, para nós que temos vivido em vários países e lugares, são o nosso território e são verdadeiras e falsas, porque mais do que narrativas, são marcas. Nós, migrantes, somos feitos dessas marcas que deslocam a progressão do tempo. Embora a memória não faça parte da análise deste trabalho, ela é parte fundamental do tema da migração e, portanto, é oportuno introduzi-la. Em seu livro *Um arquivo de sentimentos*, a acadêmica estadunidense Anne Cvetkovitch (2003, p.9) se refere a uma cultura pública que permanece atenta às formas afetivas da vida. Viola acrescenta que a experiência de uma história sentida é central para a construção de uma cultura pública, que ganha em multiplicidade de pontos de vista, além de conferir autoridade aos sujeitos dessa história (p.37). No conceito de cultura pública de Cvetkovitch, a memória é uma forma de conhecimento que articula a vida social e política.

[2] Ver: http://www.madrenapoli.it/en/corpus-arte-in-azione-2/. Acesso em 20 jul. 2017.

de Bruguera e Galindo, vista através das lentes dessas obras, consiste em declarações contra a nação e suas instituições, embora de posições políticas e artísticas muito diversas. É a partir dessas diferenças que me pergunto com que os migrantes, bem como esse tipo de obras, contribuem para a reconfiguração da política.

Regina Galindo contra o esquecimento

Regina Galindo ganhou o Leão de Ouro na Bienal de Veneza de 2005 na categoria jovem artista, o que lhe abriu muitas portas em instituições de arte ao redor do mundo. O prêmio lhe deu liberdade econômica cujo alcance, trabalhando como artista na Guatemala, teria sido muito dificultado. Esse prêmio representou apoio profissional e financeiro, permitindo-lhe produzir uma obra como *Curso de supervivência para hombres y mujeres que viajarán de manera ilegal a los Estados Unidos* (Curso de sobrevivência para homens e mulheres que viajarão de forma ilegal para os Estados Unidos), de 2007, em que contratou um instrutor e alugou um espaço para dez pessoas cujo plano era migrar para os Estados Unidos. No curso-performance, patrocinado por Regina, os futuros migrantes receberam conhecimentos práticos de sobrevivência. Conforme descrito por Kency Cornejo (2015, p.32) em Migrants that matter: the intricacies of migration in Regina Galindo's performance art (Migrantes que importam: os meandros da migração na obra de Regina José Galindo) [...].

> Com a colaboração de um contrabandista profissional baseado na Guatemala e um instrutor de esportes radicais, o curso ensinou técnicas de fabricação de fogo, leitura de mapas, navegação pelo sol e pelas estrelas, primeiros socorros e autodefesa, além de localização de fontes de água, plantas e insetos comestíveis.

Os participantes também aprenderam a escalar muro e receberam dinheiro para pagar as extorsões ao longo do caminho. As mulheres foram treinadas a esconder preservativos nos cintos e aconselhadas a se passar por prostitutas guatemaltecas soropositivas para afastar estupradores. As políticas anti-imigração, especialmente aquelas direcionadas aos centro-americanos nos Estados Unidos desde a década de 1990, anos em que a paz começou a se estabelecer na América Central, produziram ondas de deportações e novas formas de violência na região, que por sua vez forçaram os centro-americanos a fugir de seus países

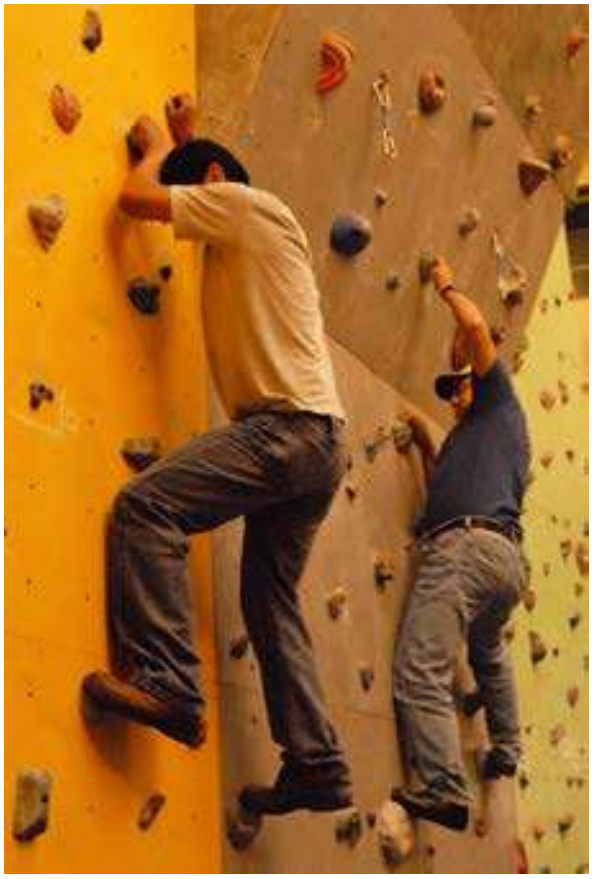
para os Estados Unidos (Cornejo, 2015, p.31). Esse é o repertório[3] que Regina utiliza para ativar sua performance, que hoje não é um mero registro, mas um efeito: o da educação de sobrevivência recebida por um grupo de seres humanos. Esse evento suscita algumas perguntas: Seria ou não responsabilidade do Estado fornecer esse tipo de educação? O Estado guatemalteco garante a vida humana? O que são os migrantes guatemaltecos para o Estado da Guatemala? Cidadãos? Um número nas estatísticas econômicas?

A Guatemala é um país marcado tanto por 36 anos de guerra oficialmente reconhecida (1960-1996) quanto pela diversidade étnica e linguística. É a terceira maior população indígena da América Latina, embora seja na verdade a segunda maior, considerando a proporção dessa população em relação à população total,[4] de acordo com censo de 2002 da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal). Essa diversidade é administrada por um Estado monocultural sem representações indígenas, e isso tem sido a causa de violência incessante desde os tempos coloniais. O último período de guerra oficialmente reconhecida no país começou após a intervenção da Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos (CIA) em 1954 e a deposição do então presidente Jacobo Árbenz. Esse conflito começou a gerar movimentos de deslocados, principalmente em direção ao México, Canadá e Estados Unidos. De acordo com o Rehmi (Relatório de Recuperação da Memória Histórica, 1998), a guerra causou um milhão de refugiados e o total de um milhão e 440 mil vítimas diretas. A população mais afetada foi a indígena. Sob a tática de "terra arrasada" implementada pelo general Efraín Ríos Montt a partir da década de 1980 (Farfán, 2017), o Estado oficializou o etnocídio. Aqueles que conseguiram escapar seguiram para o norte (Nava, 1983). Outros centro-americanos sitiados por conflitos semelhantes em seus respectivos países se juntaram a esse caminho. As *maras*, gangues de jovens de bairro ligadas ao crime, foram

[3] Em The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas (*O arquivo e o repertório*) Diana Taylor (2003) define o repertório como o conjunto de rituais, práticas de cura e memórias que persiste em uma sociedade por meio de canções ou fios do tempo, enquanto o arquivo preserva a memória histórica, o conhecimento classificado e organizado que serve de matéria-prima para os humanistas ou ao conhecimento iluminado. O ato da performance é a ação que os unifica e, embora muitas vezes apenas temporariamente, marca um acontecimento, um evento de comunicação que transcende a linguagem e habita o corpo.

[4] Ver: http://pdba.georgetown.edu/IndigenousPeoples/demographics.html. Acesso em 5 set. 2016.

organizadas primeiro nos Estados Unidos e depois na América Central, como resultado das deportações na década de 1990. As *maras* criaram formas de emprego, controle territorial e violência, que provocaram e seguem provocando outra causa de migração.



Figuras 1 e 2
Regina Galindo, *Curso de sobrevivência para homens e mulheres que viajarão de forma ilegal para os Estados Unidos*, registro de curso-performance, 2007

Em *Curso de sobrevivência*, Regina Galindo encara o tema da migração, como o Estado guatemalteco não o fez. Embora, de sua perspectiva como artista, ela também seja uma figura esquecida. Galindo não estudou artes visuais; escrevia poesia e trabalhava em uma agência de publicidade na década de 1990, ao lado de María Adela Díaz e Jessica Lagunas, que também estavam começando a se aventurar na performance (Véliz, 2008, p.56). Elas a apresentaram ao Colloquia (1998-2003). Esse espaço, liderado pelo fotógrafo guatemalteco Luis González

Palma e pela curadora Rosina Cazali, foi sua primeira escola de arte informal. Foi uma iniciativa completamente independente, como muitas iniciativas culturais e artísticas na Guatemala ainda são. Além de sua interação com Colloquia, a formação artística de Galindo foi alimentada por outros projetos de pesquisa e exposição que foram moldando sua trajetória, como as redes centro-americanas criadas por Virginia-Pérez-Rattón no Museu de Arte e Design da Costa Rica (1994-1998) e depois TEOR/éTica (1999-2009). Galindo pertence à geração do pós-guerra que recuperou o Centro histórico da Cidade da Guatemala para se expressar, desafiando a palavra até alcançar o corpo. A maneira radical com que ela expressa seu corpo frequentemente toca os limites físicos de sua própria existência. Essa é uma característica presente em muitas de suas obras e se manifesta em *Prisão familiar da América*, de 2008, em que ela retorna ao tema dos migrantes, dessa vez aqueles sem documentos nos Estados Unidos.

Em 2008, Regina Galindo foi convidada a participar do programa de residência internacional Artpace em San Antonio, Texas. Lá permaneceu por dois meses e concebeu a peça *Prisão familiar da América*, que consistia em alugar uma cela familiar da Sweeper Metal Fabricators, uma empresa de construção de módulos de detenção, por US$ 8.000. Ela então a levou para o salão de exposições Artpace e permaneceu lá com sua filha de um ano e seu marido por 36 horas. A obra foi uma resposta direta às informações fornecidas durante o período e local da residência, bem como um diálogo direto com *Curso de sobrevivência para homens e mulheres que viajarão de forma ilegal para os Estados Unidos*, de 2007. *Prisão familiar da América* pretendia redirecionar a experiência do público para o centro familiar penitenciário T. Don Hutto, na cidade de Tyler, perto de Austin, Texas, administrada pela Corrections Corporation of America (CCA), a maior empresa privada de prisões do mundo, com uma das maiores avaliações do mercado de ações em Wall Street. T. Don Hutto é a primeira prisão autorizada pelo estado do Texas a abrigar famílias inteiras, incluindo crianças ou recém-nascidos. A maioria dessas famílias aguarda esclarecimento de sua situação imigratória nos Estados Unidos. O governo pagava aproximadamente US$ 77 por dia para cada detento.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 3
Regina Galindo, *Prisão familiar da América*, performance, 2008

O negócio das prisões privadas precisa de clientes, e os migrantes sem documentos são, nesse sentido, a presa mais fácil; eles não precisam cometer nenhum crime para chegar lá. Seu crime é existir. São corpos que violaram os limites territoriais que os poderes constituídos (Holloway, 2011) designaram como seu local de residência. Por isso, estão condenados ao confinamento. O que o governo paga por dia para cada um desses prisioneiros é mais do que o salário-base mensal de muitos deles em seus países de origem. Na obra de Galindo *Prisão familiar da América*, vemos como os migrantes ilegais nos Estados Unidos, que são em sua maioria centro-americanos, são importantes para o negócio das prisões. Eles não fazem parte do sistema legal, nem têm reconhecimento jurídico, mas nunca deixarão de existir como um elo na economia. Vistos por uma perspectiva econômica, são corpos-braços, força de trabalho bruta, utilizada de acordo com as dinâmicas financeiras do contexto em que se encontram, sejam as de seus países de origem ou as do país que os recebe.

Como em muitas de suas performances, em *Prisão familiar da América*, Regina Galindo encarna a experiência do "Outro". Ela opta por viver uma história que conhece, mas que até então não lhe pertencia. Assim, recusa-se a se distanciar desse tipo de experiência, destacando o papel da transmissão do conhecimento por meio do corpo e do afeto.[5] Ainda que o encarnando, no entanto, a artista não é o corpo do Outro; ela apenas o encarna, como se fosse uma peça teatral. Nesse teatro, artista e público formam uma comunidade em que não há espaço para a ilusão da perspectiva, a distância do olhar: o espectador que observa age. A obra nos convida a abandonar a passividade do olhar. O público podia ver a obra através de uma janela estreita de onde emanava a luz interior, percebendo que algo interior precisava ser observado. Observar não era algo dado; era uma resposta a uma preocupação, uma curiosidade, uma ação provocada.

[5] Para Brian Massumi, o afeto é objetivo; não se trata de sentimento nem emoção, mas da capacidade do corpo de afetar e ser afetado. É uma experiência de intensidade, além da consciência. Para mais informações, consulte: http://hidvl.nyu.edu/video/3n5tb517.html. Acesso em: 9 maio 2018.

Figura 4
Regina Galindo, *Prisão familiar da América*, performance, 2008

No ensaio *O espectador emancipado*, Jacques Rancière (2009, p.190-199) utiliza o chamado paradoxo do espectador para ilustrar a tensão entre olhar e agir, para dizer que olhar/observar também pode ser ação, a construção de um pensamento próprio, a busca por um caminho. Enquanto olhar implica passividade, agir implica participação, pelo menos sendo parte da ação comum que é o teatro. Nesse caso, o teatro é a encenação de Regina de *Prisão familiar da América*. Essa obra, entendida como ação bidirecional – para os espectadores e para a artista e sua família – tende a eliminar a condição passiva do espectador a fim de criar uma comunidade mais bem informada sobre a situação das famílias e dos imigrantes ilegais nos Estados Unidos. Na obra, os espectadores assistem como se fossem carcereiros; eles são inconscientemente trazidos para esse papel, seguindo os passos de um carcereiro. A partir daí, eles reagem e dissociam ver e agir como oposições binárias. *Prisão familiar da América* é um teatro de cumplicidade, em que os corpos humanos que compõem a cena não escapam ilesos; eles atuam em um novo cenário simbólico onde se delineiam possíveis novas formas de relações políticas, não legisladas pelo Estado ou pela nação. São corpos que se constituem como expressão política da era contemporânea, uma relação corpo a corpo que transita pelo território da arte e produz um saber, uma experiência que poderia ser considerada nas decisões sobre direitos humanos e nas leis atuais de imigração.

Os corpos em ação, mobilizados na obra *Prisão familiar da América*, são sistemas biológicos e sociais idênticos na forma como manifestam sua diferença, sua expressão de vida. Essa, na realidade, é sua soberania, mais do que os limites nacionais de agência e controle que os regulam. Fronteiras ou limites nacionais são sistemas de organização econômica e administração que se tornam cada vez mais obsoletos diante da experiência presencial que nos é oferecida hoje pelas migrações ilegais para os Estados Unidos e para as grandes cidades e países do mundo em expansão econômica, paralelamente à desterritorialização das comunicações. *Prisão familiar da América* e *Curso de sobrevivência para homens e mulheres que viajarão ilegalmente para os Estados Unidos*, de Regina José Galindo, expõem a subordinação dos Estados centro-americanos, e especialmente o guatemalteco, aos Estados Unidos e, por extensão, a subordinação das cidadanias e dos direitos de autodeterminação e soberania dos países aos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, ativam um cenário em que as relações

políticas contemporâneas do corpo humano e sua experiência são o epicentro de um novo saber que, por um lado, expõe as políticas antivida dos atuais sistemas de governo e, por outro, criam outras formas de conexão e interação corporal que delineiam outro tipo de comunidade, com novas ressonâncias políticas. A teatralidade, utilizada como recurso em ambas as ações de Galindo, não visa enaltecer ou reafirmar a artisticidade das obras, mas sim ser afetado e afetar o corpo do outro, dos outros, dos espectadores, a fim de transformar o poder cidadão e, em última análise, as decisões políticas. É a partir dessa perspectiva que o arcabouço de operações performáticas de Regina Galindo pode ser comparado ao da artista cubana Tania Bruguera.

Tania Bruguera, a utopia da arte como política

Tania Bruguera é uma migrante, mais do que uma imigrante; tanto ela quanto sua obra são marcadas pela mobilidade e pela vida em vários países. Bruguera se formou no Instituto Superior de Arte (ISA) em Havana em 1992. Estudou artes visuais desde a infância, passando por todos os níveis de educação especializada na ilha, o que pode ter influenciado sua relação com a pedagogia artística e os valores políticos da escola. Em 1998, tornou-se a primeira artista visual cubana da ilha a receber uma bolsa Guggenheim dos Estados Unidos. Entre 1999 e 2001, cursou um mestrado em belas artes/performance na Escola do Instituto de Arte de Chicago em Illinois, e lá continuou a trabalhar como professora, o que definitivamente dividiu sua vida entre Havana e os Estados Unidos, e de fato o mundo. Em 2002, quando já era uma figura de renome internacional, fundou a Cátedra Arte Conduta em Cuba (2002-2009), com um programa de performance até então inexistente no Caribe e na América Latina. Continuou a lecionar em diversas instituições artísticas e educacionais e em diversos países, e recebeu reconhecimento por seu tema fundamental: comportamento social.

Em 2005, Bruguera estava em Paris, um de seus locais de residência na época, quando protestos nas favelas resultaram na morte de dois adolescentes africanos. Foi esse o evento que a fez perceber como os imigrantes são visualizados pela linguagem da violência e do crime, e como carecem de direitos políticos. Esse é o enredo que antecede O Movimento Imigrante Internacional, um projeto de longo prazo que ele concebeu em 2006, mas que implementou entre 2010 e 2015 no bairro de Corona, Queens, em Nova York.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 5
Tania Bruguera. Movimento Imigrante Internacional, 2011

O Movimento Imigrante Internacional se estabeleceu no Museu de Arte do Queens. Fez parte de uma residência de um ano que começou quando Bruguera se mudou para o bairro com outros 11 imigrantes em uma casa de quatro quartos para aprender sobre a dinâmica local. Na entrevista em vídeo conduzida por Jarret Moran para a *Artlog*, Bruguera relata ter arrancado uma placa na rua de anúncio de aluguel e começado a vivenciar as vicissitudes do cotidiano de um imigrante.[6] No inverno, não havia aquecedor na casa, e ela instigou um chamado ao proprietário para que ele assumisse a responsabilidade e todos começassem a exercer seus direitos. Simultaneamente à imersão da artista na comunidade, uma série de eventos foi planejada para o primeiro

[6] Bruguera usa o termo imigrante sem especificar o *status* dessa imigração. Ela se refere a si mesma como imigrante e ao que isso significa, como um marco zero, como recomeçar em um novo lugar. Quando fala sobre as condições de vida dos imigrantes com quem convive, parece estar se referindo a imigrantes sem documentos ou àqueles em uma situação de marginalização muito específica. Considerando o contexto migratório nos Estados Unidos, onde coexistem refugiados políticos, imigrantes ilegais e legais, filhos de imigrantes ilegais (*Dreamers*), profissionais liberais e empreendedores financeiros, as posições dos imigrantes em relação à lei e sua demanda por direitos variam e são úteis em projetos como esse.

domingo de cada mês, incluindo conversas sobre arte útil,[7] imigrantes como classe social, bem como aulas de inglês por meio de criação artística e instrução jurídica. Bruguera se propôs a transformar o Museu de Arte do Queens em um espaço público onde pudessem aprender, por meio da criatividade e da arte, como enfrentar o medo que os tornava socialmente vulneráveis e, assim, se tornar empoderados. No bairro Corona, 46% dos moradores são imigrantes, e até 138 idiomas podem ser ouvidos (Feiss, 2012).

No *site*[8] do The Queens Museum of Art, o Movimento Imigrante Internacional é descrito como uma plataforma de *Think Tank* de acadêmicos, artistas, políticos, ativistas e organizadores locais, culminando em seu primeiro ano com a elaboração do Manifesto Migrante e um chamado para mais de 200 artistas agirem em 18 de dezembro, estabelecido pelas Nações Unidas como Dia Internacional dos Migrantes. Nesse mesmo dia, mas em 1990, as Nações Unidas adotaram a Convenção Internacional para a Proteção dos Direitos de Todos os Trabalhadores Migrantes e Membros de Suas Famílias. O Manifesto Migrante foi lido na conferência anual de estudantes sobre direitos humanos na sede das Nações Unidas naquele mesmo ano. No ano seguinte, de acordo com o *site* do projeto,[9] o financiamento estava acabando, e o projeto se concentrou no trabalho com mulheres, cura e trabalho contra a violência doméstica. Em seu terceiro ano, o Movimento Imigrante Internacional é anunciado como um projeto de longo prazo com a intenção de criar um movimento global duradouro. Embora a obra persista dentro do projeto pessoal da artista, que tem um apelo significativo nos círculos artísticos e acadêmicos, especialmente no mundo desenvolvido, ela tem encontrado dificuldades para se sustentar ao longo do tempo devido à falta de recursos financeiros externos. Isso reflete diretamente não apenas a ausência de uma abordagem econômica específica para a sustentabilidade e o comprometimento dos próprios imigrantes com o projeto, mas também a dissociação do projeto em si com o sistema econômico global que o condiciona. O Movimento Imigrante Internacional no Queens concentrou-se no problema da legalidade política alienada da economia.

---

[7] Para tornar o corpo de seu trabalho compreensível, Tania Bruguera criou um glossário de termos, incluindo “arte útil” e “projeto de longo prazo”, ambos usados nessa obra. Todos podem ser encontrados em seu *site*: http://www.taniabruguera.com. Acesso em: 10 out. 2018.

[8] Veja: https://queensmuseum.org/immigrant-movement-international. Acesso em 28 ago. 2018.

[9] Veja: http://immigrant-movement.us. Acesso em: 10 out. 2018.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

O Movimento Imigrante Internacional é um projeto de "arte útil", um conceito central na obra de Bruguera. A arte útil, como a própria artista define em seu *site*, busca reduzir as disparidades entre uma audiência informada e um público não especializado, bem como preencher a lacuna entre a linguagem usada no que é considerado pensamento de vanguarda e a linguagem da urgência política.[10] Busca transformar certos aspectos da sociedade por meio da implementação da arte, para além do simbólico e do poder da metáfora, ou seja, por meio de ações concretas que transformam a maneira como agimos socialmente e exercemos a cidadania. A utilidade, nesse sentido e paradoxalmente,[11] se sobrepõe às finanças e à economia, e ao valor que o dinheiro tem como agente de mudança.

Figura 6
Tania Bruguera, sede do Movimento Imigrante Internacional

[10] Ver http://www.taniabruguera.com/cms/609-0-.htm e http://www.arte-util.org/about/activities/. Acesso em: 10 out. 2018.

[11] Em economia, o termo utilidade é usado como lucro.

No ensaio What is useful? The paradox of rights in Tania Bruguera's 'Useful Art' (O que é útil? O paradoxo dos direitos na 'Arte útil' de Tania Bruguera), Ellen Feiss (2012) se pergunta: "Pode haver um consenso ou um ponto de vista para discernir se algo é útil para atingir objetivos sociais?". No mesmo texto, tomando principalmente como referência a obra da teórica política Wendy Brown *Suffering the paradoxes of rights* (Sofrendo os paradoxos dos direitos), Feiss problematiza a ideia de utilidade diante do suposto universalismo de direitos com o qual Tania trabalha em Movimento Imigrante Internacional, em que ignora categorias como raça ou o contexto econômico e migratório que criou um vácuo legal ou uma impossibilidade no exercício de direitos. Ela acrescenta que o projeto perde assim a oportunidade de abrir uma conversa política, por exemplo, sobre a imigração latina nos Estados Unidos, ao subscrever a lógica do multiculturalismo: "O Movimento Imigrante Internacional não nomeia explicitamente o grupo mais controverso dos Estados Unidos, deixando 'migrante' como uma referência purificada de qualquer inflexão racial" (Feiss, 2012). *Exclusive*, o vídeo do Art:21 (Arte no século 21) do Public Broadcasting Service (PBS) dedicado ao Movimento Imigrante Internacional revela esse mesmo problema. As protagonistas imigrantes do audiovisual são aparentemente mulheres indígenas. Uma delas diz que: "No México, ela e sua família costumavam usar roupas mais tradicionais, e que lá ela aprendeu uma dança asteca". Mais adiante, são vistos fragmentos de uma cerimônia oficiada pelo grupo Tletlpapalotzin, que remetem ao tema da etnia em vez da raça e, consequentemente, da identidade cultural sob a lógica do multiculturalismo em vez dos processos de racialização aos quais os imigrantes são submetidos nos Estados Unidos.

O repertório da performance de Tania Bruguera é informado sobretudo por sua própria experiência pessoal, pela força da educação artística em Cuba, pelo tema da cubanidade e da relação de Cuba com os Estados Unidos, em que ocupa uma posição-chave; e por suas múltiplas residências como artista internacional. A análise e a conscientização racial em quase todas essas referências são tema recente, e talvez por isso a artista não as tenha considerado. Na ilha, a busca pela cubanidade ocupou um dos eixos centrais da arte e da cultura no século 20, com pouco espaço para destacar as diferenças. Esse tema adquiriu conotações muito específicas após 1959, quando a revolução exigiu que seus artistas trabalhassem a seu serviço, pela unidade do povo. Bruguera, no entanto,

pertence à geração de artistas da década de 1990 que consolidou a quebra de um paradigma tradicionalista da cubanidade, do indígena e do nacional por meio do conceitualismo. Essa ruptura havia começado na década anterior, e a maioria dos artistas que a promoveram foi compilada no livro *New art of Cuba* (Nova arte de Cuba), de Luis Camnitzer, que saiu nos Estados Unidos em 1994. A década de 1990 teve então dupla conotação: por um lado, foi representada por uma geração de artistas críticos às instituições e ícones nacionais e, por outro, foi uma das primeiras a se beneficiar da dolarização da economia, dada a entrada de colecionadores estrangeiros na ilha, e um momento de auge do comércio entre Cuba e os Estados Unidos.[12] Em 1994, a Bienal de Havana recebeu significativa visita de colecionadores americanos, ávidos por adquirir obras de um mercado emergente, com alta probabilidade de que fossem os testemunhos mais recentes da "queda"[13] do socialismo cubano. Embora aquele tenha sido um momento de fome coletiva e profunda crise social, as artes visuais geraram uma das maiores entradas de dólares no país.[14] Em 1994, poucos meses após *La Bienal*, ocorreu um dos êxodos em massa de balseiros para os Estados Unidos mais reconhecidos na história contemporânea da ilha. Esse ano, simbolicamente, pode ser entendido como um marco para a chegada da economia de mercado a Cuba e o auge da migração econômica, com maior força para os Estados Unidos. Esse precedente não faz parte explicitamente do Movimento Migrante Internacional; no entanto, pode ajudar a explicar a visão universalista do projeto de Bruguera. No contexto dos movimentos migratórios contemporâneos, a migração cubana se distingue por sua educação e pela possibilidade de viver legalmente nos Estados Unidos.

Em 1960, os Estados Unidos estabeleceram um embargo econômico, legal e financeiro à ilha, deixando o país à mercê da solidariedade humana. Em

---

[12] A relação entre Cuba e os Estados Unidos ao longo do século 20 e até os dias atuais é um tema muito amplo, que vai além do escopo deste ensaio, embora aborde alguns aspectos. Após o triunfo da revolução, e ainda sob o embargo econômico, essa relação foi marcada por momentos de hostilidade absoluta e outros de reaproximação. Na década de 1990, as artes visuais cubanas contemporâneas e seus artistas encontraram um nicho, especialmente no mercado dos Estados Unidos.

[13] A queda foi a forma como o fracasso do socialismo cubano foi imaginado. É curioso porque não se trata de dissolução, absorção, substituição ou qualquer outra forma de conclusão. A queda se refere a um sistema sustentado, provisório e impreciso dentro da linguagem.

[14] Informação extraída de uma conversa em 7 de agosto de 2008 entre Rafael Acosta de Arriba, ex-diretor do Conselho Nacional de Artes Visuais de Cuba, e Rufo Caballero, ensaísta e crítico de arte, em um dos encontros da União de Escritores e Artistas de Cuba (Uneac).

1966, como parte da mesma política externa e com o objetivo de regular o *status* migratório de muitos exilados, entrou em vigor a Lei de Ajuste Cubano, que estabeleceu o direito à residência temporária (*green card*) para cidadãos cubanos que permanecessem nos Estados Unidos por um ano e um dia, a menos que fossem invalidados de outra forma. Ambas as regulamentações estão atualmente em vigor, juntamente com o plano de loteria para 20.000 vistos anuais e programas de reunificação familiar, que ao longo de mais de 60 anos criaram uma ilha, especialmente na Flórida. Com o tempo, os Estados Unidos foram um destino garantido; o problema tem sido a jornada. Aqueles que chegaram ilegalmente até dezembro de 2017 foram recebidos como refugiados e, um ano depois, eram geralmente elegíveis para a Lei de Ajuste Cubano. Após essa data, aqueles que decidiram ficar devem permanecer ilegalmente por um ano e um dia, embora, para seu benefício, exista no país uma comunidade de 1.785.547 cubanos. Essa população representa a terceira maior comunidade hispânica dos Estados Unidos, segundo o censo de 2010.[15] O problema para os cubanos não tem sido sua ilegalidade nos Estados Unidos, mas sim encontrar uma maneira de deixar a ilha. As soluções têm sido infinitas e altamente criativas, em grande parte graças aos níveis de educação alcançados: úteis no processo de reinserção social, dolorosos e difíceis diante dos custos emocionais e humanos para aqueles de nós que migramos.

A educação tem sido um elemento diferenciador da migração cubana e, no âmbito deste trabalho, particularmente a educação artística. Bruguera é um exemplo disso; ela foi aluna de todos os níveis de educação em artes plásticas em uma época em que o sistema e o compromisso com a arte eram um grande investimento no projeto nacional revolucionário. Isso ajuda a explicar seu posicionamento como artista e por que trabalha a imigração a partir de uma perspectiva universalista. Bruguera é uma artista que assume ter a capacidade e as ferramentas para transformar o poder político. No entanto, essa capacidade se baseia no conhecimento racional e acadêmico, na retórica da linguagem e, no caso do Movimento Migrante Internacional, no universalismo dos direitos humanos, desconsiderando o quadro de relações econômicas que ilegalizam os corpos nos processos de imigração e deslocamentos.

[15] Veja: https://factfinder.census.gov.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 7
Pin da Campanha de Respeito ao Imigrante

O Movimento Migrante Internacional entendia a imigração como uma unidade, desconsiderando elementos como ilegalidade e legalidade, ou a posição de poder que uma instituição artística ou um artista representa para o conglomerado social. Bruguera aborda a imigração a partir de um complexo de estratificações linguísticas determinadas por sua autoridade como artista, que não é transformada por sua obra em si, e nesse sentido, ela não é flexível à retroalimentação de sua obra, para a qual, em termos linguísticos, os imigrantes também contribuem. Sua luta por direitos é, portanto, reduzida a uma estrutura legalista e retórica, sem criar diálogo com a geopolítica contemporânea. É uma espécie de utopia socialista posto que se desvincula da economia global, do mercado de trabalho e do papel que a invenção da raça desempenha nele.[16] Ao desconsiderar as condições de pobreza – e o lugar nela ocupado pelos povos indígenas e afrodescendentes – que mobilizam imigrantes em busca de dinheiro, Bruguera desconsidera o fato de que o dinheiro é uma das principais unidades simbólicas que moldam o comportamento social e a participação política da comunidade migrante. Um imigrante com poucos direitos nos Estados Unidos participa socialmente por

[16] Para se aprofundar no tema da invenção da raça, leia "Colonialidade do Poder e Eurocentrismo na América Latina", de Aníbal Quijano.

meio de sua capacidade de consumo local. Essa, portanto, é uma variável a ser considerada mecanismo de participação política, especialmente quando se trata de sustentabilidade, da reivindicação dos próprios direitos humanos e do reconhecimento na sociedade anfitriã. Ao focalizar o universalismo dos direitos humanos e da migração, sem propor outras estratégias de participação, o Movimento Imigrante Internacional tende a reforçar a retórica política.

Geopolítica da mobilidade: Tania Bruguera e Regina José Galindo

As obras de Regina Galindo e Tania Bruguera mostram diferentes aspectos da imigração, diante da ilegalidade e da reivindicação por direitos. Suas obras revelam como os ideais de igualdade e direitos humanos, surgidos na era moderna, conflitam com outro tipo de igualdade, fruto do mesmo momento histórico. Somos iguais no sistema produtivo, no mercado de trabalho. Os imigrantes que participam das performances de ambas as artistas parecem refletir isso. No entanto, elas também mostram a disparidade na migração entre guatemaltecos e cubanos, por exemplo, e entre a educação artística, a arte e as formas de trabalhar com *a* performance.

Na obra *Curso de sobrevivência para homens e mulheres que viajarão para os Estados Unidos*, de 2007, a fragilidade da vida é exposta em larga escala. Os migrantes que empreendem a jornada, às cegas, dirigem-se para o norte em busca de oportunidades de vida que seu país lhes nega. Galindo produz uma obra que os prepara para encarar esse caminho, um curso prático de sobrevivência. Mais do que um testemunho, a obra é um relato vívido das condições em que ocorre esse tipo de migração, fenômeno comum a muitos latino-americanos (não excluindo os cubanos) e talvez um dos efeitos mais evidentes da Guerra Fria. Durante essa jornada, os migrantes são reduzidos a corpos em estados de sobrevivência biológica que os suspendem ou os obrigam a negociar o conhecimento de suas culturas para chegar e, posteriormente, "ter sucesso" nos Estados Unidos. A ideia de sucesso advém da obtenção de um emprego e da imersão no sistema de gestão do tempo e eficiência que, baseado no trabalho, o novo contexto lhes impõe. É assim que eles entram e negociam com o poder financeiro, mas não com a lei, que os torna invisíveis. São sempre braços, mãos, corpos desmembrados, uma força de trabalho sem cidadania, sem um Estado que os represente perante a lei, de modo que seus direitos dificilmente superam os da segurança e da soberania do território que os acolhe ou daquele que

deixaram. O discurso de direitos humanos e igualdade entre imigrantes indocumentados nos Estados Unidos não se sobrepõe a interesses financeiros. *Prisão familiar da América* escancara esses interesses. Em prisões privadas, imigrantes ilegais são objetificados como se fossem mercadoria. O governo provavelmente paga mais a cada mês para os manter nessas prisões do que seus salários, mesmo nos Estados Unidos. Enquanto os imigrantes sem documentos trabalham, eles acionam a máquina de seus países de destino e origem. Uma vez privados de toda liberdade, tornam-se um valor de troca para o sistema produtivo, pura especulação econômica no mercado político. Em termos de dinheiro, custam e não produzem, mas servem para exercer pressão política entre Estados e criar hegemonia.

O Movimento Imigrante Internacional, em seus anos de maior atividade, concentrou-se na reivindicação dos direitos humanos, ignorando o paradoxo jurídico no contexto da nação e do sistema financeiro em que são hasteados. Ao ignorar esses dois elementos, a obra expõe o valor econômico e político do deslocamento na era atual. O projeto não gera mecanismos próprios de autossustentabilidade e participação, mas se propõe como uma força cidadã (global?) dentro da estrutura política vigente. Nesse sentido, não questiona as noções atuais de poder, mas adere a uma estrutura legalista.

A luta pela legalização dos imigrantes sem documentos nos Estados Unidos e pelo reconhecimento de seus direitos humanos são ambas sem sentido se forem reduzidas apenas ao arcabouço legal que os exclui, e não ao sistema de poder que os produz. A concessão do *green card* ou cartão de residência nos Estados Unidos, entendida como um triunfo, é uma faca de dois gumes. Por um lado, beneficia imediatamente os corpos condenados à precariedade da ilegalidade, mas, por outro, os transforma em defensores e reprodutores dos mesmos valores do sistema que os havia excluído anteriormente, garantindo assim o que parece ser uma forma orgânica de expansão imperialista. Com a legalidade, impõe-se a domesticação dos corpos imigrantes sob a ideia de produtividade, tempo e eficiência moderna, controlando e interferindo, por sua vez, em outras formas de troca que poderiam ser culturalmente consensuais sem a hegemonia ocidental. A migração, especialmente a econômica, e o fluxo de imigrantes sem documentos hoje expõem, por um lado, as fissuras do sistema político vigente e, por outro, contêm experiências, conhecimentos e mobilidades que moldam uma nova geopolítica. Esta última pode ser entendida como novas formas de gerir, possuir, delimitar e habitar um território.

Um corpo humano não está sujeito apenas às raízes de seu solo, mas também a todas aquelas que crescem dentro dele quando se move em busca de sustento, da nutrição de seus sonhos. Todas essas raízes são seu verdadeiro território, a pólis que o legisla. Essa pólis também deve defender sua soberania e participar da globalidade política. Nas performances de Regina José Galindo e Tania Bruguera, analisadas neste texto, poder e lei frequentemente aparecem dissociados. Mostrar como essas dissociações operam é uma questão de arte performática. A performance tem a qualidade de inscrever a vida na política, e vice-versa, para além das instituições, como parte da memória coletiva. Pelo menos daí nasce a influência política que distingue particularmente a obra dessas duas artistas.

Marivi Véliz *é curadora e escritora independente, doutora em Estudos Literários, Culturais e Linguísticos pela Universidade de Miami. Sua trajetória transita entre antropologia cultural, estudos de performance e mídia, com enfoque em metodologias decoloniais e participativas nas relações transamericanas. Pesquisa temas ligados a feminismo interseccional, práticas artísticas indígenas, cultura digital e ativismo nas Américas.*

Julie Brasil *é artista visual e professora na Unirio. Doutora em imagem e cultura, mestre em artes visuais e graduada em pintura pela UFRJ. Sua obra explora trauma, política, consumo e ironia. Participou de exposições no Museu da Cidade, Sesc, Caixa Cultural, CC Brasil México, Festival de Vídeos de Kassel entre outros espaços.*

Referências[17]

Art21. *Exclusive. Tania Bruguera: Inmigrant Movement International*, vídeo de youtube, publicado por ART:21, 29 jul. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9pu-Lh5MCIqk. Acesso em: 10 out. 2018.

Bruguera, Tania. *Arte Útil*. (2006). Tania Bruguera Website. Disponível em: http://www.tania-bruguera.com/cms/. Acesso em: 11 dez. 2017.

Bruguera, Tania. (2006). *Inmigrant Movement International*. Tania Bruguera Website. Disponível em: http://www.taniabruguera.com/cms/. Acesso em: 11 dez. 2017.

Bruguera, Tania. (2006). *Migrant People Party (MPP)*, 2006. Tania Bruguera Website. http://www.taniabruguera.com/cms/. Acesso em: 11 dez. 2017.

Bruguera, Tania. (2006). *Political Timing Specific*, 2006. Tania Bruguera Website. http://www.taniabruguera.com/cms/. Acesso em: 11 dez. 2017.

[17] Excepcionalmente as referências escapam ao padrão da *A&E*, tendo-se optado por manter esse segmento tal como no texto original (NT).

Bruguera, Tania. (s/f). *Long Term Projects*. Tania Bruguera Website. http://www.taniabruguera.com/cms/. Acesso em: 11 dez. 2017.

Cornejo, Kency (2015). *Migrants that Matter: The Intricacies of Migration in Regina Galindo's Performance Art*. In: Regina José Galindo: Bearing Withness, catálogo de exhibición. Van Every/Smith Galleries, Davidson College, p. 30-37. Disponível em: https://www.academia.edu/32602199/Migrants_that_Matter_The_Intricacies_of_Migration_in_Regina_Jos%C3%A9_Galindo_s_Performance_Art. Acesso em: 2 ago 2017.

Cvetkovich, Ann (2003). *An archive of feelings: trauma, sexuality, and lesbian public culture*. Durham/London: Duke University Press.

Farfán, Oscar (2017). "Guatemala: Tierra arrasada". *Revista Gatopardo*, n. 177, dez. 2016-jan. 2017. Disponível em: https://www.gatopardo.com/reportajes/guatemala-tierra-arrasada/. Acesso em: 2 ago. 2017.

Feiss, Ellen (2012). "What is useful? The paradox of rights in Tania Bruguera's 'Useful Art'". Disponível em: http://www.taniabruguera.com/cms/files/2012_-_what_is_ation-ellen_feiss--eng_2.pdf. Acesso em: 10 out. 2018.

Galindo, Regina José (2008). *America's Family Prison*. Disponível em: http://www.reginajosegalindo.com/. Acesso em: 11 dez. 2017.

Galindo, Regina José (2007). *Curso de supervivencia*, 2007. http://www.reginajosegalindo.com/. Acesso em: 11 dez. 2017.

Holloway, J. (2011). "Doce Tesis Sobre el Anti-Poder". Disponível em: http://www.johnholloway.com.mx/2011/07/30/doce-tesis-sobre-el-anti-poder/. Acesso em: 23 jul. 2017.

Moran, Jarret, entrevistador. *Inmigrant Movement International*, 4 maio 2011, vídeo de Youtube, publicado por artlogvideo 3 fev. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=10M-vzoBdooI. Acesso em: 6 dez. 2015.

Rancière, Jacques (2009). "El espectador emancipado". In: Buitrago, A. *Arquitecturas de la Mirada*. Colección DdL n. 2: Danza y Pensamiento. Madrid: Alcalá de Henares Publicaciones.

Recuperación de la Memoria Histórica (REHMI). Disponível em: http://www.remhi.org.gt/portal/. Acesso em: 10 out. 2018.

Taylor, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Véliz, Marivi (2008). "Cuerpo femenino y cuerpo masculino en la performance de Regina Galindo y Jorge de León." In: *Los desaparecidos. Horror Vacui*. Guatemala: Centro de Formación de la Cooperación Española, p. 55-63.

Como citar:

VÉLIZ, Marivi. A arte de fazer performance e política em igual medida, mas muito diferente – migração em Tania Bruguera e Regina José Galindo. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 275-297, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.17. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/a

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Amaldiçoado no Paraíso[1]

Cursed in Paradise

Rubens Takamine
0000-0003-1735-3657
rubenstakamine@gmail.com

Resumo

Neto de imigrante japonês, o artista carioca Tobinaga traz em suas pinturas referências de seriados tokusatsu, mangás, além de iconografias da publicidade e internet interpeladas por uma sociedade hiper-real. É por meio da justaposição de memórias individuais e coletivas, que o artista traz à tona aspectos sociopolíticos dos fluxos migratórios ocorridos no Brasil ao longo do século 20, diluindo binômios normalmente postos em oposição, tais como Oriente e Ocidente, analógico e digital, ficção e realidade: um glitch que se traduz em obras acidamente críticas aos estados de guerra híbrida que nos conduz à letargia.

Palavras-chave

Tobinaga. Pintura. Política, Estado Novo. Glitch.

Abstract

Rio de Janeiro-born artist Tobinaga is grandson of Japanese immigrants. He incorporates references to tokusatsu series, manga, and advertising and internet iconography into his paintings, all intertwined with a hyper-real society. Through the overlap of individual and collective memories, Tobinaga brings to light sociopolitical aspects of migratory flows that occurred in Brazil throughout the 20th century, blurring the lines between what are normally seen as opposing forces, such as East and West, analog and digital, fiction and reality: a glitch that translates into works that are sharply critical of the hybrid war states that lead us to lethargy.

Keywords

Tobinaga. Painting. Politics. Estado Novo. Glitch.

[1] Este texto é um ensaio crítico que acompanhou a exposição individual do artista Claudio Tobinaga, intitulada Amaldiçoado no Paraíso, em cartaz no Atelier Sanitário e no Bar Dellas, no Rio de Janeiro, em setembro de 2024. Visando à adequação aos padrões da A&E foram feitas algumas modificações.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.18

Placas tectônicas são estruturas rochosas que compõem a crosta terrestre e estão em movimento constante, seja de aproximação ou de afastamento – o que explica a formação geológica de montanhas, vulcões, terremotos, tsunâmis e fendas oceânicas. O Brasil está situado no centro de uma placa tectônica (Sul-americana) onde não há colisões, por isso não presenciamos vulcões ativos, tampouco terremotos ou desastres naturais de grandes proporções – diferentemente de regiões como o sul da Europa, as ilhas do Pacífico e o Japão, localidades onde são comuns as atividades tectônicas. Aqui, sabemos bem que boa parte das tragédias naturais é anunciada. Os desastres provêm do descuido humano, dos desmontes do governo, da corrupção, da mesquinhez de quem muito tem, mas pouco faz em benefício da população, do bem comum.

As obras do artista brasileiro Tobinaga engendram um mecanismo estético que reluz a fricção das placas tectônicas ao convergir cores, luzes, camadas, superfícies, texturas, ícones e personagens, provocando deslizamentos e tremores no olhar do espectador. Em suas obras recentes, o artista aborda a complexidade dos fluxos imigratórios que marcaram o processo de urbanização no Brasil ao longo dos séculos 19 e 20, mas também, as consequências físicas, psíquicas e emocionais de muitos trabalhadores que exauriram seus corpos na "terra prometida" do sucesso. O choque de imagens e imaginários, evidenciado no binômio Ocidente-Oriente, é também observado nas oposições analógico e digital, ficção e realidade, PB e colorido. Diluem-se metaforicamente à medida que duas placas continentais colidem. A pureza adere ao contágio. As planícies se tornam cordilheira. O belo, que antes era liso, agora é rugosamente sublime.[2]

Não sou japonês para os japoneses e nem sou brasileiro para os brasileiros[3]

Tobinaga nasceu e cresceu na zona Norte do Rio de Janeiro, tendo como inspiração as memórias da vizinhança e a cultura nipo-brasileira, herança de sua família materna. Mestiço. Sansei, neto de japonês. A depender da ocasião, não carrega os traços necessários para afirmar sua ancestralidade oriental, simultaneamente, não é "brasileiro" o suficiente para se abster de apelidos pejorativos como Japa, China, Coreia, e por aí vai. A história das diásporas asiáticas no Brasil

[2] Em referência aos conceitos de belo e de sublime segundo Byung Chul-Han (2017).
[3] Tobinaga em entrevista ao autor em agosto de 2022.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

se confunde com muitas narrativas que proclamam a construção identitária de um país miscigenado, colorido, tolerante e igualitário. Sabemos, contudo, que a democracia racial é um mito, comumente difundida para invalidar a existência histórica das desigualdades.

Figura 1
Tobinaga, *Decadência do estado*, óleo, acrílica, colagem e led sobre tela, 290 x 190cm, 2022

A vinda de imigrantes japoneses ao Brasil se deu por interesses econômicos de ambos os países. Desde a Era Meiji (1868), o Japão passava por um veloz processo de modernização, mas o alto índice demográfico dificultava a transição de um país feudal a uma potência industrial. Já o Brasil, após a abolição da escravatura, precisava de mão-de-obra para trabalhar nas fazendas de café, principalmente em São Paulo e no Paraná. Foi quando começaram as políticas de incentivo à imigração. Em 1908, desembarcavam os primeiros japoneses na terra roxa onde "tudo o que se planta dá". O Brasil era visto como uma terra prometida, um paraíso para qualquer trabalhador rural prosperar – mas toda

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

promessa encarna seus desafios e contradições. A propaganda, em parte fictícia, era a de que os imigrantes ganhariam dinheiro fácil por aqui. Muitos estabeleceram o plano de trabalhar por alguns anos e posteriormente retornar à terra natal. A realidade foi bem diferente: endividaram-se, adoeceram, foram explorados pelos patrões fazendeiros – o que impossibilitou qualquer sonho ou esperança de regresso. A situação piorou quando o Brasil entrou na Segunda Guerra Mundial em apoio aos Aliados (EUA).

Em 1938, o governo brasileiro passou a censurar atividades culturais e educativas, decretando o fechamento de escolas japonesas, alemãs e italianas – nacionalidades pertencentes ao Eixo, grupo rival dos Aliados. Durante esse período, os imigrantes japoneses viveram um cenário de severas restrições, com o confisco de bens, proibição de uso da língua materna e até mesmo perseguição. Hoje, há comprovação de que existiram campos de concentração, como em Tomé-Açú, no Pará, onde se instalava uma colônia japonesa à beira do rio Acará (a 200km de Belém), praticando o cultivo de hortaliças e arroz.[4]

> Não pode falar japonês na rua. Se fala japonês, entra na cadeia. Não vinham cartas (do Japão), né? Não pode ouvir rádio. Jornal japonês era proibido. A gente ficava no escuro, não sabia nada do que estava acontecendo (Aiko Higuchi, 2018).[5]

Tobinaga pesquisa e coleta relatos e registros fotográficos desse momento turbulento em que seus próprios familiares sofreram perseguição racial imposta pelo Estado Novo (1937-1945). Na obra *O vigilante do amanhã*, de 2020, vemos a figura do ex-presidente da República, Getúlio Vargas, líder da Revolução de 30, controverso por sua política conservadora e totalitária, apesar de ser lembrado até hoje como o "pai dos pobres" por conta das reformas trabalhistas que foram instituídas em seu governo. Os olhos de plástico simbolizam o controle e a censura contra os imigrantes asiáticos, tidos como inimigos do Estado brasileiro. Figura e fundo se misturam, perdem os devidos contornos, na mesma medida

[4] Reportagem de Sarita Reed e Vinícius Fontana para BBC Brasil. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53927273. Acesso em 28 out. 2025.

[5] Aiko Higuchi é filha de um imigrante japonês no Brasil morto pelo grupo extremista Shindo Renmei, constituído por nacionalistas que não aceitavam a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial. Em entrevista à BBC, Aiko relata como foi a repressão durante a guerra por parte do Estado. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-4632144. Acesso em 12 dez. 2025

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

em que a realidade é penetrada pela ficção. Na tela, Tobinaga materializa pensamentos em fluxo: encena memórias quase esquecidas, ou pelo menos, esquecidas nos livros de história do Brasil. Em um país cuja formação se deu pela junção do povo branco, do preto e do indígena, onde e como se inscreve a subjetividade do amarelo?

Figura 2
Tobinaga, *O vigilante do amanhã*, óleo, acrílica e olhos de plástico sobre tela, 50 x 60cm, 2020

Desde a década de 1930 prevaleceu um modelo dominante de identidade nacional, impulsionado pela centralização do poder no Estado Novo e pela construção modernista de uma visão unificada e universalizante da cultura brasileira. Uma nação mestiça que aglutinava as identidades étnicas. O exemplo mais enfático dessa política eugenista talvez seja o "esforço de diluição do sangue negro e da defesa de um futuro europeizado, colocou-se a serviço do branqueamento da população brasileira". (Koike, 2023).

Uma zona abissal parece separar hoje Brasil e Japão: o clima, a culinária, as festas, os costumes e as tradições. 17.360km. O avesso do avesso. Mestiço, Tobinaga é um artista brasileiro que encarna o desafio de encurtar distâncias ao tensionar múltiplas narrativas, deformando a linearidade da história, do senso comum, dos pré-conceitos. Trair a linguagem é preciso. Não ocorre em seu trabalho o desejo de representação ou cristalização identitária tal como opera a indústria cultural. Seu estilo tectônico requer o movimento sísmico entre a obra e o espectador que, a cada olhar sobre a tela, se chocará com um elemento novo, um detalhe antes imperceptível. Portanto, também não ocorre o desejo de uma pureza estética – pelo contrário, vemos no esgarçamento de fronteiras, sua busca incessante pela contemplação de uma subjetividade marcada pela mestiçagem, pela pluralidade e ausência de pertencimento. Tobinaga é capaz de flutuar por entre mundos.

Mesmo sem reproduzir identidade fixa, Tobinaga produz identificação. Pela ordem dos afetos, seu trabalho evoca o imaginário contemporâneo com personagens de mangás, animes, heróis tokusatsu – tão familiares para os brasileiros que nasceram nas décadas de 1980 e 1990. Em meio às histórias de resistência dos imigrantes japoneses no Brasil, vemos referências ao mundo flutuante ukiyo-e, em um Japão feudal, permeado por Pokémon e Power Rangers. Com a rápida recuperação da economia no período pós-Segunda Guerra Mundial, o Japão logo se tornou símbolo de resiliência e de reconstrução; passou a exportar massivamente bens de consumo, tecnologia e cultura para o Ocidente. É nesse ímpeto que Tobinaga condensa passado, presente e futuro. Um futuro que, sem sombra de dúvidas, é ancestral ante a circularidade do tempo. Tobinaga dissolve as hierarquias ao propor uma espécie de hiato entre extremos opostos que costumam se repelir. Oferece-nos a possibilidade do diálogo.

Amaldiçoados no paraíso ou abençoados no inferno. Como habitar o paradoxo? A pós-modernidade é triunfante ao promover a desterritorialização de

todos os elementos no espaço-tempo, derretendo a representação realista para sublimar as memórias do desconhecido. Nesse ímpeto, o efeito *glitch* traduz a sarcástica esquizofrenia das sociedades neoliberais que modulam a economia de nossas atenções: cada vez mais fragmentada, dispersa, fugaz, facilmente cooptável. Diante da crítica que se consolida, podemos até inferir que Tobinaga devolve/regurgita ao sistema tudo aquilo que ele mesmo produz – uma mistura de frenesi, tensão, guerra-híbrida, tesão, pós-verdade, cortina de fumaça, conspiração, piração, pirotecnia. Enquanto isso, alguém muito distante ri e lucra à custa de nossa desgraça.

E o que permanece de pé após o terremoto?

Durante a conversa que antecedeu a escrita deste texto, Tobinaga se questionou sobre o valor de uso e a relação de utilidade e satisfação de um objeto de arte. O produto da arte que também se inscreve dentro da "expressão produtiva" estaria amarrado por tais relações (de utilidade e satisfação). Ao observar as disputas identitárias, hoje, há algo que não se desprende do modelo clássico idealista: uma constante vontade de alçar a representação como identidade – uma operação de inclusão que se dá em moldes de manutenção da classe de consumo. Um aparato capitalista analítico, fruto da expressão de nosso tempo, no qual algoritmos freneticamente calculam dados estatísticos produzindo cada vez mais subdivisões e desejos artificiais. O desafio de Tobinaga – e certamente de muitos artistas amarelos no Brasil – está em encontrar esse lugar tênue, quiçá, meio termo entre opostos: o idealismo e o materialismo. Por isso, o artista habita o que chama de hiato existencial. É desse mesmo abismo, lacunar e solitário, que extrai inventividade para seguir trilhando o próprio caminho.

Rubens Takamine *é artista, pesquisador de imagens e de cheiros, professor e curador autônomo. É doutorando em comunicação e cultura pelo PPGCOM-ECO-UFRJ e mestre em poéticas interdisciplinares pelo PPGAV-EBA-UFRJ. Relações entre arte e ecologias inspiram suas práticas, que costumam emergir de danças com plantas, pedras, pessoas, barro e objetos em desuso. Por meio de vestígios, busca fabular as histórias não contadas sobre as diásporas asiáticas por Abya Yala.*

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Referências

HAN, Byung-Chul. *Agonia do eros*. Petrópolis: Vozes, 2017.

KOIKE, Yudi Rafael Lemes. *A parábola do progresso*. Curadoria: Lisette Lagnado. Organização: André Pitol, Lisette Lagnado, Mariana Delfini, Yudi Rafael. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023 (catálogo).

Como citar:

TAKAMINE, Rubens. Amaldiçoado no Paraíso. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 298-305, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.18. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Jorge de León – Zopilotes

Jorge de León – Vultures

Rodrigo Campuzano

Ao longo dos séculos, o peso das decisões apagou e reescreveu a história, uma narrativa frequentemente protagonizada pelos vencedores ou por aqueles que optam por matar em vez de morrer, dominar em detrimento da emancipação e violentar contra o ato de cuidar. Partindo de uma dicotomia abordada tanto material quanto alegoricamente, esta composição concebe uma narrativa existencial derivada da célebre frase usada pelo narcotraficante Pablo Escobar para chantagear as vítimas de suas extorsões: "Prata ou chumbo".

Caçando os fracos e se alimentando da morte, os abutres representam a origem dessa frase tanto metafórica quanto literalmente, pois suas cabeças são intrincadamente compostas desses metais que conversam entre si, ainda que silenciosamente. Empoleiradas em blocos de concreto, essas aves necrófagas nos convidam a refletir sobre o peso das decisões. Seus corpos brilhantes de obsidiana, esculpidos à mão, sugerem a impossibilidade de voo que os caracteriza e os obriga a repousar na eterna contemplação de seu apetite insaciável.

A lo largo de los siglos el peso de las decisiones ha borrado y vuelto a escribir la historia, una narrativa que muchas veces se protagoniza por los vencedores o aquellos que eligen matar en vez de morir, dominar por encima de la emancipación, violentar contra el acto de cuidar. Partiendo de una dicotomía que se aborda tanto material como alegóricamente, esta composición concibe una narrativa existencial que proviene de la célebre frase del narcotraficante Pablo Escobar con la cual chantajeaba a las víctimas de sus extorsiones: "Plata o plomo".

Cazando a los débiles y alimentándose de la muerte, los buitres representan el origen de esta frase de manera metafórica y literal ya que sus cabezas están detalladamente compuestas por dichos metales que dialogan entre sí, aunque sea en silencio. Perchadas sobre bloques de concreto, estas aves carroñeras nos invitan a reflexionar en el peso de las decisiones, sus cuerpos brillantes de obsidiana tallada a mano sugieren la imposibilidad del vuelo que los caracteriza y los obliga a reposar en la contemplación eterna de su insaciable apetito.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.19

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 1
Jorge de León, *Zopilotes*, prata e chumbo sobre obsidiana e concreto, 39 x 29 x 30cm e 39 x 15,5 x 24cm, 2022
Exposição: Crônicas do Caos, Armada Galeria, Guadalajara, Jalisco, México

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 2
Jorge de León, detalle Zopilotes*, plata y plomo sobre obsidiana y concreto, 39 x 29 x 30cm e 39 x 15,5 x 24cm, 2022*
Exposición: Crónicas del Caos, Armada Galería, Guadalajara, Jalisco, México

Como citar:

CAMPUZANO, Rodrigo. Jorge de León – Zopilotes. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 306-308, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.19. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Jorge de León – Chamas

Jorge de León – Flames

Julie Brasil
0000-0003-3108-2478
julie.brasil@unirio.br

Jorge de León se ergue na contramão do esquecimento, forjando sua arte a partir da marginália – das ruínas acesas pelo fogo da violência urbana, colonial e íntima de seu país, Guatemala, e de sua própria trajetória marcada pela experiência carcerária e pelo contato precoce com as *maras*[1]. Seu corpo, território de sobrevivência e denúncia, se torna campo agônico cujas cicatrizes se abrem à coletividade não como rendição, mas como potência inaugural. É nesse corpo que ele costura a própria boca, rito de um silêncio forçado, gesto que funda, além de forte estética, uma crítica feroz ao dispositivo político do silenciamento dos "descartáveis". O corpo como fronteira e o silêncio costurado como possibilidade de dizer o indizível, de interromper a lógica da naturalização da dor social e deslocar o olhar para o que, como nos ensina Didi-Huberman, arde e resiste na superfície da imagem. Porque a imagem nunca é ilesa: ela traz cicatriz e brasa, trata o espectador como cúmplice e herdeiro das ruínas, como aquele a quem resta, no mínimo, escutar a memória do incêndio.

Longe do discurso redentor, de León recusa a remissão do trauma; sua obra é sobrevivência do estilhaço, insistência no gesto, expressão do corpo que não se fecha no autossacrifício, mas se transforma em denúncia e profanação do real. A boca costurada, cena que ecoa tanto a violência estatal quanto a impotência ritualizada, nos remete a uma temporalidade suspensa, em que nos resta esperar que a taciturnidade, em sua materialidade aguda, seja ouvível. Eduardo Galeano nos recorda que não há fogo mais real do que aquele que, vindo das margens, torna-se memória e fermenta rebelião. Assim, o artista não busca reconciliação; testa os limites da linguagem e confronta o espectador com a urgência de agir.

[1] Gangues urbanas associadas às máfias locais e internacionais, que resultaram da deportação em massa de guatemaltecos, salvadorenhos e hondurenhos que tinham fugido da violência dos conflitos armados para Los Angeles. A exclusão social e a violência levaram alguns desses grupos a formar gangues nos EUA na década de 1980 e, com sua posterior deportação, os deslocados constituíram a mão de obra das gangues nos três países do Triângulo Norte.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.20

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 1
Jorge de León, *El Círculo*, performance, artista costura a boca fechada, 2000
Fotos Regina José Galindo

A guilhotina, erguida diante do Palácio na Guatemala logo após as eleições, desloca de modo incisivo o sentido da insurreição, convertendo o monumento em enigma e ameaça. Sua lâmina evoca não somente a violência do passado colonial, mas a tensão constante entre justiça e poder, figura de uma decisão que nunca é apenas corte, mas fenda aberta no tempo histórico. Na obra de Jorge, a guilhotina adquire densidade: não visa ao espetáculo, mas pesa sobre o espaço público como metáfora da escolha inadiável, da exigência de ruptura. Assim como Arendt distingue a política da mera força bruta, o gesto autêntico é sempre invenção do imprevisível, fissura por onde a liberdade escapa ao cálculo e reinventa o devir na finura do instante.

Por essa via, o ato deixa de ser simples encenação para tornar-se chamado à criação diante da barbárie. Persevera a afirmação da vida, restaurando no próprio limite a possibilidade do novo: o gesto criador que brota daquilo que a morte pretende interditar.

Em *Loop*, Jorge executa um labor impossível: conduz o arado sobre a areia à beira-mar, em repetição exausta, com um cavalo que se debate contra sua própria imagem no espelho líquido. Aqui, a metáfora nietzschiana do eterno retorno emerge não só pelo absurdo da tarefa, mas porque cada gesto, ainda que fadado ao fracasso, é hipótese de reinvenção e recusa do niilismo. “Queria você viver esta vida, mais uma e mais um incontável número de vezes?”, provoca o filósofo. Na ação do artista, é a fidelidade à experiência, à insistência do acontecimento que afronta o naufrágio da memória. A arte, afirma Galeano, é mensagem lançada ao mar, mero desejo de contato. Assim, Jorge de León ara o despropósito, sem esperança de colheita, mas sem jamais abandonar o gesto.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 2
Jorge de León, *Monumento*, madeira e metal, guilhotina instalada no Parque Central da Guatemala um dia após o comediante Jimmy Morales vencer a eleição presidencial, 300 x 100 x 200cm, 2015
Foto Akira Ikezoe, cortesia do artista

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 3
Jorge de León, *Loop*, videoperformance 7", Site Specific, 2010
Com a colaboração de Percy Hernández, Jennifer Albúrez, Roger Castro, Luis Simón, José Chavajay, Sandra Monterroso, Jenny Vela e Benvenuto Chavajay

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Quando suas pinturas de incêndios[2] ganham corpo, o que se intensifica é não apenas a cena do desastre, mas o duplo sentido do fogo: chamas que consomem e chamamento à ação. Porque, como afirma Didi-Huberman, as imagens verdadeiramente intensas ardem – inflam o regime sensível, transportam o que a história recalca, colocam-se como sintoma e não como remédio. Elas apontam para a ferida aberta da cultura, a barbárie intocada pelo verniz da civilidade. O fogo é tempo condensado, instaurando a crise, refutando a anestesia. Hannah Arendt lembra que toda ação política implica o imprevisível, a coragem de inaugurar mundos. O incêndio dos quadros de de León pede pensamento, pede sensibilidade, pede, sobretudo, que não se negue a dor do passado em nome de consensos fabricados.

Pois o mundo arde e convoca em duplo sentido. O fogo rasga nossas antigas narrativas e as submete à prova do tempo. O incêndio atravessa as políticas da terra arrasada, em que civilizações se rendem ao extermínio, em que a tática militar tudo devasta, tornando impossível a sobrevivência, como nos massacres e na Operación Ceniza da Guatemala, que reduziu tudo a cinzas de 1982 a 1986, queimando vilarejos, corpos, histórias. Ali, a destruição sistemática é tanto feita para impedir a vida quanto para apagar a memória dos que tentam resistir.

Chamas voltam no incêndio do abrigo para menores de San José de Pinula, na Guatemala, em que o fogo não foi acidente, mas resultado do abandono estatal e da violência cotidiana; foram 41 meninas, trancadas e silenciadas, que morreram queimadas enquanto protestavam contra os abusos cometidos dentro da instituição. O fogo que ali irrompe não só destrói corpos, mas denuncia a falha terrível de uma sociedade incapaz de proteger seus filhos, como gritaram em coro: “Foi o Estado, não foi acidente, foi uma execução”.

As chamas cruzam fronteiras. Incêndios florestais devastam os continentes, o ar se enche de fumaça tóxica, animais fogem, comunidades se desintegram, como acontece a cada ano no Cerrado brasileiro, na Amazônia, na América do Norte, nos incêndios de Alberta, Minnesota e Califórnia em 2025, tão intensos, que o céu em outros lugares se tinge de laranja. Entre os que combatem esses incêndios, muitos são imigrantes – sem reconhecimento, presos enquanto protegiam a terra alheia –, mostrando que a labuta do fogo é também fronteira política; é tudo menos neutra.

---

[2] Exposição Nesse vão breu, onde nossos sonhos se encontram e dançam juntos, Centro Cultural Correios, curadoria de viníciux da silva, Ciclo no programa xow.rumi do Capacete, Rio de Janeiro, Brasil.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

E o fogo também se faz arte e ironia da precariedade civilizatória: arde o Museu Nacional do Brasil em 2018, consumindo em uma noite acervos insubstituíveis de história e saber, num edifício que já concentrava alertas ignorados de risco e abandono; arde Notre-Dame de Paris, mobilizando 400 bombeiros para salvar o que resta da catástrofe. As imagens desses escombros geram cicatriz aberta daquilo que chamamos de cultura e memória, mostrando, como observa Didi-Huberman, que as imagens ardem – literal e simbolicamente.

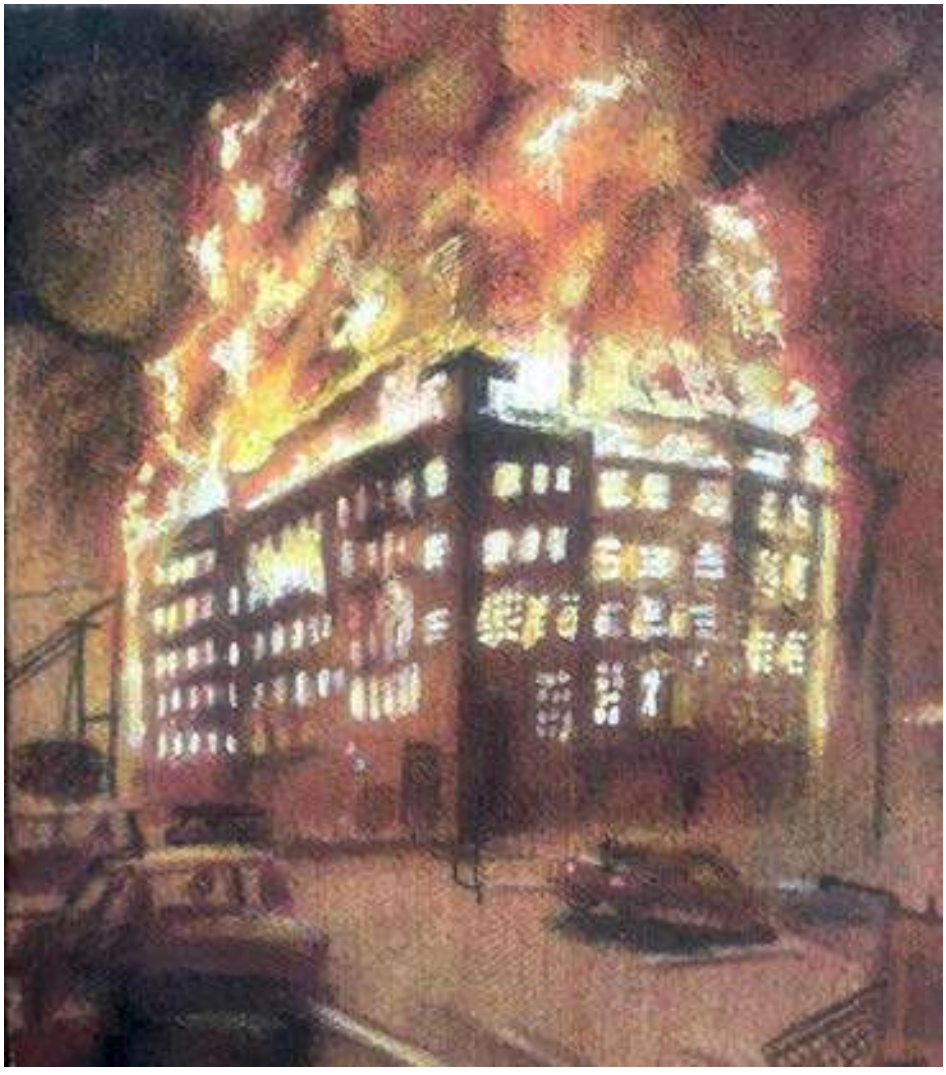


Figura 4
Jorge de León, *Mineapolis*
2020, acrílica sobre tela,
18 x 22cm, 2021

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

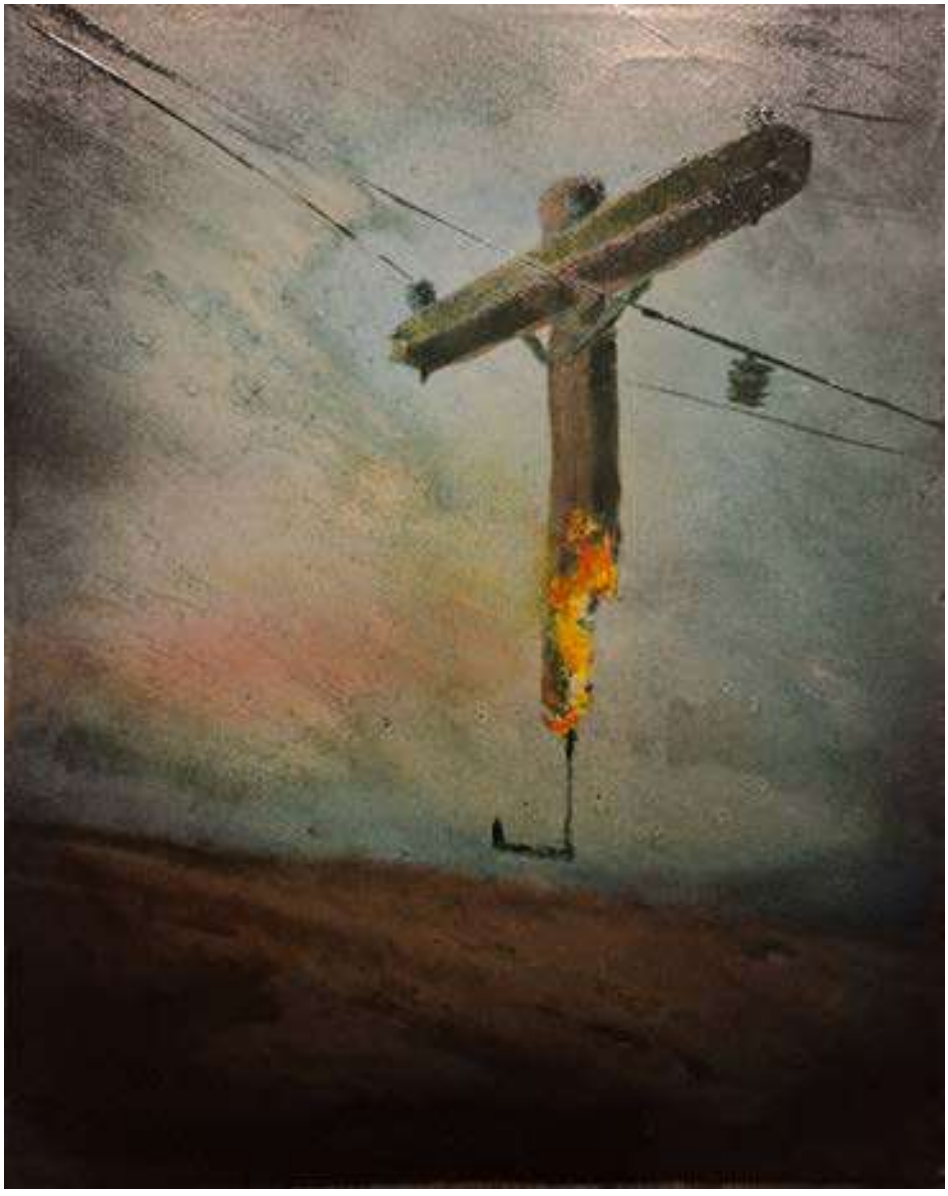


Figura 5
Jorge de León, *Incêndio*, óleo sobre tela, 45 x 35cm, 2024

O fogo é também ferida pública e matéria de disputa. Foi incêndio, chama que devorou corpos inteiros no genocídio guatemalteco – a morte nas aldeias, nos barracos, nos campos, ateando gasolina nas casas, queimando vivos homens, mulheres e crianças, amontoando cinzas como testemunho da passagem violenta da história. Nas narrativas de Galeano, há o abismo do vulcão que devora testemunhas e vítimas, há o ritual da terra queimada, lavando a memória para que nenhum ser vivo consiga repovoar o oco.

A história das chamas alcança o cotidiano das fábricas e dos sonhos proletários: como as moças trancadas dentro da Triangle Shirtwaist Company, que arderam na camisa feita para exportar trabalho mal pago e vidas abortadas, saltando das janelas sem socorro, em 1911, inspirando reformas que ainda hoje reclamamos. E, nas ruas de Manhattan, unidas às lutas pelo direito de existir, a resistência se repete: o ritual em frente ao Brown Building lembra o grito das 146 jovens imigrantes, vítimas do fogo e da opressão patronal.

As chamas, substantivo, são matéria, evento, tragédia. Elas ardem nos corpos, nas instituições, nos territórios, na vegetação, nos arquivos e nos acervos do mundo. É, porém, na passagem ao verbo – chamamento – que reside a potência do gesto artístico e político. Jorge de León, ao costurar o silêncio, ao arar o mar, não apaga com o fogo, mas lança à multidão o chamado para a ruptura e para a consternação em ação – ecologia do protesto, filosofia da travessia, ética da sobrevivência. É nesse duplo sentido que o fogo é convocado a queimar nossas aporias, converte-se em voz plural e restaura o vínculo com o comum, inscreve novas subjetividades, convida à resistência frente às visões genocidas, racistas e classistas.

As chamas se tornam, assim, matéria de provocação, de luto e de renascimento. A imagem das meninas de Pinula ou das jovens operárias de Nova York, das florestas engolidas pela fumaça ou dos museus que gritam pelas cinzas, dos povos atirados aos vulcões ou das multidões imigrantes sufocadas na fogueira lenta dos trabalhos essenciais está presente como testemunho e apelo. O fogo, campo de destruição, é também momento inaugural: quando tudo parece perdido, quando a cinza tenta sufocar, é possível que seja aí que arde, de novo, a centelha do chamamento, aquela que retorna e chama ao convívio – ao trabalho coletivo pela vida, pelo pensar e pela palavra.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 6
Jorge de León, *Tonos fríos y cálidos*, acrílica sobre tela, 19cm [diâmetro], 2025

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

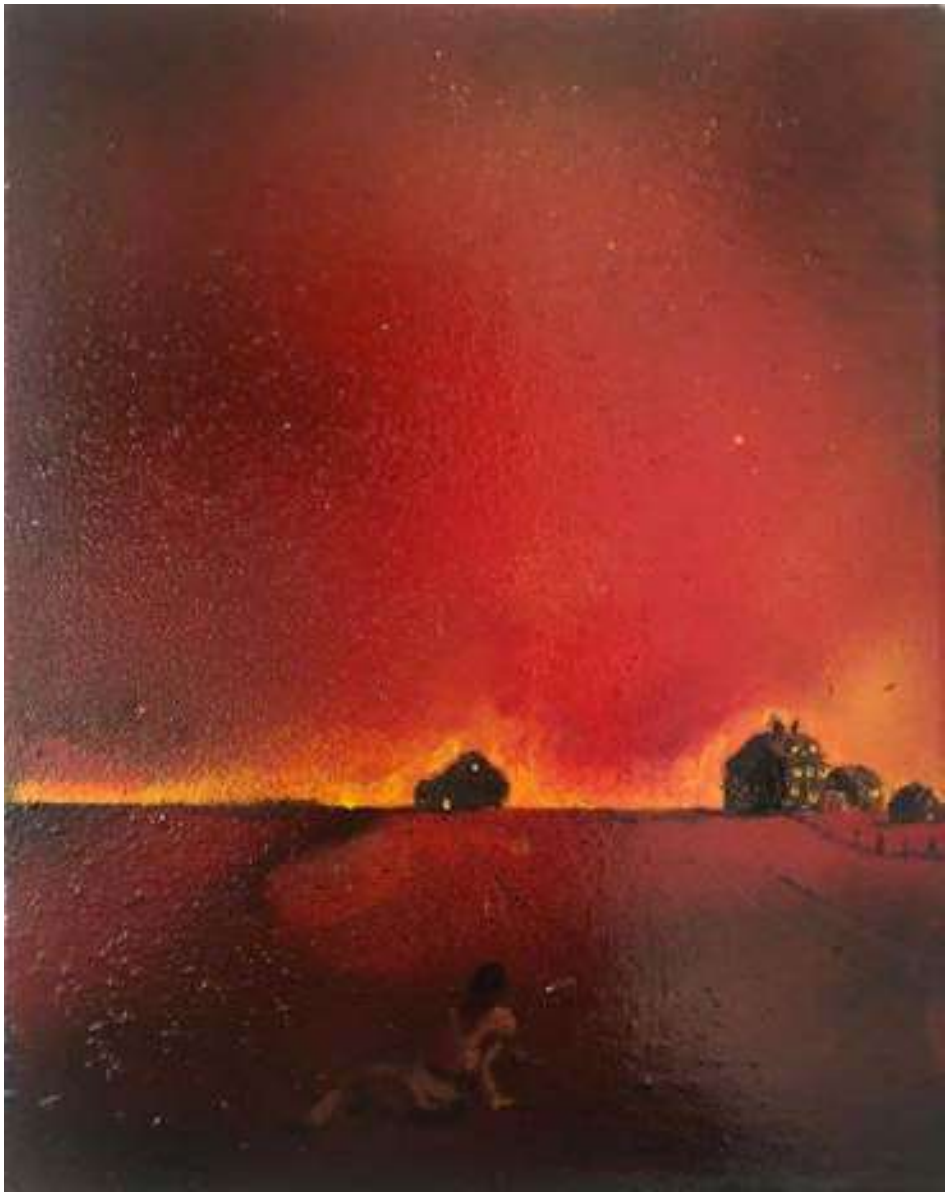


Figura 7
Jorge de León, *Andrew Wyerth world*, óleo sobre tela, 25 x 20cm, 2024

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Jorge de León, artista da fricção e do incômodo, convida o fogo à arena do sensível. Porque as imagens ardem e nos ardem, não há apatia possível diante do chamamento. Seguindo Nietzsche, aprenderíamos a amar um mundo que retorna entre a dor e a potência, entre o fim e a reinvenção. De León, de sua margem, costura e convoca: que arda o mundo, mas que nunca cesse o chamado que o habita, que não se apague o fogo do que insiste em existir – e que sempre, enfim, haja quem possa responder ao chamado das chamas.

Na margem, Jorge de León permanece como figura de breu e centelha. Recusa a integração, resiste à domesticação pelas identidades hegemônicas. Suas imagens, como o bonsai sobre o tronco morto, não são reconciliação, mas aposta: é preciso florir no impossível, inverter o ciclo da morte, permitir que a vida minúscula, menor e teimosa, declare sua persistência. Fogo e cinzas, silêncio e grito, repetição e novidade – tudo pulsa no mesmo ciclo, convidando-nos à responsabilidade diante do comum da perda e da potência do porvir. Seu trabalho aciona o eterno retorno do gesto: "é preciso contar e recontar a história", insiste Galeano. Quanto às imagens, ardem porque recusam a apatia, porque se oferecem como laço e abismo, frágeis, sobreviventes, insistentes.

Figura 8
Jorge de León, *Jardin*, bonsai em toco de árvore arrancado do chão, madeira sobre madeira, 2018
Centro Cultural de Espanha na Guatemala, Cidade da Guatemala
Foto Kevin Franck, cortesia do artista

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Julie Brasil *é artista visual e professora na Unirio. Doutora em imagem e cultura, mestre em artes visuais e graduada em pintura pela UFRJ. Sua obra explora trauma, política, consumo e ironia. Participou de exposições no Museu da Cidade, Sesc, Caixa Cultural, CC Brasil México, Festival de Vídeos de Kassel entre outros espaços.*

Bibliografia de apoio

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro.* São Paulo: Perspectiva, 2017.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Brasília: UnB, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: ENTLLER, Ronaldo. *Porque as imagens ardem, museus queimam*. São Paulo: [s.n.], 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: Kkym, 2012.

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

GALEANO, Eduardo. *Os filhos dos dias*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

GALEANO, Eduardo. *Memoria del fuego*. Madrid: Siglo XXI de España, 1990.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Guerra e Paz, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Como citar:

BRASIL, Julie. Jorge de León – Chamas. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 309-320, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.20. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Povos amazônicos não morrem, viram semente

Amazonian peoples do not die, they turn into seeds

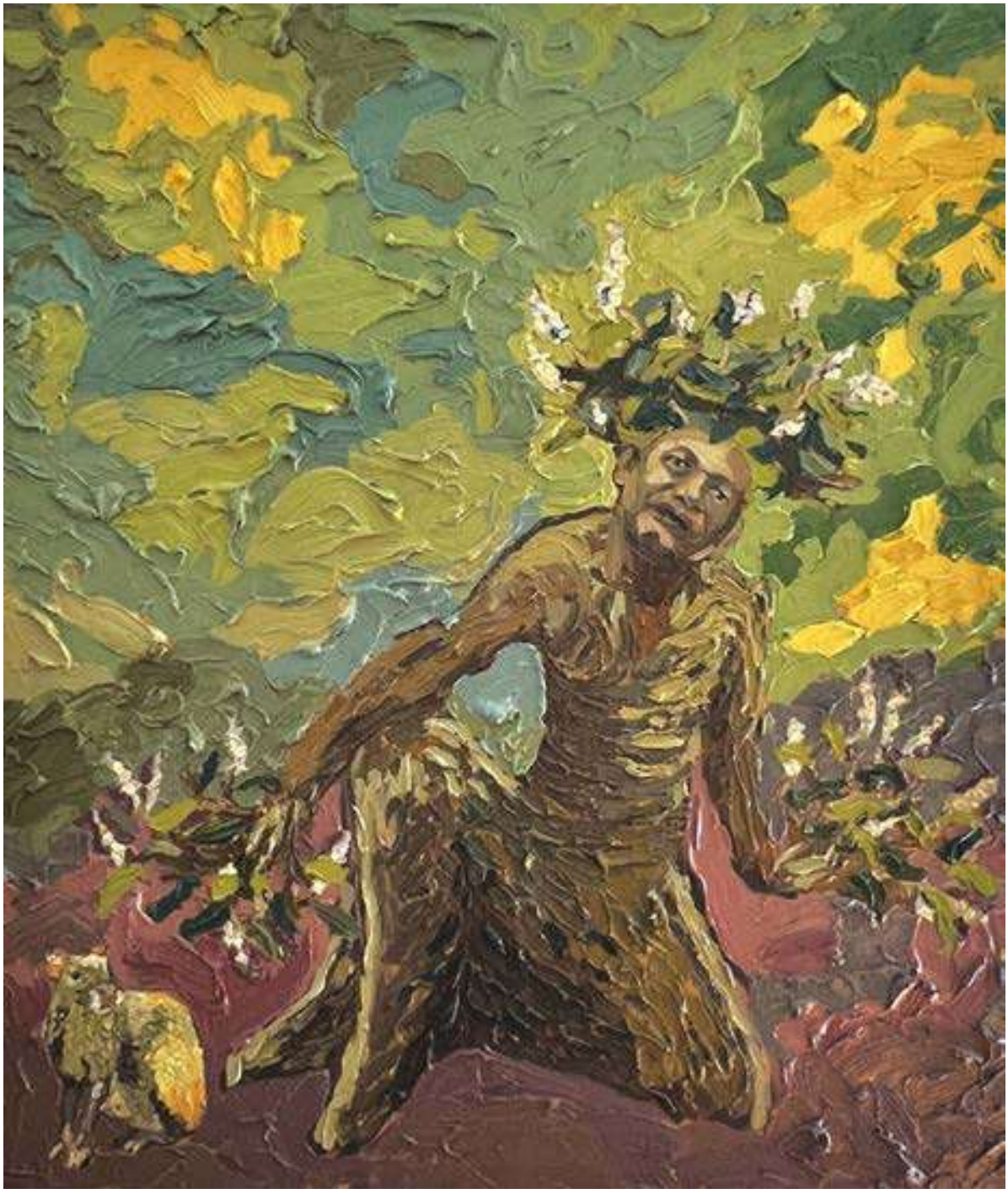
Rafael Prado
rafael.rrprado@gmail.com

A floresta é sagrada, um território misterioso e morada de muitos guardiões. Paulo Paulino Guajajara, Zé Cláudio e Maria, Chico Mendes, Nicinha e cacique Maroaga dedicaram suas vidas a essa terra e nela foram enterrados. Como semente, seus corpos foram pintados no solo, as lágrimas de seus parentes regaram a terra, e, com o tempo, árvores majestosas surgiram, tornando sagrado esse lugar. Quem por ali passa sente a presença desses guardiões.

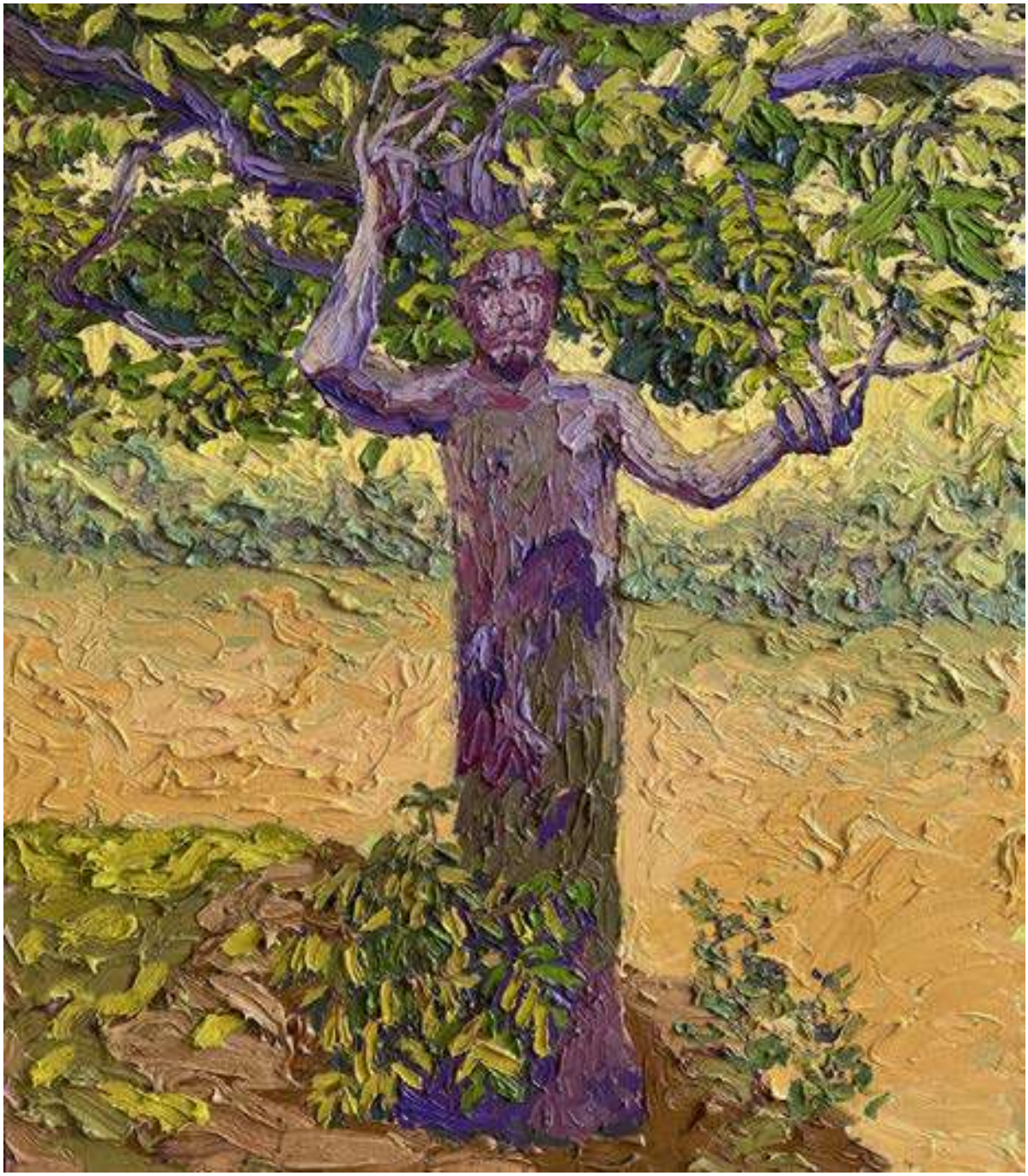
Povos amazônicos não morrem, viram semente!

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.21

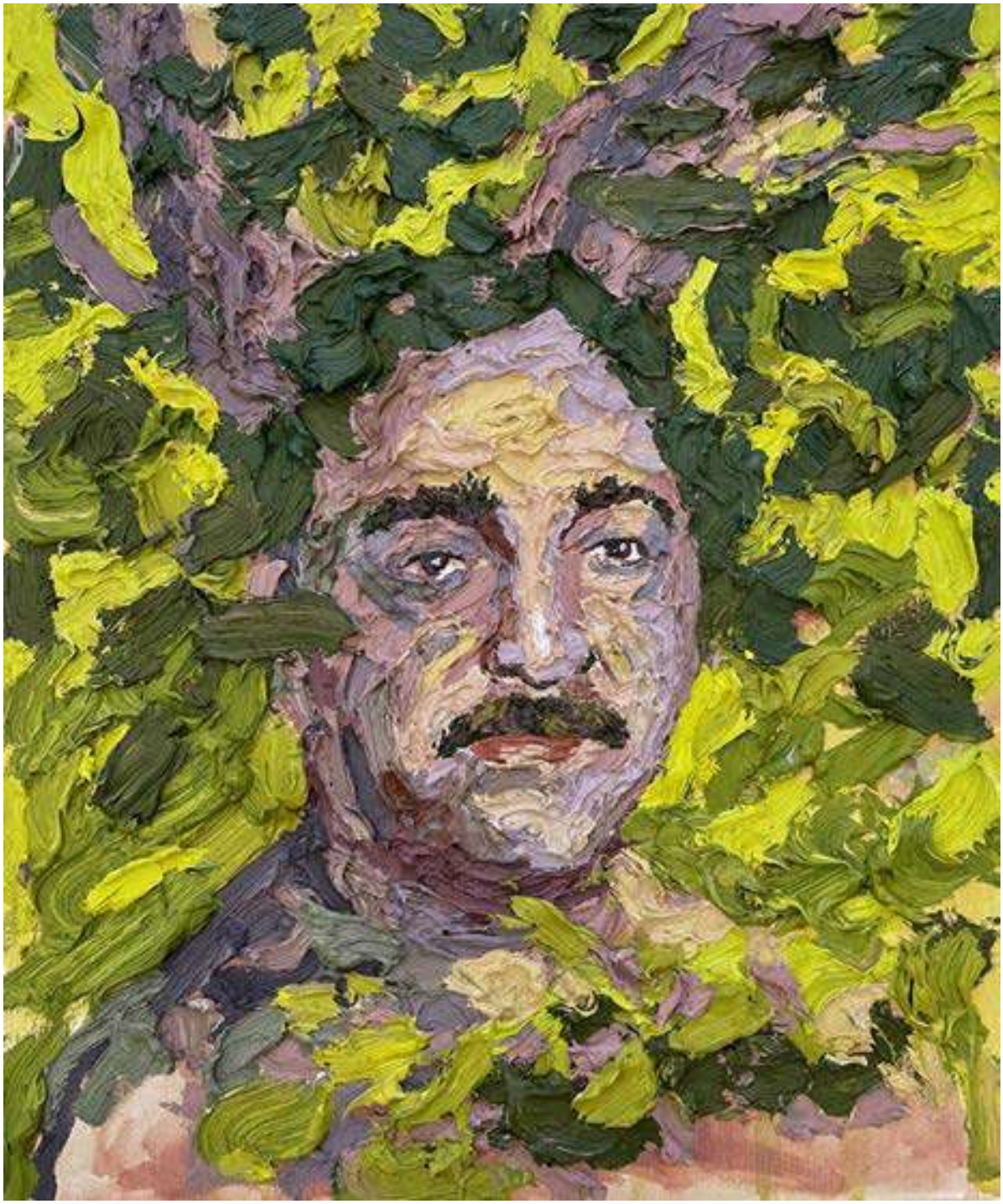
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025



Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025



Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025



Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 1
Rafael Prado, *Zé Cláudio e Maria*, óleo sobre tela, 140 x 120cm, 2023

Figura 2
Rafael Prado, *Paulo Paulino Guajajara*, óleo sobre tela, 140 x 120cm, 2024

Figura 3
Rafael Prado, *Chico Mendes*, óleo sobre tela, 60 x50cm, 2024

Figura 4
Rafael Prado, *Guardiões da Floresta*, óleo sobre tela, 120 x 140cm, 2024

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Rafael Prado *é artista visual nascido em Porto Velho (RO) e radicado no Rio de Janeiro. Sua pintura investiga as relações entre corpo, território e ancestralidade na Amazônia, aproximando o real e o mítico. Participou da 1ª Bienal das Amazônias em 2023, da Bolsa Pampulha em 2024 e, em 2025, inaugurou uma individual no Tropigalpão.*

Como citar:
PRADO, Rafael. Povos amazônicos não morrem, viram semente. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 321-326, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.21. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Rafael Prado – cantando apesar da escuridão. A pintura de uma partitura

Rafael Prado – singing despite the darkness. The painting of a score

Julie Brasil
0000-0003-3108-2478
julie.brasil@unirio.br

Va'e jepe, oñembo'e porã
Añete gua va'épe, mara rami
pa "Kuaa-ra-ra tataendy tatachina" e'i,
oilkuaá uka va'erã.

De maneira que, sem dúvida,
aos que se dedicam a cantar com beleza a vida
refletirão a Ti, pois és, como dizem:
"Clara chama e misteriosa neblina do poder criador".
Jecupé, 2001, p.52

O artista visual rondoniense Rafael Prado capturou de um *frame* de vídeo, a imagem de Bruno de Araújo Pereira, coordenador do trabalho de monitoramento da terra indígena, sorridente, fumando um cigarro de palha, sentado em meio à floresta, no instante em que teve a ideia de entoar um cântico indígena no idioma kanamari, para acalmar as equipes sob sua responsabilidade (incluindo marubos e korubos), vindas de uma longa expedição, que se encontravam cansadas e saudosas de suas famílias.

Bruno era considerado um dos indigenistas mais importantes de sua geração e se comunicava em quatro línguas amazônicas. Foi coordenador de povos isolados da Funai, de onde foi exonerado após várias operações de combate ao garimpo, a madeireiros e à pesca ilegal. Ele e o jornalista inglês Dom Phillips, colaborador do *The Guardian*, especializado em meio ambiente que escrevia o livro *Como salvar a Amazônia*, desapareceram no território indígena Vale do Javari, no Amazonas, próximo à fronteira com o Peru, depois de partir de barco da comunidade ribeirinha de São Rafael rumo a Atalaia do Norte, em 5 de maio de 2022.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.22

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Em Recife, o cacique Marcos Xucuru afirmou que corpo de Bruno reencontraria o barro, as raízes das plantas, a água e o calor do solo, que ele não seria enterrado, mas plantado, porque dele nascerão novos guerreiros.

A musicalidade kanamari é profundamente conectada com sua cosmovisão e relação com a natureza. Suas canções refletem a conexão com a floresta, os rios e os animais, além de desempenhar um papel-chave nos rituais xamânicos, usadas para a comunicação com os espíritos e os ancestrais. Elas são transmitidas de uma geração à seguinte, preservando a história e as tradições da comunidade.

Aldair Kanamary conta que a música entoada[1] por Bruno em 2019 é uma onomatopeia do canto das araras, que conta a história de uma ave mãe chamando seus filhotes na porta do ninho para lhes dar comida no bico. A canção, uma das preferidas do indigenista, está entre as muitas compostas para o ritual milenar da ayahuasca, chá medicinal com potencial alucinógeno capaz de provocar alterações na consciência, usado para abrir a mente e criar visões místicas. Pressentimos que seu canto recusa a violência invasora, ecoa a voz dos povos indígenas isolados que sobrevivem a massacres e espalha seu desejo de ser deixados em paz, longe das fardas e das cruzes.

Entre os indígenas kanamari, quem morre faz uma longa viagem até o Céu Interior, paraíso pós-morte, que em nada abranda a dor dos vivos. Os que ficam, costumam adentrar a floresta ou se refugiar em alguma comunidade vizinha, como antídoto para suportar a travessia da dor pela perda do ente querido. Após o resguardo que pode passar de 12 meses, eles regressam para recomeçar a vida.

Algum tempo após ter visto a imagem de Bruno na mata fechada acenando para o mundo, Rafael conta que teve o desejo de transfigurar visualmente a mensagem do seu canto e plasmar na tela “o que uma pessoa acredita e espalha”. A partir de uma padronagem das pinturas corporais carregadas de ancestralidade daquela etnia, recriou sobre a tela uma espécie de caligrafia abstrata que diz da expressão sem a representação como ponto de partida, conferindo a seu pincel o poder de desenhar canções: “O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia que uma arte plástica.[...] é, por natureza, um fato aberto. Se é certo que objetivamente ele é também um fenômeno

[1] A música é a faixa 24 do álbum duplo *Tüküna Nawa Waik – Musicalidade kanamari*, produzido pelo Centro de Trabalho Indigenista. Disponível em: https://trabalhoindigenista.org.br/tukuna-na-wa-waik-musicalidade-kanamari/. Acesso em 27 jun. 2023.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

material, ele o é apenas como uma palavra escrita" (Andrade, 1975). Por meio de uma composição entre linhas, cores, formas geométricas e elementos puros, o desenho na pintura-partitura tem a capacidade sinestésica de evocar elementos musicais que tomam a floresta.

O antropólogo Alfred Gell desenvolveu a teoria da "arte como agência", uma forma de comunicação que permitiria aos artistas transmitir mensagens e influenciar o comportamento de outras pessoas. No estudo da pintura corporal indígena, essa teoria poderia ser aplicada para estrutura e compreensão dos complexos significados sociais e culturais incorporados à prática ritualística. Seria entender como os povos usam seus cantos, padronagens corporais e outras manifestações culturais, para comunicar tradições, histórias e estórias.

Homens e mulheres kanamari adornam seus corpos com desenhos complexos usando pigmentos naturais, advindos do urucum do jenipapo, e pigmentos minerais. Geralmente incorporam símbolos e motivos que refletem seus valores, incluindo referências ao ambiente e ao próprio corpo, como forma de mediar as relações sociais dentro da comunidade, de afirmar a criatividade individual e reforçar os laços por meio da participação compartilhada.

Além disso, os desenhos em si podem ser vistos como tendo sua própria agência, já que direcionam o olhar dos espectadores e comunicam mensagens e significados específicos no contexto ritualístico. Os traços que incorporam imagens de espíritos ancestrais podem ser considerados uma invocação de seu poder e proteção, enquanto os que fazem referência ao ambiente natural podem ser interpretados como uma celebração da interconexão entre os seres humanos e o mundo.

É provável que o tempo de performatividade da pintura de Rafael seja uma sensível forma de restauração espiritual que tem sido ceifada com o genocídio indígena e o assassinato de seus defensores, impondo um luto permanente[2] devido à frequência das mortes. É muito árduo se reestabelecer de uma perda, quando seguidamente nos deparamos com outra.

A pintura do artista torna-se uma linguagem autônoma capaz de se desmembrar em outras, como a própria poesia que se nivela ao pensamento, deixando-nos ver o desenho da floresta fechada, de Bruno e do seu canto.

[2] Ver https://amazoniareal.com.br/povo-kanamari-vive-o-drama-do-luto-permanente/.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 1
Rafael Prado, *Cantando apesar da escuridão*, óleo sobre tela, 100 x 120cm, 2023, integrou a exposição Lembro das árvores de quando ainda nem era nascido, Belo Horizonte

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Na "virada ontológica", os objetos e rituais têm sua própria realidade dentro de estruturas culturais, o que poderia ser usado para entender como o ato de pintar o corpo, ou o corpo-tela no caso de Rafael, transforma o participante em um ser diferente, obscurecendo os limites entre as formas humana e animal. Essa transformação pode ser vista como um modo de expressar uma conexão com o mundo natural e como um veículo de incorporar crenças espirituais. Podemos encontrar exemplos de múltiplas ontologias e sair da língua representacional para a performática, a fim de pensar a prática, a ação, o que age ou quem age. Agimos sobre o mundo, e ele age sobre nós, em uma orquestra de agências na qual todos somos transformados de maneira imprevisível.

Humanos, não humanos e tudo mais que nos cerca constituem uma multiplicidade indefinida de entidades performáticas que se transformam continuamente pelos agenciamentos periféricos. Desejamos que a arte seja uma das veias para ligar novos modos de ver outros mundos. Pela linguagem performática temos apenas que olhar e ver, sem precisar haver ruído ao encarar paradigmas de diferentes abordagens da natureza, já que existem várias formas de afinação. A ideia de mundos diversos é possível, e podemos deles nos lançar de vários modos, cada um conectado a histórias distintas. Temos que adotar uma perspectiva sensível às histórias e experiências únicas dos povos indígenas na análise cultural.

Anne-Marie Christin (1995), estudiosa de história da arte e semiótica, contribuiu para a compreensão das maneiras pelas quais as imagens e os símbolos transmitem significado, como as pinturas corporais no Brasil amazônico, que além de forma de expressão ritual, são uma linguagem visual com sua própria gramática e sintaxe, em que os desenhos e motivos usados funcionam como sinais capazes de comunicar uma série de significados e associações. Alguns específicos, referências a espíritos ou à natureza, outros mais universais, para significar poder, proteção ou transcendência.

Para muitos povos originários, os grafismos surgem a partir do pedido dos espíritos encantados e da observação dos animais e seus movimentos. A trama geométrica de grandes losangos, mais usada pelos homens, significa *mak gho kuahi* (peixe kuahi grande), e tem origem na observação do cardume de kuahis no período de migração rio acima, um atrás do outro; já o *dãdjilo*, o triângulo, representa movimento das águas causado por seus movimentos sincronizados.

Nessa migração reprodutiva, os peixes nadam contra a correnteza do rio para alcançar seus locais de desova, momento em que enfrentam diversos desafios – corredeiras, quedas d'água e barragens –, representando uma parte importante do seu ciclo de vida e também a manutenção dos ecossistemas dos rios.

A pintura corporal kanamari, como uma linguagem visual, pode ser lida como textos escritos, os desenhos e motivos usados são palavras em uma página, organizados de maneiras específicas que lhes permitem transmitir significado ao espectador. Isso pode envolver o uso de repetição, contraste ou outros elementos formais que estabelecem uma espécie de gramática visual. Por meio do uso de sinais e símbolos visuais, eles são capazes de se comunicar uns com os outros e com o mundo em geral, forjando conexões e estabelecendo significados de uma forma que é profunda e duradoura.

Do ponto de vista ocidental, uma das tarefas da arte é transformar o que abalroa o cotidiano, em símbolos – cores, formas ou sons –, algo que possa perdurar na memória. Como o atento Rafael, que aceitou a revelação pelo que recebeu do mundo e a transmutou, apesar da escuridão e, com sorte transmutou-nos também.

Bruno imagina até onde seu canto pode chegar? Rafael tem consciência de que o canto pintado são peixes rio acima, contra a correnteza, enfrentando obstáculos?

Os Kanamari se autodenominam Tukuna, termo que significa "gente". Será que a gente sente que é também tukuna? "Porque gado a gente marca, tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente".[3]

Wahanararai wahanararai
Marinawa kinadih
Tabarini hidja-hidjanih
hidja-hidjanih.[4]

[3] Trecho da canção "Disparada", de Geraldo Vandré e Theo de Barros.

[4] Canção "Wahanararai". Disponível em: https://youtu.be/colB9tYX59s. Acesso em 27 jun. 2023.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Julie Brasil *é artista visual e professora na Unirio. Doutora em imagem e cultura, mestre em artes visuais e graduada em pintura pela UFRJ. Sua obra explora trauma, política, consumo e ironia. Participou de exposições no Museu da Cidade, Sesc, Caixa Cultural, CC Brasil México, Festival de Vídeos de Kassel entre outros espaços.*

Referências

ANDRADE, Mário de. Do desenho. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Martins, 1975. p.69-77.

CHRISTIN, Anne-Marie. A imagem e a letra. In: Borges, Jorge Luis (org.). *Os sentidos da escrita*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. p.45-63.

JECUPÉ, Kaká Werá. *Tupã Tenondé – a criação do universo da Terra e do homem segundo a tradição oral guarani*. São Paulo: Ed. Peirópolis, 2001.

Como citar:

BRASIL, Julie. Rafael Prado – cantando apesar da escuridão. A pintura de uma partitura. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 327-333, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.22. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A imagem difusa da liberdade. Reflexões sobre o espiritual, a política e a estética

The diffuse image of freedom. Reflections on spirituality, politics, and aesthetics

Omar Alonso García Martínez
0000-0002-9225-9903
oagarcia@sanmateo.edu.co
oagarciamar@unimagdalena.edu.co

Tradução de
Julie Brasil
0000-0003-3108-2478
julie.brasil@unirio.br

Resumo

Este trabalho propõe uma série de reflexões sobre o conceito de liberdade em relação à política, à estética e à noção de poder como elemento mediador. A ideia de liberdade transcendeu o tempo e o espaço como uma narrativa associada ao bem-estar e à promessa de plenitude. Essas representações aparecem tanto em textos sagrados quanto em discursos políticos, em que a punição e a força são empregadas como mecanismos de controle e submissão para alcançar uma imagem idealizada de felicidade coletiva. A análise se desdobra em diversos campos de estudo, incluindo o Jardim do Éden e a Faixa de Gaza, compreendidos por meio de uma leitura hermenêutica da imagem e do discurso, na qual convergem o simbolismo bíblico e a retórica do poder político. Por fim, estabelece-se uma relação entre liberdade e movimentos libertários contemporâneos, com destaque para as posturas de Javier Milei, cujo discurso transforma a política em um ato de espetacularização midiática que reconfigura as percepções de poder e a própria ideia de liberdade.

Palavras-chave
Liberdade. Política. Arte. Poder.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.23

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Resumen

Este trabajo propone una serie de reflexiones sobre el concepto de libertad en relación con la política, la estética y la noción de poder como elemento mediador. La idea de libertad ha trascendido el tiempo y el espacio como una narrativa asociada al bienestar y a la promesa de plenitud. Estas representaciones aparecen tanto en textos sagrados como en discursos políticos, donde la punición y la fuerza se emplean como mecanismos de control y sometimiento para alcanzar una imagen idealizada de felicidad colectiva. El análisis se despliega en diversos campos de estudio, incluyendo el Jardín del Edén y la Franja de Gaza, comprendidos a través de una lectura hermenéutica de la imagen y del discurso, en la cual convergen el simbolismo bíblico y la retórica del poder político. Finalmente, se establece una relación entre la libertad y los movimientos libertarios contemporáneos, con énfasis en las posturas de Javier Milei, cuyo discurso transforma la política en un acto de espectacularización mediática que reconfigura las percepciones del poder y la propia idea de libertad.

Palabras clave

Libertad. Política. Arte. Poder.

A dialética da liberdade

O que é liberdade? Ao longo da história, a humanidade tem buscado com persistência essa ideia, talvez sem compreender plenamente seu alcance e suas limitações. Vale a pena, no entanto, perguntar se ela foi realmente alcançada ou se, ao contrário, trata-se de uma concepção equivocada que funciona como uma espécie de placebo social. A liberdade funciona como um argumento político que recorre a uma narrativa emocional, prometendo um futuro de bem-estar e realização, mas que raramente se materializa de forma concreta no cotidiano das coletividades. Georges Didi-Huberman (2017, p.368) utiliza a metáfora do som para compreender o jogo das imagens que, nesse caso, estão relacionadas à ideia de liberdade e operam de acordo com a experiência.

> A misteriosa dialética entre "regressão e progressão" – esse tambor rítmico – na qual o poder "mágico" das imagens se desdobra, entre afetos e conceitos, explosões pulsionais e construções intelectuais, retornos do imemorial e discussões sobre o futuro.

O tambor mágico troveja com imagens que viajam em todas as direções, viajam com a intensidade de uma onda e se dissolvem no espaço social, interpretativo e mediado pelo poder. Os sons e ritmos da imagem são abstratos, possibilidades que fluem livremente até ser interrompidas por sínteses morais.

Podemos supor que a palavra liberdade vem do latim *liber* (adjetivo), que se refere a uma condição de autonomia absoluta em termos políticos ou jurídicos. Esse conceito também está ligado a *ingenui*, termo que designava indivíduos nascidos livres, e a *libertini* ou *liberti*, que aludia àqueles que haviam nascido escravos e conquistado sua emancipação. Em todos esses casos, o conceito desempenha uma categoria tanto simbólica quanto física.

Nesse sentido, o significado fundamental de liberdade é entendido como um ato de poder, uma capacidade de decidir sobre si mesmo ou sobre o outro, classificando o conceito nas relações de corpo e emoção. Da mesma forma, situamos o poder da liberdade no espaço: as fronteiras, os muros e os documentos estabelecem uma relação com o entorno, categorizando a liberdade entre cidadãos, visitantes, turistas, imigrantes indocumentados, deslocados internos e fugitivos.

Por outro lado, a interpretação de textos divinos como a *Bíblia* criou dogmas espirituais que se tornaram crenças sociais para a compreensão da liberdade, uma espécie de gato de Schrödinger , um paradoxo "onde se está numa sobreposição indeterminada entre vivo e morto antes que a observação venha a defini-la" (Echavarría, 2024, p.95), e essa incerteza é recriada nos espaços sociais, espirituais e políticos, onde os vivos podem ser interpretados como livres e os mortos como condenados, ou a vida como um castigo e a morte como salvação.

O paradoxo da liberdade pode ser medido na imagem dos escravizados africanos que foram sequestrados de suas terras natais e enviados às Américas para realizar trabalhos forçados. Sua condição era entendida como uma forma de "morte em vida", daí o anseio pela morte como meio de alcançar a liberdade que lhes fora roubada em vida. Para o fotógrafo Sebastião Salgado, essa reflexão pode ser resumida na frase "Aqui, as pessoas se acostumam a morrer" (Scherer, 2024).

A liberdade, contudo, não é uma condição plena; é um processo em permanente construção, motivado por mudanças paradigmáticas e jogos de poder, determinados por fatores sociais (interpretativos), culturais (estéticos), econômicos (de aquisição), éticos (espirituais) e políticos (administrativos) que definem seus limites e possibilidades conforme a conveniência. A imagem da liberdade é uma variante dialética que transita por diversas categorias – sob a perspectiva da liberdade e da restrição – na interpretação do poder.

A imagem do mito do paraíso, da liberdade e dos acontecimentos atuais

A linguagem figurativa dos textos bíblicos pode ser entendida como uma narrativa que busca o princípio da liberdade em povos específicos, mas também é mediada pela classificação do bom e do mau, do positivo e do negativo. O conceito de liberdade se desenvolve mediante três categorias principais: a espiritual, a estética e a política.

A primeira delas está representada na genealogia da cultura cristã, especialmente na história do paraíso com Adão, Eva, a serpente e Deus. No relato bíblico do *Gênesis*, Deus pergunta: "Comeste da árvore da qual te ordenei que não comesses?" (*A Bíblia*, 1960, p.4). Essa ordem divina nos convida a refletir sobre diversos aspectos fundamentais do conceito de liberdade.

A segunda perspectiva é centrada na projeção de imagens de liberdade como um simulacro criado em textos bíblicos ou narrativas de poder, em busca da própria noção de liberdade que, paradoxalmente, mas a partir da lógica do poder, não admite diferença e está relacionada às diretrizes de uma política absolutista.

O conceito de espaço como ideia geopolítica está intimamente ligado à narrativa bíblica. O Jardim do Éden[1] é concebido como um lugar de bem-estar, tranquilidade e abundância, projetado pelo ser todo-poderoso – um artista-político – cujas regras deviam ser rigorosamente seguidas.

Um estilo semelhante de jardim-paraíso pode ser encontrado em *videogames* de simulação de vida, jogos Sandbox ou simuladores de Deus, nos quais o criador-artista estabelece regras – de natureza política – que suas criações devem seguir com profunda precisão.

Para Rodrigo Mendizábal (2004), os jogos eletrônicos reorganizam, em certa medida, a ideia de Walter Benjamin do autor como produtor em relação à "ideia da obra de arte como modelo, de uma 'arte que se ensina', que se relaciona ao processo que Benjamin chama de literaturização das condições de vida" (Carvajal Edwards, 2005, p.287).

O Jardim do Éden é uma estrutura hierárquica em forma de pirâmide na qual a divindade (artista-criador) está situada na elaboração do programa simbólico

> para o indivíduo como um deus/criador e organizador do mundo. Assim, eles são delineados como metáforas do real, em que a sociabilidade é simulada e a dinâmica da recomposição individual das relações sociais é aprendida (Mendizábal, 2004, p.61).

[1] A palavra Éden (דעֵ) é de origem hebraica e significa 'deleite'. O jardim do 'éden' (דעֵן וג" Gan Eden) foi onde Adão passou sua infância na companhia de Eva (o hotel de Adão, hehe). Missionários franciscanos do século 16 o "identificaram" com uma parte de Tlalocan e, tendo em mente a lenda das "tribos perdidas de Israel", acreditaram ter vislumbrado uma remota origem hebraica para os habitantes do Novo Mundo. Sinônimos usados são: céu, glória, paraíso; antônimos são: Geena, inferno, Mictlan, submundo. Adão vem da palavra hebraica *adam*; as contribuições do Éden para o mundo são: o pomo de Adão, que todos os humanos possuem na laringe; o terno de Adão, que é muito confortável porque não requer gravata; e a figueira de Adão, que produz bananas enormes em terras africanas. D*iccionario Etimológico de Chile* (2025) Éden. Disponível em: https://etimologias.dechile.net/?ede.n

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 1
Direita. Sem autoria, *Adão e Eva*, 1350 Proveniência: Hagadá de Sarajevo Localização atual: Museu Nacional da Bósnia e Herzegovina
Fonte: https://www.ucm.es/ecologiaysostenibilidadenla-edadmedia/adan-y-eva

Figura 2
Esquerda. BBB, *Todos os lugares onde fomos felizes se tornaram cemitérios*, 2025
Disponível em: https://ichef.bbci.co.uk/ace/ws/640/cpsprodpb/3fc0/live/ed2b-9210-81a4-11ef-ad45-893a-a022fcbc.png.webp

De uma perspectiva dogmática e clássica, a liberdade está associada ao conceito de beleza, mas a beleza está ligada à ordem, à harmonia e à tranquilidade. Segundo Arturo Uslar Pietri (1955, p.32), a beleza está relacionada à "fidelidade da imitação" da natureza. Além disso, tudo o mais lhe parece como regras convencionais que o talento criativo pode descartar quando julgar necessário. Nessa linha de pensamento, a discussão sobre a liberdade tradicional pode ser compreendida pelas categorias de belo (beleza), ética (cidadão de bem) e estrita adesão a um líder (religião, política ou ideologias).

No contexto do paraíso, a liberdade era limitada por um conjunto de regras que, em certa medida, contradiziam o princípio de independência. Embora Adão e Eva desfrutassem de abundância e harmonia, sua autonomia era restringida pela proibição de comer do fruto da árvore do conhecimento. Na figura 1, dois momentos simbólicos podem ser distinguidos. No primeiro (acima), um ambiente

fértil é retratado em tons de verde e dourado, evocando serenidade e plenitude. Os corpos nus dos primeiros seres humanos refletem uma liberdade do corpo isenta de vergonha ou culpa. Essa liberdade do corpo, contudo, carece de sentido comparativo, visto que no paraíso não havia outro ser humano de quem se esconder.

Na segunda seção (parte inferior), os tons ocre e avermelhados simbolizam punição e perda. O poder divino manifesta-se pela expulsão do paraíso, transformando a fertilidade em deserto e a inocência em dor. O ato de desobediência de Adão e Eva representa, portanto, o nascimento da consciência moral: a liberdade deixa de ser um estado natural e torna-se um fardo ético que acarreta responsabilidade e consequências.

Assim, a liberdade no mito do *Gênesis* não é apresentada como uma condição absoluta, mas como uma experiência paradoxal. No paraíso, a humanidade tinha a liberdade sob controle; fora dele, a autonomia é conquistada em troca de sofrimento. A narrativa bíblica estabelece, portanto, uma tensão entre obediência e autodeterminação que permeia toda a história do pensamento ocidental. A expulsão marca não apenas o início da humanidade, mas também o começo de uma busca constante pelo equilíbrio entre desejo, conhecimento e moral na construção eterna do sentido da liberdade.

> O paraíso se perdeu para sempre; o indivíduo está sozinho e enfrenta o mundo; é um estrangeiro abandonado em um mundo ilimitado e ameaçador. A nova liberdade certamente criará um profundo sentimento de insegurança, impotência, dúvida, solidão e angústia. Esses sentimentos podem ser aliviados se o indivíduo trabalhar com êxito (Fromm, 2004, p.90-91).

A imagem de Gaza em momentos distintos (figura 1) estabelece uma relação dialética entre a liberdade e a autoridade, em que a primeira representa a ideia de terra prometida, centrada na idealização da harmonia e da imagem, e a segunda encarna o castigo divino que surge do caos como imagem indesejada.

A terceira categoria é a política e seu poder de interpretar os campos espiritual e estético como uma forma de hibridização. A política é geralmente vivenciada com paixão, como uma espécie de sacralidade em relação a uma imagem personificada por um político. Há uma espécie de mandato divino, muitas vezes autoimposto; figuras políticas utilizam estratégias de disseminação estética

para alcançar seus seguidores por meio das categorias do belo, da ordem, da harmonia e da tranquilidade. Elas estabelecem narrativas para oferecer bem-estar, independentemente de, ao obter esses atributos, desconsiderar o "outro" como um sujeito que não se encaixa em seus padrões de liberdade.

Poder-se-ia argumentar que a constituição[2] de um lugar (país, cidade ou instituição) é determinada por uma espécie de divindade, uma entidade que não pode ser vista, ouvida ou tocada, mas cuja influência pode ser sentida por meio de seus pronunciamentos. A política funciona como veículo para o discurso, e todos os discursos são imbuídos de seus atributos originais (beleza, ordem, harmonia e tranquilidade). Os textos sagrados servem a este propósito: relacionar o bom e o mau na construção de cenários de liberdade mediados pelo poder.

Liberdade *versus* bem-estar: uma leitura a partir da tradição cristã

A tradição cristã permeou profundamente tanto a mente consciente quanto a subconsciente dos seres humanos, moldando uma série de imaginários que, ao longo dos séculos, condicionaram sua compreensão de poder, moral e liberdade. Essas construções simbólicas frequentemente associam obediência ao bem-estar e fé à promessa de uma vida plena. Esse bem-estar não implica, contudo, necessariamente liberdade. O bem-estar se manifesta como um estado

[2] A palavra constituição vem do latim *constitutio*, *constitutionis*, substantivo formado a partir do verbo *constituere* (estabelecer, colocar, organizar, construir). Esse verbo é formado pelo prefixo *con-* (junto, a ideia de um conjunto) e pelo verbo *statuere* (colocar, situar, organizar, erguer) com raiz apofônica. *Statuere* é verbo derivado de *stare* (estar de pé), cuja raiz indo-europeia é *sta-* (estar de pé). A palavra *constitutio* significa, portanto, a situação, o arranjo e a organização conjunta das coisas, e na esfera jurídica, na Roma antiga, passou a designar as disposições legais que regulamentavam algo de forma conjunta e completa. Constituições já existiam durante a era republicana, mas, posteriormente, as chamadas constituições imperiais tornaram-se muito importantes. Essas eram promulgadas sucessivamente pelos diversos imperadores, compilando as leis mais importantes que, em conjunto, deveriam regular seus reinados. É por isso que, em última análise, uma constituição acaba por significar a lei mais fundamental de um Estado, abrangendo os direitos e deveres dos cidadãos, definindo poderes e instituições, estabelecendo a organização geral e servindo como base comum para todos os outros desenvolvimentos ou disposições legais. O verbo *statuere* possui muitos derivados, como *statue*, *statue*, *institute*, *destitute*, *prostitute*, *substitute*, etc. Ainda mais numerosos são os derivados ligados a *stare* e seus verbos relacionados, como *to be*, *estament*, *stay*, *shelf*, *circunstance*, *to consist*, *to cost*, *to be distant*, *instant*, *obstacle*, *obstetrics*, *to lend*, *to subtract*, *yarn*, *state*, *statistics*, *stable*, *constable*, *to destin*, *to establish*, *to restore*, *restaurant*, *testament*, *protest*, *witness* e *post* (Diccionario..., 2025).

de conforto, estabilidade e satisfação, enquanto a liberdade implica movimento, dúvida, contradição e, sobretudo, a possibilidade de escolha, mesmo quando essa escolha envolve risco ou dor.

Na narrativa do *Gênesis*, essa tensão é evidente na história de Adão e Eva. A decisão de comer o fruto proibido pode ser interpretada não apenas como um ato de desobediência, mas também como um gesto de curiosidade e busca por conhecimento. A citação "De toda árvore do jardim podes comer livremente; mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás" (*A Bíblia*, 1960, p. 3) revela um limite imposto ao desejo humano de saber. Nesse contexto, o conhecimento torna-se uma forma de liberdade que desafia a autoridade divina, mas também a causa da perda do bem-estar paradisíaco.

O ato de Adão e Eva pode, portanto, ser interpretado como um momento de emancipação simbólica: a humanidade ousa sair do conforto da obediência para confrontar o peso da consciência, da moral e da incerteza. Eles deixam para trás um paraíso sem conflitos para entrar em um mundo onde a liberdade exige responsabilidade e sofrimento.

Em termos contemporâneos, essa relação entre bem-estar e liberdade pode ser projetada nas dinâmicas atuais de poder e dominação. Assim como o paraíso oferecia segurança em troca de submissão, hoje existem sistemas políticos e sociais que prometem estabilidade à custa da autonomia individual. A comparação das imagens da Faixa de Gaza – figura 1 – ilustra como a busca pela liberdade pode levar à destruição do aparente bem-estar, revelando que toda aspiração emancipadora acarreta um custo que a humanidade continua disposta a pagar.

A disputa entre Palestina e Israel remonta à antiguidade, quando filisteus e israelitas entraram em conflito pela posse da terra prometida. Esse conflito, mais do que uma confrontação territorial, incorpora uma luta simbólica entre poder, fé e sobrevivência. Uma alusão a essa inimizade ancestral pode ser encontrada nas narrativas *do Êxodo*: "A dor se apoderará da terra dos filisteus" (*A Bíblia*, 1960, p.104). Essa frase, carregada de força profética, pode ser interpretada como uma declaração que transcende os séculos, uma sentença que ecoa ao longo da história e parece condenar os descendentes de ambos os povos a confronto perpétuo.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A Bíblia apresenta os filisteus como um povo poderoso, mas também como o inimigo constante do povo escolhido. No imaginário religioso, essa figura do "outro" tem sido fundamental para justificar a violência como um mandato divino ou destino histórico. Por trás das narrativas sagradas, contudo, também se encontram reflexões sobre a fragilidade humana e a ambiguidade moral do poder. As guerras do Antigo Testamento não descrevem apenas a conquista de territórios, mas também a luta interna entre obediência, justiça e liberdade.

Por outro lado, o livro do profeta Jeremias (47:4-5, *A Bíblia*, 1960) retrata de forma contundente a destruição de Gaza, tanto em suas dimensões físicas quanto simbólicas. "Por causa do dia que virá para destruir todos os filisteus... Gaza será despojada de tudo, Ascalom perecerá, e o restante do seu vale será destruído". Nessa passagem, a devastação não provém apenas do poder militar dos homens, mas também da manifestação da divindade por meio da natureza: o mar, o vento e o fogo tornam-se instrumentos de punição. A força divina alia-se à violência humana, reafirmando a ideia de que o poder absoluto não destrói apenas corpos, mas também memórias, culturas e modos de vida.

Vista de uma perspectiva contemporânea, essa antiga disputa entre israelitas e filisteus ecoa tragicamente a atual disputa entre Israel e Palestina. A destruição de Gaza, cidade que foi o berço de civilizações, se repete sob novas formas de poder político, tecnológico e militar. As ruínas bíblicas transformam-se hoje em escombros modernos, em que a divindade parece ter sido substituída pela lógica da dominação e da vingança. Assim, a história sagrada e a história humana se entrelaçam, revelando que a violência outrora justificada como mandato divino permanece, milhares de anos depois, um legado não resolvido de mito e poder.

> A palavra do Senhor que veio ao profeta Jeremias a respeito dos filisteus, antes que Faraó destruísse Gaza. Assim diz o Senhor: "Eis que águas sobem do norte e se tornarão uma torrente; inundarão a terra e tudo o que nela há, a cidade e todos os seus habitantes; e o povo clamará, e todos os habitantes da terra lamentarão. Por causa do ruído dos cascos dos seus cavalos, por causa do barulho das suas carruagens, por causa do estrondo das suas rodas, os pais não cuidaram de seus filhos, porque as suas mãos estavam fracas, por causa do dia que vem para destruir todos os filisteus, para destruir Tiro e Sidom e todos os seus aliados restantes; porque o Senhor destruirá os filisteus e o resto da região costeira" (*A Bíblia*, 1960, p.1101).

As diferenças e semelhanças nas situações da Figura 1, tanto na representação de Adão e Eva quanto na de Gaza, convergem para uma só ideia: a de um decreto divino que transcende o tempo e a história. Em ambos os casos, a transformação da paisagem, de verdejante para desértica, de abundante para arruinada, simboliza a perda do bem-estar como consequência da transgressão ou do castigo.

Essa leitura destaca como as narrativas religiosas continuam a influenciar a interpretação que as pessoas apresentam sobre a violência e a legitimidade do poder. Ao perpetuar a imagem do "povo escolhido" *versus* o "inimigo condenado", os crentes continuam um processo de não reconhecimento do outro, em que as diferenças são justificadas como verdades reveladas e as ações sancionadas pela vontade divina, repetindo, assim, o antigo ciclo de exclusão e destruição.

Da liberdade aos libertários

A liberdade inspira fervor e reverência, mas é uma imagem abstrata sujeita a múltiplas interpretações. Textos sagrados e discursos políticos convergem na simbologia da justiça e na promessa de um futuro melhor; são, contudo, geralmente determinados por estruturas de poder que utilizam a estética como método narrativo de sedução.

Discursos ligados aos mandamentos de uma divindade – frequentemente associados à punição – tomam forma na história das nações por meio de leis e constituições, documentos que regulam o comportamento social e geram tensões entre o bom e o mau, o ético e o irracional, o bem e o mal.

O paradoxo encontrado em algumas interpretações da liberdade em textos sagrados reflete, em grande medida, a subjetividade humana. A ingenuidade, entendida como a falta de pensamento crítico no discurso bíblico e político, contrasta com o conhecimento positivista, que obedece à razão e à verificação dos fatos. Em ambos os enfoques, as imagens resultantes ficam presas numa tensão entre sentimentos e raciocínio, difíceis de conciliar.

As figuras de Deus e dos políticos oferecem espaços idílicos condicionados pela obediência e pela promessa de segurança. Assim, a "terra prometida" aparece subordinada à ideia de realização, que, em vez de uma concretização genuína, se torna uma estratégia simbólica de controle e submissão.

Em diversas partes do mundo, manifesta-se a dialética entre Deus e o político, em que a busca pela liberdade acaba por levar ao estabelecimento do controle absoluto do poder. A Faixa de Gaza permanece como ruína permanente de dor, a mesma anunciada nos textos bíblicos, em que a punição seria a expropriação de seu território e cultura.

A intolerância à diferença molda a imagem do conflito: uma tensão entre liberdade e obediência, entre o desejo de destruição e a vontade de sobreviver. É uma ferida dialética que não pode ser curada. A liberdade não pode ser entendida como uma conquista definitiva, mas sim como uma ferida que não deve ser totalmente fechada, para que permaneça como lembrança dos acontecimentos; uma ferida que, no entanto, precisa ser curada para impedir que a dor se torne um destino perpetuado.

No contexto sul-americano contemporâneo, novas formas de política libertária emergem como resposta às estruturas de poder centralizadas, às desigualdades históricas e às narrativas hegemônicas herdadas do período colonial. Essas manifestações não se restringem a partidos ou estruturas tradicionais, mas se expandem para as margens: para movimentos sociais, práticas artísticas, defesa territorial e lutas por corpos e memórias. Nesse cenário, a liberdade deixa de ser um ideal abstrato e se torna uma prática cotidiana de resistência.

Nos últimos anos, o termo “libertário” ganhou força em países como Brasil, Argentina, Chile e Colômbia, estabelecendo uma ideia contemporânea de desobediência ao Estado. É importante, no entanto, não confundir os conceitos de liberdade e libertários: enquanto a liberdade é exercida a partir de uma perspectiva ética e coletiva, os libertários promovem uma visão centrada no individualismo e na supremacia do mercado.

A filosofia, a história e a arte conceberam a liberdade como um ideal moral compartilhado, orientado para o bem comum. Em contrapartida, alguns líderes libertários contemporâneos, como Javier Milei na Argentina e Jair Bolsonaro no Brasil, reduziram esse conceito a uma lógica econômica neoliberal, promovendo cortes nos gastos sociais e subordinando valores humanos aos interesses do capital.

A liberdade entra em um novo paradoxo: em ambos os casos, ela é apresentada como a ausência de limites, mas, em seu pano de fundo, transforma-se em

uma forma silenciosa de controle, mediada pela estética que produz imagens no mercado e no discurso político.

Os libertários veem o Estado como uma entidade opressora que restringe suas liberdades nas áreas de poder de compra, política e expressão. Na Argentina, Javier Milei exemplifica a espetaculização do discurso político como estratégia para angariar apoio, apelando à emoção e à nostalgia nacional. Embora condene eventos históricos relacionados a violações de direitos humanos cometidas por governos ditatoriais, seu discurso é acompanhado por uma retórica que promete restaurar a prosperidade e a realização pessoal no país.

Milei chegou ao poder com a ideia de restaurar os valores tradicionais que, segundo ele, outrora fizeram da Argentina uma grande nação: uma espécie de "reconquista" da abundância econômica, entendida como um ato de liberdade. Nessa narrativa, a imagem do passado funciona como um novo Éden, um artifício simbólico que oferece a promessa de um futuro melhor por meio da evocação de um passado glorioso.

Para os libertários, a liberdade pode ser um processo medido por seu valor de troca: a produtividade de um indivíduo ou de um produto determina o preço de sua liberdade, uma espécie de julgamento que atua como regulador dos direitos. Sob essa lógica, a educação, a saúde e a cultura deixam de ser concebidas como direitos fundamentais e tornam-se bens negociáveis, mercadorias que podem ser adquiridas desde que se tenha o capital necessário, independentemente de sua origem. O que importa não é a equidade, mas o poder de compra.

No caso de Jair Bolsonaro no Brasil, a ideia de liberdade se entrelaça com posturas sagradas e moralistas, caracterizadas pelo controle, pela censura e pela rejeição do pensamento científico. Seu discurso constrói uma imagem autoritária na qual o "outro", o diferente ou o dissidente carecem de espaço e legitimidade, mesmo quando tentam acessá-los. Nesse contexto, o libertarianismo se dissolve em um conservadorismo radical que associa o Estado a uma figura divina, um Deus que pune a diferença e restaura a ordem por meio da violência e do medo.

A memória histórica tem sido uma ferramenta para a emancipação do poder; contudo, quando a liberdade se torna um meio de concentração de poder, ela age como arma que se manifesta na estética da sociedade. É essa estética que determina gostos, modos de vestir, falar e se comportar, especialmente nos

espaços digitais. A visão utilitarista proposta pelos libertários pode ser entendida como um sistema de privilégios acessível apenas a poucos, embora muitos aspirem a ele. Para alcançar esse objetivo, recorrem à simulação de imagem, uma representação performativa do eu projetada em direção a um futuro estado de realização.

"Viva a liberdade, caralho!" é o grito de guerra de Javier Milei, aprimorado em entrevistas de rádio e televisão antes de chegar ao poder. Em 6 de outubro de 2025, Milei organizou um evento que fundiu política com espetáculo: o lançamento de seu livro, *A construção do milagre*, culminou em um *show* de *rock* com ele mesmo como atração principal. A entrada era gratuita, fato que, em termos libertários, é paradoxal, pois contradiz a lógica do valor de troca que sustenta sua ideologia.

Nessa performance, Milei incorpora simultaneamente o papel de político, astro do *rock* e messias: uma figura híbrida, um deus-artista que ordena o sentido de seu próprio espaço simbólico e reúne seguidores que o veneram como guia e salvador.

Há alguns anos, a liberdade tem sido mediada pela interconexão digital. Hoje, o engajamento político parece mais acessível do que nunca, e um claro exemplo disso é a ideologia libertária, que vem ganhando terreno nas redes sociais como um fenômeno transnacional em todo o continente. Como força contrária, movimentos sociais como Ni Un a Menos, La Primera Línea e Pueblos Sin Fronteras também utilizam plataformas digitais como meio de comunicação e articulação de suas posturas, desafiando os monopólios da mídia tradicional que, sob o pretexto da "liberdade de imprensa", impõem agendas políticas disfarçadas de atos de transparência.

Tanto os libertários quanto os movimentos sociais utilizam a liberdade da internet para disseminar suas mensagens, num ato que poderia ser considerado democratização da informação. Essa abertura, contudo, não deve ser confundida com verdadeira liberdade, visto que a mediação tecnológica também estabelece novos mecanismos de controle, vigilância e manipulação simbólica.

A liberdade – e com ela os libertários – parece estar orientada à busca do poder como instrumento de dominação, transformando-o em imagem difusa e distorcida que legitima formas de autoritarismo. Nesse contexto, as instituições e a burocracia funcionam como dispositivos estéticos que moldam um cânone de

"vida digna": uma versão contemporânea do paraíso prometido, aquele espaço idealizado pelo qual a humanidade lutou durante séculos e pelo qual a liberdade custou milhões de vidas.

Omar Alonso García Martínez *é doutor em artes visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2021), mestre em comunicação-educação e mestre em artes plásticas e visuais pela Universidade Distrital Francisco José de Caldas – Faculdade Asab. É par acadêmico do Ministério da Educação Nacional (Colômbia) e líder do grupo de pesquisa Designio: Estudos da Imagem, categorizado como A1 pelo Ministério de Ciência, Inovação e Tecnologia (Colômbia). Autor de diversas publicações sobre imagem, memória e história, atua como coordenador de pesquisa do Programa de Design Gráfico da Fundação Universitária San Mateo e como professor da Universidad de Magdalena.*

Julie Brasil *é artista visual e professora na Unirio. Doutora em imagem e cultura, mestre em artes visuais e graduada em pintura pela UFRJ. Sua obra explora trauma, política, consumo e ironia. Participou de exposições no Museu da Cidade, Sesc, Caixa Cultural, CC Brasil México, Festival de Vídeos de Kassel entre outros espaços.*

Referências

A BÍBLIA. *Gênesis*. 1960 Disponível em: https://ibvictoria.cl/wp-content/uploads/2013/07/biblia-reina-valera-1960.pdf.

CARVAJAL EDWARDS, Maria Fernanda. Reseña de "El autor como productor" de Walter Benjamin. *Aisthesis*, n.38, p.286-290, 2005.

DICCIONARIO Etimológico de Chile. Definiciones. 2025. Disponível em: https://www.dechile.net/

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2017) *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Santander: Contracampo Shangrila, 2017. (El ojo de la historia 6)

ECHAVARRÍA, Ricardo Restrepo. Realismo, relatividad general y el gato de Schrödinger. *Sophia, Colección de Filosofía de la Educación*, n.37, p.79-101, 2024. Disponível em: https://doi.org/10.17163/soph.n37.2024.02.

FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. Buenos Aires. Paidos, 2004.

MENDIZÁBAL, Rodrigo. *Máquinas de pensar. Videojuegos, representaciones y simulaciones de poder.* Quito. Universidade Simón Bolívar, 2004.

SCHERER, Jacques. Wenders, por los caminos de Sebastião Salgado, 2024. Disponível em: https://web.ultracine.com/2015/08/20/wenders-por-los-caminos-de-sebastiao-salgado/.

USLAR PIETRI, Arturo. Classicismo y romantismo en la obra de Andrés Bello. 1955. Disponível em: http://historico.upel.edu.ve:81/revistas/index.php/letras/article/viewFile/5481/2861.

Como citar:

MARTÍNEZ, Omar Alonso García. A imagem difusa da liberdade. Reflexões sobre o espiritual, a política e a estética. Tradução de Julie Brasil. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 334-349, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.23. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

La llorona: o fantasma de um povo sob o autoritarismo e a arte como resistência no contexto latino-americano

La llorona*: the ghost of a people under authoritarianism and art as resistence in the Latin American context*

Aline Chagas
0000-0002-1784-3667
chagasferb@gmail.com

Resumo

O presente artigo analisa o longa-metragem *La Llorona*, de Jayro Bustamante, como uma alegoria política que reinscreve o genocídio maia na Guatemala e transforma o cinema em dispositivo de memória e resistência. Partindo da ascensão global do autoritarismo, o texto articula o filme e o genocídio indígena à luz de Mbembe, Agamben e Butler, evidenciando como a lógica racializada do inimigo interno desumaniza detrerminados corpos. A obra opera na fronteira entre estética e política: pela audiovisão, o som atua como elemento de convocação do trauma, ampliando o campo sensorial e confrontando o espectador com a violência estatal. O texto aproxima o filme das performances de Regina José Galindo e do coletivo LasTesis, que transformam violência de gênero em denúncia pública e ação política. Juntas, essas obras instauram formas de justiça sensível que rompem silêncios, reivindicam memória e reinscrevem as vítimas no espaço simbólico, afirmando a arte como instrumento essencial contra a violência patriarcal, estatal e histórica.

Palavras-chave

Cinema. Guatemala. Autoritarismo. Arte. Resistência.

Abstract

This article analyzes Jayro Bustamante's feature film La Llorona *as a political allegory that rewrites the Maya genocide in Guatemala and transforms cinema into a tool for memory and resistance. Starting from the global rise of authoritarianism, the text articulates the film and indigenous genocide in light of Mbembe, Agamben, and Butler, highlighting how the racialized logic of the internal enemy dehumanizes certain bodies. The work operates at the intersection of aesthetics and politics: through audiovisual media, sound acts as an element that triggers trauma, expanding the sensory field and confronting the viewer with state violence. The text draws parallels between the film and the performances of Regina José Galindo and the LasTesiscollective, which transform gender violence into public denunciation and politic action. Together, these works establish forms of sensitive justice that break silences, reclaim memory, and reinscribe victims in the symbolic space, affirming art as an essential resource against patriarchal, state, and historical violence.*

Keywords

Cinema. Guatemala. Authoritaranism. Art. Resistence.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.24

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

O patriarcado é um juíz
Que nos julga por nascer
e nosso castigo
é a violência que não se vê [...]
São os policiais. Os juízes.
O Estado.
O presidente.
O Estado opressor é um macho estuprador
(trecho cantado na performance *Un violador en tu camino*,
do coletivo LasTesis).

Nos últimos anos, pudemos observar crescente vulnerabilidade nas estruturas democráticas em nível global. Não restrita ao ponto de vista da legalidade, mas sobretudo no que diz respeito a valores morais e individuais que se refletem em escolhas políticas ameaçadoras à existência de alguns grupos minoritários. Seja em países considerados mais desenvolvidos em âmbito geopolítico – tendo em vista as eleições de Donald Trump (1946-) nos Estados Unidos, Viktor Orbán (1963-) na Hungria e a (re)ascensão da extrema-direita com o partido da primeira-ministra Giorgia Meloni (1977-) na Itália – ou no cone sul das Américas – com Javier Milei (1970-) na Argentina e Jair Bolsonaro (1955-) no Brasil – onde a instabilidade faz parte do nosso estado natural.

Sob regências populistas à direita e inclinadas ao fascismo, o que se percebe em comum e a despeito das particularidades culturais de cada região são ações antidemocráticas refletidas em políticas racistas, misóginas, xenofóbicas, classistas e lgbtfóbicas salvaguardadas no argumento do conservadorismo e de sucessivas crises econômicas.

Há pormenores que separam governos de direta e regimes fascistas, embora sejam poucas as diferenças ideológicas entre os extremistas. A defesa da autoridade, da tradição, da hierarquia e de instituições como a Igreja e a família tradicional esbarra no direito à democracia de forma coletiva. A incorporação de ideias que combatem movimentos sociais tendo como premissa um pensamento nacionalista radical e sem espaço para diálogo com ideologias distintas também tende a rechaçar qualquer tipo de arte que contradiga esses valores.

Nesse sentido, se o artista busca, com seu trabalho e muitas vezes com sua própria existência, confrontar as normas e promover reflexões críticas

a respeito da política, passa a ser visto como um oponente a ser combatido por meio de censura, sucateamento e repressão. Por outro lado, há espaço para cultura oficialista que reforce a tradição, o nacionalismo e a moral conservadora.

Assim, em contextos autoritários como os que a América Latina forjou ao longo dos anos, o artista se torna um protagonista ao desafiar narrativas oficiais e dar luz a experiências silenciadas. Tensionando os limites da ordem vigente, a arte questiona a quem e para que serve a história oficial.

Em *Alegorias da derrota*, publicado originalmente em 1968, Idelber Avelar (2003) reflete sobre luto e melancolia a partir da literatura e da cultura latino-americana no pós-ditadura, e argumenta que ambos não podem se apoiar em narrativas de redenção e progresso. Estas surgem a partir da experiência do trauma e da perda, e não da celebração pela retomada da democracia. Surgem da ruína de um passado que não se fecha em seus testemunhos fragmentados. Esse panorama revela como o autoritarismo, ao se infiltrar nas instituições e no cotidiano, produz rupturas profundas tanto em âmbito cultural quanto social. A arte, sob esse cenário, não apenas resiste, como transforma o sofrimento coletivo em potência reflexiva e ato político.

O processo de reconciliação nacional, presente no discurso de transição, ratifica a ideia de que se deve seguir em frente. Essa postura melancólica, sob uma leitura freudiana, não elabora o sentido da perda, transformando o trauma em esquecimento, ao contrário do que veremos no longa *La llorona*, de 2019, que opera exatamente como ruína alegórica cinematográfica, mantendo viva a ferida histórica. Neste caso, a derrota é o ponto de partida para a representação dessa história, ainda não elaborada por seu povo e escrita em forma de roteiro mais de 20 anos após os Acordos de Paz da Guatemala, de 1996, que atribuíram um ponto final à guerra civil.

Em 1954, um golpe liderado pelo coronel Carlos Castillo Armas (1914-1957) destituiu o presidente eleito Jacobo Árbenz (1913-1917), e o país entrou em longo período de instabilidade política com consequências que perduram até seu reencontro com a democracia. A reversão de reformas agrárias seguidas de um sangrento conflito armado entre militares e guerrilheiros de esquerda resultou na dizimação de mais de 200.000 pessoas, em sua maioria indígenas de origem maia.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 1
Vítimas de violência sexual ocultam seus rostos no julgamento de Rios Montt, Cidade de Guatemala
© Moises Castillo / AP – Disponível em: https://www.latimes.com/espanol/eeuu/articulo/2016-03-16/hoyla-int-tribunal-inicia-juicio-contra-ros-montt-por-genocidio-20160316

Entre as décadas de 1960, que marca o início da guerra civil, e 1970, após a breve restauração democrática com César Méndez (1915-1996), Carlos Arana Osorio (1918-2003) resgata os anos de chumbo guatemaltecos declarando estado de sítio e adotando métodos de tortura, desaparecimento e assassinatos como *modus operandi* de seu governo. É sob esse contexto que o martírio indígena se agrava. Do fim do mandato de Osorio, em 1974, até 1982, com a entrada de Ríos Montt (1926-2018) em mais um golpe de Estado, a guerra civil se mantém e com ela eventos marcantes de violência, como o que coloca no mapa Sepur Zarco – destacamento militar que inspira a narrativa de Jayro Bustamante (1977-) em *La llorona*.

Em 1982, quando os militares fincam uma base na região, líderes *q'eqchi* insurgem-se contra o regime na busca pelo direito sobre suas terras. Em resposta, militares desaparecem com parte do grupo, queimam suas casas e violentam as mulheres.

La llorona circunscreve a guerra civil (1960-1996) e o estado de sítio na lenda popular latino-americana. O autor roteiriza o genocídio que dizimou cerca de 33% do povo maia-ixil na metáfora do fantasma como figura política em que o terror se faz presente no retorno do reprimido histórico. Desloca a figura mítica para o seio familiar de um general acusado de crimes de lesa-humanidade, transformando seu lamento em ferramenta de denúncia e resgate da memória coletiva.

O terceiro de uma trilogia que insere a Guatemala no circuito europeu de cinema, se inscreve numa espécie de alegoria da derrota, em que as narrativas vitoriosas dão lugar às ruínas da história. É aqui, onde falham os tribunais e o indizível se faz ouvir, que os fantasmas fazem justiça.

Nos tribunais da vida real e da ficção, mulheres indígenas denunciaram, sobretudo, os estupros sistemáticos a que foram submetidas no decorrer dos 36 anos de conflito. Entre 2011 e 2016, 15 sobreviventes levaram seus algozes ao mais alto tribunal da Guatemala, resultando na condenação de dois ex-oficiais, entre eles Efraín Rios Montt – que teve sua sentença anulada poucos dias após o julgamento.

Nesse sentido, há consonância entre as críticas de Avelar e Bustamante, em que ambos descartam a possibilidade de reconciliação, mas insistem nas chagas abertas que o autoritarismo promove. No filme, com o genocídio indígena, o fantasma que retorna não é apenas uma alegoria da dor de um povo, mas a encarnação de sua memória, aproximando-se de espectros da história e da impossibilidade de sepultar seus mortos antes de a justiça ser feita. Como Avelar (2003, p.130) pontua em sua análise de *A cidade ausente*, do escritor argentino Ricardo Piglia (1941-2017), "entre o imperativo do luto e da promessa, estes personagens emergem da derrota para contar a história do sobrevivente e imaginar que o futuro não repetirá o passado".

Assim, o cinema de Bustamante se assemelha à literatura e à arte do pós-ditadura, uma vez que constrói essa narrativa que não busca uma reparação da derrota histórica, mas a reinscreve como memória viva e capaz de convocar atos de justiça. Algo perceptível nos testemunhos tardios das vítimas que vemos no filme e na história. Aqui, em diálogo com Avelar, o cinema lança mão da alegoria como uma forma estética que surge após a catástrofe, em que a figura mítica opera como um significante vazio que carrega a memória dos mortos e convoca o luto coletivo e político. Quando finalmente a aparição dos fantasmas

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

rompe o pacto de silêncio, há o enfrentamento do trauma: “A alegoria floresce num mundo abandonado pelos deuses, mundo que, não obstante, conserva a memória desse abandono e não se rendeu, todavia, ao esquecimento. A alegoria é a cripta tornada resíduo de reminiscência” (Avelar, 2003, p.17).

Na perspectiva do escritor, a cultura é atravessada pela impossibilidade de uma reparação da perda, mas alinhada à necessidade de narrar a partir das ruínas, como no caso de Sepur Zarco.

O longa pendula entre o estético e o político, usando o som como ferramenta que dá a devida espessura à experiência do trauma. O filme soa como um sussurro, e por vezes é o silêncio que dá a dimensão do conflito. Do lado de fora da mansão, manifestantes incansáveis vociferam palavras de ordem e cantos que exigem alguma reparação. Na consciência do general, ecoam o choro e as vozes subalternas que carregam consigo o horror da violência.

Figura 2
Jayro Bustamante, *La llorona*, 2019, Guatemala

Jacques Rancière (1940-), filósofo e professor francês, fala da partilha do sensível. Algo que nos ajuda a pensar essa camada estética e política, à medida que se transforma a dominação pura em algo visível, dizível e audível a partir da arte. O autor define essa partilha como a maneira pela qual se organiza o que pode ou não ser visto, dito ou pensado. De forma que, em um contexto inóspito de dominação, esta será autoritária, silenciando algumas existências.

Assim, o cinema como potencial arte política – e mecânica, como o autor definiu, ao se referir àquelas que promovem "modificação de paradigma artístico" (Rancière, 2005, p.45) e uma nova relação com seus temas – se configura dessa forma quando recria modos de ver e sentir para além da ilustração de uma causa. Em *La llorona* há uma tentativa de desorganizar a percepção do espectador, que se aproxima do terror, do luto e da culpa por meio de montagem e *mise-en-scène* pensadas para essa aproximação. O som invade os espaços de poder e segurança dos personagens, redistribuindo o audível e se fazendo presente de forma constante na ossatura do filme: "A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares" (p.17).

Se antes o general detinha a ordem policial do sensível, agora é atormentado por seus fantasmas. Em Rancière (2005, p.17), a política também se dá quando o invisível se torna visível, ou seja, quando esses corpos dissidentes passam a sujeitos autônomos e munidos de direito à fala:

> A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das "práticas estéticas", no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que "fazem" no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são "maneiras de fazer" que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.

Dessa forma, o filme atua como contrapartilha, devolvendo presença às vítimas por meio do dissenso. Sua força não está apenas na história, mas na estética, pois, a imagem, o som e o silêncio redistribuem o sensível e abrem espaço para a revolta dos mortos e dos sobreviventes.

É a partir dessa reconfiguração do visível e audível proposta por Rancière que a análise da audiovisão se torna central: não apenas na representação, mas na redistribuição já mencionada. No aspecto visual, a fotografia destoa da convenção das paletas quentes em cenário latino. Sob luz baixa e tons frios, o que sobressai é o colorido dos *perrajes* das testemunhas em contraste com a monotonia intencional dos trajes dos militares.

Michel Chion (2011), teórico e compositor francês, propõe uma relação entre som e imagem como uma experiência perceptiva complexa em que ambos se afetam de forma alquímica. Nesse sentido, sua concepção de audiovisão é essa compreensão do cinema como um espaço de atravessamentos mútuos, em que o olhar é invadido pela escuta e vice-versa.

Em *La llorona*, o som se constitui numa estrutura sensorial e simbólica: pelo choro, pelas águas, pelos sussurros – e pelo silêncio que compõe um chamado ao passado obscuro da ditadura. A escuta vai além da estética porque é também política. Todos os ecos e sons da natureza, alinhados ao choro místico da mulher fantasma, evocam as vidas perdidas na guerra, transformando a casa – e a consciência – de Monteverde em cenário de terror, dando à imagem outros significados possíveis.

O autor argumenta que o som cuja causa não se vê é um som que inquieta o espectador. O som acusmático talvez seja o mais presente na atmosfera de *La llorona*, do ponto de vista conceitual, visto que todos sabemos a origem histórica dos lamentos. Na teoria, "o ouvinte é levado a colocar mais duas vezes a questão "o que é?" (a traduzir por: "o que causa este som?")" (Chion, 2011, p.32). Aqui, a resposta estaria além da estética sonora, que é mais do que um recurso comum ao gênero, mas uma materialização do trauma e das muitas vozes caladas à força.

A contrapartida está no silêncio que, por sua vez, carece dos ruídos para se fazer incômodo, pois, "nunca é um vazio neutro; é o negativo de um som que ouvimos anteriormente ou que imaginamos; é o produto de um contraste" (Chion, 2011, p.50), nesse caso, também político. Isso se dá, pois, não como ausência, mas presença dramática – recurso que Bustamante usa para intensificar a claustrofobia. Há muitos planos silenciosos em seus filmes, em que o observador é levado a ocupar o vazio sonoro com reflexões acerca do não dito. Seja pela culpa ou pela angústia, há um chamado a repensar o passado.

Chion sugere que pela sincronia audiovisual cria-se uma atmosfera de presença e veracidade. Por outro lado, o filme tende a sincronizar a tensão sonora com a banalidade do cotidiano: a respiração, o gotejar da água o ranger das portas, causando certo estranhamento. As cenas em que Monteverde perambula pela casa em busca dos ruídos expõem um descompasso entre a sincronicidade do som extraído dos objetos em contrapartida com a inquietude que eles causam no general. O que ocorre igualmente com os sons oriundos da rotina doméstica e da vida fora da mansão.

A teoria de Chion oferece ferramentas para pensar a imagem. De todo modo, para o autor, é o som que dará sua dimensão. Em Bustamante, as imagens imóveis e as composições simétricas ganham mais força no encontro com a sonoridade, sobretudo quando envolve elementos da natureza. Isso ocorre, porque, ao contrário das imagens – limitadas pelos quatro lados de sua projeção – não há um recipiente que restrinja o som. Essa é uma limitação visível não apenas pelo enquadramento – essencialmente limitante – de uma cena, como também na ausência de uma imagem como "vemos" nos primeiros segundos de filme, em que há apenas uma reza murmurada sobre a tela preta. A câmera, fixa em corredores vazios, corpos ou no olhar de um personagem (figuras 2 e 3), somada ao som extracampo amplia o espaço de significação visual.

Assim, mediante a audiovisão, *La llorona* cria uma experiência sensorial da história, na qual o espectador participa como ouvinte do registro falado do trauma. A manifestação do invisível opera, no filme, como uma forma de justiça. À luz da teoria, o horror transcende o visual e traz o passado de volta pela escuta.

Em âmbito político, *La llorona* me leva a pensar em um possível diálogo entre três autores: Achile Mbembe (1957-), Giorgio Agamben (1942-) e Judith Butler (1956-). Mbembe, pelo conceito de necropolítica, Agamben quando fala das vidas nuas e Butler com sua distinção entre vidas precárias e vidas passíveis de luto. Na Guatemala, isso se explica nas políticas estatais de extermínio dos indígenas.

O conceito criado por Mbembe reforça a ideia de que o poder soberano se exerce não pela gestão da vida – como vemos na biopolítica foucaultiana –, mas pelo controle e exposição à morte. Na guerra civil como expressão necropolítica, o Estado e o exército determinaram seu "inimigo interno" e, assim, definiam quem poderia ou não viver. Nesse sentido, havia uma lógica racializada e colonial, em que a vida indígena era tratada como descartável e fora da cidadania plena.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 3
Jayro Bustamante, *La llorona*, 2019, Guatemala

Para construir essa lógica de um "inimigo interno", o Estado cria uma retórica de segurança nacional influenciada pelos Estados Unidos e sua Doutrina de Segurança Nacional,[1] que justificava o extermínio sob o discurso anticomunista. Essa imagem criada funcionava como uma categoria necropolítica e, portanto, um corpo desumanizado:

> A guerra, afinal, é tanto um meio de alcançar a soberania como uma forma de exercer o direito de matar. Se considerarmos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou massacrado)? Como eles estão inscritos na ordem do poder? (Mbembe, 2018, p.6-7).

A figura do comunista alinhava antagonismo político e racismo estrutural: indígenas e camponeses eram as vítimas mais frequentes. Numa ideologia que se sustenta na colonialidade do poder que nos ensina Aníbal Quijano, reforçando hierarquias raciais e econômicas, o genocídio maia que se inicia nos anos 1980,

[1] Refere-se principalmente à Estratégia de Segurança Nacional (NSS), um documento quadrienal que define as ameaças e prioridades de segurança dos Estados Unidos. A expressão Doutrina de Segurança Nacional ficou associada à influência ideológica que os EUA exerceram em regimes militares de outros países durante a Guerra Fria.

na necropolítica em sua expressão mais radical, segue a lógica da conquista. Mbembe cita o estado de exceção e o estado de sítio como constructos de uma base normativa do direito de matar. Isso ocorre justamente diante de uma necessidade imposta, dessa figura do inimigo do Estado. Algo que o autor associa também com a "solução final" do regime nazista:

> Em tais instâncias, o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Ele também trabalha para produzir a mesma exceção, emergência e inimigo ficcional. Em outras palavras, a questão é: qual é, nesses sistemas, a relação entre política e morte que só pode funcionar em um estado de emergência? (Mbembe, 2018, p.17).

Assim, a necropolítica atua como produção simbólica da morte, pelo medo e pelo uso da violência como meio de inscrever o poder no corpo social: desaparecimentos, mutilações, assassinatos e estupros que funcionam como mensagem de poder. Em contrapartida, como forma de resistência, as comunidades maias funcionam como prática de resistência e memória.

Para um diálogo com Mbembe, tomo o conceito de "vida nua", no qual Agamben (1998) fala sobre as vidas que podem ser eliminadas sem que isso seja considerado crime – o poder soberano se caracteriza por sua capacidade de suspender a lei e decidir quem está ou não sob proteção jurídica. Algo parecido com o que a alegoria de Bustamante denuncia quando escancara as violações do regime militar. A Guatemala figura como um estado de exceção permanente, uma vez que os crimes cometidos em nome da pátria, em sua maioria, permanecem impunes.

Agamben (1998, p.153) nomeia "vidas nuas" aquelas reduzidas aos fatores biológicos, sem valor político, como o *homo sacer* – que pode ser morto, mas não dado em sacrifício a uma divindade:

> Nesse sentido, política e vida se entrelaçaram de forma tão íntima, que não se deixam analisar com facilidade. A vida nua e seus avatares no mundo moderno (vida biológica, sexualidade etc.) têm uma opacidade inerente, impossível de esclarecer sem reconhecer sua natureza política.[2]

[2] No original: *En tal concepto, política y vida han pasado a entrelazarse de manera tan íntima, que no se deja analizar con facilidad. A la nuda vida y a sus avatares en el mundo moderno (la vida biológica, la sexualidad, etc.) le es inherente una opacidad que es imposible clarificar si no se cobra conciencia de su carácter político.*

Se por um lado, isso corresponde ao que foi feito nos massacres da Guatemala quando pensamos que alguns grupos estavam constantemente expostos à morte, por outro, podemos pensar que o que os conduz ao desfecho mais trágico é justamente o cunho político de seus corpos racializados e/ou generificados.

Como já mencionei, a guerra civil funcionava como uma máquina de extermínio, visto que um corpo sob qualquer suspeita de dissidência teria sua morte decretada e legitimada. As zonas de exceção ficariam por conta dos territórios indígenas onde o exército detinha total poder na decisão de vida e morte. Assim, o campo em Agamben, e a colônia em Mbembe, se encontram: ambos como lugar de referência para a forma mais crua e cruel em que a soberania se faz sem mediação.

Agamben não trata da questão racial de forma específica, porém, Mbembe nos mostra que a racialização é peça fundamental nessa engrenagem. Na Guatemala, assim como no Brasil, o racismo estrutural somado à herança colonial define quem é matável. A vida nua tem cor, território e uma história que constantemente se tenta apagar. Dessa forma, o indígena comunista naquele contexto era o corpo nu da guerra. No contexto atual, esses grupos permanecem em risco.

La llorona tenta reinscrever o valor político dessas vidas quando dá voz e imagem a uma narrativa reduzida ao silêncio forçado. No surgimento de uma ética pós-necropolítica, ressuscitam simbolicamente os que foram condenados à morte.

Butler (2023) questiona quais dessas vidas são choradas e passíveis de luto. No caso do genocídio, que não foi reconhecido pelo Estado e pela história oficial, são maioria as vidas indígenas que não se enquadram nos rituais de enlutamento: “Apenas em condições nas quais a perda tem importância o valor da vida aparece efetivamente. Portanto, a possibilidade de ser enlutada é um pressuposto para toda vida que importa” (p.32). A autora compreende que qualquer vida é precária, uma vez que todos dependemos de uma rede de sustentação vinculada ao cuidado, ao afeto, à alimentação, à proteção do Estado, entre outras demandas fundamentais para uma existência com segurança e dignidade. As circunstâncias sociais, no entanto, hierarquizam essas vulnerabilidades, produzindo uma distribuição diferencial da precariedade, em que uns estão mais expostos que outros à violência e outras vicissitudes:

> Por isso, a precariedade como condição generalizada se baseia em uma concepção do condicionado por um mundo sustentado e sustentável; a reação – e, em última instância, a responsabilidade – se situa nas reações afetivas a um mundo que sustenta e impõe. Como essas respostas afetivas são invariavelmente mediadas, elas exigem e desempenham o papel e certos enquadramentos interpretativos; podem também colocar em questão o caráter aceito como verdadeiro desses enquadramentos e, nesse sentido, fornecer as condições afetivas para a crítica social (Butler, 2023, p.59).

Vimos ao longo deste texto como as mulheres maias e camponesas são exemplos extremos de vidas duplamente descartadas pelo Estado: em primeiro lugar pela violência sistemática e em seguida pelo apagamento, quando a primeira se prolonga por meio da negação do luto e da memória.

Em *Quadros de guerra* e *Vida precária*, Butler (2023, 2019) fala do luto como um ato político, pois, é no reconhecimento dessa vida como "chorável" que se afirmam sua importância e sua dignidade. *La llorona* reencena esse processo de reconhecimento que Butler descreve. Ao mencionar os "quadros" como recortes de discursos, imagens e narrativas que moldam aquilo que pode ser percebido, traz à tona a política como regente e produtora dos regimes de visibilidade (da história e do sujeito). Nesses enquadramentos criam-se os inimigos e legitima-se o genocídio.

> Podemos pensar a guerra como algo que divide as populações entre aquelas pessoas por quem lamentamos e aquelas por quem não lamentamos. Uma vida não passível de luto é aquela cuja perda não é lamentada porque ela nunca foi vivida, isto é, nunca contou de verdade como vida. Podemos ver a divisão do mundo em vidas passíveis ou não passíveis de luto da perspectiva daqueles que fazem a guerra com o propósito de defender as vidas de certas comunidades e para defendê-las de outras pessoas, mesmo que isso signifique eliminar estas últimas (Butler, 2023, p.64-65).

Butler exemplifica essa operação com o atentado do 11 de setembro nos Estados Unidos, quando imagens das vítimas estadunidenses ganham tons de ícone em rede nacional, gerando comoção e luto público restrito a apenas um grupo, enquanto trabalhadores e imigrantes ilegais não tiveram nenhum

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

destaque. Considerando o tratamento desferido aos imigrantes e o contexto sob o qual se deu o atentado, não seria leviano afirmar que essa exposição fazia parte e uma agenda política que decide quem são essas vítimas e as hierarquiza.

Em contrapartida, a ficção de Bustamante opera de forma inversa, desfazendo o enquadramento oficial e reconstituindo narrativas que partem do testemunho dos mais vulneráveis. Assim, quando em diálogo, esses autores deixam ver que sua obra não se limita a retratar um episódio da guerra, mas tratar a catástrofe à luz da estética e da política, com toda importância do lastro de injustiça que um Estado não democrático promove. A alegoria da ruína, como traz Avelar, destaca a impossibilidade de suturar o trauma. A necropolítica de Mbembe evidencia como o Estado administra e trata a morte de seu povo como tecnologia de governo. Agamben fala a respeito da negação de direito desses corpos sujeitos à violência, e Butler, por fim, trata do desprezo após a morte.

Bustamante mobiliza a figura do fantasma para romper com a indiferença dos personagens e conduzir seus espectadores ao confronto com as violências de gênero, racial e política que permanecem assombrando o presente. É nesse cruzamento entre estética e política que a arte se faz indispensável na crítica, não como reparação plena, mas como manutenção de memória.

Figura 4
Regina José Galindo,
Mientras, ellos siguen libres,
2007, Guatemala

O roteiro não evoca somente o luto das vítimas, mas como o espaço privado do ditador e seu núcleo familiar integram a manutenção das ruínas da história coletiva.

Aos oito meses de gravidez, Regina José Galindo (1974-) se faz prender em uma cama catre, com cordões umbilicais imobilizando suas mãos, em referência às mulheres indígenas violentadas no período de conflito armado na Guatemala. A artista faz referência a testemunhos que deram origem ao relatório final da Comissão para o Esclarecimento Histórico (CEH) da Guatemala, *Guatemala: Memoria del Silencio*,[3] publicado em 1999 e que documenta as violações de direitos humanos ao longo da guerra civil:

> A investigação do CEH permitiu determinar que aproximadamente uma em cada quatro vítimas diretas de violações dos direitos humanos e atos de violência era mulher. Elas foram mortas, desaparecidas, torturadas e estupradas, por vezes devido a seus ideais e sua participação política e social; algumas foram vítimas de massacres e outras ações indiscriminadas. Milhares de mulheres perderam seus maridos, tornando-se viúvas e únicas provedoras de seus filhos, muitas vezes sem recursos materiais após a destruição de suas casas e plantações em operações de terra arrasada. Seus esforços para reconstruir suas vidas e sustentar suas famílias merecem reconhecimento especial[4] (CEH, 1999, p.28).

Em caminho semelhante, no mesmo ano de lançamento do filme, surgia no Chile, na cidade de Valparaíso, um fenômeno performativo que partia de uma peça. *Un violador en tu camino*, do coletivo feminista LasTesis, é um fragmento de uma série de apresentações de rua que se tornaria um manifesto mundial contra a violência de gênero. Sob um contexto em que os movimentos feministas

---

[3] Disponível em: https://files.acquia.undp.org/public/migration/gt/UNDP_gt_PrevyRecu_MemoriadelSilencio.pdf

[4] No original: *La investigación de la CEH permitió determinar que aproximadamente una de cada cuatro víctimas directas de las violaciones de los derechos humanos y hechos de violencia fueron mujeres. Murieron, fueron desaparecidas, torturadas y violadas sexualmente, a veces por sus ideales y su participación política y social; otras fueron víctimas de las masacres y otras acciones indiscriminadas. Miles de mujeres perdieron a sus esposos, quedándose viudas y como único sostén de sus hijos, a menudo sin recursos materiales luego de la destrucción de sus casas y cultivos en las operaciones de tierra arrasada. Sus esfuerzos para reconstruir sus vidas y mantener sus familias merecen un reconocimiento particular*.

avançam em espaço público desde o início do século 21, estendendo-se à Primavera Chilena, os protestos que foram interrompidos apenas em razão da pandemia tomam dimensão global e de caráter decolonial.

Para a professora chilena Magda Sepúlveda Eriz (2021, p.198),[5]

> A expansão nacional e internacional da arte performática demonstrou que as mulheres compartilhavam a experiência de violência, sofrida em diferentes graus, e que não estavam mais dispostas a permanecer em silêncio, mas sim prontas para forjar um vínculo transversal fora das estruturas de poder. A comunicação sobre o feminismo é fundamental para a construção dessa união.[6]

As fundadoras do grupo – Lea Cáceres, Paula Cometa Sibila Sotomayor e Dafne Valdés[7] – buscavam traduzir teses de autoras feministas em performances, no palco, levando suas ideias para além da academia, fazendo da performance artística um projeto de comunicação feminista, como afirma Eriz.

Mulheres se alinham em filas, algumas com seus olhos vendados e coreografadas, apontando e cantando um refrão que inverte a lógica da culpabilização e dá título à obra (figura 5). Nesse sentido, o coletivo rompe com qualquer hierarquia entre artista e público:

> Embora a arte performática normalmente envolva um artista ou grupo de artistas se apresentando para uma plateia, a característica definidora de *Un violador en tu camino* é que todas são convidados a participar. Todas podem se tornar artistas, políticas e denunciantes. O muro entre artista e espectador foi derrubado. A relação horizontal rompe o vínculo hierárquico chefe/professor/intelectual tão caro à cultura falocêntrica. Juntas, vivenciam a denúncia pública do abusador[8] (Eriz, 2021, p. 198).

---

[5] Não há informações precisas sobre sua data de nascimento.

[6] No original: *La expansión nacional e internacional de la performance demostró que las mujeres tenían en común una violencia sufrida en diversos grados y que ya no estaban dispuestas a callarla, sino que estaban disponibles para fundar un lazo transversal y fuera del poder. Para armar esta unión, la comunicación sobre feminismo es nuclear.*

[7] Não há informações precisas sobre suas datas de nascimento, apenas que todas têm a mesma idade.

[8] No original: *Mientras lo habitual de la performance era la actuación de un artista o un grupo de artistas para unos observadores, lo característico de* Un violador en tu camino *es que todas están invitadas a participar. Todas pueden convertirse en artistas, en políticas y en denunciantes. El muro entre artista y espectadoras ha sido derribado. La relación de horizontalidad rompe la vinculación jerárquica de jefe/maestro/intelectual tan cara a la cultura falocéntrica. Todas juntas viven la experiencia de denunciar al abusador públicamente.*

Rita Segato, antropóloga argentina que inspirou parte da performance, acredita que esse tipo de violência seria uma forma de subjugar o gênero feminino diante de situações como a que vimos na Guatemala. A autora rechaça o desejo sexual como motivação e afirma que, na realidade, trata-se de um castigo, uma condenação de comum acordo entre homens, a fim de demarcar seu lugar de poder em relação às mulheres. Segundo a autora, a partir de uma pesquisa realizada com presos acusados de estupro, havia nesses homens certa dificuldade em compreender a dimensão de seus crimes. É nesse sentido que haveria uma incongruência entre o entendimento público e o fator político da violência como uma arma estrutural, que tem algo a dizer a alguém, a um grupo – formado prioritariamente por mulheres:

> O estupro segue essa lógica. É, por um lado, um fato, um ato na sociedade, um ato comunicativo, cuja enunciação é compreendida tanto pelo falante quanto pelos receptores por meio não de uma consciência analítica ou discursiva, mas de uma consciência prática. E, por outro lado, o estupro não se refere exclusivamente à relação entre o agressor e sua vítima, mas sim, e principalmente, à relação entre o agressor e seus pares, outros homens[9] (Segato, 2018, p.40).

Segato refere ainda a violência sexual como forma de subjugação que atinge também os homens violentados, pois, dessa forma, seria possível reduzi-los a uma figura feminilizada. Nesse sentido, trata-se de um crime que não deve ser compreendido na esfera individual, mas como um mecanismo coletivo de poder que mira na perpetuação de valores patriarcais:

> O estupro coloca sua vítima – na maioria das vezes uma mulher, mas às vezes um homem – na posição feminina e se alimenta do tributo resultante dessa dominação, desse processo de redução. Não há masculinidade sem a circulação desse tributo que a constrói. E não há feminilidade sem aquilo que leva à posição reduzida e subjugada: essa é a "matriz heterossexual", a matriz patriarcal, o gênero. O que o

[9] No original: *La violación sigue esa lógica, es, por un lado, un hecho, un acto en sociedad, un acto comunicativo, cuyo enunciado tanto el enunciador como los destinatarios entienden, aunque no por medio de una conciencia analítica, discursiva, sino por medio de una conciencia práctica. Y por el otro lado, la violación no remite exclusiva mente a la relación del agresor con su víctima, sino que lo hace, y principalmente, a la relación del agresor con sus pares, los otros hombres*.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

> estupro faz é, precisamente, conduzir o corpo da mulher a uma posição feminina; o estupro é uma ação feminilizante que reproduz um ato arcaico[10] (Segato, 2018, p.41).

Quando equiparados, filme e performance traçam estratégias distintas, mas que convergem em resistência. O primeiro mobiliza o terror íntimo para retornar à memória vidas descartadas pela necropolítica, enquanto o segundo lança mão de uma voz coletiva, em uníssono, denunciando o descaso presente. Então, desloca-se o silêncio do privado para as ruas. De certa forma, ambos reivindicam o direito ao luto e à manutenção da possibilidade de vida das mulheres. Se Bustamante entra no espaço íntimo para lembrar os crimes da ditadura, LasTesis toma para si o espaço público e, em conjunto, atua como uma espécie de contra-arquivo, resgatando tudo aquilo que se quer esconder.

Figura 5
Mulheres cantam "El violador eres tú" em Santiago do Chile © Marcelo Hernandez/Getty Images

[10] No original: *La violación coloca a su víctima – mujer más frecuentemente, pero a veces hombre – en la posición femenina, y se nutre con el tributo resultante de esa dominación, por ese proceso de reducción. No hay masculinidad sin la circulación de ese tributo que la construye. Y no hay feminidad sin esa conducción a la posición reducida, subyugada: ésta es la "matriz heterosexual", la matriz patriarcal, el género. Lo que hace la violación es, precisamente, conducir el cuerpo de mujer en una posición femenina; la violación es una acción feminizadora que reproduce un acto arcaico.*

Assim, vimos que a performance busca transformar dor e indignação em potência política, permitindo que as experiências pessoais de opressão sejam compartilhadas. Esse processo de coletivização da denúncia fortalece o engajamento político das participantes e redefine o espaço público como palco legítimo para o enfrentamento das violências de gênero. Ao transformar experiências individuais em voz coletiva, LasTesis provoca uma ruptura simbólica e real com o silêncio imposto pela estrutura patriarcal e o denuncia como mais uma forma de agressão.

> *Un violador en tu camino* cria uma forma de conhecimento sobre como as mulheres são violentadas sempre que decidem se expressar e tomar medidas políticas. Esse conhecimento é comunicado na performance por quatro elementos centrais: 1) invalidação do estereótipo do estupro como impulso libidinal; 2) conhecimento sobre como o mecanismo de violação sexual dos corpos das mulheres tem sido usado para "as normalizar" em diversos períodos históricos; 3) conhecimento sobre a nomeação, ou seja, a reivindicação da legitimidade de expressar a palavra "feminicídio"; e 4) mudança social por meio da união intergeracional de mulheres em uma ação pública[11] (Eriz, 2021, p.201).

As duas performances citadas no texto, assim como o filme, compartilham de uma mesma reivindicação por justiça. Assim, reafirmam a arte como um espaço de resistência política e, por vezes, afetiva, diante de sistemas de opressão. Galindo e LasTesis utilizam o corpo feminino como território de enfrentamento, transformando a dor e o trauma da violência em um gesto público e político. Nesse sentido, a arte não se faz como mera representação da injustiça, mas de sua exposição alinhada a um chamado para ação.

O corpo de Galindo opera como um arquivo da violência, bem como um instrumento de denúncia desde o título de sua obra. A artista se (ex)põe vulnerável, corporificando o sofrimento de tantas mulheres duplamente violentadas:

---

[11] No original: Un violador en tu camino *crea una forma de conocimiento sobre cómo se violenta a las mujeres toda vez que ellas deciden tener voz y acción política. Este saber es comunicado en la performance a través de cuatro núcleos: 1) invalidación del estereotipo de la violación como impulso libidinal; 2) conocimiento sobre cómo se ha usado el mecanismo de violentar sexualmente el cuerpo de las mujeres para "normalizarlas" en diversas épocas históricas; 3) saber sobre el nombrar, esto es, reclamar la legitimidad de expresar la palabra "femicidio" y 4) cambio social mediante la unión intergeneracional de las mujeres en una acción pública.*

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

sob a guerra e diante da impunidade. O Edifício dos Correios, local onde a obra foi registrada, se transforma em um tribunal simbólico para que a arte reencene o protesto por justiça. Do mesmo modo, LasTesis leva o julgamento às ruas, para que, em coletivo, se faça ecoar as vozes das vítimas contra uma estrutura patriarcal que as culpa pela violência sofrida.

As três obras que ilustram este texto aparecem como forma alternativa de se fazer uma justiça sensível, baseada na visibilidade, na escuta e na comunhão entre as vítimas. É por meio da arte que se reivindica o direito de sentir, de existir e lutar por alguma reparação. A justiça que se alcança, ainda que incompleta, é necessária, pois, cria brechas no real e na construção da memória, fazendo desses corpos e suas narrativas uma ferramenta de transformação.

Aline Chagas *é doutoranda em artes pelo PPGAV-UFRJ, mestre em artes pelo PPGCA-UFF, graduada em gravura pela EBA-UFRJ, formada em direção cinematográfica pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro, e estudante de psicologia pela Uerj. Pesquisa cinema, América Latina, identidade e minorias.*

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CEH, COMISIÓN para el Esclarecimiento Histórico. *Guatemala: memoria del silencio*. Ciudad de Guatemala: CEH, 1999.

CHION, Michel. *A audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

ERIZ, Magda S. Colectivo LasTesis. Performance y feminismo en el Chile de la protesta social del 2019. *Revista Letral*, n.27, p.193-213, 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental/Ed. 34, 2005.

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

Como citar:

CHAGAS, Aline. *La llorona*: o fantasma de um povo sob o autoritarismo e a arte como resistência no contexto latino-americano. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 350-370, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.24. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Maria Raeder – Pedra sobre Pedra

Maria Raeder – Stone Upon Stone

Julie Brasil
0000-0003-3108-2478
julie.brasil@unirio.br

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.
Nunca me esquecerei desse acontecimento [...]
Carlos Drummond de Andrade
"No meio do caminho", poema-escândalo
na *Revista de Antropofagia*, 1928

O termo que dá título à série de Maria Raeder tem origem nos Evangelhos e carrega a potência de um presságio: a destruição completa de um templo, seja como apagamento físico, social ou moral. Na obra de Raeder, a frase ultrapassa a literalidade bíblica e se transmuta em metáfora política – toda estrutura erguida sobre mentira, opressão e silenciamento está fadada ao colapso, seja ela um edifício, um regime, uma narrativa coletiva.

A artista se debruça sobre o jornal como matéria-prima e vestígio de nossa construção histórica. Para essa série, as pedras são coletadas de calçamentos e jardins urbanos, são posicionadas sobre imagens de gestos políticos impressas e cobertas com tinta *spray* preta. Após a secagem, a pedra é parcialmente deslocada, revelando a imagem oculta.

O gesto de Maria Raeder em Pedra sobre Pedra se converte em imagem dialética quando aborda a ruína como potência, o vestígio como terreno fértil à emergência do sentido. A artista, ao coletar pedras reais e as posicionar sobre o fólio impresso de gestos políticos, cria uma suspensão temporal: a pedra cobre, obscurece, revela por contraste. A tinta preta, por sua vez, é neblina e véu – a cada remoção parcial, um fantasma do passado se anuncia ao presente,

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.25

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

restando ao espectador o papel de recolher fragmentos, assim como Walter Benjamin (2005) observa diante das ruínas da história.

Nessa dialética parada, a imagem deixa de ser mero registro visual: ela se torna campo de batalha entre o Outrora e o Agora, entre aquilo que insiste e o que se apaga; sonho e vigília, denúncia e silêncio. O que emerge sob a pedra é a contradição: o apagamento não é total, tampouco a revelação é absoluta. O tempo se dobra e se suspende, e é aí que se manifesta a ação do inconsciente coletivo: um desejo de leitura e de dúvida, uma recusa em sustentar-se sobre estruturas calcificadas pelo poder e pela mentira.

Há um convite à pausa investigativa, um convite à desconstrução do olhar imediato e à recomposição crítica das múltiplas camadas do evento histórico encenado. Raeder, ao trabalhar o vazio, revela a fissura – a arte como interrupção da letargia dos horrores normalizados, como espanto ético diante das bases colapsadas. Assim, sua obra se ancora no mais benjaminiano dos gestos: salvaguardar lampejos de sentido, preservar dúvidas e buracos, tornar visível o que resiste mesmo em meio ao entulho e ao esvaziamento.

É na travessia entre a concretude da pedra e a epiderme da imagem impressa que Raeder atua como médium dialético – interrompe narrativas, apaga para reanimar, revela o que insiste em sobreviver ao colapso. Sua obra não reconstrói; preserva o instante liminar da queda, tornando-se, assim, uma imagem dialética no sentido de Didi-Huberman (1999, 2013): aquela que condensa história, conflito e desejo, esperando do olhar crítico a capacidade de reavivar a sensibilidade frente àquilo que já não se sustenta.

Desse modo, Pedra sobre Pedra não é apenas advertência ou ruína: é matéria viva do presente, entre arcaico e atual, sonho e vigília – imagem que pulsa sua dialética parada e convoca o espectador a respirar, a desconfiar, a recolher fragmentos e, com eles, arquitetar futuros possíveis.

Julie Brasil *é artista visual e professora na Unirio. Doutora em imagem e cultura, mestre em artes visuais e graduada em pintura pela UFRJ. Sua obra explora trauma, política, consumo e ironia. Participou de exposições no Museu da Cidade, Sesc, Caixa Cultural, CC Brasil México, Festival de Vídeos de Kassel entre outros espaços.*

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 1
Maria Raeder, *Sem título #4*, da série Pedra sobre Pedra, acrílica e pedra sobre página dupla de jornal, 54 x 64cm, 2023

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figuras 2 e 3
Maria Raeder, detalhes *Sem título #4*, da Série Pedra sobre Pedra, acrílica e pedra sobre página dupla de jornal, 54 x 64cm, 2023

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 4
Maria Raeder, detalhe *Sem título #11*, da Série Pedra sobre Pedra,
acrílica e pedra sobre página de jornal, 54 x 32cm, 2024

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 5
Maria Raeder, detalhe *Sem título #1*, da Série Pedra sobre Pedra, acrílica e pedra sobre página de jornal, 54 x 32cm, 2023

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 6
Maria Raeder, detalhe *Sem título #2*, da Série Pedra sobre Pedra, acrílica e pedra sobre página de jornal, 54 x 32cm, 2023

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 7
Maria Raeder, detalhe *Sem título #3*, da Série Pedra sobre Pedra, acrílica e pedra sobre página de jornal, 54 x 32cm, 2023

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 8
Maria Raeder, detalhe *Sem título #7*, da Série Pedra sobre Pedra, acrílica e pedra sobre página de jornal, 54 x 32cm, 2024

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 9
Maria Raeder, detalhe *Sem título #5*, da Série Pedra sobre Pedra, acrílica e pedra sobre página dupla de jornal, 54 x 64cm, 2024

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Referências

BENJAMIN, Walter. *Teses sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1999.

Como citar:

BRASIL, Julie. Maria Raeder – Pedra sobre Pedra. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 371-381, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.25. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Micropolíticas do encantamento[1]: uma entrevista

Micropolitics of enchantment: an interview

Tania Alice
0000-0002-0213-0760
tania.alice@unirio.br

Julie Brasil
0000-0003-3108-2478
julie.brasil@unirio.br

Resumo

Esta entrevista com a artista e pesquisadora Tania Alice, realizada por Julie Brasil, investiga o trânsito da encenação teatral para a performance e a arte socialmente engajada. A conversa situa a prática artística como uma "micropolítica do encantamento", propondo uma alternativa às somatopolíticas neoliberais que empobrecem o imaginário coletivo. Ao longo do diálogo, são discutidos conceitos fundamentais como a pedagogia dos afetos e a performatividade como restauradora de sensibilidades em espaços públicos e contextos de vulnerabilidade. A entrevistada articula sua práxis com o pensamento de autores como Pablo Helguera, Suely Rolnik e bell hooks, refletindo sobre a dimensão política do encontro, a ética do cuidado e a alegria como disciplina de produção de saúde. Aborda-se, ainda, a experiência pedagógica da Fábrica de Sonhos e a distinção entre resistir e existir, defendendo a criação de mundos possíveis como ato de enfrentamento sensível do presente.

Palavras-chave

Performance. Arte relacional. Micropolíticas do encantamento. Pedagogia dos afetos. Poéticas do cuidado.

[1] Grande parte dos trabalhos citados na entrevista receberam apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico em conjunto com o Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação, e do governo federal do Brasil por meio da bolsa de produtividade em pesquisa – processo n. 302924/2022-1. Mais informações podem ser obtidas em www.taniaalice.com; www.performerssemfronteiras.com; @taniaalicee.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.26

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Abstract

This interview with artist and researcher Tania Alice, conducted by Julie Brasil, investigates the transition from theatrical staging to performance and socially engaged art. The dialogue situates artistic practice as a "micropolitics of enchantment," proposing an alternative to the neoliberal somatopolitics that impoverish the collective imaginary. Throughout the conversation, fundamental concepts such as the pedagogy of affects and performativity as a restorative force for sensibilities in public spaces and vulnerable contexts are discussed. The interviewee articulates her praxis with the thought of authors such as Pablo Helguera, Suely Rolnik, and bell hooks, reflecting on the political dimension of the encounter, the ethics of care, and joy as a discipline of health production. Furthermore, the text addresses the pedagogical experience of the Dream Factory (Fábrica de Sonhos) and the distinction between resisting and existing, advocating for the creation of possible worlds as an act of sensitive confrontation with the present.

Keywords

Performance. Relational art. Micropolitics of enchantment. Pedagogy of affects. Poetics of care.

Julie Brasil / Tania Alice, gostaria de começar pelo princípio. Em sua trajetória, há um trânsito potente, do teatro à performance, em busca de uma arte que se inscreve no cotidiano. Pode contar como se deu essa virada e o que a motivou a buscar a arte relacional?

Tania Alice / Desde criança, observo em minha volta um mundo que não me convém e observo que ele também não convém a muitas outras pessoas: aos sonhadores, aos utópicos, loucos, poetas, artistas... Desde sempre, imagino um mundo que muito facilmente poderia ser lúdico, poético e recheado de possibilidades criativas. Porém, com os processos de colonização e de consolidação do capitalismo e a digitalização crescente, uma somatopolítica neoliberal destruidora da imaginação e das potências de afeto vem assombrando o mundo e empobrecendo os imaginários. A arte socialmente engajada e a arte relacional se apresentam como alternativas para estabelecer novas potências afetivas capazes de gerar saúde física e mental. Como diz Debord, o aventureiro é alguém que "faz aventuras acontecerem". Em vez de criar representações, o artista relacional é um aventureiro e se torna um propositor de experiências, um restaurador de sensibilidades, um ativador de circunstâncias que podem ser transformadoras para desenhar outros mundos.

JB / Suas primeiras ações urbanas, como *Soltando Preocupações*, *Banquete dos Heróis* e *Todo Mundo Pode Ser Hamlet*, com os Heróis do Cotidiano, já manifestavam esse desejo de partilha. Como tais trabalhos exploraram a pedagogia dos afetos e de que modo ativaram o espaço público como lugar de encantamento?

TA / Quando realizávamos essas performances, há 15 anos, o conceito de arte relacional ou mesmo de estética relacional – conceito desenvolvido ulteriormente por Bourriaud, questionado por Claire Bishop e depois também situado no Brasil por Fabiana Monsalú e por mim no livro *Arte relacional – o que se faz, o que se come*[2] – ainda não existia. Nos questionávamos frequentemente se aquilo que fazíamos era arte, mas sem dar importância demasiada a esse questionamento, já que estávamos vivendo na pele a potência do encontro e da transformação mútua. O que sentíamos era que esse tipo de ação fazia um sentido profundo para nós e os participantes envolvidos. Na época, junto com Gilson Motta, Marcio Vito, Lara Siqueira e Marcelo Asth, íamos para a rua vestidos

[2] Fabiana Monsalu e Tania Alice. *Arte relacional no Brasil – o que se faz, o que se come*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2022.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

de super-heróis para faxinar estátuas e questionar a presença dessas figuras controversas em espaços públicos com os transeuntes; montávamos banquetes na rua dos quais todos podiam participar na condição de falar sobre amor; coletávamos as preocupações de moradores de favelas, as amarrávamos em balões e as soltávamos coletivamente no final do dia... Praticamente toda sexta-feira, estávamos nas ruas realizando alguma ação... Na época, ganhamos o Prêmio Funarte Arte nas Ruas e trabalhamos para vários Sescs do Rio de Janeiro e de São Paulo. O que nos movia era promover encontros, reciclar afetos, poetizar olhares... Essas experiências resultaram, entre outros, no meu livro *Performance como revolução dos afetos*,[3] no qual tento refletir criticamente sobre a potência dessas experiências coletivas. Aprendemos muito com a rua, e acredito termos contribuído também na transformação das possibilidades da performance como potência movedora de afetos para quem se aconchegou aos projetos e ao Coletivo. O espaço público é um espaço de todos os possíveis, no qual podemos gerar pertencimento e coletividade por meio de experiências coletivas compartilhadas, apesar do isolamento promovido pelas políticas públicas e da utilização crescente das redes sociais. Com performance, ainda é possível um viver em comum.

JB / Em seus textos, você fundamenta sua prática em autores como Pablo Helguera, Suely Rolnik, Guattari, bell hooks ou Simas & Rufino. Como essas referências te ajudam a construir o encantamento como ato político?

TA / Sendo pesquisadora em arte, faço um constante movimento entre experimentação prática e alimentação conceitual e teórica. Cada uma das práticas retroalimenta outras e ajuda a potencializar todas elas.

Pablo Helguera me provocou acerca da importância de repensar a arte não somente como objeto de contemplação estética, mas com base em interações sociais capazes de facilitar diálogos, cooperação e acolhimento, configurando uma arte socialmente engajada. A escrita de Helguera é fundamentada na ideia de que a arte pode funcionar como uma ferramenta pedagógica poderosa, capaz de gerar espaços de aprendizado colaborativo e, assim, promover transformações sociais. Segundo Helguera, a arte socialmente engajada se destaca como um elo vital entre o indivíduo e a coletividade, desafiando os limites tradicionais da arte

[3] Tania Alice. *Performance como revolução dos afetos*. São Paulo: Editora Annablume, 2026.

e da educação, reafirmando os papéis essenciais dessas áreas como dispositivos de transformações pessoais e sociais, interconectando arte e vida.

Suely Rolnik por sua vez nos ensina que a potência da arte está na possibilidade de dar corpo aos "embriões de futuro", reconfigurando as formas de existir e de conviver. Nesse contexto, torna-se possível um enfrentamento sensível do presente, uma aposta radical na criação de mundos possíveis por meio dos afetos coletivos e da transformação das relações.

E Guattari nos faz pensar a prática como ecologias interna e externa que atuam simultaneamente. Já Simas e Rufino nos trazem uma reflexão sobre encantamento. Pensando bem, talvez o que mais desejo provocar por meio da prática artística seja o encantamento: esse pequeno, mas infinito espanto diante das possibilidades infinitas da vida. Rufino nos traz também a questão pedagógica quando alerta sobre a educação como fenômeno imbricado entre vida, arte e conhecimento. Com bell hooks, mas também com meus alunos, aprendo todos os dias sobre a busca, em sala de aula, de uma amorosidade radical compartilhada que seja um fermento para a criação.

São tantas as referências artísticas, teóricas e conceituais... Dentro dessas que constroem minha prática, também poderia citar as dezenas de romances que estou sempre lendo ao mesmo tempo, destacando: Manoel de Barros, Edouard Louis, Dostoievski, Henry Miller, Beckett e tantos outros, as músicas que escuto, mas também o barulho das patinhas do meu cachorro percorrendo a casa, o silêncio do mundo ou as ondas do mar. Aprendemos com os sons do mundo a aumentar a potência afetiva dos nossos trabalhos e essa escuta terna e radical do outro é fundamental.

JB / Suas ações artísticas muitas vezes se inscrevem em espaços não convencionais – ruas, becos, praças, ônibus. Nelas, a performance parece menos uma cena e mais um contágio. Qual seria, para você, a dimensão política desse encontro cotidiano?

TA / Sair da rotina. Fugir do planejado. Mover o corpo em outra direção daquela prevista pela funcionalidade da vida. Semear e colher poesia. Olhar nos olhos. Respirar e aprender juntos. Construir uma micropolítica afetiva da existência em um contexto no qual os afetos veiculados muitas vezes são afetos tristes, destinados a alimentar a produtividade. O capital tenta se apoderar de nossos corpos e nossas subjetividades, mas somos poetas de dimensão infinita que se potencializam no encontro real, não mediado pelas redes sociais, no encontro

olho no olho e na alegria do sentir compartilhado – como diz Ane Dufourmantelle, na "potência da suavidade". A dimensão do viver junto proposta pela experiência artística é profundamente política. Reaprender o coletivo e a sensação de pertencimento são valores que considero essenciais.

JB / Essa espera pelo outro, esse espaço do entre parecem gerar outro regime de tempo – mais lento, mais afetivo. Em um contexto de exaustão social, isso soa quase como uma forma de resistência.

TA / A palavra "resistência" solidifica algo que se coloca como existente. Exemplificando: se fazemos força para resistir, estamos dando força para aquilo que nos oprime. Agora, se dançamos em cima dos escombros em que tentam nos soterrar, talvez nos seja possível existir de outra forma. A energia do "resistir" fica livre para se tornar energia para existir.

A *performer* e ativista Tricia Hersey escreve que "descansar é resistir" – descansar, criar, dançar são formas de resistir, mas sobretudo de existir, de se mover segundo outras lógicas, de falar a linguagem das folhas das árvores e do bater de uma asa de borboleta em vez de uma prosa empobrecida, colonizada e empoeirada. Poetizar a existência é existir em outro espaço-tempo.

JB / Você fala em "política do encantamento". Poderia desenvolver essa ideia?

TA / A política do encantamento tem a ver com o fato de poetizar coletivamente o existir. Mais especificamente, tem a ver com o momento em que a pessoa sente com todos os poros da sua pele que isso é possível. A arte nos ajuda a lembrar isso uns para os outros. Como diz Krenak, ser artista é se refugiar em um espaço onde a generosidade com os outros pode ser compartilhada. Vivemos em um mundo constantemente ameaçado pela normatização, a domesticação e a colonização dos afetos, dos sonhos e dos desejos. Acredito na força sensível do artista em questionar a recuperação capitalística dos nossos desejos vitais e em sua imaginação e insistência em criar cotidianamente estratégias de encantamento para nos lembrar que outros mundos existem e são possíveis de ser vividos.

JB / Onde entra a alegria nisso?

TA / A alegria entra e sai pelos poros. Mas precisamos lembrar que a alegria não é dada. É uma construção que dá muito trabalho. A alegria é uma produção que envolve não somente o sonhar, mas também o planejamento pragmático, ou seja, alcançar um estado de alegria brincante e contagiosa, por incrível que pareça, envolve muita disciplina. A alegria implica estar acordado. É mais fácil

ficar em casa dormindo do que acordar às três da manhã, do que acordar e fazer uma trilha para ver o sol nascendo. O despertar da alegria passa pela consciência da impermanência, pela opção de querer ser feliz e pela consciência de que esse estado não é produzido de fora para dentro, mas de dentro para fora. O convívio com Buda, meu cachorro, me ensina isso no dia a dia: a vida é curta e, por isso mesmo, ela pulsa e é urgente. A alegria reside na disposição em perceber as pequenas belezas que residem nos detalhes da vida. A performance é o nosso lembrete do possível.

JB / Poderíamos dizer que a performance, em sua forma mais ética, consiste em criar condições para que a alegria e o encantamento possam circular?

TA / Sim. Para despertar a lembrança de quem somos, de quem já fomos e de quem podemos ser, individualmente e coletivamente, temos a arte. E sempre é tempo, sempre é hora – como diz o ditado, "antes arte do que nunca".

JB / Como a experiência da Fábrica de Sonhos reverberou em seu entendimento pedagógico e artístico? Que papel tiveram os sonhos coletivos para construir novas formas de existência?

TA[4] **/** Comer, pelo menos mais uma vez, o bolo de sua avó. Conversar com animais diferentes. Despedir-se do pátio de sua antiga escola, já que a pandemia impediu este último contato. Comemorar uma festa de 15 anos que nunca aconteceu. Velejar na Grécia. Fazer um *pocket show* em inglês. Passar um dia em um spa. Andar de bicicleta pelas ruas de Paris. Andar de pernas de pau em um bloco de carnaval. Ser mãe. Participar da gravação de uma novela. Boiar no mar sem medo. Ser surpreendido com flores. Vestido de *drag*, dar de comer salada para um dinossauro. Mergulhar em uma piscina de gelatina. Casar. Fazer o que mais ama sendo assistido por quem mais ama: sua mãe. Viver, por uma manhã, como uma diva pop. Ser professora universitária por um dia. Gravar um forró. Casar aos pés do Cristo Redentor. Voar. Protagonizar um filme de terror. Presenciar o sol amanhecendo com amigos. Transformar-se em uma *drag queen*. Caminhar em um tapete vermelho. Receber um carro de som com frases de amor. Estudar em uma escola de magia. Flutuar em uma vitória-régia gigante. Ver o Botafogo campeão. Tornar-se passarinho para descobrir o mundo todo. Ser

[4] Há um artigo sobre a experiência da Fábrica de Sonhos, escrito em parceria com o artista-pesquisador Zé Caetano, na revista *Rebento*, da Unesp, que está no prelo, com previsão de publicação em dezembro de 2025. Parte da resposta a essa pergunta foi extraída desse artigo.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

coroada princesa ou se tornar uma sereia. Brincar em um parque de diversões de pijama. Aprender a andar de patins.

Esses são alguns sonhos que a Fábrica de Sonhos realizou após perguntar aos participantes da disciplina “Treinamento para o performer”: “Qual é o sonho da sua vida?”. Perguntamos no início do semestre sobre o sonho de cada um e depois, partimos para a realização.

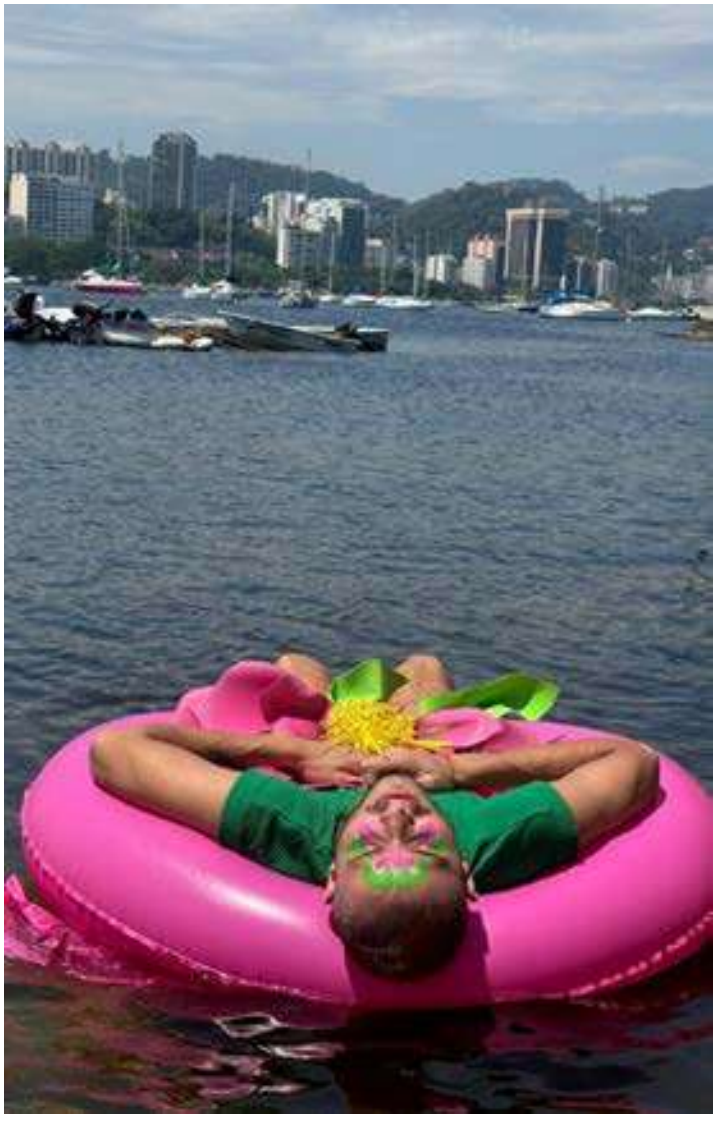


Figura 1
Savio sonha em flutuar em vitória-régia gigante, 2024
Fonte: Arquivo pessoal.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Quando uma pessoa vê seu sonho transformado em experiência concreta, essa pessoa não apenas materializa um desejo pessoal, mas também ativa devires latentes no grupo, expandindo os limites do possível. Ao mesmo tempo, a pessoa entende também que realizar o sonho do outro pode trazer a mesma felicidade do que realizar o seu próprio.

Acredito que, ao colocar o afeto no centro de suas práticas, a Fábrica de Sonhos cria um espaço de resistência contra a anestesia cotidiana imposta pelo neoliberalismo e reconfigura as formas de existir e de conviver. Não é uma fuga da realidade, mas um enfrentamento sensível do presente, uma aposta radical na criação de mundos possíveis por meio dos afetos coletivos e da transformação das relações. A prática pedagógico-artística da Fábrica de Sonhos convoca um contragolpe de modo que o sensível se torna experiência de transformação: ao mesmo tempo que geramos um conhecimento e um aprendizado prático (como conceber e realizar uma cenografia, uma caraterização, um programa performativo, um figurino), os sonhos realizados criam corpos e encantamento de vida, potência crucial para a alegria, e reativam a força de pertencimento a um coletivo.

Figura 2
Roberty sonha em fazer parte de uma trupe de circo itinerante
Fonte: Acervo pessoal.

No contexto de um sistema que privilegia o individualismo e a competição, sonhar em grupo coloca-se como um contraponto potente ao neoliberalismo, oferecendo uma experiência de pertencimento e de criação coletiva: alinhando-se a uma educação que celebra a subjetividade, o afeto e a memória coletiva, em oposição à obediência às exigências produtivistas da universidade e/ou do mercado.

JB / Em sua fala como patronesse da turma de 2025 da Unirio que levou seu nome, você cita a artista Ilus afirmando que "ser artista é optar diariamente por ser poesia em um mundo que insiste em falar em prosa". Como esse pensamento se articula no contexto de crise política e social que vivemos em 2025?

TA / Talvez pelo fato de ser autista, nunca me reconheci no mundo ao meu redor. As regras do mundo sempre me pareceram arbitrárias e, na maior parte das vezes, inúteis e sem sentido. Sendo assim, me pergunto de forma natural: "por que essas regras e não outras"? Sempre acreditei que nossos devaneios artísticos podem mover mundos. Se olho para a crise política, social e sobretudo climática que nos cerca, caio no assombro. Para não me afundar, desenho asas para mim e para quem encontro e formulo um convite para voar. Talvez assim, como diz Krenak, possamos construir um grande paraquedas colorido para adiar um pouco o fim do mundo.

JB / Seu trabalho inclui intervenções profundas em comunidades ribeirinhas, periferias de Marselha, e até performances em fronteiras e contextos migratórios. Poderia relatar como a prática do cuidado e o contato com o outro te transformou nesses espaços-limite e modificou, ou não, sua visão sobre o que é ser artista?

TA / Ao longo da vida, a arte da performance me abriu as portas de infinitos mundos inesperados: ela me levou a descer de barco o rio Amazonas para performar em comunidades ribeirinhas, a realizar coletas de gargalhadas e a realizar danças em domicílio em prédios da periferia de Marseille, a instalar minha cama na fronteira dos Estados-Unidos com o México para escutar em um bate-papo na cama o que os migrantes tinham a dizer aos moradores dos Estados-Unidos. A performance me ajudou a cuidar de artistas após os atentados na Bélgica e a sustentar o sopro em um espaço de cuidados paliativos; a distribuir pessoalmente centenas de abraços de dez minutos coletados no Brasil para as vítimas dos terremotos no Nepal em cima de uma terra que ainda tremia. A performance me levou a dividir casa e escutar moradores do Togo, da Índia, de

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Nova York e de tantos outros lugares conhecidos e desconhecidos sobre o que achavam que um artista deve fazer hoje;[5] a performance ainda me ajudou a sobreviver na pandemia com um espetáculo realizado diariamente pelo nosso coletivo para comprar cestas básicas para artistas que estavam passando fome. A performance me convidou para mil aventuras inesperadas para as quais eu não teria tido imaginação suficiente quando me formei e que minha família me perguntava "Do que você vai viver?". "Do quê?" – eu realmente não sabia, mas eu tinha a intuição de "como" eu queria viver: junto com amigos, parceiros e amores encantados e que acreditam na possibilidade de mudar o mundo – esses parceiros que somente a arte traz.

Tento trazer essa esperança, junto com a ideia de uma disciplina gigante necessária para ser livre, para os meus alunos. Amo o papel de professora de performance e aprendo tanto quanto ensino. Ao longo da vida, tantas vezes, a arte me salvou, me fazendo acreditar na magia, no encantamento e na música do Belquior "Alucinação" quando ele canta: "Amar e mudar as coisas me interessa mais". A fé na potência da performance me fez encontrar pessoas maravilhosas que regam mutuamente as flores que crescem dentro das nossas cabeças.

A força da magia da performance me levou a desejar seguir sendo artista, pesquisando e compartilhando em sala de aula aquilo que arrepia a alma e o corpo e muda tudo dentro e fora e assim me conduziu até cada pessoa que encontrei ao longo da vida, movida pelo desejo de pisar no mundo descalço, de rolar no chão e me movimentar ao som da música e do vento, enquanto o mundo preza a verticalidade produtiva. Acredito que ser artista é querer cantar em vez de dar ou receber ordens; artistas sonham alto e falam com árvores, animais e a natureza, enquanto parte do mundo pensa em caçar, desmatar e poluir. Artistas acreditam na utopia do coletivo, na força da gargalhada e na multiplicidade infinita das formas de ser neste mundo. Ser artista significa olhar no olho do outro e dizer, estou aqui, estamos juntos, vamos inventar algo.

Ser artista para mim significa cuidar da produção de saúde de crianças, adolescentes, adultos e idosos, pessoas internadas, pessoas neurodivergentes

---

[5] As respostas ajudaram a construir o espetáculo *Ensine-me a fazer arte*, apresentado junto com Gilson Motta, entre outros, no Festival Sesc Palco Giratório, no Festival de Curitiba, em temporada no Sesc-Copacabana, na Bienal Internacional de Teatro do Ceará e nas cidades de Natal e Fortaleza por meio do prêmio Myriam Muniz de Teatro.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

ou em situação de vulnerabilidade e optar a cada dia por gerar felicidade em contextos desafiadores. Respondendo mais concretamente à pergunta, escrevi um texto intitulado Dramaturgias da solidariedade[6] em que descrevo as mudanças sutis operadas pelo projeto de dança em domicílio – nos participantes e em mim; segue meu convite à leitura de uma dança compartilhada que relata somente uma dessas experiências, mostrando as forças movidas pelas notas de músicas e os corpos que se buscam na potência e na suavidade do encontro.

JB / E voltando à micropolítica do encantamento – sua pesquisa recente articula escuta, silêncio, cuidado e alegria. Como essas práticas podem ser aplicadas hoje, em contextos educativos, comunitários ou artísticos?

TA / Sempre gostei muito de livros ou vídeos que nos ajudam a entender o funcionamento de pessoas e das coisas. Durante a pandemia, para fazer a minha parte, decidi reunir grande parte das performances e projetos de arte socialmente engajados que tinha realizado ao longo dos últimos dez anos em um livro intitulado *Manual para performers e não-performers – 21 ações artísticas para produzir felicidade*,[7] em que coloco a descrição das performances, os programas performativos, os materiais necessários para que sejam realizados e todas as possíveis dificuldades e as possíveis soluções práticas. A ideia do livro não é fornecer uma metodologia, mas, ao contrário, permitir que alguém que nunca realizou uma performance e tem vontade de experimentar a linguagem, possa testar livremente qualquer uma dessas performances já realizadas – todas elas são livres de direitos autorais e foram inventadas justamente para ser multiplicadas. Para mim, isso constitui uma forma de cuidar com arte.

Outra forma de multiplicar esse tipo de prática constitui o objeto da pesquisa do nosso Grupo de Pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas, que coordeno junto com o professor doutor Gilson Motta (UFRJ) e que, há mais de 15 anos, desenvolve pesquisas em performance para multiplicar saúde por meio de práticas artísticas em diversos contextos. Iniciamos com pesquisas sobre

---

[6] Artigo disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/17115 Último acesso: 23/11/2025.

[7] Tania Alice. *Manual para performers e não-performers – 21 ações artísticas para gerar felicidade*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2020.

os modos como a arte pode atuar em zonas de trauma pontual ou continuado e seguimos com o desenvolvimento de "poéticas do cuidado" de uma forma mais ampla.[8]

Nosso projeto recente envolveu identificar, ao longo de um ano de pesquisa prática, quais eram os eixos do cuidado dentro de práticas artísticas a partir da pergunta "como cuidar com arte?". Após a identificação desses eixos – que desenvolvo detalhadamente no artigo Poéticas do cuidado: sete eixos para cuidar com arte[9] –, construímos dois espetáculos performativos em que compartilhávamos os resultados com o público por meio de experiências imersivas: *Psicotropicais – protocolos de reflorestamento afetivo*, apresentado em temporada no Instituto Municipal Nise da Silveira em 2023 e construído a partir dos relatos de pessoas internadas em hospitais psiquiátricos, e *Welcome to the Fábrica*, estruturado a partir de depoimentos de alunos, professores e servidores da universidade sobre saúde mental e apresentado na Unirio em 2025. Nas duas experiências, que contaram com direção minha e cenografia do professor doutor Gilson Motta, cuidamos do público a partir desses eixos, mas também refletimos sobre a produtividade, a falta de recursos e a burocracia crescente na universidade, que gera adoecimento e propusemos contrapor políticas de vida.

É necessário repensar o campo das artes como um espaço que resiste ao enfraquecimento e ao desânimo promovidos pelo sistema vigente. O afeto, como aponta Suely Rolnik, é um motor essencial para a criação, pois nasce do encontro entre os corpos e as forças que atravessam o mundo, se reconfigurando dentro das possibilidades de encontro despertadas por um projeto artístico, social e pedagógico. É sobre como potencializar esse movimento que nós, artistas, pesquisadores e educadores, podemos direcionar nossas pesquisas.

JB / Para fechar a entrevista, que pergunta gostaria de deixar para o leitor, artista ou cidadão do mundo, em meio às turbulências de agora?

---

[8] Sobre o conceito de "poéticas do cuidado", cf. Tania Alice. *Poéticas do cuidado – um panorama brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2025

[9] Artigo disponível em https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25330. Acesso em 23 nov. 2025.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Feche os olhos...
Respire....
Sinta....
Pense:
O que você pode fazer para mudar aquilo que não ativa suas forças e potências de vidas?
Como você pode gerar poesia para sua vida hoje e agora?
Que mundos você deseja mover para despertar a sua consciência da impermanência da vida e da importância de viver plenamente?
Qual o sonho da sua vida?

Pare.
Te escuto.
Me conte.
Vamos realizá-lo.

Tania Alice *é doutora em letras e artes pela Université de Provence, França (2003); artista-pesquisadora e professora titular da graduação e da pós-graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.*

Julie Brasil *é artista visual e professora na Unirio. Doutora em imagem e cultura, mestre em artes visuais e graduada em pintura pela UFRJ. Sua obra explora trauma, política, consumo e ironia. Participou de exposições no Museu da Cidade, Sesc, Caixa Cultural, CC Brasil México, Festival de Vídeos de Kassel entre outros espaços.*

Como citar:

BRASIL, Julie. Micropolíticas do encantamento: uma entrevista. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo: um dossiê político-poético. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 382-395, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https://doi.org/10.60001/ae.n50.26. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Os outros e os mesmos

The others and the sames

Boris Groys
groys@aol.com

Tradução de
Mariana Paraizo
0000-0002-2066-2621
paraizoborges@gmail.com

Resumo

Este ensaio de Boris Groys, publicado em 2024 na revista online *e-flux*, analisa as mudanças históricas no entendimento de identidade e comunidade. Com o estabelecimento de uma "naturalização" do humano, que deslocou da alma para o corpo o foco do que nos define, novas formas de comunidade emergem, enquanto as formas antigas são rompidas de novas maneiras. Groys reflete sobre a pulsão humana tanto de dissolver o *self* em meio ao grupo quanto de quebrar radicalmente com o contexto social pela migração ou diferença, convidando-nos a considerar como a própria noção de identidade se transformou ao longo do tempo. Tecnologias contemporâneas e dinâmicas políticas tornam possível, por meio de rupturas políticas e tecnológicas, a produção de identidades únicas além daquelas naturais ou culturalmente herdadas, o que dá origem a novas comunidades. Quando identidades naturais são politizadas, elas são transformadas em construtos artificiais – como *ready-mades* – abertas à reinvenção. A história humana é marcada por tais rupturas, que produzem novas formas de solidariedade. Assim, comunidades fundadas em identidades escolhidas e artificiais – sejam elas religiosas, políticas ou artísticas – são baseadas em laços estratégicos e voluntários, em vez de culturalmente herdados ou "naturais".

Palavras-chave
Modernidade. Política. Identidade.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.27

a e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Abstract

This essay, published in 2024 in the e-flux *online journal, analyzes the historical shifts in how identity and community are understood. As the 'naturalization' of the human occurs, shifting the focus of what defines us from soul to body, new forms of community emerge while older ones are disrupted in new ways. Groys reflects on the human drive toward either dissolving the self within a group or breaking radically with one's milieu through migration or difference, inviting us to consider how the very notion of identity has been transformed over time. Contemporary technological and political dynamics enable the production of unique identities beyond inherited culture or nature, generating new communities through those political and technological ruptures. When natural identities become politicized, they are transformed into artificial constructs – like ready-mades – open to reinvention. Human history is marked by such ruptures, which produce new forms of solidarity. Thus, communities founded on artificial, chosen identities – whether religious, political, or artistic – are based on voluntary, strategic bonds rather than on natural or cultural inheritance.*

Keywords

Modernity. Politics. Identity.

Ao ler publicações contemporâneas de filosofia e arte, tem-se a impressão de que a principal dificuldade dos indivíduos consiste, hoje, no seu isolamento e separação das outras pessoas. Esses textos, portanto, oferecem muitos conselhos sobre como transcender as fronteiras da individualidade e tornar-se parte de uma comunidade. Essa pode ser étnica, regional ou profissional, mas há em todas elas a exigência de que eu sinta e pratique a solidariedade para com aqueles que são como eu – iguais a mim – em um ou outro aspecto. A sociedade é entendida como uma colcha de retalhos de comunidades: é preciso que eu me comprometa com minha própria comunidade e, ao mesmo tempo, seja respeitoso em relação às comunidades de pessoas dessemelhantes a mim – os outros. Independentemente do que se pense sobre esses requisitos e recomendações, eles manifestam uma grande distância entre nosso tempo e, digamos, os anos 1950 ou 1960. Naquela época, estava-se interessado não na dissolução do indivíduo em uma comunidade, mas na emancipação dos indivíduos de seus *meios* sociais e culturais – suas famílias, vizinhanças, conexões profissionais. Buscava-se romper com as atitudes culturais herdadas e com as comunidades que as praticavam – e tornar-se *outro* para elas. Hoje, esse desejo de rompimento com a própria comunidade tornou-se obsoleto. Também obsoleto é o discurso sobre a identidade como o "eu oculto" ou como o "verdadeiro eu" que transcende o "eu empírico". Esse discurso foi central para a filosofia e a arte – do romantismo ao modernismo –, mas, agora, pertence ao passado. Hoje, paradoxalmente, a identidade é entendida não como algo que identifica um indivíduo particular, mas como aquilo que esse indivíduo compartilha com os membros da comunidade à qual pertence. O que houve, então, durante esse período que nos separa do pensamento existencialista dos anos 1950 e 1960? A resposta mais óbvia é: o que houve foi a naturalização e animalização dos humanos.

A noção de comunidade tem suas raízes na tradição religiosa. Comunidades religiosas eram baseadas em uma fé comum. Durante a época do iluminismo, essas comunidades foram criticadas por ser exclusivas demais. E, realmente, por que excluir de uma comunidade um vizinho que tem uma fé diferente? Afinal, somos todos humanos – e isso nos une. Assim, foi decidido que a fé e as comunidades baseadas na fé deveriam ser rejeitadas – como algo que nos divide. O que nos une é a "natureza humana". Em outras palavras, o que nos une não é a semelhança de nossas almas, mas a semelhança de nossos corpos. Hoje, contudo, o

discurso sobre a "natureza humana" universal também se tornou obsoleto. Fala-se de indivíduos de diferentes raças e gêneros como possuidores de corpos diferentes e, assim, naturezas diferentes – desejos e interesses diferentes etc. Pessoas de naturezas diferentes podem e devem praticar princípios de diversidade e tolerância umas com as outras – mas, ainda assim, a fronteira entre os mesmos e os outros se mantém. Pode-se, de fato, mudar de fé, mas é muito mais difícil que alguém mude seu gênero ou raça.

Assim, a mudança de foco – da alma para o corpo, e da religião para a natureza – levou à emergência de comunidades que são bem mais rígidas que as boas e velhas comunidades religiosas.

A história das religiões mostra que indivíduos, e até mesmo nações e Estados, mudaram periodicamente de religião. E as próprias religiões sofreram diversas transformações; elas se dividiram, e surgiram novas denominações de velhas religiões e mesmo religiões radicalmente novas. Em contrapartida, divisões por gênero e raça se mantiveram relativamente estáveis. Culturas locais herdadas também se mantiveram relativamente estáveis ao longo da história. Corpos *culturalizados* são muito mais inertes do que almas. Corpos são formados por meio de determinadas tradições culinárias, modos de criação, relações familiares e costumes estabelecidos. Tudo isso é de difícil mudança, ao passo que se pode mudar de religião em um instante – como exemplificado pela transformação de Saulo em Paulo.

Atualmente, no entanto, não falamos apenas em comunidades baseadas em características naturais semelhantes ou criação em comum. Falamos também em comunidades de fãs da Beyoncé ou de jogadores de xadrez. Essas comunidades são fluidas porque não são baseadas em qualquer característica corporal ou social estável. Nelas pode-se entrar, bem como delas sair sem dificuldade. Essas comunidades culturais fluidas herdam a característica básica das comunidades religiosas: oferecem a chance de se romper com o meio herdado ou com a identidade compartilhada. Homem ou mulher, branco ou negro, posso definir minha identidade como jogador de xadrez ou fã de Beyoncé. Quando eu era mais jovem, tinha um amigo que vinha de uma família proletária do interior profundo das províncias russas. Por algum acaso, ele leu algumas traduções russas de Rimbaud – e ficou tão impressionado com elas que abandonou sua família e sua cidade e se tornou poeta. O assim chamado modernismo é, muitas vezes,

considerado elitista, e sua poesia e arte são vistas como estrangeiras em relação à assim chamada gente simples e a suas identidades. Mas "gente simples" também pode viver em conflito com sua identidade e seu ambiente. De tempos em tempos, ela também quer romper com suas próprias identidades, seus meios, para criar uma nova e diferente identidade, tornar-se um "outro" para sua comunidade.

Nós hoje falamos muito sobre inclusão – mais precisamente, sobre a inclusão dos outros. O problema real, contudo, não é o "outro", mas os "mesmos" com quem se deve compartilhar a identidade. Será que os indivíduos, sempre e em todos os cantos do mundo, amam seus mesmos a ponto de se sentir preparados para compartilhar com eles suas identidades – o aspecto mais íntimo de suas existências? Sabemos que não é o caso. O desejo de alguém de romper com um meio que lhe é familiar é pelo menos tão forte quanto o desejo de nele se dissolver. Há um desejo por identidade compartilhada, mas há também um desejo pela autoexclusão, um desejo por se tornar outro para a própria identidade socialmente reconhecida e criar o que seria uma identidade única, que realmente identificasse seu portador. É, de fato, uma ilusão acreditar que as identidades individuais sejam criadas pelas condições do capitalismo neoliberal. O principal objetivo do capitalismo, na verdade, é a padronização – a criação de uma massa de mesmos. A "identidade verdadeira" de uma pessoa – a identidade que identifica esse indivíduo em particular e mais ninguém – só pode resultar de uma quebra com a conformidade (ou "mesmidade") capitalista. Pode-se, no entanto, perguntar: como é possível tal rompimento?

A documentação histórica acumulada em nossas bibliotecas e museus responde a essa pergunta. A história mundial, na verdade, é justamente a história de tais quebras e rupturas. Quando falamos sobre as identidades de escritores e artistas, nos voltamos para os textos e imagens que produziram. É claro que escritores e artistas possuem gêneros e racialidades específicos. Mas suas criações não expressam essas identidades "naturais" compartilhadas. Nem mesmo refletem as "identidades culturais" pessoais de seus autores. Se esses autores querem ser historicamente relevantes, abandonam seus meios culturais – frequentemente, pela migração. Assim, escritores e artistas obtêm a liberdade para criar suas próprias identidades – que não são naturais, mas artificiais. Para se criar a própria identidade única, no entanto, não basta escrever ou pintar algo

novo ou diferente; é preciso também definir e defender o que se produziu como "novo, diferente e único". Escritores e pintores do passado escreveram manifestos, brigaram com seus contemporâneos e protestaram contra o gosto popular dominante. Assumiram todos os riscos possíveis – em alguns casos, arriscaram até a própria vida. Há uma tendência a se pensar que apenas identidades compartilhadas produzidas pela natureza e pela tradição são "identidades sérias", ao passo que identidades artificiais são, de algum modo, frívolas. O motivo de tal juízo é precisamente a nossa capacidade de mudar a própria identidade artificial – e nossa incapacidade de mudar a própria identidade natural. Pensamos que apenas o que é fadado e inevitável é sério e verdadeiro, enquanto tudo aquilo que é produzido ou escolhido é um tipo de luxo supérfluo. Houve pessoas, contudo, que morreram por sua fé, ideologia, convicções, senso de dever. Em outras palavras, morreram pela identidade artificial que elas mesmas criaram – e não pela identidade determinada pela natureza ou cultura. Nós não nos sentimos responsáveis pelos nossos corpos, que nos são dados pela natureza. Tampouco nos sentimos responsáveis pelas convenções e costumes em meio aos quais crescemos. Nos responsabilizamos apenas por aquilo que fizemos nós mesmos – por uma quebra com a natureza e a cultura que nos formaram.

Isso, claro, não é verdadeiro apenas para escritores e artistas. Trabalhadores comuns também produzem suas identidades ao longo de seus processos de trabalho. De outra forma, um fenômeno como a "classe operária" nunca teria surgido. Esse fenômeno, porém, tampouco poderia ter existido sem a dissociação política entre a classe trabalhadora e o amorfo Terceiro Estado. Cada novo passo da revolução industrial produziu novas identidades. O progresso tecnológico permite e requer a constante produção de novas identidades; é por isso que o progresso é sedutor e perturbador ao mesmo tempo. Isso, no entanto, não significa que o progresso tecnológico seja um processo autopropulsor que produz novas identidades sem qualquer intervenção humana. Novos modos de vida e de trabalho – e, por conseguinte, novas identidades – são estabelecidos por meio de luta política. Hoje, um novo proletariado digital e um novo proletariado dos serviços emergiram. Eles são diferentes do proletariado industrial dos séculos 19 e 20. A emergência deles demanda novas definições e estratégias políticas. Como alternativa, muitos retornam à identidade "natural". Estamos desconcertados e desorientados pela volátil estrutura de classes da sociedade

contemporânea, então buscamos as identidades naturais que supostamente se mantêm estáveis durante mudanças históricas.

Alguns dizem: deixem que as mulheres e pessoas racializadas encontrem uma nova forma de solidariedade baseada em suas identidades corporais – atravessando as fronteiras de classe. Mas esse apelo à solidariedade identitária significa apenas que identidades naturais começam a ser politizadas. Em outras palavras, essas identidades naturais começam a ser usadas como *ready-mades* no campo político contemporâneo. Quando feministas contemporâneas dizem que querem romper com o tradicional papel feminino na família e com a posição subordinada das mulheres na economia e na política, elas transformam a identidade feminina em um novo produto artificial e tentam consolidar esse produto no campo político. Ao fazê-lo, as feministas rompem com as mulheres que se mantêm em seus "papéis tradicionais". É por isso que a única forma de escrever uma história das mulheres é escrever uma história do feminismo – uma história das quebras e rupturas com a conformidade (ou "mesmidade") feminina. E é por esse motivo que se tornou possível mudar de gênero, devido a uma nova combinação de tecnologia e ação política. A política é, de fato, tão artificial quanto a tecnologia. Não há identidades políticas "naturais", assim como não há produtos tecnológicos "naturais". Politizar uma identidade "natural" e herdada é o mesmo que pegar um objeto cotidiano e colocá-lo no museu. Como resultado, o objeto se torna um trabalho artístico. Da mesma forma, uma identidade "natural" posta em um contexto político se torna uma identidade política – que se pode adotar ou rejeitar, como qualquer outra identidade política. Aqui, o indivíduo não é mais definido pela identidade pré-dada; em vez disso, a identidade se torna uma questão de invenção tecnológica e escolha política. Pode-se transformar essa identidade politizada tão facilmente quanto se pode mudar de profissão.

Enquanto identidades individuais artificiais – política e tecnologicamente produzidas – são historicamente diferentes, os modos de produção dessas identidades têm muito em comum. A história humana nos oferece uma gama de exemplos de quebras e rupturas com velhas identidades, o que produziu e continua produzindo novas identidades. Quero aqui dizer quebras políticas e também tecnológicas. As velhas identidades podem ser muito diferentes, e as novas identidades ainda mais, mas as quebras que produziram essas identidades são geralmente parecidas e até mesmo repetitivas. Em outras palavras, existe um

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

campo comum entre indivíduos, mas não no nível das identidades pré-dadas – naturais ou herdadas – que os conectam aos seus "mesmos": ele existe no nível de produção de identidades novas e artificiais, que só identificam esses indivíduos em particular e mais ninguém. E se novas comunidades se formam de acordo com essas identidades artificiais, sejam elas religiosas, políticas ou artísticas, essas comunidades são fundadas em uma solidariedade que é política e estratégica, não imposta pela natureza nem pela cultura.

Boris Groys *é filósofo, ensaísta, crítico de arte, teórico da mídia e especialista de renome internacional em arte e literatura da era soviética, especialmente a vanguarda russa.*

Mariana Paraizo *atua como artista visual, educadora, produtora cultural e pesquisadora. É mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA /UFRJ, instituição pela qual possui graduação em Artes Visuais - Escultura. É diretora da plataforma independente de arte, cultura e educação em arte urbana Casa Pública.*

Tradução recebida em agosto de 2025 e aprovada em novembro de 2025.

Como citar:
GROYS, Boris. Os outros e os mesmos. Tradução de Mariana Paraizo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 397-404, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https:// doi.org/10.60001/ae.n50.27. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Da água

Of water

Ileana L. Selejan
0000-0001-9571-0029
iselejan@ed.ac.uk

Tradução de
Michael Asbury
0000-0002-2205-0063
m.asbury@chelsea.arts.ac.uk

Resumo

Este artigo explora a interconexão entre arte e vida ao redor do Lago Atitlán, na Guatemala, conforme observado na obra de artistas maias Tz ' utujil, incluindo Antonio Pichillá Quiacaín, Benvenuto Chavajay Ixtetelá e Manuel Chavajay. A água, como elemento vital e espaço de transição, desempenha papel central no trabalho dos artistas locais, promovendo o diálogo entre o contemporâneo e o ancestral. Esses artistas desafiam o legado do colonialismo e do extrativismo, com foco na justiça reparadora e na recuperação do patrimônio cultural. O texto também aborda as lutas contínuas pelos direitos à terra e à água – destacadas por meio de uma ação colaborativa iniciada pela artista Regina José Galindo – numa região onde as comunidades indígenas continuam a resistir às invasões corporativas e governamentais em seus territórios. Assim, o artigo proporciona uma reflexão sobre o contexto mais amplo da soberania indígena e da preservação ambiental, enfatizando a necessidade de resistência contra a exploração e a degradação ecológica.

Palavras-chave
Guatemala. Arte indígena.
Direitos à água. Resistência.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.28

a e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Abstract

This article explores the interconnectedness of art and life around Lake Atitlán in Guatemala, as seen in the work of Maya Tz' utujil artists including Antonio Pichillá Quiacaín, Benvenuto Chavajay Ixtetelá and Manuel Chavajay. Water, as both a life-sustaining element and a transitional space, plays a central role in the work of local artists, bringing the contemporary and the ancestral into dialogue. These artists challenge the legacy of colonialism and extractivism, focusing on reparative justice and the reclamation of cultural heritage. The article also discusses ongoing struggles for land and water rights – highlighted via a collaborative action initiated by artist Regina José Galindo – in a region where Indigenous communities continue to resist corporate and governmental encroachments on their territories. Thus, it reflects on the broader context of indigenous sovereignty and environmental preservation, emphasizing the necessity of resistance against exploitation and ecological degradation.

Keywords

Guatemala. Indigenous art.
Water rights. Resistance.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Ainda não existia nenhum homem, bicho, pássaro, peixe, caranguejo, árvore, pedra, gruta, desfiladeiro, prado ou floresta: só existia o céu.
A face da terra não se manifestara, ainda. Sob todo o céu, só havia o mar liso.
Não havia nada reunido. Tudo estava imóvel. Nada se movia sozinho, tudo estava quieto, em repouso sob o céu.
Não havia nada erguido. Só existia a extensão de água, o mar liso, sozinho, sereno. Nada existia, ainda.
Tudo estava em silêncio e deserto no escuro, na aurora.[1]

Figura 1
Lago Atitlán, fotografia da autora

[1] Josely Vianna Baptista, trans., *Popol Vuh. O esplendor da palavra antiga dos Maia-quiché de Quauhtlemallan: aurora sangrenta, história e mito* (São Paulo: Ubu Editora, 2019), p. 119.

Vemos o Lago Atitlán ladeado por vulcões. Em primeiro plano, troncos de árvores submersos, descoloridos pelo sol, emergem da água. O artista entra em cena, carregando tecidos de cor amarela-vibrante empilhados sobre seus ombros. Ele começa entrelaçando cuidadosamente o tecido entre os troncos das árvores, transformando-os em uma espécie de suporte. Durante os próximos cinco minutos, aproximadamente, observamos uma série de ações e movimentos repetitivos que entrelaçam outras camadas de tecido em vermelho, branco e preto. Essas são adicionadas, ou tecidas, na paisagem, como indica o título da obra, *Tejiendo el paisaje* (Tecendo a paisagem), de 2020. Os gestos evocam os de tecelões que estendem os fios, delineando seus padrões, no preparo do trabalho. A presença escultural da peça, a materialidade dos têxteis e da madeira, é ainda mais enfatizada – monumentalizada, poderíamos até dizer – pela vastidão da paisagem circundante. De fato, não são apenas esses elementos imediatamente intervencionados que constituem a instalação. A água – mediante sua superfície reflexiva e fluida – a amplia.

Antonio Pichillá Quiacaín é um artista prolífico. Ele trabalha principalmente com pintura, escultura e têxteis. Às vezes sua obra se produz em seu estúdio, mas frequentemente ele também cria instalações de grande escala que se estendem para fora, que se projetam e cruzam a superfície do lago. Ensinado a tecer e criar seus próprios têxteis por sua mãe, ele se baseou nessa arte para desenvolver composições abstratas que dialogam com a arte moderna e contemporânea, embora permanecendo ancorado na cosmovisão maia. Suas ações ocorrem quase exclusivamente ao redor do lago Atitlán, nas serranias da Guatemala, um espaço de cura, onde se desdobram gestos simbólicos, como o ato de dar nós e envolver.

A água ocupa posição central na cultura maia, como um elemento necessário à perpetuação da vida e também como espaço de transição, um lugar em que o contemporâneo e o ancestral se entrelaçam. O *Popol Vuh*, texto fundamental da cultura maia-quiché, começa narrando majestosamente a criação do mundo a partir das águas primordiais: “Sob todo o céu, só havia o mar liso”. O lago Atitlán é considerado sagrado, uma presença animada e maternal, dotada de personalidade. Ele tem alma. Não é, portanto, coincidência que suas águas tenham nutrido práticas artísticas como a de Pichillá.

Em julho de 2018, fui convidada por Pichillá e pelo artista Benvenuto Chavajay Ixtetelá para participar da Vienal del Lago na cidade de San Pedro

La Laguna, às margens do lago Atitlán. Os dois artistas organizaram visitas a ateliês e me levaram para explorar a região. Talvez a experiência mais inesperada e comovente tenha sido quando me foi concedida permissão para visitar Maximón (San Simón) em Santiago Atitlán, uma figura sagrada comumente chamada de avô, profundamente reverenciada pelas comunidades que vivem ao redor do lago. A Vienal del Lago tira o B de bienal e o substitui por um V de vida, porque, como explica Chavajay, "a vida, como é, é mais importante que a arte em si". A letra também se torna um símbolo, já que faz referência à forma invertida dos três vulcões que ladeiam o lago Atitlán, refletida na superfície da água. Chavajay me disse que para ele a arte é um meio de entrar em diálogo com o Ocidente. Em contraste com a maioria das bienais internacionais, a Vienal é um evento permanente que se desenvolve a partir de uma relação de equivalência entre arte e vida.

Durante minha residência de seis semanas, conheci um grande número de artistas e artesãos locais, e pude observar a amplitude, a diversidade e o florescimento de sua arte e de sua cultura. Logo ficou evidenciado o fato de que certas noções estabelecidas sobre a autonomia da arte, especificamente na arte ocidental, não eram apenas irrelevantes nesse contexto, mas obsoletas. O artista lembrou que, quando perguntou pela primeira vez ao pai sobre o significado da arte, ficou surpreso com o silêncio dele: o termo não existia em Tz'utujil. Chavajay, no entanto, sabia desde jovem que, em sua comunidade, a arte estava em toda parte, enraizada em objetos e gestos. Desde então, ele observou que sua prática – seus "gestos artísticos contemporâneos"[2] – tem sido baseada no silêncio de seu pai.

A cosmovisão maia abrange definições abertas, dissolvendo distinções rígidas feitas entre seres vivos e matéria inanimada, entre pessoas e coisas, práticas culturais ancestrais e atividades mundanas do dia a dia. A Vienal está inserida nesse contexto e, portanto, não depende da curadoria de exposições ou do planejamento de eventos especiais. Em vez disso, ela se desenrola em paralelo aos envolvimentos e às trocas dos participantes com a comunidade; ela flui e reflui. De fato, fluir é provavelmente a palavra que melhor capta a sensação de minha experiência lá, já que a maior presença na Vienal é o lago.

[2] Expressão do artista em entrevista à autora, julho 2021.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figuras 2 e 3
Antonio Pichillá, *Tejiendo el paisaje* (Tecendo a Paisagem), 2020. Documentação fotográfica: Josué Samol

A obra de Chavajay está profundamente ligada à vida de sua comunidade, sua cultura ancestral. Apesar de se projetar para fora, buscando contato e conexão muito além, incluindo aquela entidade fragmentada que chamamos de mundo da arte – ela toma o mundo como arte e a arte em relação ao mundo. Tal prática implica o que poderia ser chamado de missão social. Ela busca desvendar zonas de atrito, assim como de sobreposição, entre a cultura ancestral e a modernidade. Há vários anos, Chavajay está envolvido em um projeto contínuo intitulado *El retorno de las almas* (O retorno das almas), que trata da repatriação de artefatos removidos à força de comunidades indígenas, desafiando instituições que continuam a perpetuar atitudes colonialistas e denunciando o mundo da arte por sua complacência (para não dizer sua flagrante hipocrisia).

Em 2021, em colaboração com líderes locais e grupos comunitários, ele conseguiu persuadir as autoridades governamentais a devolver o assento de Atanasio Tzul do Museu Nacional de História da Cidade da Guatemala ao seu devido lugar em Totonicapán. Tzul, um líder maia-quiché, organizou uma grande revolta indígena contra a coroa espanhola em 1820, declarando independência, o que o levou a governar a região por um período de 29 dias.[3] Anteriormente, em 2013, Chavajay havia iniciado uma campanha para renomear o estádio nacional da Guatemala em homenagem a um atleta indígena cujo nome foi alterado de Doroteo Guamuch Flores para Mateo Flores a fim de ocultar essa identidade. O assento de Tzul e o legado de Doroteo Guamuch – como Chavajay vê – não estavam em seu devido lugar. Devolver suas almas, portanto, tornou-se um ato necessário. Pode-se considerar essas ações sob a perspectiva da justiça reparadora: ao identificar objetos e símbolos que foram usurpados ou deslocados, ele busca curar as feridas da história, recuperar-se da perda. O significado da água – o riacho, o lago, o oceano –, sua proximidade física e conceitual, pode ser interpretado em sentido simbólico aqui, como um conduto, uma presença intermediária. Lido sob esse ponto de vista, *El retorno de las almas* realiza um desfazimento simbólico da viagem de Colombo, revertendo os séculos de pilhagem e devastação que se seguiram. De fato, a cura é foco central no trabalho de Chavajay e Pichillá, enquanto eles tentam lidar com o abismo entre mundos, a ferida colonial, como diria Chavajay.

[3] Vale ressaltar que esse foi o primeiro movimento de independência bem-sucedido na região. A Confederação Centro-americana, da qual a Guatemala era membro na época, só declarou independência da Espanha em 1821.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 4
Benvenuto Chavajay, *El retorno de las almas* (O retorno das almas), 2021. Tatuagem da trono de Atanasio Tzul. Visível na parte superior está a tatuagem do documento de identidade de Doroteo Guamuch, parte da campanha de 2013

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 4
Benvenuto Chavajay, *El retorno de las almas* (O retorno das almas), detalhe da performance, lago Atitlán, 2022

Muitos dos artistas que vivem e trabalham nas margens do lago Atitlán exploraram em suas obras o significado da água, seja como meio ou tema. Manuel Chavajay, por exemplo, desenvolveu uma série de trabalhos em diversas mídias, incluindo aquarela, acrílico, fotografia e vídeo, retratando encontros inusitados em ambientes aquáticos. Aqui, a água se torna um veículo, um meio de transitar entre mundos, brincando com a aparência; além de cumprir sua função como meio primordial de subsistência, essencial à vida. Em *Jikonriil'/Tensión* (Tensão), de 2017, observamos dois homens remando para mover suas canoas em direções opostas.

Os barcos estão amarrados um ao outro, de modo que cada remador só consegue avançar um pouco, enquanto o outro descansa brevemente. Os homens estão ligados, literal e figurativamente, seus esforços equivalentes, mas opostos, estabelecem um tipo de equilíbrio que os mantém no mesmo lugar. A obra aborda o conflito armado de décadas na Guatemala e suas consequências, apontando para as violações contínuas dos direitos dos cidadãos indígenas, a perseguição de líderes comunitários e a depredação de recursos naturais, especialmente de *nuestra madre agua* (nossa mãe água).

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 5
Manuel Chavajay, *Jikonriil' / Tension* (Tensão), 2017

Outros artistas da região utilizaram materiais carregados e modelados pela água. Mestre Feliciano Pop esculpiu inúmeras peças ao longo de sua vida, com enorme engenhosidade e grande afeto, a partir de fragmentos de pedra-pomes trazidos pelas ondas até as margens do lago. Uma de minhas visitas mais memoráveis foi ao ateliê dos irmãos Emilio, Juan Fermín e Lorenzo González Morales, pintores que se formaram na tradição local, desenvolvendo estilos composicionalmente complexos e imediatamente reconhecíveis. Seus trabalhos abordam a vida da comunidade ao redor das margens do lago. Pode-se dizer que suas pinturas também têm uma função memorial, ao retratar ritos e festividades importantes, juntamente com aspectos da vida cotidiana.[4] A celebração da vida, como vista nessas telas coloridas, está, no entanto, condicionada às circunstâncias imediatas. Os Tz'utujil estão entre os 21 grupos indígenas maias na Guatemala, que representam a maioria da população, apesar de considerados uma classe subalterna desde o período colonial. Essas comunidades fortes e autodeterminadas

[4] Veja a exposição e o documentário *Miradas biónicas* (2017) produzido por Benvenuto Chavajay e Antonio Pichillá. Sobre os mais importantes pintores tz'utujil da região, veja *Arte Maya Tz'utuhil*, artemaya.org/index.html.

durante séculos sobreviveram e resistiram ao colonialismo e ao neocolonialismo. A questão da soberania e autonomia indígena, contudo, continua a assolar o país. Nas últimas décadas, a incursão de corporações multinacionais – a pressão para expandir a mineração e construir barragens hidrelétricas – levou a disputas acirradas sobre a propriedade da terra e direitos referentes à água.

O lago Atitlán tem estado no centro dessas lutas. Dada sua importância como fonte de água doce e como uma das áreas turísticas mais procuradas da Guatemala, os planos governamentais e as propostas público-privadas para seu desenvolvimento têm provocado confrontos com as comunidades locais. De longe, o projeto mais ferozmente contestado tem sido o de descontaminação de águas residuais com um *megacolector*, liderado pela Asociación Amigos del Lago de Atitlán, uma ONG com ligações problemáticas com as elites oligárquicas do país e o setor agroindustrial. Moradores de toda a região de Sololá encaram o projeto com suspeita, e os cidadãos de San Pedro La Laguna lideraram protestos contra ele, argumentando que se trata de um meio dissimulado de obter acesso e privatizar a água do lago. Há ainda preocupações imediatas sobre o futuro do lago e a estabilidade de seu ecossistema devido às mudanças ambientais. Desde 2009, ele foi invadido por cianobactérias diversas vezes. Talvez ainda mais preocupante seja o fato de o nível da água estar subindo e não haver explicações claras para o que possa estar causando isso. A antiga cidade maia submersa de Samabaj permanece como um lembrete sinistro de um passado semelhante. Arqueólogos acreditam que ela foi originalmente construída em uma ilha no lago, habitada entre cerca de 400 AEC e 250 EC, e foi então abandonada devido à elevação do nível da água por consequência de eventos sísmicos.

A luta pelos direitos à terra e à água na Guatemala tornou-se cada vez mais urgente. Em toda a América Central, as comunidades indígenas têm travado batalhas ferozes e de longa duração contra incursões em seus territórios por parte de Estados e corporações, o extrativismo e a destruição ambiental. Ativistas, líderes comunitários e seus aliados estão expostos a enormes riscos ao defender esses direitos. Não há exemplo mais trágico do que o de Berta Cáceres, de ascendência lenca, em Honduras, que só ganhou destaque internacional quando foi brutalmente assassinada, apesar de seu incansável ativismo ao longo de muitas décadas como líder do Conselho de Organizações Populares e Indígenas de Honduras (Copinh) e em importante campanha contra a construção de uma barragem no rio Gualcarque.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 6
O escultor Feliciano Pop segurando seu retrato de Obama, 2019. Fotografia da autora

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 7
Os irmãos González Morales, Juan Fermin, Emilio e Lorenzo com Antonio Pichillá (da esquerda para a direita). Fotografia da autora

Na Guatemala, líderes e ativistas de comunidades indígenas têm sido agressivamente perseguidos, presos ilegalmente e assassinados nos últimos anos. À medida que projetos ditos de desenvolvimento se multiplicam, a força da repressão aumenta – mas a resistência contra ela também. O ativista Bernardo Caal Xol passou quatro anos na prisão por defender os direitos das comunidades maias-quiché, impactadas negativamente pela construção de uma barragem hidrelétrica no rio Cahabón, na região de Alta Verapaz, no norte da Guatemala.[5] *Ríos de gente* foi uma ação organizada em 2021 pela artista Regina José Galindo e pelo ativista Abelino Chub Caal, envolvendo mais de mil pessoas de comunidades indígenas de toda a Guatemala, como parte do festival Libertad para el Agua (Liberdade para a Água) promovido pela associação Maíz de Vida. Foi dedicada a Bernardo Caal Xol, que estava preso na época. Como parte dessa ação, mulheres, crianças e adolescentes carregaram longos pedaços de lona azul em uma procissão. O movimento das pessoas pela paisagem animou a tela, recriando o fluxo da água em uma ação coletiva destinada a denunciar a contaminação

[5] Anistia Internacional, Guatemala: Bernardo Caal Xol nunca deveria ter passado um dia na prisão, 25 de março de 2022. Disponível em: https://www.amnesty.org/en/latest/news/2022/03/guatemala-bernardo-caal-xol-should-never-have-spent-a-day-in-prison/.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

e o desvio dos rios devido à indústria. “Liberdade para a água!”, eles cantavam em uníssono. Simbolicamente, em março de 2022, a peça foi recriada, exibida e carregada por todo o Centro da Cidade da Guatemala como parte de uma ação que terminou em frente ao Palácio Nacional. Resta saber quantas vezes essa performance precisará ser repetida até que essas vozes sejam ouvidas.

Refletindo sobre esses grandes desafios, volto à obra de Pichillá. Ao observar a majestosa presença do lago, somos convidados a reconhecer o poderoso e duradouro efeito que movimentos tão silenciosos podem desencadear, reverberando no ar. Imperturbável, um pescador passa, aparentemente interrompendo a cena. Contudo, sua presença também se funde com a água, em fluxo, como se fosse outro elemento na paisagem. Lembramos assim que nossa presença também é efêmera, pois eventualmente retornaremos à terra e à água que nos deram vida.

Ileana L. Selejan *é PhD, pesquisadora e curadora de fotografia, professora de história da arte, cultura e sociedade na Universidade de Edimburgo. Foi pesquisadora no Departamento de Antropologia da University College London, no projeto Cidadãos da Fotografia: A Câmera e a Imaginação Política, financiado pelo Conselho Europeu de Investigação. Ocupou vários cargos de curadoria, pesquisa e ensino em diversas instituições, incluindo a Central Saint Martins e o Decolonising Arts Institute da University of the Arts London, o Davis Museum no Wellesley College, a New York University, a Parsons School of Design e o Departamento de Belas Artes da West University de Timisoara (Romênia).*

Michael Asbury *é curador, crítico e historiador da arte. Professor titular na Chelsea College of Arts, University of the Arts London, onde atua como vice-diretor do centro de pesquisa Transnacional, Art, Identity and Nation (TrAIN). É autor do livro* Today is always yesterday: contemporary Brazilian art *(Reaktion 2023) e co-curador (com Sonia Boyce e Gilane Tawadros) da exposição Lygia Clark: the I and the You, na Whitechapel Gallery em Londres (2024-2025).*

Tradução recebida em agosto de 2025 e aprovada em novembro de 2025.

Como citar:

SELEJAN, Ileana L. Da água. Tradução de Michael Asbury. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 405-418, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https:// doi.org/10.60001/ae.n50.28. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Anna Maria Maiolino: entrevidas, vida afora

Anna Maria Maiolino – amongst lives, throughout life

Michael Asbury
0000-0002-2205-0063
m.asbury@chelsea.arts.ac.uk

Tradução de
Felipe Scovino
0000-0003-3308-9382
felipescovino@eba.ufrj.br

Resumo

Entrevidas (1981) é um tríptico fotográfico de Anna Maria Maiolino, pertencente à série Fotopoemação.[1] Registra uma performance em que a artista caminha sobre paralelepípedos em meio aos quais foram intercalados ovos crus. O cuidado e a atenção necessários para não pisar nenhum deles são sutilmente sugeridos pelos passos delicados de Maiolino. Cada fotografia retrata aproximadamente o mesmo espaço e, quando colocadas lado a lado, as imagens reunidas registram o movimento de um corpo ao longo do espaço e do tempo. Além dessa inegável qualidade cinematográfica, este ensaio elabora relações entre a obra e o tempo em um sentido mais amplo, a saber: sua relação com seu próprio tempo, com a vida da artista e como esses aspectos se entrelaçam com o tempo da história da arte. O ensaio foi originalmente publicado em catálogo editado pelo museu MAXXI, de Roma, em decorrência da exposição Senzamargine Passages in Italian Art at the Turn of the Millennium, ali realizada em 2020.

Palavras-chave
Anna Maria Maiolino. Fotopoemação.
Temporalidade. Fotografia.

[1] Iniciada por volta de 1973, a série Fotopoemação teve suas primeiras obras produzidas em paralelo aos filmes de 16mm e Super 8. Não se trata de fotogramas retirados diretamente do filme, mas sim de fotografias do *set* de filmagem com a artista presente, realizados entre ou após as tomadas. *Entrevidas*, uma adição relativamente tardia, foi gravada em vídeo em vez de película, distinguindo-se mais enfaticamente de sua versão Fotopoemação.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.60001/ae.n50.29

a/e Arte & Ensaios
Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Abstract

Entrevidas *(1981) is a photographic tryptic belonging to Anna Maria Maiolino's Fotopoemação (Photopoemaction) series.*[2] *It records a performance where the artist walks across cobblestones onto which raw eggs have been laid out and interspersed. The care and attention demanded so as not to tread on any is subtly suggested by the delicate steps of the figure. Each photograph depicts approximately the same space and, when placed side-by-side, the assembled images record the movement of a body across space and over time. Beyond this undeniable cinematic quality, in this essay I would like to elaborate upon the work's relations to time in a broader sense, namely: its relation to its own time, to the artist's lifetime and how these become entangled within the time of art history. The essay was published in a catalog edited by the MAXXI museum, in Rome, as a result of the exhibition Senzamargine Passages in Italian Art at the Turn of the Millennium, held in 2020 at the aforementioned Italian museum.*

Keywords

Anna Maria Maiolino. Photopoemaction.
Temporality. Photography.

[2] *Initiated around 1973, the early works in the Photopoemaction series were produced in parallel to 16mm and Super-8 films. They are not sills taken directly from the film, but photographs of the film set with the artist, between or following takes. A relatively late addition,* Entrevidas *was recorded on video rather than film, distinguishing more emphatically its Photopoemaction version.*

Uma década após ter produzido *Entrevidas*, Maiolino falou sobre a obra em relação a um momento histórico específico. Ela se lembra de tê-la concebido durante o período de abertura, a dissolução gradual da ditadura militar brasileira, após o golpe de Estado de 1964. Naquela ocasião, Maiolino sugeriu que a obra evocava a expressão "pisar em ovos", pois capturava um momento em que uma abertura para a democracia, embora ainda incerta, começava a ser percebida.[3]

Tendo deixado a Calábria ainda criança e passado seis anos em Caracas, Maiolino chegou ao Rio de Janeiro em 1960, aos 18 anos. Os direitos democráticos restritos, a repressão e a censura impostas pelo regime militar no Brasil marcaram, portanto, grande parte de sua vida adulta. A série Fotopoemação respondia portanto à atmosfera política da época. Nela, uma crítica à censura e à repressão era entrelaçada com referências poéticas, subjetivas e à história da arte.

Parece natural, portanto, que a artista, ao rever sua produção artística anos mais tarde, se lembre de *Entrevidas* à luz de suas obras antecedentes, inserindo-a em seu respectivo contexto político. Suspeita-se, contudo, que haja mais nesse tríptico do que uma mera reflexão sobre a época em que foi criada. Se assim for, outras genealogias podem ser propostas ao se pensar em *Entrevidas*. Por exemplo, um ovo aparece como um dos vários objetos segurados pela boca feminina em seu curta-metragem experimental (e fotopoema) de 1973, *In/Out Antropofagia*. Mais tarde, um ovo aparece em *+ - = -* de 1976, em que dois homens jogam em uma mesa, sobre a qual o ovo é arremessado de um lado para o outro. Os jogadores (interpretados por Bruno Tauz e Paulo Herkenhoff) parecem estar envolvidos em um duelo sério, colocando cuidadosamente luvas protetoras de borracha, baixando os olhos até o nível da mesa como se estivessem calculando o ângulo de ataque correto.

Ambos os filmes estabelecem relações dialógicas entre seus personagens. Em *In/Out Antropofagia*, isso se apresenta na forma de uma conversa silenciosa, por meio de *closes* nas bocas da mulher e do homem. Em *+ - = -*, o ovo substitui a própria linguagem, sendo arremessado de um lado para o outro, maltratado, abusado, mas também protegido em um jogo cujas regras nunca são reveladas. Apesar das estratégias de ataque e das precauções encenadas pelos atores, é no significado ambivalente do ovo que a artista se concentra ao recontar a cena:

---

[3] Maiolino afirmou isso em uma entrevista com Holly Block, levando muitos críticos subsequentes a assumir esse como o limite semântico da obra. In: De Zegher, Catherine (org.) *Vida Afora/A Life Line*. New York: The Drawing Centre, 2002, p.352 (catálogo da exposição).

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

"O filme não sugere o vencedor [do jogo], na verdade, ficamos com o enigma diante da aparente fragilidade e resistência do ovo".[4]

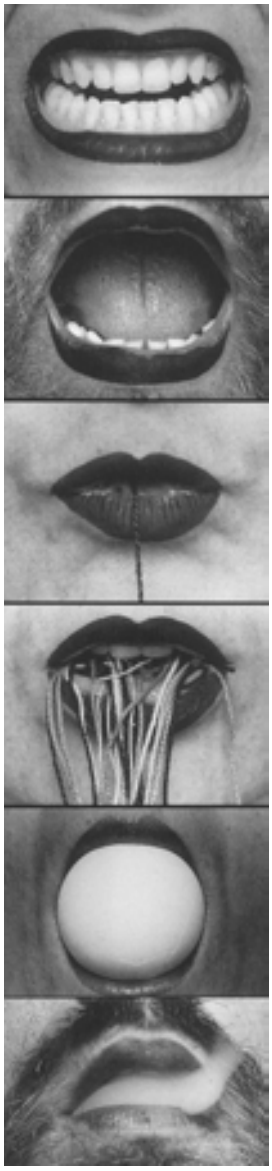


Figura 1
In-Out (Antropofagia), da série Fotopoemação, 1973
Fotografia analógica em branco e preto, 25 x 38 cm (cada), tiragem de 5.
Col. particular.
Foto: Max Nauenberg

[4] Depoimento de Maiolino. In: Asbury, Michael (ed.) *Anna Maria Maiolnio: order and subjectivity*. Nicosia: Pharos Centre for Contemporary Art, 2009, p.130.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figuras 2 e 3
+ - = -, filme super 8, 1976
Roteiro/Direção/Montagem: Anna Maria Maiolino
Fotografia: Maria do Carmo Secco
Participação Especial: Paulo Herkenhoff e Bruno Tauz
Duração: 3’23’’

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

A historiadora de arte Fernanda Pequeno faz referência a *A história do olho*, de Bataille, em sua análise do uso recorrente do ovo na obra de Maiolino.[5] A escrita de Bataille, impulsionada por um fascínio surrealista pelo sexo, pela violência e pelo inconsciente, explorava a semelhança formal entre o ovo, o olho e o testículo. Sua narrativa chocante ridiculariza a tradição, tal como defendida pela família, pela Igreja e talvez até mesmo pelo hospital psiquiátrico.[6] Maiolino, por outro lado, adota o ovo como metáfora de uma totalidade. Em sua opinião, "[Diante] do ovo, nos deparamos com o nada e com o tudo; o vazio e a plenitude; o começo como passado, o fim e o infinito".[7]

Tomar Bataille como referência pode ser uma forma útil de destacar certos aspectos da obra de Maiolino, mas também é importante ter em mente as distinções. Por exemplo, a violência (sexual) na narrativa de Bataille pode ser comparada a algumas das obras anteriores de Maiolino da série Fotopoemação. Em *X*, de 1974, uma tesoura é posicionada como se estivesse prestes a perfurar um olho.[8] Na versão cinematográfica, a câmera corta para o chão, onde gotas de sangue se acumulam. Há aqui uma ambivalência entre a ameaça de violência e o ato masoquista de automutilação que a imagem também evoca. Enquanto Bataille brinca com a semelhança entre o olho e o ovo, em Maiolino a relação é mais simbólica. A referência às associações isomórficas de Bataille pode ser útil para destacar a totalidade atribuída por Maiolino ao ovo, na violência perpetrada pelo Estado contra seus cidadãos, por meio da imagem de um único ato. Tal associação, no entanto, também cria uma perigosa extemporalidade, que remete a certos tropos interpretativos em relação à arte latino-americana.[9]

---

[5] V. Pequeno, Fernanda. Ovos e excrementos: Anna Maria Maiolno. In: Santos, Nara Cristina; De Carvalho, Ana Maria Albani; Ramos, Paula et al. Compartilhamentos na arte: redes e conexões. In: 24º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, *Anais*... Santa Maria: Anpap, 2015, p.207-222. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/fernanda_pequeno.pdf. Acesso em 3 nov. 2025.

[6] V. Bataille, Georges. *L'histoire de l'oeil*. Paris: Éditions Pauvert, 1928.

[7] Maiolino, 2009, p.90.

[8] Curiosamente, essa obra é classificada (na lista de obras dessa exposição) como pertencente à série Vida afora, em oposição a *É o que sobra*, de 1974, que não o é, apesar de ter temática semelhante (com a exceção de não apresentar olhos nem ovos). O fato de *X* se concentrar no olho sugere que a própria Maiolino pode ter evocado Bataille nessa atribuição subsequente.

[9] A exposição Art of the Fantastic: Latin America 1920-1987 (Indianapolis Museum of Art, 1987), por exemplo, associou o continente ao realismo mágico e a uma vaga noção de sensibilidade surrealista, o que levou a críticas por sua visão exotizante do tema. Em uma crítica a sua mais recente exposição retrospectiva na Whitechapel Gallery, em Londres, a obra de Maiolino foi descrita como a de uma "surrealista espirituosa", evocando mais uma vez tais associações. Ver: Jones, Jonathan. Anna Maria Maiolino Review – roll up for a witty surrealist sausage party. *The Guardian*, London, 25 sep. 2019.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Essas associações correm o risco de exilar a obra de seu próprio tempo e lugar, minando a evolução das representações simbólicas específicas da trajetória da artista. Isso é especialmente significativo porque, na década de 1970 e no início da seguinte, ocorreu um reposicionamento crítico na prática de Maiolino. Em suas obras iniciais, o corpo da artista representa todos os corpos, e a violência perpetrada contra o indivíduo é potencialmente representativa ou simbólica daquela sofrida pelo coletivo.[10] Nas obras posteriores, isso não é mais explícito, uma vez que o potencial metafórico se torna mais poético, abstrato. Em outras palavras, o sentido de totalidade passa do coletivo para o do próprio tempo, projetando seu potencial político de uma crítica ao evento específico para um plano ontológico mais amplo.

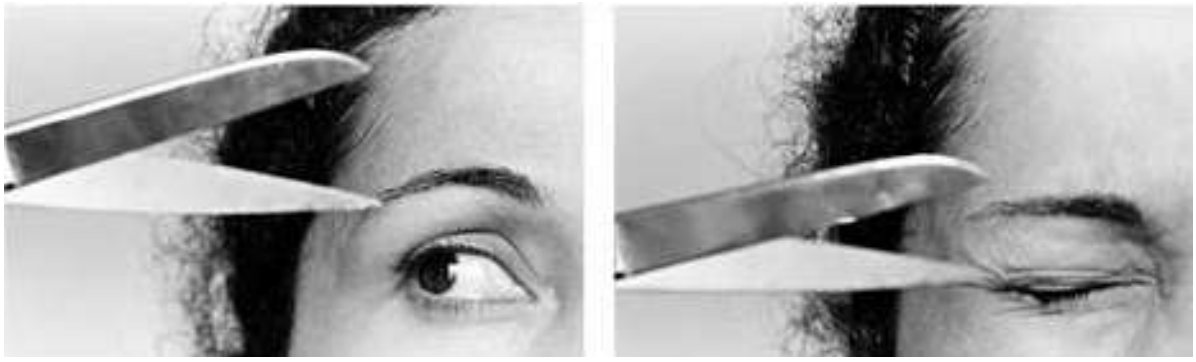


Figura 4
X II, da série Fotopoemação, 1974, Anna Maria Maiolino, fotografia analógica em branco e preto, 35 x 57,5cm, tiragem de 3. Col. particular. Foto: Max Nauenberg

O título *Entrevidas* reflete certa ambivalência poética implícita tanto nos objetos fotográficos quanto na performance que denomina. A palavra "entre", nesse contexto, pode significar tanto "entre" quanto "no meio". Trata-se de uma distinção sutil, porém significativa, na qual o "Eu" se questiona entre os "Outros". A obra, assim como seu título, revela, portanto, uma reflexão autobiográfica, uma constatação de que se vive a vida ao longo (tanto entre quanto no meio) de um caminho traçado pelo tempo, aberto ou restringido por outros. Embora tal observação seja enganosamente simples, as imagens que documentam a performance homônima aspiram a algo mais profundo: uma avaliação de como a vida é vivida num fluxo algures entre o "início e o fim".

[10] Maiolino (2009, p.100) afirmou: "Utilizei meu próprio corpo naquele momento específico, não como mera metáfora, mas como verdade, algo que pertencia ao domínio do real. Pois, num momento de repressão e tortura, todos os corpos se tornam um só na dor".

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 5
É o Que Sobra, da série Fotopoemação, 1974
Fotografia analógica em branco e preto, 28,5 x 40 cm, tiragem de 3. Col. particular.
Foto: Max Nauenberg

O título, portanto, poderia ser espelhado, enunciado no singular, "entrevida". Dessa forma, interiorizado ou voltado para si mesmo, o título agora transforma aqueles eventos externos, o advento da "abertura", por exemplo, como pertinentes à trajetória da artista, marcando assim um certo ponto na sua vida. Considerar *Entrevidas* puramente em relação ao contexto político local contemporâneo parece, porém, um tanto redutivo, já que a obra adota uma percepção de tempo que incorpora também um aspecto ontológico. Compreendida dessa forma, como uma reflexão sobre sua própria vida, sua trajetória, alegrias e infortúnios, a obra sugere um emaranhado de relações emotivas entre o eu e os outros, sejam elas afetivas, sociais ou políticas.

Talvez o mais marcante nas diferentes abordagens do ovo na obra de Maiolino seja seu enquadramento no que passou a ser celebrado como a sua expressão de subjetividade feminina. Também aqui, contudo, *Entrevidas* chega a um ponto crucial na trajetória da artista, sinalizando uma mudança em relação aos temas da fragilidade, censura, repressão, deslocamento e laços familiares, em direção a um posicionamento muito mais assertivo e determinado. Como mencionei em outro ensaio, esse momento marca a transição em sua obra da "iconografia para a imanência".[11]

O ovo, como símbolo arquetípico da vida, mas também de sua fragilidade, aparece em várias outras obras contemporâneas da artista, particularmente por volta do início da década de 1980, sugerindo que suas invocações semânticas são

[11] Asbury, Michael. Anna Maria Maiolino: articulations and translations of and in anthropophagy.In: Yee, Lydia; Fombella, Trinidad; Costa, Inês (eds,). *Making love revolutionary*. London/Milano: Whitechapel Gallery/Padiglione d'Arte Contemporanea, 2019.

de fato significativas. É o caso de uma série de trabalhos fotográficos, também de 1981, sob o título bilíngue Vida afora/A Life Line.[12] Vida afora sugere uma vida errante, entregue ao acaso, à imprevisibilidade dos desafios da vida. Curiosamente, o título foi traduzido para o inglês como A Life-Line (Uma linha de vida), título que evoca a salvação, o socorro, talvez aludindo ao papel que a arte desempenhou para Maiolino, como repetidamente ela afirmou.

Em 1976, Maiolino produziu o fotopoema *Por um fio*, um retrato de família em sua linhagem matrilineal. Na fotografia, Vitalia, a mãe artista, Anna e sua filha, Verônica, estão ligadas por um fio que pende entre suas bocas. A tradução para o inglês, dessa vez, é literal, mas *By a thread* não contém o significado completo sugerido pelo título em português. "Por um fio" é, afinal, uma expressão coloquial que descreve uma fuga por um triz, algo semelhante à expressão inglesa *by the skin of their teeth*. É como se a artista estivesse afirmando que sua vida foi marcada por uma vitória sofrida, porém "verdadeira" (uma "vero vitoria"), sobre as dificuldades da vida (*vita*). É uma declaração de reconhecimento, talvez, que admite que suas conquistas foram possíveis apesar, mas também por causa de seus laços familiares. Encontramos na intimidade dessa obra temas semelhantes aos que surgiriam cinco anos depois em *Entrevidas*. Esta última obra evoca tanto a condição frágil e aleatória do ser quanto a responsabilidade que se tem ao trilhar tal caminho com cuidado, caminhando pela vida por um fio: pisando em ovos para proteger os outros tanto quanto a si mesmo.

Por um fio elucida qual pode ter sido esse caminho. Demarca uma série de migrações transatlânticas: uma mãe equatoriana, sua filha italiana e sua neta brasileira. É uma espécie de cartografia, um retrato momentâneo de deslocamentos intergeracionais. Segundo Anna, "Sempre que me perco, penso em território. Território é uma forma de reconhecer onde estou".[13]

Suas primeiras obras são um testemunho claro dessa afirmação, uma manifestação de paisagens emocionais povoadas por expressões de deslocamentos afetivos. Da mesma forma, *Entrevidas, Vida afora e Por um fio* são

---

[12] Catherine de Zegher (2002) organizou Vida Afora/A Life Line, a primeira retrospectiva internacional de Maiolino, no Drawing Center, em Nova York, e adotou o título dessa obra em particular como o título da exposição.

[13] A conversation between Anna Maria Maiolino and Helena Tatay. In: *Anna Maria Maiolino*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies/CGAC/Malmö Konsthall, 2010, p.53 (catálogo de exposição).

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

complementares, não apenas pela revelação de sua intraduzibilidade – em relação ao significado que permanece no processo de transposição para outro idioma – mas também por sua temática, seus respectivos períodos de produção e relações com a trajetória da artista. Nessas obras, a questão do pertencimento parece estar sempre presente.

Piccolo Mondo é um fotopoema de 1982 no qual um barquinho de papel, em origami, feito de um material que parece um folheto impresso, flutua na água dentro da concha formada pelas mãos. As mãos só conseguem reter a água temporariamente, e à medida que o líquido escorre, a obra nos lembra que o tempo está se esgotando lentamente e que o barco logo encalhará. Assim, a obra revisita o tema do deslocamento, agora carregado com o reconhecimento de que o tempo, eventualmente, eliminará a possibilidade de retorno.

Figura 6
Por um Fio, da série Fotopoemação, 1976
Fotografia analógica em branco e preto, 52 x 79cm, tiragem de 5. Col. particular.
Foto: Regina Vater

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Figura 7
Piccolo Mondo, da série Fotopoemação, 1982
Fotografia analógica em preto e branco, 37,5 x 47cm.
Col da artista.
Foto: Bernardo Magalhães

Embora *Piccolo Mondo* tenha sido produzido pouco depois de *Entrevidas*, parece um mundo à parte. Nessa época, Maiolino decidiu deixar o Rio de Janeiro para embarcar em uma jornada de um ano. É significativo que ela tenha passado a maior parte desse ano na Itália, vivendo em Roma sozinha em um apartamento sem mobília, abatida e inativa, sufocada por um estado de depressão. Durante esse isolamento, no entanto, surgiu uma importante constatação. Em vez de um retorno a suas origens, aquela viagem passou a simbolizar uma tentativa de compreender o sentido de sua própria identidade, sua condição de estar no mundo.

> Eu precisava de uma pausa para poder seguir em frente. [...] Viajei para a Itália, Nova York e Caracas, lugares onde morei antes. Buscava algo que não existia mais. A Anna do passado estava morta; ela só vivia na minha memória. [...] Finalmente, percebi a importância do Brasil para mim e consegui encontrar meu próprio território. Sou uma artista brasileira.[14]

[14] Maiolino em conversa com Helena Tatay, 2010, p.52.

A história da arte brasileira está intimamente ligada à da Itália. Desde as primeiras manifestações do Modernismo e sua retórica futurista, passando pelos fundamentos institucionais da arte moderna, com figuras influentes como Ciccillo Matarazzo, Pietro e Lina Bo Bardi, a presença italiana nas artes brasileiras tem sido, no mínimo, impactante. Some-se a isso os escritos influentes de Giancarlo Argan, a presença de um grande número de artistas de ascendência italiana e as controversas alianças políticas de alguns dos protagonistas do modernismo na década de 1930, e chegamos a uma relação inquestionável, ainda que por vezes problemática, entre a arte de ambos os países. São Paulo, mais do que outros, é o estado mais ligado a essa relação transnacional.[15]

A ligação de Maiolino com a Itália, por outro lado, permaneceu em um nível pessoal, fosse por meio de suas evocações de memórias das paisagens de sua infância na Calábria ou de sua complexa história familiar de migração. Seu sotaque italiano ainda proeminente, talvez contaminado com nuanças de espanhol, parece à primeira vista antagônico aos legados do modernismo brasileiro e das neovanguardas dos anos 1960, particularmente as do Rio de Janeiro, com as quais ela mais se identifica.

Sua geração havia rompido com as certezas proporcionadas pelas tendências abstratas da década de 1950 para explorar a iconografia da cultura popular brasileira. Embora tais referências fossem estranhas a Maiolino, foi por meio da xilogravura que ela encontrou uma linguagem para articular seu complexo senso de pertencimento. A xilogravura era associada à imprensa popular e às tradições folclóricas, como a literatura de cordel. Com a xilogravura, Maiolino não buscou evocar a tradição geométrica de seus predecessores nem as referências à cultura popular de seus contemporâneos. Em vez disso, ela se concentrou em seu mundo interior, em sua experiência subjetiva de deslocamento, fosse por meio de seus laços familiares ou ao explorar temas específicos da história da arte brasileira, como o da antropofagia. A revitalização do Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, de 1928, ganhou, assim, uma nova ênfase na obra de Maiolino: a de uma artista recém-chegada ao Brasil, assimilando a cultura local e a transformando em expressões de sua própria paisagem psicológica.

---

[15] Entre as exceções a essa regra geral está Antonio Dias, colega de Maiolino no grupo Nova Figuração, do Rio de Janeiro. Dias viveu vários anos na Itália durante a década de 1970, estabelecendo relações duradouras no mundo da arte italiana.

Foi também por meio dessas referências aos legados da primeira geração do modernismo brasileiro que Maiolino se aproximou da geração que a precedeu, cujo interesse pelo trabalho geométrico havia se transformado, no final da década de 1960, em um engajamento com o potencial participativo das práticas artísticas experimentais. Sob essas influências, a maneira rudimentar com que paisagens interiores figuravam na obra de Maiolino gradualmente cede lugar a expressões ontológicas mais sutis, imanentes.

Entrevidas chega em um ponto crítico dessa transição, que precedeu imediatamente uma "mudança sísmica" no tempo da história da arte: a chegada da *Transvanguardia* à Itália e outras manifestações internacionais celebrando o retorno à pintura figurativa expressiva, muitas vezes bastante crua.[16] No Brasil, esse retorno se dá de forma efervescente consolidando-se no Rio de Janeiro com a exposição Como vai você, Geração 80?, em 1984, e em São Paulo com a atuação de grupos de artistas como o da Casa 7. Para Maiolino, uma artista muito consciente de seu tempo, que iniciou sua carreira com o advento da Nova Figuração, que por sua vez trouxe um retorno à arte figurativa após as tendências dominantes da abstração geométrica e informal, essa mudança no mundo da arte deve ter provocado um impasse.

Maiolino fala sobre um breve retorno à pintura durante a década de 1980, utilizando a tela como suporte após tantos anos envolvida com mídias menos tradicionais. Esse retorno, no entanto, foi tudo menos celebratório. O quadro, escuro, preto, monocromático, mostra uma figura de um zero, talvez evocando o ovo, surgindo das sombras.

> Eu pintava a forma de um zero, 0, o óvulo, ou melhor, sugeria-o, porque dificilmente seria visto. [...] Terminei pouquíssimas pinturas, mas esse trabalho com o 'nada', que poderia ter me parecido alienante, expandiu minha consciência. Deixei essa atividade pictórica com uma sensação de renovação. Só quando comecei a trabalhar com argila, um ano depois [em 1989], percebi o quão importante esse trabalho pictórico havia sido para mim.[17]

---

[16] Com a expressão "tempo da história da arte", refiro-me ao período específico contemplado pela história da arte consensual. Trata-se de um tempo que se fundamenta em sua constituição, estabelecido em retrospectiva, não necessariamente de modo cronológico, e imbuído dos preconceitos decorrentes de seu consenso. Não coincide, portanto, necessariamente com os períodos específicos da artista, de sua obra ou daqueles que a cercam, dentro das genealogias ainda não consensuais da arte brasileira.

[17] Maiolino em conversa com Helena Tatay, 2010, p. 52-53.

A partir daqui, ocorre uma espécie de transfiguração. O ovo, ou talvez o zero, torna-se uma forma genérica – primordial, termo preferido por Maiolino – que se repete, em concreto, gesso e, mais tarde, em argila, *ad infinitum*. O vazio presente em suas formas escultóricas, como em *É o que falta* e, sobretudo, na série Pequenos ausentes, ambas de meados da década de 1990, parece confirmar essa suposição.

Embora *Um, nenhum, cem, mil* tenha sido concluída em 1993 e sendo hoje considerada sua primeira obra a abordar claramente a questão da repetição e da diferença, eu argumentaria que *Entrevidas* e a série Vida afora foram precursoras nesse aspecto. Mediante a figura do ovo, elas anunciam uma abordagem processual ainda por vir, na qual a obra nunca está finalizada, seu término sempre adiado. Podemos pensar em seu trabalho com argila dessa maneira, em que a busca pelas formas mais primordiais, sempre repetida, nunca é alcançada. Alternativamente, seu trabalho gráfico em papel, como a série Marcas da gota, aponta que a repetição de simples marcas de tinta sugere uma busca pelo primeiro signo, aquele que precede a própria linguagem, que evoca um grau zero de escrita.

Considerada estrangeira no Brasil, mas talvez não estrangeira o suficiente, Maiolino foi "descoberta" pela curadora Catherine de Zegher, que a projetou internacionalmente. *Entrevidas* ganhou, assim, vida própria, transcendendo a especificidade de seu contexto local e adentrando o tempo da história da arte. Ao figurar na capa do catálogo da celebrada exposição Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the female, *Entrevidas* passou a ser associada a subjetividades femininas e/ou sensibilidades feministas nas artes plásticas. Tais perspectivas, é claro, já eram centrais na prática de Maiolino desde o início, mas talvez não tenham recebido a devida atenção até então. O distanciamento de *Entrevidas* em relação ao seu próprio tempo e contexto específico, em vez de a alienar, ajudou a revelar o sentido latente e o potencial crítico, talvez ainda mais verdadeiro, da obra. Ao desvendar suas camadas de significação, seus significados mais íntimos, subjetivos e poéticos puderam assim finalmente emergir. Tal observação poderia estar associada tanto à recepção crítica de sua obra quanto a sua própria percepção de sua condição como artista, como mulher no mundo. Como Maiolino afirmou,

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

> Minha dedicação à formação de uma linguagem exigiu muito tempo, paciência e trabalho. No início da minha trajetória como artista, eu acreditava que a formação de uma linguagem só ocorreria por meio da organização da minha sensibilidade. Levei anos para descobrir que, além da sensibilidade, a base de uma linguagem também resulta de uma prática de inter-relação com as coisas do mundo.[18]

Traduzindo, ou inter-relacionando essas obras uma com a outra, chego a mais uma interpretação, *Sem título*, de 2015, que na ocasião ocupava sozinha uma parede inteira no Museu MAXXI em Roma. A obra, uma composição de três peças em cerâmica vidrada Raku, assemelha-se a um parêntese que contém uma terceira forma, primordial, separada, por assim dizer, do resto do mundo. É somente por essa separação que seu significado pode ser revelado, que sua imanência é percebida no intervalo das coisas.[19]

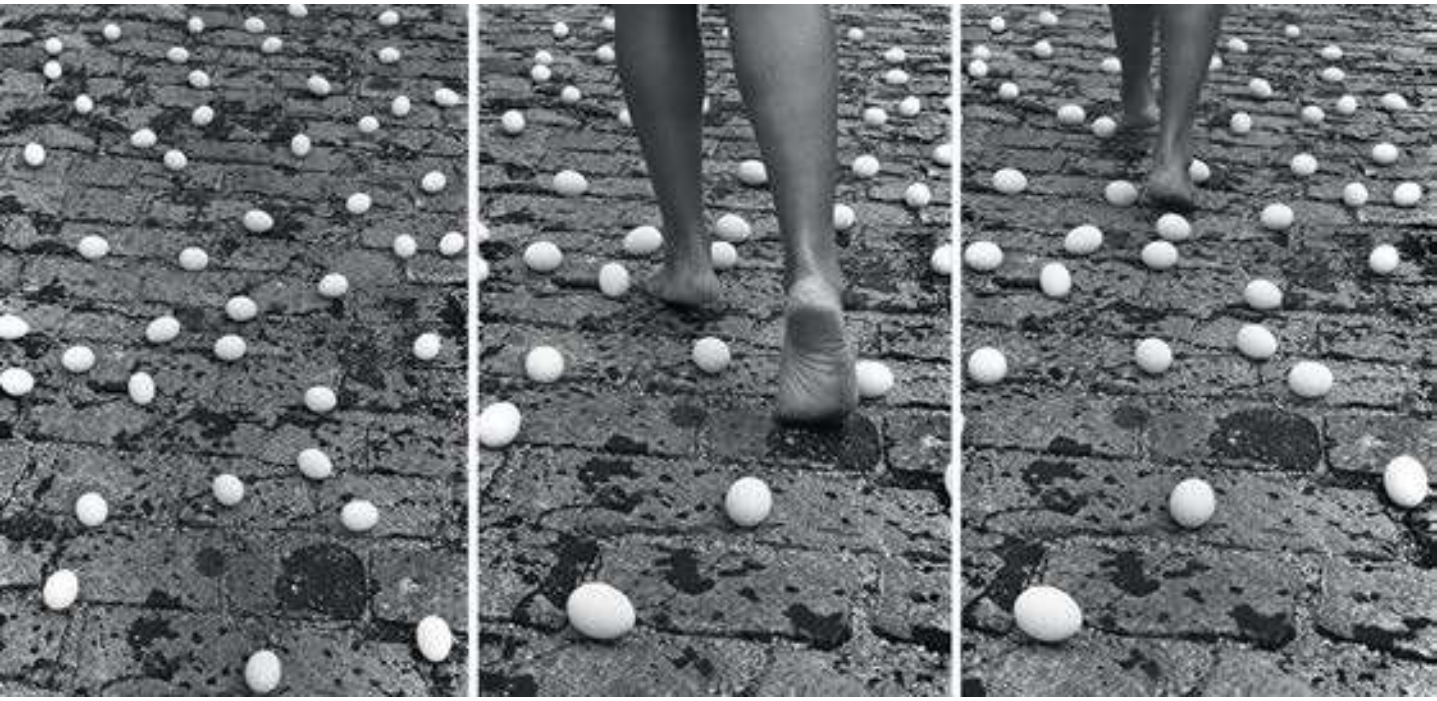


Figura 8
Entrevidas, da série Fotopoemação, 1981
Fotografia analógica em preto e branco, 105 x 64,5cm (cada) , tiragem de 3. Col. Eliane e Álvaro Pereira Novis. Foto: Henri Virgil Sthal

[18] Maiolino apud Griselda Pollock, em Anna Maria Maiolino, 2010, p.206. Depoimento original em De Zegher, 2002, p. 281.
[19] Nota do tradutor: no original *It is only through that separation that its significance is able to be revealed, its immanence perceived amongst/between*.

Arte & Ensaios
vol. 31, n. 50,
jul.-dez. 2025

Michael Asbury *é curador, crítico e historiador da arte. Professor titular na Chelsea College of Arts, University of the Arts London, onde atua como vice-diretor do centro de pesquisa Transnacional, Art, Identity and Nation (TrAIN). É autor do livro* Today is always yesterday: contemporary Brazilian art *(Reaktion 2023) e co-curador (com Sonia Boyce e Gilane Tawadros) da exposição Lygia Clark: the I and the You, na Whitechapel Gallery em Londres (2024-2025).*

Felipe Scovino *é professor associado do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É editor da revista* Arte & Ensaios.

Tradução recebida em agosto de 2025 e aprovada em novembro de 2025.

Como citar:
ASBURY, Michael. Anna Maria Maiolino: entrevidas, vida afora. Tradução de Felipe Scovino. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 31, n. 50, p. 419-434, jul.-dez. 2025. ISSN-2448-3338. DOI: https:// doi.org/10.60001/ae.n50.29. Disponível em: http://revistas.ufrj.br/index.php/ae