

Ações, práticas colaborativas e estratégias DIY nas artes

Organização:
Hugo Bernardino
Jovani Dala
João V. Fernandes
Paula Guerra
Júlia Mello
Íasmim D. B. Rodrigues
Jaqueline Torquatto

Cantarelo

Coordenação editorial

Jovani Dala

Júlia Mello

Corpo editorial

Hugo Bernardino

Jovani Dala

João Victor Fernandes

Marcelo Gandini

Paula Guerra

Rosely Kumm

Júlia Mello

Alan Peterson S Siquara

Mariana Reis

Iasmim D. B. Rodrigues

Jaqueline Torquato

Diagramação

Jovani Dala

Leticia Vargas Parajara Faria

Ilustração Capa

Hugo Bernardino

Revisão

Júlia Mello

Iasmim D. B. Rodrigues

Tradução

Karyne B. Miertschink

Organização

Hugo Bernardino

Jovani Dala

João V. Fernandes

Paula Guerra

Júlia Mello

Iasmim D. B. Rodrigues

Jaqueline Torquato

Autores

Hugo Bernardino

Guilherme Araujo Chane

José Cirillo

Jovani Dala

João Victor Fernandes

Marcelo Gandini

Rodrigo Hipólito

Paula Guerra

Rosely Kumm

Michael B. MacDonald

Júlia Mello

Iasmim D. B. Rodrigues

Sofia Sousa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ações, práticas colaborativas e estratégias DIY
nas artes [livro eletrônico] / organizadores
Hugo Bernardino...[et al.] ; coordenadores
Jovani Dala, Júlia Mello. -- 1. ed. --
Cariacica, ES : Editora Cantarelo, 2025.
PDF

Vários autores.
Outros organizadores: Jovani Dala, João V.
Fernandes, Paula Guerra, Júlia Mello, Iasmim D.
B. Rodrigues, Jaqueline Torquato.
Bibliografia.
ISBN 978-65-985995-2-2

1. Artes 2. Criatividade (Literária, artística,
etc) 3. Faça você mesmo 4. Fotografias I. Bernardino,
Hugo. II. Dala, Jovani. III. Fernandes, João V.
IV. Guerra, Paula. V. Mello, Júlia. VI. Rodrigues,
Iasmim D. B.. VII. Torquato, Jaqueline.

25-248067

CDD-701.15

Índices para catálogo sistemático:

1. Criatividade : Artes 701.15

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Notas dos editores

Os textos são de total direito e responsabilidade dos autores

Este trabalho editorial é de total direito e responsabilidade da Editora Cantarelo

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, III.

EDITORA CANTARELO

CARIACICA/ES

ed.cantarelo@editoracantarelo.com

Este trabalho está licenciado sob CC BY-NC-SA 4.0. Para ver uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ações, práticas colaborativas e estratégias DIY nas artes

Edição 1
Livro digital

 **Cantarelo**

Cariacica
2025

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

- 6** Ações, práticas colaborativas e estratégias DIY nas artes
Paula Guerra

AÇÕES

- 20** Ato Falho , um coletivo de artistas no contexto da SARS COVID 19
Jovani Dala & José Cirillo
- 33** Entre o caos e a ordem: a transgressão na fotografia experimental
Marcelo Gandini
- 45** Entre o céu e a terra: a poética de Thiago Pitta em “Abismo sobre Abismo”
Hugo Bernardino & Rosely Kumm
- 57** Influências e referências estéticas em Star Wars
João Victor Fernandes

PRÁTICAS COLABORATIVAS

- 66** Migração feminina no cômputo do artivismo, da criação e das práticas colaborativas
Sofia Sousa
- 86** Retrofuturologia e a utopia da destruição
Rodrigo Hipólito
- 99** Memória e paladar como poética de encontro
Iasmim D. B. Rodrigues
- 107** Co-criando sustentabilidade: Práticas colaborativas na moda “Zero-Waste”
Guilherme Araujo Chane

ESTRATÉGIAS DIY

- 117** *Getting pretty while getting P.U.N.K.* Uma abordagem preliminar de movimentos sociais como a *slow fashion* em relação às práticas artivistas contemporâneas
Paula Guerra
- 137** Como nos tornarmos um combo de som e luz: Cinema itinerante DIT (faça-junto)
Michael B. MacDonald
Karyne B. Miertschink (Tradução)

- 144** *How to make ourselves a pack of sound and light: Road trip DIT (do-it-together) Cinema*
Michael B. MacDonald
- 150** A estética bem-humorada de Elisa Queiroz: do *faça-você-mesmo* à interatividade
Júlia Mello
- 164** Dados Biográficos

Introdução

Ações, práticas colaborativas e estratégias DIY nas artes

Sob o título “Ações, práticas colaborativas e estratégias DIY nas artes”, esta obra coletiva convoca-nos às ações, às práticas, aos tempos, das resistências e dos quotidianos das artes. As artes são uma miríade de relacionamentos e de relatos que se perpetuam nos tempos e nos espaços. É dentro destes que as situações mundanas acontecem e se transformam em vivências, experiências e memórias. Todos os atos e ações são, na sua essência, fragmentos temporais que podem ser entendidos como uma espécie de conceção fenomenológica da vida e que são, na verdade, essenciais para nós – enquanto cientistas sociais – compreendermos o mundo da vida (MOURÃO, 2016). Tal como Schutz (1979) nos refere, estamos, de forma permanente, a dar significados simbólicos aos lugares da realidade. Interessante é constatar que o mote de Schutz está ubíquo nesta obra ensinando que as relações entre as experiências vividas e as ações que levam à realização das mesmas se desenvolvem em curvas por caminhos oblíquos.

E essa obliquidade é distintamente fértil para a interpretação e compreensão dos campos artísticos que como todos os campos, são um espaço de lutas: quer dizer, lutas que visam conservar a doxa dominante ou transformar toda a estrutura do campo em causa. E apesar de Bourdieu constatar que os campos detêm um certo grau de autonomia variável de campo para campo, estas lutas dentro dos campos dependem também de fatores externos, seja, por exemplo, o surgimento de novos enjeux ou de novos públicos. Dentro do campo artístico, especialmente a partir do final do século XIX, fruto de uma progressiva autonomia face aos poderes exteriores (especialmente económico e político), ocorre uma divisão entre a arte pela arte, a arte pura (onde há uma denegação da função em detrimento da forma), uma arte restrita e a arte burguesa, comercial, uma arte de grande produção (ou critério autónomo vs heterónomo) (BOURDIEU, 2010). É neste jogo de interesses e de desinteresses que rolam os tempos. A valorização de uma atitude de desinteresse que corresponde à ideologia mítica do criador, de alguém que subvaloriza as regras, métodos e técnicas, que depende apenas dos seus rasgos de génio. Existe uma espécie de interesse pelo desinteresse, já que o demonstrar excessivo interesse, imoderado esforço é atributo dos mais desprovidos de capital artístico. Para os criadores, os dominantes no campo, tudo o precisam de fazer para os seus comportamentos serem distintivos é serem eles mesmos, já que os seus *habitus* e as suas disposições estão em perfeita sincronia com as expectativas do mundo social, que faz com que as suas ações pareçam naturais e desinteressadas e, por conseguinte, duplamente valorizadas. Portanto, os atos de criação e de (re)criação não podem ser analisados como uma espécie de ligação ao divino, uma aura que perpassa o criador, mas, isso sim, como uma homologia entre a posição que este ocupa no campo artístico (posição de dominação ou subordinação cujo resultado são caminhos oblíquos, mas determinados (GUERRA, 2019).

As estratégias, neste livro, estão relacionadas com a arte, com as identidades, com os territórios e com as formas de fazer. Segundo os trabalhos de autores como Boccagni (2014), podemos depreender que o conceito de diversidade, na literatura das ciências sociais, das humanidades e das artes, tem sido utilizado de forma meramente descritiva. Esta tipologia de utilização refere-se, principalmente, a uma necessidade exógena e endógena das ciências sociais, das humanidades e das artes reconhecerem a diferença, a heterogeneidade e a dicotomia desigualitária das sociedades contemporâneas como temos vindo a advogar (GUERRA, 2022a, 2022b). Todavia, torna-se cada vez urgente dar uma voz e uma (ou várias) cara(s) a essa mesma diversidade – sendo este o figurino assumido por esta obra.

E isto transporta-nos a Simmel (1950) quando nos alertou para o facto de a atualidade ser apenas uma de muitas formas. Através desta relativização da atualidade, Simmel faz um apelo para a necessidade de perspetivas pluralistas e flexíveis. Recordemo-nos também da luta de Simmel pela reconciliação entre as diferentes partes do campo científico e intelectual. Para ele, que tanto gostava de usar a metáfora da “ponte”, era crucial criar-se condições para se alcançar unidade (mas não unanimidade) para se pensar nos problemas que nos afetam atualmente. Uma “luta”, se assim lhe podemos chamar, extraordinariamente atual, dados os constantes apelos (nem sempre cumpridos) para uma inter e transdisciplinidade nas ciências.

Por incrível que pareça, enquanto fazímos o estado da arte sobre esta temática, em relação à sociologia, apercebemo-nos de poucos ou nenhuns estudos são realizados, nos quais se reconheça a importância da diversidade para os estudos da sociedade. Dito de outra forma, obviamente que existem estudos que referem a existência da diversidade e da heterogeneidade, materializando-a em exemplos artísticos, sociais e demais fenómenos sociais, mas, poucos são os estudos que referem que a diversidade existe - em parte - devido às suas materializações. Assim, existe uma dupla relação de dependência: a criação gera diversidade, mas a diversidade também potencia a criação. Com isto queremos afirmar que a diversidade é, também ela, socialmente criada, tal como um comportamento, uma atitude ou um modo de vida. Na verdade, com a ligação dos trabalhos que compõem esta obra ao conceito de diversidade, pretendemos contrariar esta tendência, fazendo com que o leitor reflita sobre os processos de criação-materialização da diversidade; diversidade essa que é pensada e analisada nas suas mais diversas e distintas vertentes e ramificações.

Gostaríamos, neste ponto, de recorrer a Finkel e Platt (2020) na abordagem da diversidade (i)material dos festivais de artes e de cultura. Com efeito, estes autores afirmam que os festivais criam pontes entre pessoas e locais. A dimensão afetiva e simbólica dos festivais pode levar a uma (re)negociação da identidade individual e grupal. Os autores deste artigo procuram analisar uma área até agora pouco estudada: a importância do merch festivalero nas identidades individuais e coletivas. Ou seja, vão se concentrar no estudo da (i)materialidade dos festivais. Por sua vez, Jepson e Clarke (2015) analisam a forma como a interseção entre comunidade e identidade foi essencial para se entender os festivais contemporâneos. Os

festivais geram valores e normas comunitárias e padrões específicos de comportamento. E a centralidade na celebração também serve para reforçar os valores partilhados e a identidade pessoal em diversidade. E tal leva-nos a Bakhtin (1984) quando olham para o Carnaval como uma época em que o mundo estava virado de pernas para o ar. Ainda hoje se vê isso: o festival do fogo, nas ilhas Shetland, remete para uma retrabalho da história e tradição viking. De igual modo, o facto de ser um festival apenas para homens, faz com que se dê uma expressão exagerada da masculinidade (FINKEL & PLATT, 2020) através da (i)materialidade, como os objetos (e recordações) associados com animais, como os lobos.

Não é de agora que a arte transborda e opera mudanças significativas (BECKER, 1982; HEINICH, 2014). O que talvez marque a especificidade do que hoje assistimos é o facto de que mais correntemente a arte se define por efetuar de maneira incessante novas ocupações e reinvenções do espaço público e de subjetividades, de territórios e de dimensões da vida, e novas mesclas de linguagens até então fixadas em fazeres, sensibilidades e temas apartados. Com ritmos e velocidades variáveis, essas extensões da arte minam e sempre resultam em redefinições, às vezes dos seus terrenos, às vezes de finos horizontes que a separam do resto da vida. São como expansões e retrações por meio das quais cumpre com a vida o imperativo mutuamente constitutivo de fazer parte dela. Mesmo a arte contemporânea, que se entende possuindo fronteiras imprecisas e mutantes (HEINICH & SHAPIRO, 2013; ZOLBERG, 2009), não tem como se refratar da ocupação gerada no seu próprio espaço. Parte dos desdobramentos da arte podem ser compreendidos mais exatamente – ou eles se explicitam de modo mais contundente – quando o sistema da arte é ocupado por modalidades artísticas que operam entremeadas por afirmações de identidades sociais mobilizadas e quase sempre subversivas (MOMBAÇA, 2020; ESBELL, 2021).

A subversão (NEGRI, 2005), tornada uma nova forma de conscientização pragmática, é o que opera a produção de identidades e práticas de reconfiguração comunitárias (GUERRA, 2022b), dito de outra maneira, as dissidências são núcleos tanto de enfrentamento quanto de escape, territórios nos quais se germinam possibilidades outras, onde simultaneamente se confrontam as normas e se consolidam as infiltrações para sua mudança. A arte, nas suas múltiplas expressões, tem desempenhado um papel central na história da humanidade, funcionando como um canal de questionamento, de resistência e de transformação social (SILVESTRI, 2018). Nos últimos anos, diversas pesquisas académicas têm explorado cada vez mais a interseção entre arte, política e sociedade (NOCHLIN, 2018; GUERRA, 2023a, 2023b, 2023c), revelando o potencial subversivo e emancipatório da cultura em diversos contextos históricos e geográficos. Esses estudos têm esclarecido que a arte oferece uma arena de contestação política, de resistência cultural e de (re)imaginação de novas possibilidades sociais. Em contextos de repressão política ou de desigualdade estrutural, a arte emerge como um espaço de intervenção crítica (GUERRA, 2022a, 2022b), propondo novas (e alternativas) narrativas.

No contexto do Sul Global, a arte tem sido um veículo poderoso de resistência e crítica às heranças coloniais, às desigualdades socioeconómicas e às diversas formas de autoritarismo (GUERRA, 2021). O potencial subversivo da arte aqui manifesta-se de maneira explícita em questões de decolonização, de identidade cultural e de justiça social. Em muitos países do Sul Global, a arte tem desempenhado um papel crucial na decolonização das narrativas históricas e na ressignificação de identidades culturais (GUERRA, 2024). A herança colonial ainda se manifesta em diversas formas de controlo sobre a memória coletiva, a linguagem e o espaço público, e a arte tem sido uma ferramenta poderosa para enfrentar esses legados. O trabalho de Adriana Varejão tem refletido sobre o colonialismo e as violências históricas praticadas contra indígenas e afrodescendentes, utilizando o corpo e a iconografia barroca para subverter e (re)imaginar esses legados (TEIXEIRA, 2017). É crucial lermos as palavras de Adriana Varejão:

Nesse quadro, tomo como partida um mapa de 1519, do cartógrafo português Lopo Homem. Nele, tenta-se uma conciliação dos novos dados geográficos decorrentes dos “descobrimentos” com alguns aspectos que se procura preservar das antigas conceções ptolomaicas. Apresentam-se as regiões da Ásia, que os portugueses estavam ainda reconhecendo, ligadas às novas terras do Mundus Novus Brasil por uma fantástica terra austral na parte de baixo do mapa. Abri com faca o quadro, deixando uma ferida aberta ao centro, criando uma linha mais real do que as rabiscadas nos mapas, feita de entranha e sangue e tudo aquilo que o documento oficial jamais mostra: interioridade. A sutura parece não dar conta da tarefa de camuflar toda a violência¹.

Cildo Meireles é um dos artistas mais influentes do Brasil, que usa as suas instalações para criticar o autoritarismo. A sua obra "Inserções em Circuitos Ideológicos" de 1970 foi uma resposta direta à censura do regime militar (ANDRADE, 2007). Nessa série, Meireles imprimia mensagens políticas em cédulas de dinheiro e garrafas de Coca-Cola, subvertendo os circuitos de poder e propaganda dominantes, criando uma arte clandestina e acessível ao público. Na África do Sul, por seu turno, a arte desempenhou um papel crucial na luta contra o apartheid e continua a ser uma ferramenta fundamental de resistência e crítica social. O trabalho da artista sul-africana Zanele Muholi, que se autodenomina uma "ativista visual", explora a interseção de raça, gênero e sexualidade na África do Sul contemporânea (VLIES, 2012). Similarmente, a movimentação da arte urbana e do muralismo em países latino-americanos, especialmente no México e na Colômbia, são cruciformes. Com efeito, nesta circulação, a arte de rua tem sido utilizada para narrar as histórias de resistência das comunidades indígenas e para denunciar a violência política. O muralismo mexicano, herdeiro direto de figuras como Diego Rivera e José Clemente Orozco, é uma forma de arte pública que sempre esteve profundamente ligada à política (CAMARGO, 2015). No contexto contemporâneo, artistas como Siqueiros seguem essa tradição (MANDEL, 2007), utilizando grandes murais para criticar as dinâmicas de poder, o neocolonialismo e as desigualdades sociais (GUERRA, 2019).

Sucedem-se uma catadupa de respostas artísticas de resistência no Sul Global e seria muito

1

Retirado de: <https://dasartes.com.br/materias/adriana-varejao/>

fastidioso – e despropositado – enunciá-las aqui nesta introdução. Mas todas estas criações, como as que são apresentadas nesta obra, têm uma matriz de união implacável – o ethos do-it-yourself (DIY). O termo DIY começou a ser ouvido pela primeira vez no início do século XX, quando foi utilizado e compreendido no contexto do melhoramento do lar (Gelber, 1997). Referindo-se à prática de criar, reparar e/ou modificar coisas sem recorrer a um especialista, o significado e a atualidade do DIY evoluíram gradualmente ao longo das décadas seguintes para abranger uma série de práticas culturais criativas. Como parte dessa evolução, o DIY assumiu uma ressonância crítica durante a década de 1950, com a Internacional Situacionista, movimento artístico e cultural que procurou satirizar e denunciar as contradições da sociedade capitalista consumista (DEBORD, 1992; DOWNES, 2007; FRITH & HORNE, 1987), através da criação de objetos artísticos contraculturais que contrariavam as representações culturais dominantes e utilizavam novas formas de comunicação, tais como manifestos, fanzines e outros, para despertar um sentimento de que a orde des choses (sistema) poderia ser mudada. Além disso, as reivindicações do movimento Situacionista estenderam-se à utilização dos símbolos e formas do status quo como meio de resistência simbólica e ideológica. Muito devido ao movimento Dadaísta do início do século XX, a Internacional Situacionista apropriou-se de imagens e objetos quotidianos, reposicionando-os em novos contextos que lhes retiraram o seu significado original de formas que serviam para questionar, tanto a natureza da natureza da arte, como o estado da sociedade em geral.

Vinte anos mais tarde, o ethos DIY do movimento Situacionista foi potenciado no punk, uma cena que reuniu sensibilidades juvenis e compreensões estéticas de música e estilo num período crítico de crise socioeconómica (BENNETT, 2018). Todo o ethos musical e cultural do punk foi fortemente investido com uma estética DIY forte e distinta (MCKAY, 1996). Na época da chegada do punk, a indústria da música popular tinha crescido a um ponto em que a produção e distribuição da música popular eram fortemente reguladas e fortemente rotinizadas, com música criada em grande escala e calculada para atrair o público em massa. De uma perspetiva punk, a consequência de tal regulação foi que a música perdeu o contato com o seu público e, ao fazê-lo, também se despojou de valor - social, cultural e politicamente. A missão chave do punk, portanto, era reinvestir a música de uma estética mais parecida com o que era visto como a excitação dos anos do rock'n'roll e, ao mesmo tempo, reinstalar uma mensagem política (LAING, 1985).

Como a cena punk inicial dos anos 1970 se diversificou e deu origem a uma série de novas cenas musicais e estilísticas, incluindo o anarcho punk (GOSLING, 2004), o punk gótico (HODKINSON, 2002) e o hardcore (DRIVER, 2011), os princípios do DIY que tinham estado no centro do punk continuaram a refletir-se na forma como estes novos estilos foram criados, executados e consumidos. De facto, para além de dar origem a uma série de subgéneros de punk, diretamente relacionados, seria também preciso dizer que, desde os anos 1970, a estética DIY do início da cena punk tornou-se uma fonte chave de influência e inspiração para uma gama sucessiva de géneros, entre eles o rap (ROSE, 1994), o indie (BANNISTER, 2006) e a

música de dança (THORNTON, 1995).

Nas décadas seguintes, a evolução da cultura DIY num sentido global mais amplo é extremamente significativa, sobretudo devido à demonstração do DIY como uma linguagem de ação e intenção mais comumente adotada por um conjunto cada vez mais amplo de produtores culturais e seus públicos (GUERRA, 2018, 2021). outrora utilizado como meio de denotar bolsas de resistência às formas tradicionais de música e à produção cultural, sobretudo num sentido localizado (MCKAY, 1998), o DIY tornou-se agora sinónimo de um ethos mais amplo de política de estilo de vida que une as pessoas em redes de produção cultural alternativa e translocal.

Embora o Norte Global tenha talvez liderado o processo em termos do estabelecimento das qualidades e parâmetros fundamentais das práticas culturais DIY, a prevalência das sensibilidades DIY não está de modo algum restrita a estas regiões do mundo. Pelo contrário, tal como estilos e cenas musicais como o punk, o metal e a música de dança encontraram o seu espaço em países do Sul Global, tal tem tido uma influência crítica na evolução da cultura DIY num contexto global mais amplo como bem demonstra esta obra. Assim, tal como é agora legítimo falar de punk, rap, indie e vários outros géneros musicais e estilísticos enquanto formas globais de cultura (NILAN & FEIXA, 2006), também é possível ver como a forte herança da cultura DIY, entrelaçada com tais géneros, tem acompanhado a sua mobilidade global, encontrando uma voz em várias culturas locais em todo o mundo para produzir uma rica gama de cenas culturais DIY distintamente localizadas, mas ao mesmo tempo translocalmente conexas.

No mesmo período, a veloz ocorrência da tecnologia digital criativa, embora não democratizando o processo de produção cultural num sentido geral, dadas as implicações de custo envolvidas na aquisição dessa tecnologia para uso pessoal, tornou mais fácil para um número crescente de pessoas - incluindo artistas - obter os meios para criar e divulgar os seus próprios produtos culturais, sejam eles música, literatura, arte, filme ou artefactos associados (KESTER, 1998). Assim, o efeito combinado de tais mudanças socioeconómicas e tecnológicas tem ramificações significativas na posição e estatuto do DIY como discurso cultural e prática cultural na era pós-industrial. Deste modo, à escala mundial, as sucessivas gerações de jovens artistas estão a esforçar-se por trabalhar contra as potencialidades patológicas da deriva biográfica provocada pelo risco e pela incerteza, através da flexibilização das suas competências empreendedoras - musicais e extramusicais - de uma forma orientada para a criação de carreiras DIY satisfatórias, ainda que nem sempre necessariamente economicamente gratificantes ou mesmo sustentáveis. Enquanto as indústrias culturais são impulsionadas principalmente por uma motivação de lucro, o mesmo não acontece com as práticas culturais DIY, que são frequentemente impulsionadas por motivos de gratificação criativa e estética (DANKO, 2018) e fortemente impregnadas por ativismos e cidadanias (MOUFFE, 2007).

É nestas práticas que se foca a obra em apreço. Esta constructo organiza-se em três partes. A primeira parte designa-se justamente como “Ações” dando desenvolvimento a todo um corolário de iniciativas de enfrentamento e de resistência artivistas. O primeiro capítulo de autoria de José Cirillo e Jovani Dala denomina-se como “Ato Falho, um coletivo de artistas no contexto da SARS COVID 19”. Este texto incide no Coletivo Ato Falho, aqui entendido como um coletivo artístico como uma rede de criação. Neste coletivo, esse espaço de convergência artística não é apenas conceitual, mas está profundamente enraizado em um lugar físico e simbólico: a zona de fratura geológica conhecida como Vitória-Trindade. Esse território, marcado pela tensão entre solidez e rutura, configura não apenas o pano de fundo de suas práticas, mas o núcleo das suas inquietações poéticas. É a partir dessa geografia – literal e metafórica – que suas criações se desenham, como ecos de um solo que vibra entre o estável e o incerto, o visível e o subterrâneo. O texto demonstra que as obras produzidas pelo coletivo dialogam com as texturas e instabilidades do ambiente, (re)significando a falha geológica como uma metáfora para as condições da existência humana. Essa poética da fissura revela uma visão do mundo em que a fragilidade e a fragmentação não são apenas limitações, mas também potências criativas.

A construção artística da fotografia experimental determina lugares, ações e papéis que numa poderosa dimensão simbólica e é este o foco do capítulo “Entre o caos e a ordem: a transgressão na fotografia experimental” de Marcelo Gandini nesta parte “Ações”. Este texto mostra-nos que a fotografia transcende o seu caráter técnico ou documental para assumir uma dimensão simbólica, repleta de possibilidades artísticas e comunicativas. Este capítulo, ao questionar os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográfica, propõe uma transgressão radical da gramática do fazer fotográfico, rompendo com convenções que limitam a criatividade. Aqui, as pesquisas incluem a fotografia experimental, manipulada, híbrida e precária, todas unidas sob o conceito de fotografia expandida, buscando provocar estranhamento, reorganizar modelos estéticos e ampliar as possibilidades visuais, sem restringir a fotografia à sua singularidade técnica. Fico bem claro que os processos alternativos na produção de imagens desafiam a padronização e a previsibilidade impostas pelos sistemas hegemônicos de produção visual, sobretudo aqueles mediados pelas tecnologias digitais e pela reproduzibilidade técnica. Enquanto ato de resistência, os processos alternativos aqui evidenciados questionam a alienação provocada pela cultura tecnológica contemporânea, reafirmando a capacidade do artista de atuar criticamente sobre os meios de produção visual. Como ato de imaginação, eles ampliam os limites da fotografia enquanto linguagem, propondo imagens que não apenas documentam ou representam, mas que desafiam, desestruturam e reconfiguram o mundo visível. Essas práticas, ao mesmo tempo criativas e reflexivas, reafirmam o poder da imagem como um gesto político, poético e transgressor. Nesse movimento, a produção fotográfica se converte em uma forma de resistência ativa e de exploração do imaginário, instaurando um novo espaço de liberdade estética e simbólica.

Hugo Bernardino e Rosely Kumm transportam-nos para “Entre o céu e a terra: a poética

de Thiago Pitta em “Abismo sobre Abismo”. Este capítulo incide sobre o registo de uma expressão com a intenção de unir todas as experiências subjetivas despertadas ao observar um ambiente natural. A primeira observação deste género surgiu na China, ficando conhecida pela palavra shanshui. A força dessa nova palavra e seu conceito tornaram comunicável, parte de um sentimento humano referente à espacialidade que, antes, era apenas contemplação silenciosa e particular, mas reteve algo da carga subjetiva e intransferível desse sentimento. Desta feita, este capítulo recai sobre essa ideia de paisagem comunicada ou como suporte de comunicação visual. Reforça a perspetiva de que o período pós-guerra reexaminou o Modernismo e retomou a discussão sobre a paisagem, explorando a relação entre a obra de arte e o seu entorno. A partir da década de 1960, diversas linguagens artísticas surgiram em busca de novas possibilidades de criação que, inclusive, se expandiram para além do espaço do ateliê ou da galeria, se projetando para a natureza e rumo ao espaço da vida. O Minimalismo e a Land Art foram movimentos artísticos que produziram obras que direcionaram para uma dinâmica colaborativa diretamente na paisagem onde se insere o trajeto do artista mineiro Thiago Rocha Pitta (1980-) que passava as tardes monótonas de sua juventude em Tiradentes – estado de Minas Gerais, onde morava com a família – observando o desenho linear das intempéries em rochas e montanhas perto de sua casa.

As “Influências e referências estéticas em Star Wars” de João Victor Fernandes ocupam o quarto capítulo desta parte primeira. Este ensaio busca explorar o primeiro filme da franquia “Star Wars”, criada por George Lucas e lançada em 1977, responsável por marcar uma revolução no cinema e na cultura pop mundial. O primeiro filme, intitulado “Uma Nova Esperança” inaugurou aquela que seria uma das sagas mais longevas e rentáveis do cinema norte americano, trazendo consigo uma narrativa rica, com influências da mitologia, de Akira Kurosawa, e dos faroestes de Sergio Leone. Originalmente inspirado por “Flash Gordon” e pela literatura científica do começo do século XX, George Lucas enfrentou desafios como o baixo orçamento, ceticismo do elenco e estúdios, e condições difíceis de filmagem.

A iniciar a segunda parte do livro - Práticas Colaborativas -, emergem os trajetos das imigrantes femininas em torno das artes por parte de Sofia Sousa. Este capítulo “Migração feminina no cômputo do artivismo, da criação e das práticas colaborativas” parte de uma análise visual e de conteúdo dos trabalhos artísticos de três mulheres artistas, com uma trajetória de migração, através da qual procuramos aprofundar uma discussão assente em três pilares: arte, migração feminina, DIY e artivismo. O foco nestes três eixos analíticos tem como objetivo perspetivar alguns processos de reconstrução identitário-culturais, tendo como ponto de partida uma prática artística, nomeadamente as artes visuais e a dança. Este artigo assume-se como um contributo teórico e empírico que visa a desmistificação destes imaginários que tendem a caracterizar as mulheres migrantes como uma face invisível das sociedades contemporâneas. Assim, intenta-se demonstrar o potencial transformador das produções culturais e artísticas de três mulheres, com uma trajetória de migração, bem como evidenciar que as artes podem ser uma arma, isto é, um meio eficaz para transformar as sociedades contemporâneas.

De seguida, Rodrigo Hipólito com o seu capítulo nomeado “Retrofuturologia e a utopia da destruição”, almeja demonstrar que anacronismo é considerado como condição estética para pensar a arte, a tecnologia e suas relações com o tempo na atualidade. Ao falar em retrofuturologia, Rodrigo Hipólito comprova como o passado e o futuro se entrelaçam, ressignificando memórias e imaginários coletivos. Em produções pós-internet, tecnologias obsoletas e vestígios temporais se tornam materiais artísticos e desafiam a linearidade histórica. O diálogo entre narrativa e banco de dados revela a fragmentação da memória digital e o impacto da virtualidade na preservação cultural, com as comunidades comprometidas e o acesso livre como resistência à destruição.

Por isso, em "Memória e paladar como poética de encontro", o capítulo sequente de Iasmin D. B. Rodrigues, se dá conta de um trabalho escolar realizado em dupla, onde cada integrante representava a sua respetiva dupla: mostrando que memória desempenha um papel crucial no processo criativo da presente autora servindo como foco de interesse investigativo. Ao pensar em memória, Iasmin D. B. Rodrigues lembra dois pensadores que abordam a memória de maneiras complementares: Henri Bergson e Maurice Halbwachs. Ao compreender seus conceitos de memória, Iasmin D. B. Rodrigues propõe explorar como a doação de uma memória pode enriquecer e transformar o processo criativo. Iasmin discute igualmente o dom da memória e seu impacto na construção de narrativas culturais, conforme descrito por Lewis Hyde. Com base nas ideias de Diane Ackerman e Perlo, Iasmin analisa o papel do sabor na experiência sensorial e a sua relação com a memória, destacando como sabores e aromas podem evocar emoções e memórias profundas. A autora examina ainda a relação entre presentes e práticas artísticas, considerando como a troca de alimentos, conforme descrita por Marcel Mauss, cria laços sociais e fortalece a interação humana.

Nesta segunda parte, Guilherme Araujo Chane apresenta-nos ainda o capítulo “Co-criando sustentabilidade: Práticas colaborativas na moda “Zero-Waste””. A relação entre arte, moda e sustentabilidade tem se tornado cada vez mais evidente no cenário contemporâneo, especialmente diante dos desafios ambientais impostos pela indústria da moda. Nesse contexto, o conceito de moda zero waste surge como uma abordagem criativa e ética para repensar os processos de produção, eliminando ou minimizando resíduos e (re)significando materiais descartados. Inserida nesse panorama, a arte desempenha um papel central ao inspirar novas formas de criação, ao mesmo tempo em que serve como ferramenta de crítica e conscientização sobre o impacto do consumo excessivo e do desperdício. Práticas colaborativas, que envolvem artistas, designers, coletivos e comunidades, têm se destacado como um meio de integrar arte e moda de maneira sustentável. Oficinas criativas, projetos de upcycling e ações DIY promovem não apenas a reutilização de materiais, mas também uma aproximação do criador com a função criativa de um artista e a possibilidade de designs únicos. Essas iniciativas rompem barreiras entre criador e consumidor, convidando o público a participar ativamente da produção de moda sustentável, enquanto exploram questões estéticas, sociais e ambientais.

Continuamente, patenteia-se a derradeira parte cognominada de “Estratégias DIY”. Aqui, assoma primeiro o capítulo “Getting pretty while getting P.U.N.K. Uma abordagem preliminar de movimentos sociais como a slow fashion em relação às práticas artivistas contemporâneas” de Paula Guerra. A moda, no campo dos estudos académicos recentes e contemporâneos, ainda permanece como um tópico incipiente. Assim, o nosso trabalho situa-se nesse gap, no sentido em que pretende oferecer ao leitor uma visão teórica e histórica sobre a moda punk desde a década de 1970 até à atualidade, sendo que na atualidade o foco incidirá sobre a relevância crescente da slow fashion. Com efeito, este artigo pretende enfatizar uma abordagem que tem como pano de fundo uma análise que visa interligar a moda com uma prática ativista, em termos históricos, em Portugal, bem como pretende dar conta da importância da adoção de um ethos e de uma praxis DIY junto dos jovens punk portugueses. Paralelamente, importa referir que este trabalho é resultado de uma longa pesquisa de terreno que se prolongou entre os anos de 2012 e 2017, em Portugal, na qual se realizara, 240 entrevistas semiestruturadas a atores chave do movimento punk em Portugal. Contudo, apenas nos debruçaremos sobre uma análise de pendor visual, ou seja, iremos-nos focar na apresentação de fotografias por alguns desses atores chave e que, na nossa ótica, retratam estas mudanças ao nível da moda, do ativismo e do DIY em Portugal.

A par da moda, surge o cinema por parte de Michael B. MacDonald e no capítulo “Como nos tornarmos um combo de som e luz: Cinema itinerante DIT (faça-junto)”. Neste ensaio, Michael B. MacDonald descreve-nos as implicações - no nosso self - das Viagem de carro DIT. Esse tempo de experiência grupal, de busca de soluções colaborativas, é, então decisivo nos processos de criação. Também o é a liberdade e o mundo de aventuras ofertado pelas viagens. Michael B. MacDonald refere mesmo que uma viagem de carro e a confeção de uma mochila são técnicas de hacking existencial. Tudo isto é estimulado pelo facto de as viagens de carro permitirem a sintonização com o mundo - no devir-pacote com uma câmara permite que o som e a luz continuem a circular. É convencional pensar no cinema e na fotografia como representações capturadas, mas isso não é correto. O cinema é uma esquizofrenia que desloca o som e a luz para outro registo. Não se trata de corpos humanos capturados, mas de novos corpos de som e luz que começam a viver outra vida. Estes novos corpos de som e luz dançam uma nova dança de relacionalidade com os cineastas e os futuros públicos.

Finalmente, em “A estética bem-humorada de Elisa Queiroz: do faça-você-mesmo à interatividade” de Júlia Mello demonstra que os trabalhos de Elisa Queiroz (1970-2011) eram autorreferenciais e tinham forte carga política, dialogando com o preconceito vivenciado por ser uma mulher gorda. Algumas palavras-chave podem ser lançadas ao analisar o projeto poético da artista, dentre elas, sedução, grotesco, humor, autonomia e interatividade. Para este capítulo, ficaremos com as três últimas, considerando que nos levam a novos caminhos interpretativos de obras ainda pouco conhecidas pelo público. Seios, barriga, nádegas, coxas e muitos excessos eram elementos centrais que, desde a década de 1990, época em que a artista ainda cursava artes plásticas na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES),

apareciam nos trabalhos. Isso tudo com muito humor, autonomia (permeada por improvisos e forte apelo autodidata) e, com o amadurecimento do processo criativo, uma interatividade, inicialmente lúdica, que permitia ao público tocar, experimentar, adentrar e vestir as obras. Muitos trabalhos foram feitos para um momento específico – o aqui e agora da exposição –, necessitando de interação. Muitos objetos artísticos de Queiroz permitiam que as pessoas contribuíssem para a sua desmaterialização e seu desaparecimento em detrimento da percepção como recriação.

Paula Guerra

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Marco. Uma poética ambiental. Cildo Meireles (1963 – 1970). São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BANNISTER, Matthew. *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie guitar rock*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- BECKER, Howard S. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BENNETT, Andy. Conceptualising the relationship between youth, music and DIY careers: A critical overview. *Cultural Sociology*, 12(2), p. 140-155, 2018.
- BOCCAGNI, Paolo (2014). (Super)diversity and the migration–social work nexus: a new lens on the field of access and inclusion? *Ethnic and Racial Studies*, 38(4), p. 608–620, 2014.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- CAMARGO, Marcia Helena Domingues. Arte e política: a trajetória e o muralismo de Diego Rivera. *Revista Aurora*, Marília, SP, v. 8, n. 2, p. 69–88, 2015.
- DANKO, Dagmar. Artivism and the Spirit of Avant-Garde Art. In: ALEXANDER, Victoria; HÄGG, Sofia; HÄYRYNEN, Simo; SEVÄNEN, Erkki (eds.). *Art and the Challenge of Markets Volume 2: From Commodification of Art to Artistic Critiques of Capitalism*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. p. 235-261.
- DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle (The Society of the Spectacle)*. Paris: Gallimard, 1992.
- DOWNES, Julia. *Riot grrrl: The legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism*. In Nadine Monem (ed.), *Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now!* (pp. 12–519. London: Black Dog, 2007.
- DRIVER, Christopher. Embodying hardcore: Rethinking subcultural authenticities. *Journal of Youth Studies*, 14 (8), p. 975–90, 2011.
- ESBELL, Jaider. Na sociedade indígena, todos são artistas. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, 27(41), p. 14-48, 2021.
- FINKEL, Rebecca & PLATT, Louise. Cultural festivals and the city. *Geography Compass*, 14(2), <https://doi.org/10.1111/gec3.12498>, 2020
- FRITH, Simon & HORNE, Howard. *Art into Pop*. London: Methuen, 1987.
- GELBER, Steven M. Do-It-yourself: Constructing, repairing and maintaining domestic masculinity. *American Quarterly*, 49 (1), p. 66–112, 1997.
- GOSLING, Tim. ‘Not for sale’: The underground network of anarcho-Punk. In Andy Bennett & Richard A. Peterson (eds). *Music scenes: Local, trans-local and virtual Nashville, TN*. Vanderbilt University Press,

2004. p. 168–83.

GUERRA, Paula. As Mil e Uma Noites: uma revisitação à sociedade portuguesa contemporânea através das Doce [The Thousand and One Nights: a revisit to contemporary Portuguese society through the Doce]. In: Gonçalves, J. (Ed.). História pública e história conectada. São Paulo: Letra e Voz, 2023a. p. 125-149.

GUERRA, Paula. Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, Resistência e Política na música popular contemporânea. Revista de Antropologia, 65(2), p. 1-26, 2022a.

GUERRA, Paula. Free punk. Um caleidoscópio chamado Ondina Pires [Free punk. A kaleidoscope called Ondina Pires]. Revista Territórios E Fronteiras, 17(1), p. 159–182, 2024.

GUERRA, Paula. From the Borders and Edges: Youth cultures, arts, urban areas and crime prevention. In: Saraiva, Miguel (Ed.). Urban crime prevention. Multi-disciplinary approaches. London: Springer, 2022b. p. 75-91-

GUERRA, Paula. Ninguém nos ensina como viver. Ana da Silva, The Raincoats e a urgência de (re) existir. MODOS: Revista de História da Arte, 7 (2), 212-249, 2023b.

GUERRA, Paula. Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. Horizontes Antropológicos, 28(55), p. 19-49, 2019.

GUERRA, Paula. Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. Cultural Sociology, 12(2), p. 241-259, 2018.

GUERRA, Paula. So Close Yet So Far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. Cultural Trends, 30(2), p. 122-138, 2021.

GUERRA, Paula. Sul, Sertão e Flores: uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global. Anos 90, vol. 29, 1-15, 2023c.

HEINICH, Nathalie & SHAPIRO, Roberta. Quando há artificação? Revista Sociedade e Estado, 28(1), p. 14-28, 2013.

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: Uma Abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. Sociologia & Antropologia, 4(2), p. 373-387, 2014.

HODKINSON, Paul. Goth: Identity, Style and Subculture. Oxford: Berg, 2002.

JEPSON, Allan & CLARKE, Alan (eds.). Exploring community festivals and events. London: Routledge, 2015.

KESTER, Grant H. (ed.). Art, activism, and oppositionality: Essays from afterimage. Durham: Duke University Press, 1998.

LAING, David. One Chord Wonders: Power and meaning in punk rock. Milton Keynes: Open University Press, 1985.

MANDEL, Claudia. Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva. ESCENA. Revista de las artes, vol. 61, núm. 2, pp. 37-54, 2007.

MCKAY, George (ed.). DIY Culture: Party and Protest in Nineties Britain. London: Verso, 1998.

MCKAY, George. Senseless acts of beauty: Cultures of resistance since the sixties. London: Verso, 1996.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. MASP Afterall - Arte e Descolonização. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2020.

MOUFFE, Chantal. Artistic activism and agonistic spaces. Arts & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods, v. 1, n. 2, p. 1-5, 2007.

- MOURÃO, Victor Luiz Alves. Temporalização do espaço social: apontamentos para uma sociologia do tempo. *Ciências Sociais Unisinos*, 52 (1), p. 69-79, 2016.
- NEGRI, Antonio. *The Politics of Subversion: A Manifesto for the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- NILAN, Pam & FEIXA, Carles (eds). *Global Youth? Hybrid Identities, Plural Worlds*. London: Routledge, 2006.
- NOCHLIN, Linda. *The politics of vision: Essays on nineteenth-century art and society*. Oxford: Routledge, 2018.
- ROSE, Trica. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. London: Wesleyan University Press, 1994.
- SCHUTZ, Alfred. *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- SILVESTRI, Lisa Ellen. Memeingful memories and the art of resistance. *New media & society*, 20 (11), p. 3997-4016, 2018.
- SIMMEL, Georg. *The sociology of Georg Simmel*. K.H. Wolf trans, ed. and introduction. New York: The Free Press, 1950.
- TEIXEIRA, Nincia Borges. O corpo feminino na obra de Adriana Varejão: transgressão e ruptura. *Revista Desenredo*, 13(2), p. 296-310, 2017.
- THORNTON, Sarah. *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- VLIES, Andrew van der. Queer knowledge and the politics of the gaze in contemporary South African photography: Zanele Muholi and others. *Journal of African Cultural Studies*, 24(2), p. 140–156, 2012.
- ZOLBERG, Vera. (2009). Incerteza estética como novo cânone: os obstáculos e as oportunidades para a teoria em arte. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, 31(1), p. 25-40, 2009.

AÇÕES

ATO FALHO, UM COLETIVO DE ARTISTAS NO CONTEXTO DA SARS COVID 19¹

Jovani Dala

José Cirillo

Introdução: Entre o concreto e o virtual, a reinvenção do fazer artístico coletivo

Pensar em um coletivo artístico como uma rede de criação é, antes de tudo, enxergar no encontro de suas singularidades uma trama de interdependências, uma arquitetura de sentidos que se constrói a partir do diálogo e da fricção entre mundos interiores. Mas o que poderia ser esse ponto de convergência que os reúne? Seria um tema único, uma afinidade de linguagens, ou talvez um campo mais intangível, onde ideias e intuições se entrelaçam em busca de um território comum?

No Coletivo Ato Falho, esse espaço de convergência não é apenas conceitual, mas profundamente enraizado em um lugar físico e simbólico: a zona de fratura geológica conhecida como Vitória-Trindade. Esse território, marcado pela tensão entre solidez e ruptura, configura não apenas o pano de fundo de suas práticas, mas o núcleo de suas inquietações poéticas. É a partir dessa geografia – literal e metafórica – que suas criações se desenham, como ecos de um solo que vibra entre o estável e o incerto, o visível e o subterrâneo. Criar em coletivo é adentrar um estado de partilha radical, onde as fronteiras entre o individual e o comum se dissolvem em prol de uma construção compartilhada. É um pacto tácito que se realiza nos gestos cotidianos, nas negociações de olhares e intuições, na construção de uma poética que não pertence a ninguém, mas emerge da convergência. Frequentemente, essa convergência culmina em uma exposição: um rito de passagem em que o trabalho do coletivo ganha corpo e voz no espaço público, revelando ao outro o que antes habitava o campo do íntimo.

Mas e quando o próprio ato de se reunir, de existir na proximidade necessária ao fazer artístico, é interrompido por forças externas? Como preservar a chama da criação coletiva em meio ao isolamento imposto por uma pandemia? Essa foi a realidade enfrentada pelo Coletivo Ato Falho, cujo processo de organização de uma mostra foi atravessado por um cenário de incertezas, distâncias e restrições. Este texto é uma tentativa de capturar essa travessia: uma jornada marcada pela ruptura do convívio e pela busca de novas formas de estar juntos, mesmo quando separados. Nas fissuras do isolamento, emergiram novos modos de conexão, mediadas pelas tecnologias da informação, mas sustentadas pela insistência na criação. Afinal, a arte sempre encontra caminhos – por vezes tortuosos, por vezes inesperados – para

¹ Este capítulo é um desdobramento das reflexões apresentadas no artigo Ato Falho, zonas de fratura entre arte e paisagem no contexto geopolítico da SARS COVID 19 em um coletivo de artistas (CIRILLO & DALA, 2023).

florescer. Ao acompanhar o percurso do Coletivo Ato Falho, testemunhamos não apenas as adaptações práticas impostas pelas circunstâncias, mas uma reflexão mais ampla sobre o que significa ser coletivo em tempos de distanciamento. Trata-se de pensar como a tensão entre isolamento e encontro pode gerar não apenas dificuldades, mas potências criativas. É no movimento entre o visível e o invisível, entre o toque ausente e a conexão virtual, que o coletivo redesenha suas rotas e reimagina o sentido de compartilhar um território, um projeto e um sonho.

O Território como metáfora e matéria poética

O ser humano e o espaço que habita vivem em uma relação de mútua transformação. O ambiente não é apenas um suporte passivo, mas um agente ativo que modela experiências, imaginários e subjetividades. Essa visão é explorada por Tuan (2012), que discute a relação entre o ser humano e o espaço como uma interseção de influências físicas e simbólicas. O espaço condiciona, mas também impregna o indivíduo com sensações e memórias que emergem de sua condição espaço-temporal.

Complementando essa perspectiva, Uexküll (2004) introduz o conceito de *Umwelt*, que descreve o mundo percebido como uma redoma fenomenológica onde os sentidos delimitam um campo de possibilidades. Para ele, o ambiente de cada ser é formado pelos elementos que lhe são visíveis e significativos, configurando uma experiência subjetiva. Ele escreve:

Cada ser humano, dando uma olhada ao redor de um campo aberto, permanece no meio de uma ilha redonda com a esfera celestial azul acima. Esse é o mundo concreto em que o homem está destinado a viver e que contém tudo que ele é capaz de ver com seus olhos. Esses objetos visíveis estão dispostos segundo a importância que têm para sua vida. (UEXKÜLL, 2004, p. 36).

Essa perspectiva amplia o entendimento de que o ambiente não é apenas físico, mas também cultural e estético, configurando um sistema simbólico em que o espaço e o sujeito cocriam significados. Tuan (2012) contribui com o conceito de *topofilia*, descrito como a ligação emocional e estética entre o indivíduo e os lugares que ocupa. Sob essa ótica, o espaço é tanto um molde quanto um espelho, uma extensão do ser que habita e reinterpreta suas formas. A transferência do conceito de *Umwelt*, originalmente desenvolvido no campo da biologia, para a estética, amplia a compreensão da relação entre o ser humano e o espaço que ocupa. O ambiente não é apenas uma paisagem observada, mas uma presença viva que interage com a subjetividade de quem o experimenta. Ele condiciona a percepção e, simultaneamente, é reinterpretado pelo imaginário humano, tornando-se um espaço híbrido, onde o natural e o cultural se entrelaçam.

Essa interação vai além do plano físico, pois a experiência estética é central nesse diálogo. Formas, texturas, cores e atmosferas são absorvidas, reorganizadas e ressignificadas. É nesse

ponto que o conceito de topofilia, proposto por Tuan (2012), adquire profundidade: a afeição pelo lugar não se dá apenas como um sentimento de pertencimento, mas como um processo de criação simbólica e estética, no qual o ambiente participa da construção de narrativas individuais e coletivas. O imaginário humano, portanto, não é isolado ou puramente interno. Ele se enraíza no ambiente, é moldado por suas características e, por sua vez, o transforma. Para os integrantes do Coletivo Ato Falho, essa simbiose entre sujeito e espaço é mais do que uma teoria: é a base de suas práticas artísticas.

A Zona de Fratura Vitória-Trindade, Figura 1, com sua geografia marcada por instabilidades tectônicas, simboliza as condições fragmentárias e interdependentes da existência humana. Esse fenômeno natural, que corta o Oceano Atlântico e se prolonga até o continente sul-americano, é ao mesmo tempo uma força geológica e uma metáfora para os fluxos, tensões e encontros que caracterizam a vida contemporânea.

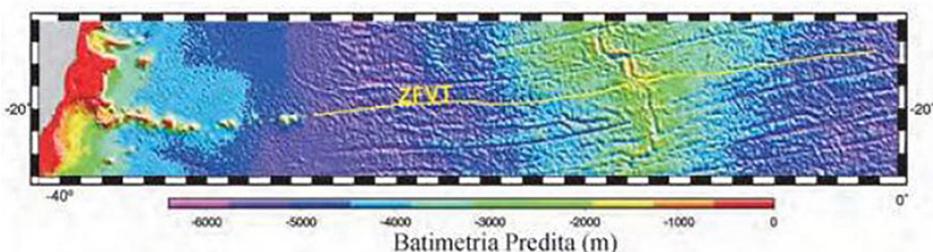


Figura 1. Mapa Batimetria Predita derivado da altimetria de satélite e dados de navio (Smith Sandwell) 1997 mostrando o traçado da Zona de Fratura Vitória Trindade. Fonte: <https://doi.org/10.1590/S0102-261X2006000100009>

Ao se apropriar desse espaço como identidade coletiva, os artistas do Coletivo Ato Falho ressignificam a falha geológica como um elemento central de suas práticas estéticas. Essa escolha reflete uma compreensão ampliada do território: não apenas como um suporte físico, mas como um agente ativo que influencia e é influenciado por seus habitantes. Para Milton Santos, o espaço geográfico é uma totalidade viva, formada pela interação dinâmica entre sistemas de objetos e ações. Assim, a falha geológica é simultaneamente um fenômeno independente da percepção humana e um catalisador de experiências e narrativas. No contexto do Coletivo Ato Falho, ela não apenas organiza a paisagem natural, mas também reverbera na subjetividade dos artistas, servindo como um ponto de partida para reflexões poéticas, estéticas e culturais.

Inspirados pelo conceito de *Umwelt*, os artistas do Coletivo Ato Falho exploram a ideia de uma redoma fenomenológica como um espaço compartilhado de criação. Dentro dessa redoma, as experiências individuais são interligadas, compondo um imaginário coletivo que reflete tanto as singularidades de cada membro quanto às características geográficas e culturais da Zona de Fratura Vitória-Trindade. As obras produzidas pelo coletivo dialogam

com as texturas e instabilidades do ambiente, ressignificando a falha geológica como uma metáfora para as condições da existência humana. Essa poética da fissura revela uma visão do mundo em que a fragilidade e a fragmentação não são apenas limitações, mas também potências criativas.

Fissuras do isolamento: um coletivo artístico em tempos de pandemia

No início de 2019, João Wesley de Souza, artista visual e professor na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), teve a iniciativa de formar um coletivo com alguns egressos do Curso de Artes. Mas, qual seria o critério utilizado para este convite, afinal após anos lecionando na referida instituição de ensino, existiam muitos artistas atuantes no cenário de arte capixaba que poderiam ser convocados. Assim, após analisar o processo de criação de seus ex-alunos, e identificar neles um ponto em comum, a interferência de um *Umwelt* específico, a zona de fratura Vitória-Trindade, convidou os seguintes artistas visuais: André Magnago, Alegria Falconi, Arthur Meirelles, Jocimar Nalessso, Jovani Dala, Júnior Bitencourt e Marcelo Gandini, com a condição de compartilhar seus processos, aceitando opiniões e críticas sobre o mesmo, assim como oferecendo suas sugestões e críticas aos processos compartilhados pelos outros artistas. Após o aceite de cada um, estava então formado o Coletivo Ato Falho (Figura 2).



Figura 2. Coletivo Ato Falho - Júnior Bitencourt, Arthur Meirelles, João Wesley, Marcelo Gandini, Jocimar Nalessso, André Magnago, Alegria Falconi, Jovani Dala. Fonte: Acervo Coletivo Ato Falho

O coletivo iniciou suas atividades focando na pesquisa sobre processos criativos individuais e em grupo. Com alguns meses de trabalho, submeteram um projeto de ocupação da Casa

Porto das Artes Plásticas ao Edital 003/2019 do Fundo Municipal de Cultura da Prefeitura de Vitória/ES. Com a aprovação, deu-se início à organização da ocupação, prevista para o último trimestre de 2020. Para tal, encontros quinzenais eram realizados, permitindo aos artistas apresentarem suas produções, discutirem em grupo e definirem os próximos passos de forma coletiva. No final de dezembro de 2019, o grupo realizou o último encontro antes do recesso de fim de ano, com o retorno planejado para janeiro de 2020. Entretanto, o início de 2020 trouxe um evento inesperado: a disseminação do SARS Covid-19 no Brasil e sua declaração como pandemia pela Organização Mundial da Saúde (OMS). Esse cenário transformou profundamente a dinâmica social e cultural, impactando diretamente o campo das artes visuais com a suspensão de exposições, o fechamento de galerias e a interrupção de atividades colaborativas.

Diante das medidas de isolamento social, o coletivo precisou suspender as reuniões presenciais e se reorganizar em um formato virtual. Essa adaptação, embora desafiadora, abriu novas possibilidades, como o uso intensificado de plataformas digitais para colaboração e exibição de trabalhos. A ferramenta escolhida foi o WhatsApp, que se tornou essencial para a continuidade das interações e da criação artística. A troca constante de textos, imagens e registros de proposições visuais permitiu ao grupo manter a dinâmica criativa, mesmo à distância. Essa frequência era tão marcante que nenhum dia se passava sem alguma forma de comunicação entre os integrantes.

A experiência relatada encontra-se detalhadamente registrada no livro *Ato Falho* (2022), uma publicação elaborada como contrapartida à ocupação da Casa Porto das Artes Plásticas. Em especial, o capítulo intitulado "Processo Criativo", figura 3, apresenta o recorte temporal de março a junho de 2020. Este recorte documental cumpre o duplo papel de por um lado expor as dinâmicas criativas do coletivo, permitindo uma análise detalhada das interações que sustentaram suas produções artísticas e por outro, demonstrar como o ambiente digital se tornou um instrumento crucial para a viabilização de novas formas de integração e colaboração artística em um contexto de isolamento social provocado pela pandemia de COVID-19.

O espaço virtual desempenhou um papel que foi além do simples compartilhamento de criações artísticas, consolidando-se como um locus de acolhimento e troca de experiências pessoais entre os participantes. Nesse sentido, as discussões artísticas foram frequentemente permeadas por relatos de perdas significativas, manifestações de ansiedade e reflexões sobre momentos de alegria, criando uma narrativa multifacetada que combinou o artístico e o humano, figuras 4, 5 e 6. Tal entrelaçamento proporcionou uma ampliação da dimensão expressiva do coletivo, conferindo complexidade ao processo criativo e destacando sua capacidade de absorver e refletir a experiência vivida de seus integrantes.



Figura 3. Captura das páginas iniciais do capítulo Processo Criativo, do livro Ato Falho, 2022 que marca o início da utilização do Whatsapp como meio de integração coletiva no processo criativo. Fonte: Livro Ato Falho, 2022.



Figura 4. Captura de algumas páginas do livro Ato Falho, do capítulo que versa sobre processo criativo e apresentam alguns diálogos dos artistas e suas produções. Fonte: Livro Ato Falho, 2022.



Figura 5. Captura de algumas páginas do livro Ato Falho, do capítulo que versa sobre processo criativo e apresentam alguns diálogos dos artistas e suas produções. Fonte: Livro Ato Falho, 2022.



Figura 6. Captura de algumas páginas do livro Ato Falho, do capítulo que versa sobre processo criativo e apresentam alguns diálogos dos artistas com suas produções e reflexos do contexto pandêmico em suas vidas. Fonte: Livro Ato Falho, 2022.

Essa confluência entre a esfera pessoal e a produção artística reafirma o papel transformador da arte como um meio de enfrentamento e resiliência emocional em tempos de crise. Ao transcender sua função estética, a arte revelou-se um mecanismo indispensável de conexão humana e reconstrução subjetiva, reafirmando seu valor como prática social e cultural em momentos de adversidade extrema. Assim, a experiência documentada no livro não apenas registra a produção de um período específico, mas também oferece uma importante contribuição para os estudos sobre as interações entre arte, tecnologia e subjetividade em contextos de crise. As interações digitais também catalisaram uma transformação conceitual significativa. O conceito de “eu artista” foi desconstruído em favor de uma coletividade criativa integrada. Essa mudança promoveu a diluição do protagonismo individual em prol de uma autoria compartilhada, desafiando narrativas tradicionais de autoria na arte contemporânea. Como destaca Souza et al. (2022):

“Apoiados nesta possibilidade teórico-experimental, organizam e propõem o projeto expositivo ‘Ato Falho’. Para este fim, desenvolveram uma estratégia interativa que faz uso da tecnologia contemporânea do WhatsApp, para intercambiar imagens e comentários críticos, à medida que as obras e ensaios vão sendo produzidos. Isto caracteriza uma ação crítica coletiva e dinâmica que se estende ao longo de todo processo criativo.” (SOUZA et al., 2022, p. 13)

Essa abordagem encontra ressonância em Cecília Almeida Salles (2017), que discute os processos de criação em grupo como espaços de interação onde problemas são explicitados e raciocínios se conectam, gerando novas descobertas. Segundo Salles:

“Conviver em ambiente de interações propicia a explicitação de problemas. Os resultados do raciocínio de uma pessoa podem tornar-se o input para o raciocínio de outra, podendo levar a descobertas importantes. A rede líquida impede que as ideias fiquem emperradas em preconceitos.” (SALLES, 2017, p. 110)

As interações remotas possibilitaram uma convivência intensa, marcada tanto por momentos de cordialidade quanto por conflitos criativos, mediados coletivamente. Reuniões quinzenais via Zoom complementaram o contato diário pelo WhatsApp, assegurando a continuidade do diálogo e da produção artística. Com o controle da pandemia, o grupo iniciou a organização presencial da exposição. A curadoria foi conduzida de forma coletiva, respeitando as especificidades de cada obra e promovendo o diálogo entre os trabalhos. Como descrevem Souza et al. (2022):

“Por entendermos que os autores dos trabalhos artísticos estariam plenamente aptos para atender às necessidades específicas que cada obra exige, dentro de um plano expositivo negociado e configurado coletivamente, assim podemos apontar os parâmetros que orientam as referidas montagens.” (SOUZA et al., 2022, p. 148)

A montagem da exposição começou com a preparação detalhada do espaço expositivo, envolvendo a análise cuidadosa de cada ambiente, a escolha estratégica das obras e a disposição dos elementos de forma a dialogar com o público e entre si. Essa fase inicial,

mais do que uma simples organização logística, foi vivenciada como um momento de troca e construção coletiva, onde cada decisão refletia o diálogo contínuo entre os integrantes do coletivo. Segue nas figuras 7 e 8 alguns registros fotográficos desta etapa.



Figura 7. Composição de registros fotográficos da preparação do espaço expositivo pelos integrantes do Coletivo Ato Falho, abril 2022, Casa Porto das Artes, Vitória- ES. Fotografia: Jovani Dala. Fonte: Acervo Coletivo Ato Falho



Figura 8. Composição de registros fotográficos da preparação das obras e sua disposição no espaço expositivo pelos integrantes do Coletivo Ato Falho, abril 2022, Casa Porto das Artes, Vitória- ES. Fotografia: Jovani Dala. Fonte: Acervo Coletivo Ato Falho

O processo culminou na tão aguardada abertura ao público em 28 de abril de 2022, marcando não apenas o encerramento de um ciclo, mas também o início de um novo capítulo

na trajetória do coletivo. Essa etapa final foi compreendida como uma prática compartilhada, onde todos os envolvidos assumiram um papel ativo na materialização da exposição, figura 9. Cada integrante, ao colaborar na montagem, reafirmava o caráter participativo do projeto, que desde o início priorizou a horizontalidade e a coautoria nas decisões criativas.



Figura 9. Composição de registros fotográficos da Exposição Ato Falho, abril 2022, Casa Porto das Artes, Vitória- ES.

Fotografia: Jovani Dala. Fonte: Acervo Coletivo Ato Falho

Essa abordagem reforçou o caráter formativo proposto pelo Prof. João Wesley, que, como mentor do grupo, esteve profundamente comprometido em transformar o projeto em uma oportunidade pedagógica. Sua atuação foi além da supervisão técnica, integrando reflexões sobre o papel da arte como ferramenta de aprendizado e interação. Ao combinar a prática presencial com os aprendizados advindos das redes digitais desenvolvidas durante o período de restrições, Wesley ampliou o escopo da experiência formativa, conectando habilidades técnicas, intelectuais e colaborativas.

A experiência, portanto, transcendeu a montagem física do espaço. Não apenas consolidou o entendimento do grupo sobre a importância das interações em rede, mas também gerou reflexões sobre os desafios e as potencialidades do trabalho coletivo em tempos de adversidade. A convivência no ambiente híbrido revelou a arte como um campo fértil para a construção de novos laços, promovendo um aprendizado mútuo que extrapolou as fronteiras do projeto em si.

Mais do que uma prática colaborativa, o processo reafirmou a arte como um catalisador de transformação, capaz de ressignificar desafios em oportunidades de crescimento coletivo. A montagem não foi apenas o ato final de um projeto, mas um reflexo simbólico da trajetória do grupo: uma jornada marcada pela superação de obstáculos, pela persistência e pelo compromisso com a criação conjunta, que culminou em um espaço onde o público pôde experimentar o resultado dessa rica troca de ideias e sensibilidades.

Conclusão

Ao revisitarmos o processo criativo do coletivo Ato Falho durante a pandemia, percebemos como a aparente clausura imposta pela SARS COVID 19 transformou-se em terreno fértil para a reinvenção. O isolamento social, que interrompeu os encontros presenciais no ateliê, inicialmente trouxe silêncio e distâncias. No entanto, foi nesse vazio que novas conexões começaram a germinar. As tecnologias digitais, antes vistas como auxiliares, tornaram-se pontes essenciais para recriar a rede criativa e interativa do coletivo. Ferramentas como WhatsApp e Zoom não apenas asseguraram a continuidade do diálogo, mas também ampliaram horizontes, permitindo interações imediatas e sem fronteiras.

Essa transformação foi vital para a concretização do projeto de Ocupação da Casa Porto das Artes Plásticas e reverberou além da exposição. Os frutos dessa experiência transcendem o espaço físico: uma publicação que celebra o encontro de ideias e um portal virtual (<http://atofalho.wesleyecervillaartbureau.com/>) que acolhe o livro Ato Falho, materiais educativos dos mediadores culturais e páginas individuais dedicadas a cada integrante do coletivo.

Nesse novo formato, a criação não apenas encontrou outros ritmos e texturas, mas também ressignificou a ideia de encontro, transcendendo limites e transformando o distanciamento em

um convite à reinvenção. Ferramentas digitais deixaram de ser meros suportes e tornaram-se o próprio campo de experimentação artística, onde ideias se cruzavam em tempo real, dissolvendo fronteiras geográficas e emocionais.

Os limites impostos pela pandemia foram transpostos pela força simbólica da criação, que expandiu territórios e redesenhou fronteiras, provando que a ausência de um espaço físico não implica ausência de presença. Cada obra e interação digital tornou-se um manifesto silencioso contra o isolamento, entrelaçando histórias individuais em uma narrativa coletiva de resistência e pertencimento. Mais do que resistir, o coletivo reafirmou a arte como um território de reconstrução, um espaço onde vozes se encontram, mesmo na ausência do físico, para ressignificar o sentido de comunidade. Nesse terreno fértil, a criação emergiu como um ato de escuta, colaboração e solidariedade, transformando o vazio em uma ponte entre vozes que se recusam a calar.

Financiamento

Jovani Dala: CAPES

José Cirillo: Produtividade CNPq/CAPES/FAPES

Referências

- Alves, E. da C., Maia, M., Sichel, S. E., & Campos, C. M. P. de. (2006). "Zona de fratura de Vitória-Trindade no Oceano Atlântico sudeste e suas implicações tectônicas." ("SciELO - Brasil - Zona de fratura de Vitória-Trindade no Oceano ...") Revista Brasileira de Geofísica, v24, nº.1, 117-127. <https://doi.org/10.1590/S0102-261X2006000100009>
- SALLES, Cecília Almeida. (2017). Processos de criação em grupos: diálogos, São Paulo, Estação das Letras e Cores.
- SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da USP, 2006.
- SOUZA, João Wesley et al. (2022). Ato Falho. 1^a ed, Vitória, Ed. Autores.
- UEXKÜLL, Thure. (2004) - A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll, Galáxia, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553, nº7, 19-48
- TUAN, Yi-Fu. (2012) - Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente, (Tradução de Lívia de Oliveira), Londrina, Eduel.

ENTRE O CAOS E A ORDEM: A TRANSGRESSÃO NA FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL

Marcelo Gandini

Para além de Vilém

A fotografia, para Vilém Flusser, transcende seu caráter técnico ou documental para assumir uma dimensão simbólica, repleta de possibilidades artísticas e comunicativas. Este autor, ao questionar os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográfica, propõe uma transgressão radical da gramática do fazer fotográfico, rompendo com convenções que limitam a criatividade. Inspirados por esse legado, exploramos no atelier de fotografia práticas que se afastam do automatismo técnico e expandem os limites da linguagem fotográfica.

Nossas investigações incluem a fotografia experimental, manipulada, híbrida e precária, todas unidas sob o conceito de fotografia expandida, buscando provocar estranhamento, reorganizar modelos estéticos e ampliar as possibilidades visuais, sem restringir a fotografia à sua singularidade técnica. Como aponta Flusser, a fotografia expandida é desafiadora porque "subverte os modelos e desarticula as referências" (Flusser, 2002).

O conceito de "fotografia expandida" tem raízes em teorias como a de Rosalind Krauss (1998), que discute a escultura no campo ampliado, e Gene Youngblood (1970), que explora o cinema expandido. Além disso, artistas como Andreas Müller Pohle problematizam os limites do fazer fotográfico, abrindo caminho para interpretações mais abrangentes e criativas da imagem técnica.

Para Flusser, o aparelho fotográfico, descrito como uma "caixa preta", simboliza tanto a magia quanto o mistério por trás da produção de imagens técnicas. Essa "caixa preta" não opera de forma neutra:

Por trás da intenção do aparelho individual escondem-se intenções de inúmeros outros aparelhos: o aparelho da indústria fotográfica, que é formado pelo aparelho do parque industrial, que é produto do aparelho socioeconômico, etc. (Flusser, 2002, p. 42).

A crítica de Flusser é dirigida ao uso automatizado e programado desses aparelhos, que tendem a homogeneizar a produção imagética. Para ele, a libertação do criador ocorre quando este se apropria criticamente da "caixa preta", desmontando seus processos e reconstruindo suas imagens de forma autônoma. A fotografia expandida, nesse contexto, surge como resistência aos automatismos visuais e às narrativas impostas, permitindo ao artista subverter as regras programadas e explorar a fotografia como um campo de invenção.

Flusser também aborda a relação entre texto e imagem, propondo uma dialética que atravessa a história da comunicação humana. Para ele, as imagens possuem um caráter mágico, funcionando como abstrações que simplificam a complexidade do mundo. No entanto, essas mesmas imagens tendem a obscurecer a realidade que representam, tornando-se opacas com o tempo: "Ao representarem a circunstância, as imagens a tapam. Tendem a se tornarem opacas" (Flusser, 2002, p. 14).

Nesse sentido, o texto surge como mediador, combatendo a opacidade da imagem ao explicá-la e reinterpretá-la em uma narrativa linear e conceitual. Entretanto, as imagens também podem reapropriar-se do texto, devolvendo-lhe a carga imaginativa e simbólica. Essa tensão entre texto e imagem percorre períodos históricos, como o Renascimento, e encontra sua expressão mais moderna nas imagens técnicas, produtos de aparelhos que projetam a abstração quântica sobre superfícies bidimensionais.

No atelier, essa dialética é explorada por meio de exercícios que tensionam os limites entre texto e imagem, promovendo práticas em que narrativas textuais servem como ponto de partida para interpretações visuais, e vice-versa. Essa abordagem reforça a ideia de que a fotografia expandida não é apenas uma linguagem visual, mas um campo híbrido onde diferentes formas de comunicação interagem. A prática da fotografia expandida, desenvolvida no atelier, busca libertar o criador dos automatismos impostos pelo aparato técnico. Esse processo inclui a investigação de técnicas híbridas, como a manipulação manual de negativos e papéis fotográficos, o uso de elementos químicos (cloro, água) e a desconstrução e reuso de materiais fotográficos descartados.

Ao explorar esses métodos, o atelier torna-se um espaço de experimentação onde o erro, o ruído e o acaso são incorporados ao processo criativo. Como defende Flusser, o papel do criador não é seguir um programa pré-determinado, mas inventar caminhos próprios. Essas práticas resultam em um vasto repertório de imagens que transcendem o fotográfico convencional, desafiando as noções tradicionais de acabamento técnico e visualidade homogênea. Os resultados dessas experimentações, frequentemente imprevisíveis, revelam o potencial plástico da fotografia expandida e seu poder de provocar reflexões profundas sobre os limites da técnica e da arte.

O atelier de fotografia: resgate e experimentação com processos alternativos na produção de imagem

No contexto do atelier de fotografia, aprofundamos investigações que priorizam a construção de imagens a partir de técnicas fotográficas históricas, progressivamente negligenciadas com o advento e a consolidação da fotografia digital. Esse resgate, no entanto, não se limita à recuperação de métodos do passado, mas visa tencioná-los frente à hegemonia tecnológica contemporânea, propondo novas formas de produção imagética que questionem

a supremacia do aparato técnico enquanto mediador absoluto da visualidade. A abordagem histórica, neste sentido, não se restringe a uma reprodução nostálgica de processos, mas opera como uma estratégia de resistência ao automatismo visual e à homogeneização estética promovida pela lógica industrial e digital. Assim, a pesquisa explora o retorno a esses procedimentos não apenas como um gesto de recuperação, mas como uma ferramenta epistemológica para repensar as condições e os limites da produção fotográfica atual.

A fundamentação filosófica do trabalho no atelier se apoia em conceitos como os de fluxo e linhas de fuga, articulados a partir de reflexões de autores como Jean-Jacques Rousseau e Gilles Deleuze. Em *Os devaneios do caminhante solitário*, Rousseau observa a transitoriedade inerente à existência, afirmando que “tudo vive num fluxo contínuo na Terra; nela, nada conserva uma forma constante e definitiva” (1995). Essa percepção dialoga com as ideias de Deleuze, que comprehende a criação como um movimento de ruptura, expressão e experimentação em constante transformação. Para Deleuze (2010), a criação surge de uma linha de fuga, definida não como um gesto imaginativo aleatório, mas como a construção de algo concreto, um traçado real. Esse referencial filosófico orienta as práticas do atelier, que incorporam acidentes, ruídos e erros como elementos constitutivos do processo criativo. A fotografia, assim, é entendida como um campo de experimentação contínua, no qual os elementos imprevistos são legitimados como parte integrante da construção da imagem e do discurso visual, figura 1.

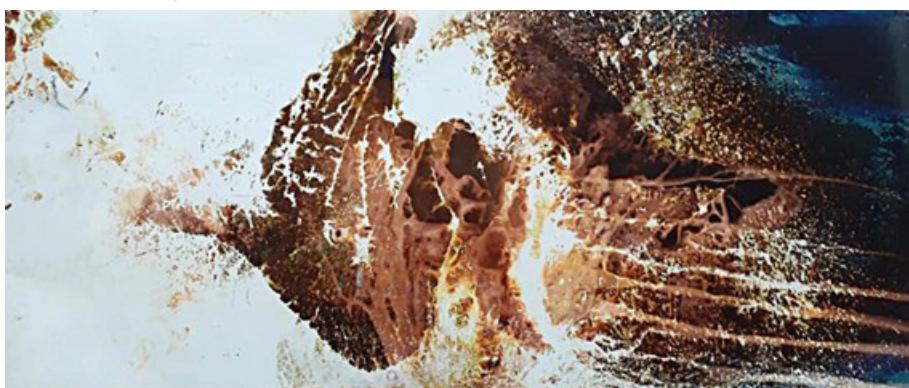


Figura 1. Sem título, Marcelo Gandini, 2021. Intervenção em papel fotográfico. Fonte: Acervo do autor.

Avançamos nas investigações no laboratório fotográfico, ampliando a experiência e passando a explorar um modo particular de criação, pintando com caneta retroprojeto os próprios negativos, ampliando e revelando novas fotografias. Mais adiante introduzimos as técnicas de raspar e pintar as fotografias, e do uso dos papéis fotográficos descartados por laboratórios e a nós disponibilizados. Percebemos, então, uma questão recorrente nesse procedimento: o uso da fotografia e uma forma específica de processá-la, ou seja, a utilização do cloro como agente desagregador das camadas de tinta que se encontram estratificadas na emulsão que constitui o papel fotográfico, figuras 2 e 3.

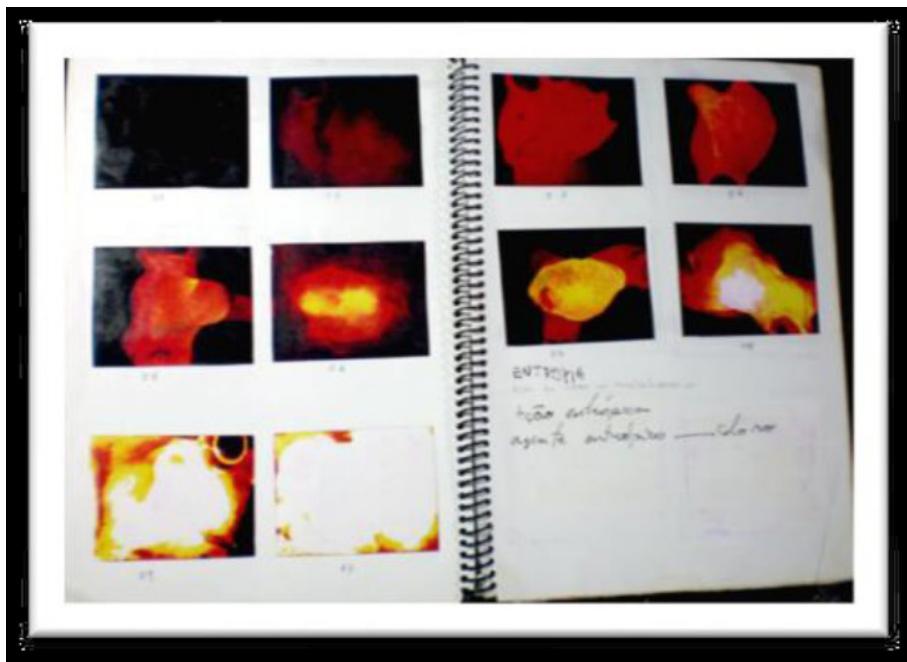


Figura 2. Prancha papel fotográfico caderno de ensaios, Marcelo Gandini, 2015. Ufes Cemuni IV. Fonte: Acervo do autor

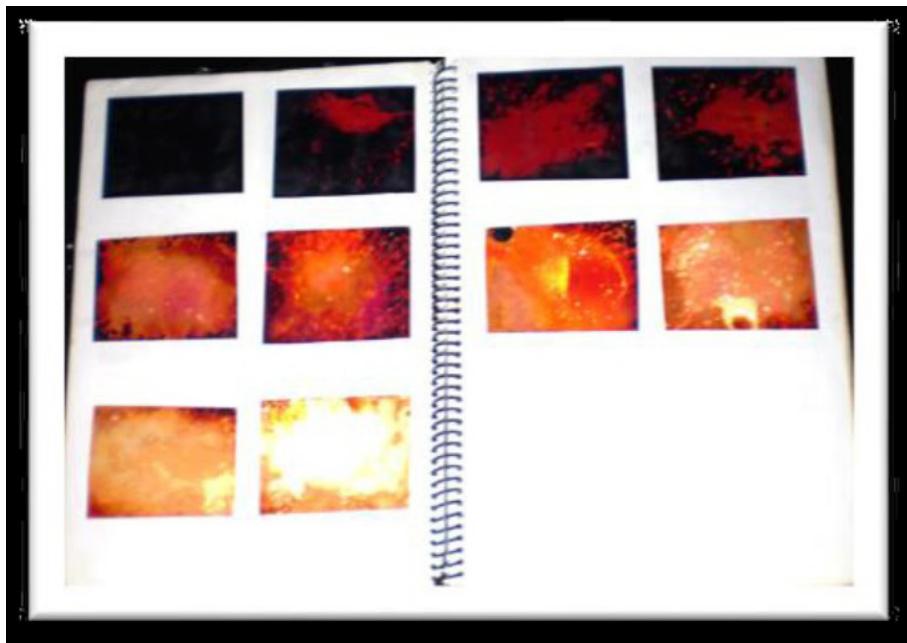


Figura 3. Prancha papel fotográfico caderno de ensaios, Marcelo Gandini, 2015. Ufes Cemuni IV. Fonte: Acervo do autor

Em certo momento limitamos as frentes de exploração e nos dedicamos a trabalhar mais intensamente com o papel fotográfico velado, matéria encontrada em abundância nos descartes dos laboratórios. Considerando o fato de que trabalhamos com restos de imagens de materiais laboratoriais, chegamos à noção de escatologia. Neste sentido, o tema a que nos referimos não se restringe puramente à mera noção de resto e de excremento, mas também à noção cristã de escatologia¹, uma vez que após o sacrifício, o processo penoso, as imagens se apresentam como redenção do corpo e dos sentidos. O cloro, então, surgiu, passando a figurar entre os elementos químicos já antes usados no processo fotográfico, tornando-se agente dissociativo e entrópico, figura 4.



Figura 4. Sem título, Marcelo Gandini, 2021. Intervenção em papel fotográfico. Fonte: Acervo do autor

As imagens, depois de estabelecidas e uma vez confirmada sua finitude com a paralisação, com o uso d'água (figura 5), do ataque químico que desagrega o material, são fixadas no papel fotográfico, retocadas com a utilização do cloro, passando a exibir uma forma não prevista até então. Neste sentido poderíamos afirmar que pela ausência de previsibilidade, nossas imagens, reportam à aparições, posto que é dentro de todo esse processo que tais imagens são “reconhecidas”.

¹ Crença ou doutrina teológica a respeito do destino do homem (escatologia individual) e do mundo (escatologia coletiva). A escatologia pode ser profética (baseada em visões ou predições sobre o futuro), apocalíptica (acompanhada de descrições imaginárias), prospectiva (fundamentada em conjecturas científicas), dialética (baseada em raciocínios sobre a filosofia ou a teologia da história). Encyclopédia Britânica Editores LTDA. Rio de Janeiro 1980. p.81



Figura 5. Em processo, Marcelo Gandini, 2015, Ufes Cemuni IV. Fonte: Acervo do autor

Essas aparições não são frutos do acidente, sorte, azar, de uma causa fortuita ou mesmo da ausência absoluta de causas, proporcionando resultados imprevisíveis, são na verdade, imagens surgidas no processo de experiência, consequentemente, poderíamos compreender o artista, autor que imerso neste processo, como sendo o primeiro observador, ao contemplar o resultado do seu trabalho, figura 6. Tal organização que oscila entre a ordem e o caos, nos remetem, até certo ponto, ao conceito de entropia².

² Originalmente, "entropia" (troca interior) surgiu como uma palavra cunhada do grego de em (en - em, sobre, perto de...) e σωρp (tropē - mudança, o voltar-se, alternativa, troca, evolução...). O termo foi primeiramente usado em 1850 pelo físico alemão Rudolf Julius Emmanuel Clausius (1822-1888). Tendência universal de todos os sistemas - incluídos os econômicos, sociais e ambientais - a passar de uma situação de ordem à crescente desordem... (Trecho da entrevista com o Dr. Mario Bruno Sproviero, Professor Titular DLOFFLCHUSP. Entrevista e edição: Jean Lauand, 10-7-01).



Figura 6. Sem título, Marcelo Gandini, 2021. Intervenção em papel fotográfico. Fonte: Acervo do autor

Baseado neste conceito reconhecemos que essa ideia permeia toda pesquisa, visto que o refugo laboratorial e as imagens que estabilizamos, estão simultaneamente sujeitas ao gradual desaparecimento, sendo que esta imagem química continua exposta à luz e aos efeitos nocivos que os fótons têm sobre a imagem de natureza fotográfica. Neste sentido, podemos compreender a natureza transitória e efêmera das imagens, desde sua construção até seu desaparecimento. As aparições nada mais são do que a revelação do que está sob as camadas de emulsão do papel fotográfico, surgindo as cores que já estavam na superfície do papel.

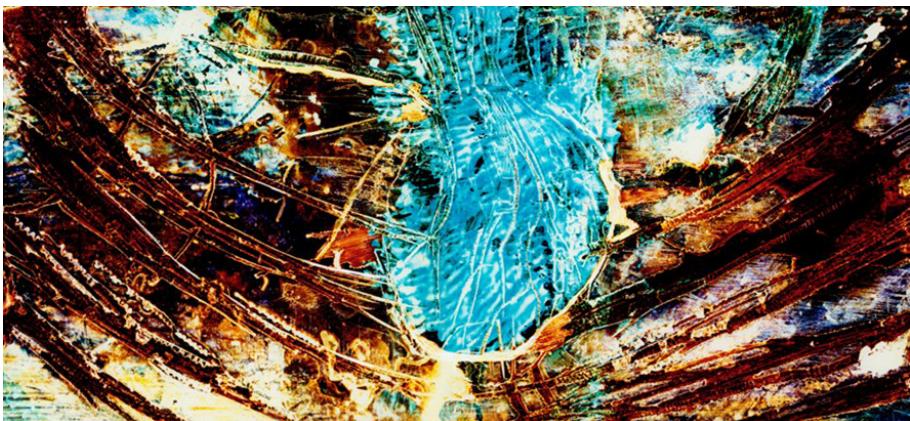


Figura 7. Coração do Mar, Marcelo Gandini, 2005. Negativo construído e intervenção em papel fotográfico. Fonte: Acervo do autor

E para isso, voltamos à presença do papel fotográfico velado, figura 8, que fora disponibilizado pelos laboratórios. Neles, em sua superfície fizemos uso do cloro que passou a participar da formação da imagem. Estas foram suscitadas originalmente a partir dos significados do

próprio autor da imagem, de suas cargas semânticas. Mais uma vez, o conceito de entropia como dissemos anteriormente, pois a atuação do ácido sobre a superfície do suporte acelera o processo de “desordem” química, e, consequentemente o surgimento da imagem, para então, logo em seguida, interromper a “destruição” das camadas do papel fotográfico, estabelecendo um ritmo muito lento de desaparecimento da imagem.



Figura 8. Sem título, Marcelo Gandini, 2021. Intervenção em papel fotográfico. Fonte: Acervo do autor

A fotografia pode ser considerada como uma impressão, resultante do encontro entre a base fotográfica e a luz, que reflete um referente real, porém, o aparelho fotográfico, tampouco à semelhança com o objeto representado podem determinar o que é a fotografia. Devemos entender a diferença indicial e icônica. Não há neutralidade do mecanismo fotográfico, os fotogramas são exemplos claros disso, podemos ver a imagem se formar diretamente a partir de objetos colocados sobre o papel fotográfico. A imagem é composta anteriormente pelo sujeito, distribuindo objetos escolhidos em cima do papel fotossensível, sendo expostos à luz, em seguida produzindo imagens impressas a partir das sombras dos objetos; as imagens são as suas silhuetas.

Assim, realizamos uma imagem fotográfica sem o uso da câmera fotográfica. A imagem fotográfica que “não deu certo” e que reside na natureza do papel fotográfico velado permite uma alusão do olhar leigo, a ausência indicial. Porém há a marca indicial da luz e à concepção de mortificação do *continuum*, uma vez que o índice que estaria atrelado ao real não se exprime nesta planaridade negra, que se encontra na própria natureza do rejeito laboratorial usado como ponto de partida para o trabalho, como relatamos em nossa introdução.

Os desenhos surgem, então, da parte submersa de nossa memória. Tal como a estrutura de um rizoma³, brotamentos distintos percebidos visualmente que em sua subjetividade submersa guardam interconexões sutis que só poderiam ser concebidas pela imaginação de quem se apresenta sobre esse terreno e diante dos brotamentos que constituem a parte visível deste sistema metafórico. As imagens refletem na sua presença visual vestígios oriundos e traduzidos diretamente do campo das nossas memórias geradas na troca com um real, sujeito à mencionada relação entre lugares, figura 9.

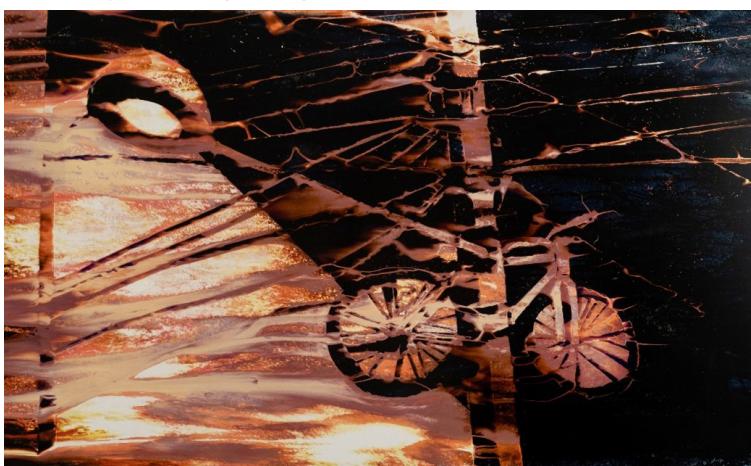


Figura 9. Sem título, Marcelo Gandini, 2021. Intervenção em papel fotográfico. Fonte: Acervo do autor

³ O conceito de rizoma é derivado da Botânica, e consiste na extensão do caule que une sucessivos brotos. Segundo DELEUZE e GUATTARI, “um rizoma com haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radiculas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas.” (1995:15).

O ataque do cloro, a nulidade da imagem velada, além da noção imediata de corrosão e desmonte, termina ainda permitindo uma concepção de renascimento e potencialização do plano negro e neutro do papel fotográfico velado, uma vez que é este ataque corrosivo que desmonta as camadas de cores, e deste “caos” químico e orgânico é que surgem as imagens das manchas que viabilizam figuras, por associações, figura 10. Esse proceder nos faz remeter aos eixos paradigmáticos com projeção da semelhança própria (formal – combinação), ou sintagmático (função - seleção) como defende Jakobson (1959), que não separava aos estudos da língua em geral, nem que o poético fosse algum tipo de linguagem diferente da linguagem comum, defendia que a Poética e Linguística deveriam se sustentar, não ser separadas. A presença destas noções substanciais que afloram pela simples contemplação dos materiais reafirma a participação da carga semântica dos mesmos, como elementos também significantes e concorrentes na leitura das imagens.



Figura 10. Sem título, Marcelo Gandini, 2021. Intervenção em papel fotográfico. Fonte: Acervo do autor.

Enfatizamos que as imagens surgem em função da destruição ou remoção da superfície gelatinosa do papel fotográfico como suporte e pela ação corrosiva do cloro. A emulsão do papel, desse modo, é subtraída, a matéria é retirada e o desenho é imaginado e feito momento em que as camadas são desnudadas, pois, estão por baixo, revelando imagens possíveis. Essas imagens “surgem”, veem à tona ou são concebidas quando é possível estabilizá-las ao utilizar água corrente, interrompendo a ação corrosiva do cloro. As imagens são, então, fixadas diretamente sobre a superfície, determinando sua duração, sua existência, a partir do fim deste processo.

Conclusão

Os processos alternativos na produção de imagens desafiam a padronização e a previsibilidade impostas pelos sistemas hegemônicos de produção visual, sobretudo aqueles mediados pelas tecnologias digitais e pela reproduzibilidade técnica. Ancoradas na experimentação manual e conceitual, essas práticas resgatam a materialidade e a imprevisibilidade como potências criativas, posicionando-se como atos de resistência frente à lógica homogeneizante e automatizada da imagem contemporânea.

Ao incorporar materiais descartados, como papéis fotográficos velados, e adotar intervenções químicas disruptivas, como o uso do cloro, essas práticas ressignificam os resíduos e erros do processo fotográfico, propondo novas narrativas visuais. O artista, ao intervir diretamente na construção da imagem, subverte os limites do aparato técnico e questiona os automatismos programados descritos por Vilém Flusser em sua crítica à caixa preta. Assim, a fotografia deixa de ser um produto passivo da tecnologia e se transforma em um território de investigação estética e simbólica.

Esses processos dialogam com conceitos filosóficos como as linhas de fuga de Gilles Deleuze, que destacam a criação como um movimento de ruptura, transformação e experimentação. O imprevisto, o ruído e o erro deixam de ser falhas e passam a constituir elementos fundamentais na elaboração da obra. Nesse sentido, a fotografia expandida se revela como um espaço de insurgência imaginativa, rompendo com as fronteiras entre técnica e arte e abrindo caminhos para interpretações infinitas.

Como ato de resistência, esses processos alternativos questionam a alienação provocada pela cultura tecnológica contemporânea, reafirmando a capacidade do artista de atuar criticamente sobre os meios de produção visual. Como ato de imaginação, eles ampliam os limites da fotografia enquanto linguagem, propondo imagens que não apenas documentam ou representam, mas que desafiam, desestruturam e reconfiguram o mundo visível. Essas práticas, ao mesmo tempo criativas e reflexivas, reafirmam o poder da imagem como um gesto político, poético e transgressor. Nesse movimento, a produção fotográfica se converte em uma forma de resistência ativa e de exploração do imaginário, instaurando um novo espaço de liberdade estética e simbólica.

7. Referências

- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas; Magia e Técnica, Arte e Política. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia. vol. 1, Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. O Anti-Édipo. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro:

Relume Dumará, 2002.

FERNANDES-JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *Revista Facom*, São Paulo, v.2, n.16, p.10-19, 2006. Expanded cinema, Gene Youngblood, A Dutton Paperback, 1970.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora da nB, 1995.

ENTRE O CÉU E A TERRA: A POÉTICA DE THIAGO PITTA EM “ABISMO SOBRE ABISMO”

*Hugo Bernardino
Rosely Kumm*

Introdução

Definições são essencialmente simplificadoras. Elas carregam a função de reduzir as probabilidades do real no intuito de que possa ser compreendido em seus traços mais simples. Da mesma forma, o termo paisagem é um esforço de reduzir, numa única ideia sintetizada, o irrepresentável da natureza e todos os sentimentos subjetivos que podem afetar o observador diante da experiência sensível de contemplar o espaço. Sua historiografia mostra que se trata de um extenso “projeto de um mundo humano”, o resultado de uma operação mental, uma construção intelectual. É um conceito, fruto de uma ideia.

O primeiro registro de uma expressão com a intenção de unir todas as experiências subjetivas despertadas ao observar um ambiente natural surgiu na China, com a palavra shanshui, encontrada nos poemas de Tao Yuanming (365-427) e Xie Lingyun (385-433). Esta primeira menção a cenários refere-se de forma sintetizada à união entre rochas ou montanhas (shan), com água ou rios (shui). Apesar de Shanshui ser uma expressão muito generalizada, ela é o início de uma referência emocional para a contemplação do lugar (BARRETO, 2015, p. 70). A força dessa nova palavra e seu conceito tornaram comunicável, parte de um sentimento humano referente à espacialidade que, antes, era apenas contemplação silenciosa e particular, mas reteve algo da carga subjetiva e intransferível desse sentimento.

Paisagem é, em suma, um conceito de natureza, um conhecimento sintético sobre um conjunto de fenômenos, muito mais presente na mente do que no objeto ou na natureza. Segundo o autor espanhol Javier Maderuelo, a paisagem “não é uma coisa [...] tampouco é a natureza”, mas um emaranhado constructo de diversas variáveis sensíveis, psicológicas e afetivas que são elaboradas na mente humana, através dos fenômenos culturais de acordo com o tempo histórico e ambiente específico. Não se trata apenas de um cenário, mas sim, de um palco onde se desenrolam as complexas interações entre o ser humano e o meio ambiente, sendo uma construção cultural que reflete a história, os valores e as práticas sociais de um povo. Além disso, Maderuelo também explora a percepção e representação da paisagem através da arte e do pensamento estético, analisando como as práticas culturais e artísticas podem influenciar na compreensão e apreciação da paisagem.

“(...) el paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana. El paisaje tampoco

es la naturaleza ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura (MADERUELO, 2016, p. 17)."

Juntas expressam uma visão de mundo sujeita a uma marca da civilização que vive ou viveu naquele lugar, como um retrato da ação humana sobre o espaço e que faz parte de sua cultura. Nesse contexto, a paisagem urbana se apresenta ao público como um conjunto panorâmico de informações presente na cidade, suficientemente consolidado na opinião pública que representa o acúmulo de incontáveis camadas de significados, sobrepostas pelo tempo no espaço cotidiano. São narrativas culturais que formam um conhecimento sintético de linguagens, presente nas edificações, nas praças, na arte pública e no conjunto de cores que pairam sobre as ruas.

Na história da arte, é possível analisar que a trajetória da ideia de paisagem comunicada ou como suporte de comunicação visual, se estende por várias tendências e vários movimentos históricos que, de acordo com o historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan (1909-1992), expressam, pelo menos, duas grandes visões de mundo, cultural e geograficamente determinadas. Uma delas, cujo entendimento do termo paisagem é mais subjetiva e espiritual, sendo marcante, sobretudo na pintura durante o romantismo (ARGAN, 2010, p. 40). Outra, mais objetiva, cujo exemplo remete desde a pintura flamenca de uma paisagem mais descritiva, até o impressionismo (que gerou o neoimpressionismo), com artistas como Georges Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935), que trataram a paisagem com uma abordagem científica que denota mais objetividade.

Segundo a pesquisadora Rosalind Krauss, "o novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado (KRAUSS, 1984, p.129)". Na perspectiva de análise sugerida pela autora, o período pós-guerra reexaminou o Modernismo e retomou a discussão sobre a paisagem, explorando a relação entre a obra de arte e o seu entorno. A partir da década de 1960, diversas linguagens artísticas surgiram em busca de novas possibilidades de criação que, inclusive, se expandiram para além do espaço do ateliê ou da galeria, se projetando para a natureza e rumo ao espaço da vida. De acordo com Krauss em "A escultura no campo ampliado"(1984), os artistas passaram a desenvolver propostas que buscavam analisar a percepção humana não apenas da obra em si, mas também do espaço em que o observador se encontra, oferecendo uma experiência imersiva que valoriza a sensibilidade e o pensamento. A exemplo disso, o Minimalismo e a Land Art foram movimentos artísticos que produziram obras que direcionaram para uma dinâmica colaborativa diretamente na paisagem, surgindo tanto nos Estados Unidos, quanto na Europa, expandindo-se para o restante do mundo, até também se propagarem no Brasil.

Apesar disso, o mineiro Thiago Rocha Pitta (1980-) passava as tardes monótonas de sua juventude em Tiradentes – estado de Minas Gerais, onde morava com a família – observando o desenho linear das intempéries em rochas e montanhas perto de sua casa. A fluidez das

ações climáticas sobre as formações geológicas fazia com que ele refletisse sobre o movimento contínuo da natureza e as intervenções humanas no espaço durante sua breve permanência. Mais tarde, ao se mudar para Petrópolis, no Rio de Janeiro, frequentou a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como aluno da Graduação, onde, em disciplinas como História da Arte, Desenho e Pintura, teve acesso a diversas teorias e metodologias da arte. A pintura romântica do século XIX e a Land Art – mais provavelmente, as inglesas – causaram forte e decisivo impacto sobre o seu desenvolvimento criativo, sobretudo, naquilo que em ambas caracteriza uma abordagem mais subjetiva da natureza através da arte.

Uma referência clara à sua proximidade com a pintura romântica está na obra “Homenagem JMW Turner” realizada em 2002, onde é possível perceber que “de forma semelhante a este pintor inglês que viveu no século XIX, o artista (Thiago Pitta) se interessa pelas forças da natureza, ainda que o contato com elas seja sempre imiscuído da cultura, do manejo humano, assim como diz em uma entrevista: Eu trabalho com lado cozido, não do cru” (BRITO, 2013, p. 157). Logo, Thiago Pitta trabalha se apropriando de elementos naturais como a chuva, o fogo, água do mar, sal marinho, lenha, e a própria terra, estando sempre conectado com as sutis transformações de seu entorno e tentando transmitir ao espectador essas nuances sutis da natureza.



Figura 1: Thiago Rocha Pitta, “Homenagem JMW Turner”. 2002. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/natureza-franciscana>.

Nesse sentido, a obra “Abismo sobre Abismo”, 2010, é um site-specific instalado no limite da cidade de Petrópolis (estado do Rio de Janeiro), sobre um desfiladeiro ao modo de um belvedere

que, da mesma forma, revela a influência dos preceitos naturais nas propostas artísticas do artista. Trata-se de uma plataforma que, projetada sobre o vazio, dispõe ao visitante um ponto de vista específico sobre a paisagem. Desta forma, convida a uma experiência inicialmente visual de imersão na paisagem, cujo excesso sinestésico, no entanto, pode impor um desafio compreensivo que transcendia a capacidade representacional dos conceitos.

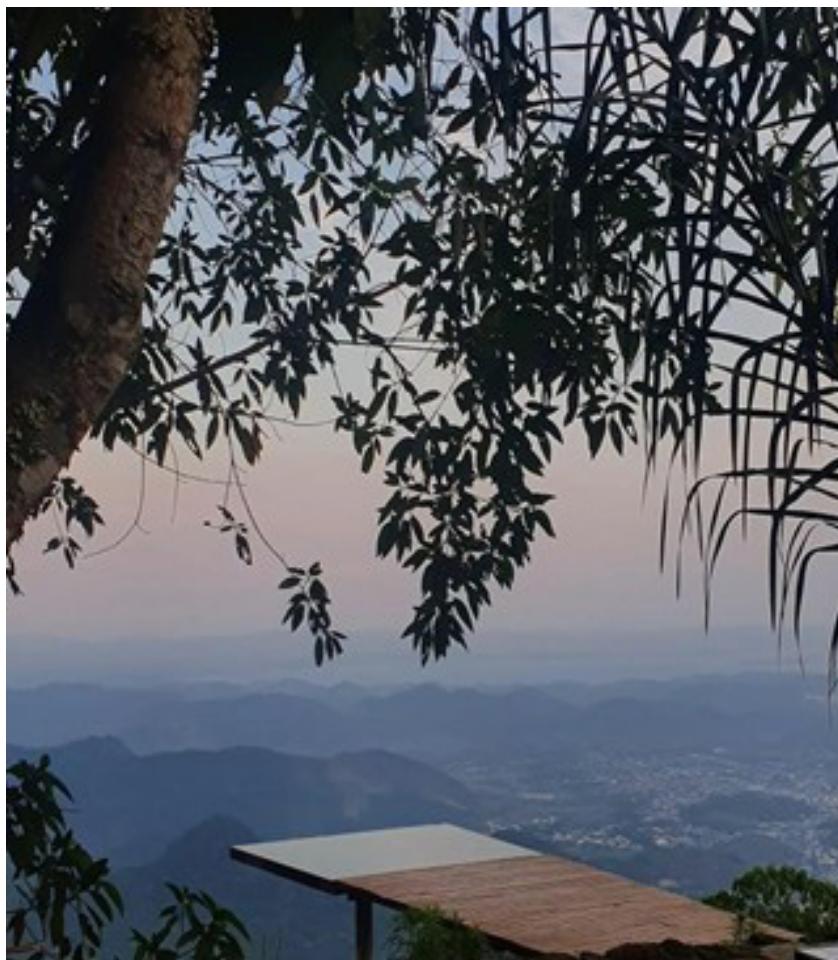


Figura 2: Thiago Rocha Pitta, “Abismo sobre Abismo”, 2010. Disponível em: <https://afundabismo.com/>.

Diante disso, o presente texto buscou encontrar relações compreensivas e interpretativas possíveis entre a experiência fenomenológica proposta na obra “Abismo sobre Abismo” e a ideia de transcendental do filósofo prussiano Immanuel Kant (1724-1804). Esta investigação buscou alcançar seus objetivos através da pesquisa, seleção, reunião, coleta, leitura, fichamento, interpretação e análise de material intelectual constante em bibliografia de origem comprovada: livros, periódicos, teses e outras fontes textuais analógicas e digitais.

Transcendental: uma visão sob a ótica kantiana

Para o filósofo prussiano Immanuel Kant, o conhecimento humano nasce de uma harmonia entre a sensibilidade, ou seja, a capacidade da mente de reunir os dados múltiplos da realidade objetiva captados pelos sentidos, e o entendimento que é a capacidade da mente de discriminar sinteticamente os dados múltiplos reunidos pela sensibilidade através de conceitos.

“A capacidade de receber representações (receptividade), graças à maneira como somos afectados pelos objectos, denomina-se sensibilidade. Por intermédio, pois, da sensibilidade são-nos dados objectos e só ela nos fornece intuições; mas é o entendimento que pensa esses objectos e é dele que provêm os conceitos (Kant, 1986, p. 61)”.

A sua principal tarefa foi identificar os limites do conhecimento através de três obras fundamentais: Crítica da razão pura (1781/7), sobre as formas de conhecimento; Crítica da razão prática (1788), a respeito da aplicação moral do conhecimento; e Crítica da faculdade do juízo (1790), que aborda a faculdade humana de julgar o gosto a respeito da beleza. Na chamada Primeira Crítica, Kant estabeleceu um princípio racional para os fenômenos que ultrapassam os limites da capacidade representacional da mente, ou seja, o limite dos conceitos, o limite do entendimento. A esse princípio, chamou transcendental. Howard Caygill (1959-), no Dicionário de Kant, definiu-o como sendo um “emprego transcendental de princípios imanentes para além de seus limites próprios”; isto é, um emprego do pensamento para além do entendimento (CAYGILL, 2000, p. 312). Em Crítica da razão pura, Kant descreveu que a imaginação atua no processo de percepção (KANT, 1989, pp.: 296-297). Assim sendo, quando os sentidos coletam dados da realidade, eles chegam à mente de maneira difusa. Cabe à imaginação reuni-los naquilo que chama de sensibilidade em unidades inteligíveis - imagens, que são fundamentalmente formas. Por outro lado, cabe ao entendimento o fornecimento de outras formas, os conceitos, que podem ser inatos da mente, como figuras geométricas, ou constituídos, como nomes. Na medida em que coincidem, imagens e conceitos, sensibilidade e entendimento, gera-se o conhecimento.

A paisagem pode ser entendida como a união de elementos captados pela visão e pelos demais sentidos, reunidos em uma imagem que, por meio de um processo mental de combinação e síntese, encontra conceitos que lhes correspondam. No entanto, quando essas imagens não encontram correspondência em conceitos, ou seja, quando o entendimento falha em atender à sensibilidade, a experiência pode parecer incompreensível, mas não é, necessariamente, impensável. Para continuar refletindo sobre experiências desse tipo, a mente busca adequação em conceitos que, segundo Kant, são independentes de qualquer experiência sensível ou referência imanente: as ideias da razão.

As ideias da razão são autônomas e a priori, como noções de liberdade, Deus ou infinito. Elas permitem que a mente atribua significado a experiências inicialmente sem nome, sem classificação ou figura, e que não podem ser representadas por conceitos do entendimento

por serem ilimitadas e irrepresentáveis, essas ideias transcendem os limites representacionais da experiência comum, fornecendo um horizonte maior para o pensamento. Um exemplo seria o esforço humano em conceber o absoluto ou compreender o sublime em fenômenos grandiosos e incomprensíveis, como a vastidão do universo ou a força de uma tempestade.

Em Kant, o termo transcendental não descreve algo concreto ou específico, mas sim um processo racional que busca compreender experiências sempre possíveis, mesmo quando estas não podem ser imediatamente representadas por conceitos claros e comunicáveis. Essas experiências podem ultrapassar o alcance dos conceitos e do entendimento humano de duas formas principais: pela sua escala, como na forma matemática (por exemplo, a visão de um horizonte infinito), ou pela sua potência, como na forma dinâmica (por exemplo, a intensidade de uma tempestade violenta). Assim, o transcendental, enquanto processo, permite que a mente humana explore fenômenos que, embora não sejam imediatamente compreensíveis, permanecem pensáveis e significativos por meio das ideias da razão. Isso evidencia a capacidade humana de ir além dos limites do entendimento e atribuir sentido ao que parece, à primeira vista, inclassificável ou impossível de ser representado.

Thiago Rocha Pitta, do abismo ao infinito

A principal tese da crítica de arte e professora da Universidade de Columbia Rosalind Epstein Krauss (1941-) é que, historicamente, a Land Art se liga ao conceito contemporâneo de escultura, tipicamente minimalista. Ela não se trata de um objeto estático e espacial, mas sim da busca por uma experiência dinâmica e temporal. Segundo Krauss, a obra minimalista nasce de um núcleo indefinido, não necessariamente central, e, graças a uma dinâmica progressiva de dentro para fora, tende a se expandir para o seu entorno. Em outras palavras, o trabalho minimalista transcende o campo tradicionalmente fechado e aurático da obra de arte e invade ou compartilha o campo banal das coisas comuns – o espaço aberto da vida, que é, portanto, penetrável e percorrível.

Esse novo espaço percorrível, o chamado “campo expandido”, é ambíguo e híbrido, pois já não é somente arte nem somente vida. Em seu artigo publicado em 1979, “A escultura no campo ampliado”, Krauss afirmou que a Land Art podia ser descrita como um “duplo negativo”: não é paisagem, nem arquitetura (KRAUSS, 2008, p. 133). Logo, a combinação de paisagem e não-paisagem foi explorada por diversos artistas, como os norte-americanos Robert Smithson (1938-1973), com a obra Spiral Jetty (1970), e Michael Heizer (1944-), com Double Negative (1969). Um exemplo contemporâneo dessa proposta é a obra Abismo sobre Abismo, de Thiago Pitta. Essas obras, percorríveis, convidam o espectador a adotar uma posição mais ativa, imerso na experiência proporcionada pela obra de arte.

Toda a produção de Thiago Pitta é marcada pelo interesse no lugar como elemento central da obra de arte, pelo respeito à instância humana e, consequentemente, pela experiência

fenomenológica da percepção. Essas diretrizes estão profundamente vinculadas às bases do minimalismo. O conceito de espaço minimal serviu de inspiração para a Land Art das décadas de 1960 e 1970, que explorou possibilidades criativas na natureza – esteticamente apropriada como suporte, matéria e meio da intervenção artística. Abismo sobre Abismo exemplifica uma faceta da obra de Pitta que privilegia o trabalho com elementos naturais, como chuva, fogo, água do mar, sal marinho, lenha e terra (no sentido amplo de “land”: solo, área, superfície etc.). Essas intervenções são realizadas diretamente na paisagem, *in situ*, respeitando e dialogando com as transformações do entorno. Pitta busca transmitir ao espectador as sutilezas do fluxo vital que atravessa a aparente monotonia da natureza.

Um exemplo marcante dessa abordagem é a série de pinturas atmosféricas intitulada Projeto para uma Pintura com Temporal. Desenvolvida inicialmente em 2002, em Petrópolis, a série teve continuações em 2008, em Berlim, e em 2011, em São Paulo (PITTA, 2010, p. 50). Essa série consiste em pinturas que interagem com a umidade natural do ambiente sobre longos tecidos de algodão cru, como ilustrado na Figura 3. Durante o processo, o encontro da água da chuva com materiais orgânicos e minerais, combinado com a inclinação proposital do tecido, cria pinturas que evidenciam o movimento da água e simulam seus efeitos na natureza. Devido à exposição prolongada, essas pinturas reagem às mudanças climáticas e nunca se estabilizam completamente, transformando-se a cada nova chuva. Dessa forma, Pitta torna visíveis os movimentos sutis da natureza, questionando como a paisagem pode ser interpretada e reconstruída como imagem.



Figura 3: Thiago Rocha Pitta, “Projeto para uma pintura com temporal”, 2002. Fonte: (Scovino, s.d., 52).

Um trabalho como esse pode estar historicamente vinculado às Cosmogonies (1960-61) de Yves Klein (1928-1962), sobretudo, à série de Peintures de Le Pluie (1961), em que Klein poderia, por exemplo, fixar uma tela em branco no teto de seu carro para “registrar” os traços das intempéries, como a chuva, de seu percurso entre Nice e Paris.

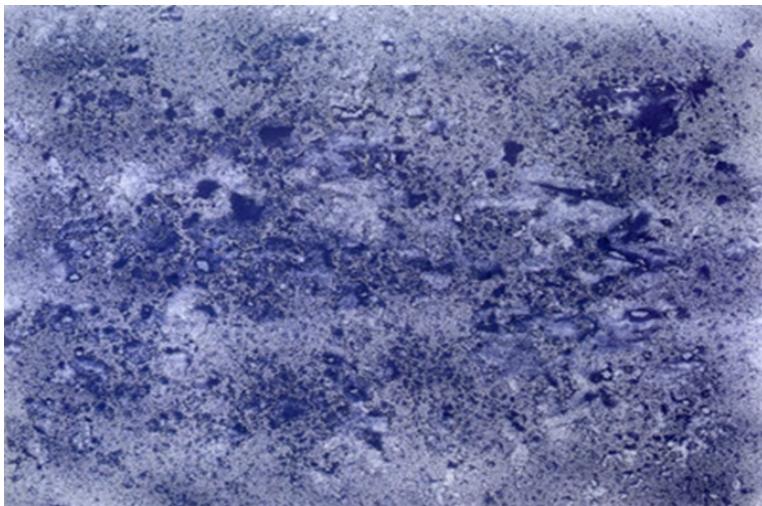


Figura 4: Yves Klein. Série "Peintures de Le Pluie" - 1961. Fonte: <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/16641/cosmogonie-sans-titre/>.

Uma transição histórica provável entre Klein e Pitta pode ser encontrada precisamente no contexto da Land Art, como o The Lightning Field (1977) de Walter de Maria, em Quemado, deserto do Novo México, o qual foi claramente projetado para induzir um balé de relâmpagos.



Figura 5: Walter de Maria. "The Lightning Field" - 1977 - Quemado, deserto do Novo México. Fonte: https://gagosian.com/media/images/quarterly/light-lightning-wonder-reactions-walter-de-marias-lightning-field/6hd1L_PnEULK_1540x3080.jpg.

Em “Abismo sobre Abismo”, Pitta trabalha para evidenciar as variações das intempéries climáticas, porém, de maneira em que a paisagem esteja livre do suporte, mudando a posição do público de mero espectador, para praticante. Rosalind Krauss descreve em sua tese que a Land Art está relacionada ao conceito contemporâneo de escultura, originalmente minimalista, que busca uma experiência dinâmica e temporal que tende a se expandir para o seu entorno. Logo, a escultura minimalista ultrapassa o espaço da obra de arte, tornando-o penetrável, um novo espaço, um “campo expandido” onde é possível a interação entre arte e vida. Este conceito pode ser observado em “Abismo sobre Abismo” quando o artista constrói, através de sua obra, um campo ampliado e convida o espectador a contemplar a paisagem numa perspectiva que o projete acima do abismo.



Figura 6: Thiago Rocha Pitta. “Abismo sobre abismo”, 2010. Disponível em:
<https://www.casatriangulo.com/pt/artista/52/thiago-rocha-pitta/trabalhos/>

Retomando as teorias de Kant, os sentimentos são descritos por ele como “a condição subjetiva de um ser finito e sensível compelido constantemente de ultrapassar o seu presente estado e cuja experiência é de um caráter maciçamente derivado dos sentidos”, ou seja, sentimento é um termo que designa a satisfação ou insatisfação que experimentamos com o contato sensível com objetos externos ou internos, que se altera constantemente (CAYGILL, 2000, p. 288). Ainda segundo Kant, uma sensação acontece quando a faculdade de representação é afetada pela presença de um objeto, ou seja, através do estímulo de um objeto, ocorre uma reação específica no sujeito (CAYGILL, 2000, p. 283). Logo, a sensação é determinada a priori pelas formas da sensibilidade que são o espaço e o tempo, sendo portanto, não mais qualidades inerentes aos objetos, e sim, condições anteriores à experiência que possibilitam que estas ocorram.

Portanto, em “Abismo sobre Abismo”, o objeto, a estrutura da plataforma construída tal como um belvedere na região montanhosa de Petrópolis, observada por si só, não provoca sentimentos. Porém a experiência de estar sobre a plataforma, no alto do abismo, assistindo a vastidão da paisagem à frente e refletida aos pés por uma lâmina d’água, provoca sensações que estimulam sentimentos de prazer ou desprazer no sujeito, onde o espectador que percorre a obra de arte é incutido a participar de uma experiência de imersão no espaço que pode lhe proporcionar sensações que ultrapassam o limite do entendimento. Essa experiência pode ser relacionada ao conceito kantiano de transcendental.

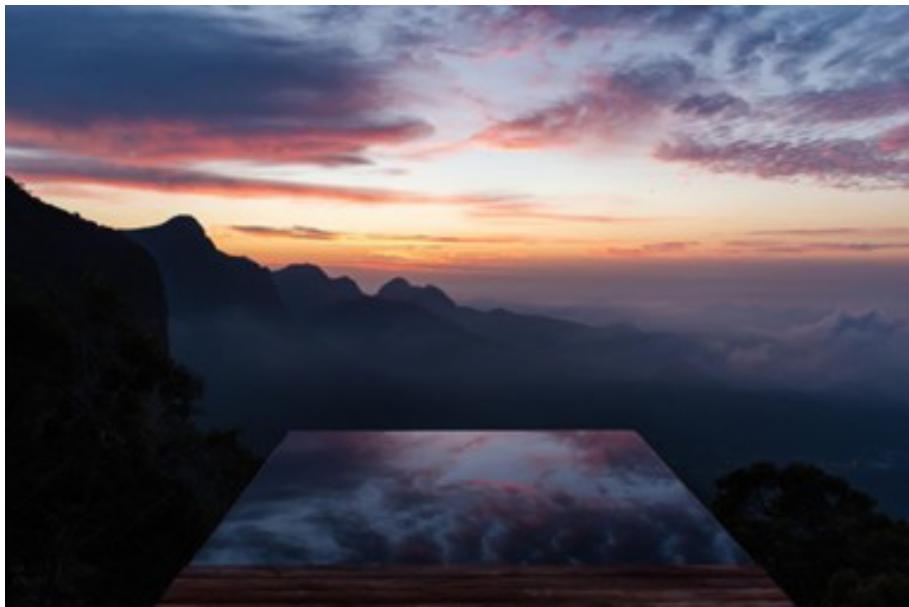


Figura 7: Thiago Rocha Pitta. “Abismo sobre abismo”, 2010. Disponível em:
<https://www.premiopipa.com/2020/03/thiago-rocha-pitta-agora-e-representado-pela-casa-triangulo/>

Considerações Finais

Através da base teórica adquirida no decorrer da pesquisa, conclui-se que é possível relacionar a obra Abismo sobre Abismo, de Thiago Rocha Pitta, ao conceito de transcendental apresentado por Immanuel Kant. Durante a busca pela conclusão dos objetivos deste estudo, foram observadas e analisadas características que reforçam o desejo do artista de criar, por meio de sua obra, um espaço distinto da experiência cotidiana das pessoas – um espaço que, ainda que momentâneo, transporta o observador para mais perto da natureza e, consequentemente, de seus próprios sentimentos. Isso permite associar a obra ao transcendental kantiano.

Segundo Kant, ao contemplar uma paisagem e defini-la como bela, significa que todos os elementos que a compõem são compreendidos pelo intelecto, causando prazer e mantendo

a mente em serena contemplação. No entanto, o belo genuíno é espontâneo e desvinculado de qualquer função ou interesse prévio. Nesse sentido, a mente encontra harmonia entre o que é percebido e o que é entendido pelo intelecto. Quanto ao conceito de sublime, descrito na Análítica do Sublime, dentro da Crítica da Faculdade do Juízo, Kant afirma que o belo e o sublime concordam em promover algum tipo de prazer e reflexão sobre o gosto, pois “ambos aprazem por si próprios, ambos pressupõem um juízo de reflexão” (KANT, 1989, p. 140). No entanto, enquanto o belo promove um sentimento de exaltação à vida, associado à imaginação e aos atributos da paisagem, o sublime provoca prazer indiretamente, gerando um sentimento de admiração ou respeito. Esse sentimento está ligado a um momento de inibição das forças vitais e ao excesso sensorial que desafia os limites cognitivos da mente ao tentar apreender o incomensurável.

Thiago Rocha Pitta, ao desenvolver a obra Abismo sobre Abismo, propõe uma experiência reflexiva de contemplação da paisagem que provoca sensações alternadas entre prazer e desprazer. Isso ocorre porque a imaginação é desafiada a explorar seus limites como instrumento da razão, criando uma disposição mental estimulada pelo objeto. Assim, a obra promove uma imersão na paisagem natural cujo excesso sensorial pode ser associado ao que Immanuel Kant designou como transcendental. Diante dos resultados obtidos na análise de Abismo sobre Abismo, de Thiago Rocha Pitta, e utilizando como referência o conceito de transcendental de Immanuel Kant, é possível afirmar que a obra apresenta elementos alinhados às categorias transcendentais. Portanto, sua análise é praticável através da Estética Transcendental.

Financiamento

Hugo Bernardino: FAPES

Rosely Kumm: FAPES

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. –2a ed.– São Paulo: Companhia das Letras, 2010; pp. 11-74.
- BARRETO, Waldir. Paisagem: entre o mundo e a cultura. Vitrória: Revista Farol de Artes Arquitetura Comunicação e Design. no. 13, pp.: 69-86, 2015.
- BRITO, Ana Carla. Infrangível e desmesura: duas potências da paisagem. Santa Catarina: Palíndromo Revista de Teoria e História da Arte; n°9, pp.: 156-165, 2013.
- CAYGILL, Howard. Dicionário de Kant. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. Crítica da razão pura. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Moruão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

_____. Crítica da Faculdade de Julgar. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Editora Universitária São Francisco, 2016.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. pp.:87-93, 1984.

MADERUELO, Javier. *El Paisaje: Génesis de un Concepto*. Madri, Abada Editores. 2005.

SCOVINO, Felipe. Entrevista de Felipe Scovino com Thiago Rocha Pitta; in: PITTA, Thiago Rocha. Notas de um desabamento: Catálogo da exposição na Escola de Artes Visuais do Parque Lage de 24 de julho a 10 de outubro de 2010. Rio de Janeiro: EAV, pp. 35-64, 2010.

INFLUÊNCIAS E REFERÊNCIAS ESTÉTICAS EM STAR WARS

João Victor Fernandes

A long time ago in a galaxy far, far away

Em maio de 1977 chegava em algumas poucas salas de cinema nos Estados Unidos, *Star Wars*, o primeiro filme de uma franquia desacreditada, que logo se tornou um marco para a cinematografia fantástica e de ficção que rendeu ao seu criador, George Lucas, enorme fama e prestígio, acompanhado por um império de bilhões de dólares em produtos licenciados. George Lucas frequentou a University of Southern California, onde estudou cinema e ganhou vários prêmios acadêmicos por seus curta-metragens. Antes de conceber sua obra prima, *Star Wars*, Lucas era considerado o aspirante a cineasta menos proeminente da nova safra de diretores hollywoodianos¹, que já contavam com a genialidade de Martin Scorsese (*Taxi Driver*, 1976) e Francis Ford Coppola (*O Poderoso Chefão*, 1972).

O ponto de partida para a criação de "Uma Nova Esperança" era o desenvolvimento de um *remake* em longa metragem da série clássica de ficção científica de *Flash Gordon*², que compilaria os 13 capítulos originais da série de TV do anos 1930, em uma narrativa colorida e envolvente, tal qual os quadinhos do herói espacial³. Porém, os estúdios detentores dos direitos televisivos do personagem decidiram não apoiar o projeto encabeçado por George Lucas. Este, por sua vez, inspirado pelas *Pulp Magazines* dos anos 1930 e pelos quadinhos espaciais da década de 1960, como *Sky Masters* de Jack Kirby, concebeu seu próprio "Flash Gordon". O resultado foi um universo inteiramente original, repleto de mitos, histórias, heróis e vilões, que extrapolaram as barreiras do cinema. Lucas idealizou uma narrativa atemporal,

¹ A chamada Nova Hollywood ou Renascença Hollywoodiana foi um movimento cinematográfico que se iniciou em meados da década de 1960 e se estendeu até o começo dos anos 1980. As produções cinematográficas deste período ficaram marcadas não apenas pelos seus grandiosos orçamentos, mas também pela visão artística dos diretores, que buscavam romper com as convenções do cinema clássico estadunidense, pautado principalmente em filmes musicais e romances de época. Esse movimento foi impulsionado pela liberação dos costumes e pela crítica social e política que se intensificou na época. Fazem parte do "hall de fama" diretores como Francis Ford Coppola (*O Poderoso Chefão*), Martin Scorsese (*Taxi Driver*), Steven Spielberg (*Tubarão*), Stanley Kubrick (2001: Uma Odisseia no Espaço), George Lucas (*Star Wars*) e muitos outros.

² *Flash Gordon* é um herói de uma tira de jornal de aventura e ficção científica originalmente desenhada por Alex Raymond, publicada pela primeira vez em 7 de janeiro de 1934. Criada para competir com a tira de aventura *Buck Rogers*, *Flash Gordon* tornou-se um marco da ficção científica popular. Naquele período, esse gênero, conhecido como "científicão", termo cunhado por Hugo Gernsback, o inventor da Amazing Stories, transcendia a bolha etária e atraía leitores de todas as idades.

³ Com os avanços técnicos e metodológicos impulsionados pelas experimentações em efeitos especiais práticos realizadas por George Lucas e Steven Spielberg, o icônico *Flash Gordon* ganhou seu tão aguardado remake em formato de longa-metragem em 1980, sob a direção de Mike Hodges. Estrelado por Sam J. Jones, ator relativamente inexperiente, o filme buscou revitalizar a popularidade do herói das tiras de jornal dos anos 1930, em uma época em que os meta-humanos encapuzados das grandes editoras de quadrinhos alcançaram ainda mais sucesso prestígio com a "invasão britânica" e a disseminação das Graphic Novels one shot, como *Watchmen*, *O Cavaleiro das Trevas* e *Sandman*, de Alan Moore, Frank Miller e Neil Gaiman respectivamente. Apesar de ter recebido críticas mistas na época de seu lançamento, a obra se destacou por seu estilo camp e pela trilha sonora icônica composta pela banda Queen. O remake tornou-se um clássico cult, contribuindo para a reinterpretiação de heróis pulp's na era moderna.

capaz de ser contada em qualquer época ou mídia, incorporando elementos sociais, psicológicos e construindo uma mitologia singular.

Contudo, a produtora do primeiro filme da franquia Star Wars considerava a criação de George Lucas bastante experimental, ainda que a temática espacial fosse "apelativa" e potencialmente lucrativa, especialmente após a chegada do homem à lua em julho de 1969 e o sucesso de *Star Trek* (1966). Com um orçamento relativamente baixo para os padrões da época, o projeto enfrentou inúmeros desafios: atores insatisfeitos com o roteiro, a aridez do deserto da Tunísia como locação principal, e um estúdio impaciente com os resultados apresentados. Nesse cenário, *Uma Nova Esperança* chegou a correr o risco de ser cancelado antes mesmo do início das filmagens. Mas gradativamente os percalços foram sendo superados e as filmagens enfim começaram em 22 de março de 1976 e prosseguiram sem interrupções até a produção ser finalizada em 1977. Ainda sem o subtítulo de "Uma Nova Esperança", *Star Wars* entrou em cartaz no dia 25 de maio de 1977 em apenas 32 salas de cinema espalhados pelo território norte americano.

O sucesso meteórico das exibições domésticas de *Uma Nova Esperança* bateram recordes de público nos cinemas em que foram distribuídos, apesar da extinta Twenty Century Fox não ter feito grandes investimentos em campanhas de marketing e publicidade. A divulgação do filme foi feita pela própria Lucasfilm, que conseguiu convencer a editora Del Rey a lançar uma novelização ambientada no universo oficial do filme quase seis meses antes de seu lançamento. O livro vendeu impressionantes 500 mil cópias, que criaram grande expectativa entre os leitores para o tão aguardado longa. Com o entusiasmo dos fãs em apreciar a obra em live action, apenas cinco semanas após o lançamento, *Star Wars* já havia recuperado o investimento inicial. Esse sucesso financeiro propiciou o fechamento de novos contratos com a Twenty Century Fox para a produção de duas continuações da saga espacial criada por George Lucas, *O Império Contra-Ataca* e *O Retorno de Jedi*, respectivamente lançados em 1980 e 1983 além de uma colaboração com Steven Spielberg, que resultou em outra franquia cinematográfica de sucesso. *Indiana Jones e Os Caçadores da Arca Perdida*, filme estrelado por Harrison Ford chegou aos cinemas em 1981.

A série Star Wars também impulsionou diversas áreas do conhecimento, incluindo o artístico, o científico e o colecionismo. Antecipando o sucesso entre as mais variadas faixas etárias, George Lucas decidiu manter a posse dos royalties sobre o licenciamento e o merchandising de produtos relacionados à franquia. Essa estratégia não apenas garantiu um fluxo contínuo de receita⁴, mas também permitiu a expansão do universo Star Wars por meio de livros,

⁴ Com o inesperado sucesso de público e crítica alcançado por *Star Wars: Uma Nova Esperança*, George Lucas e a Twenty Century Fox firmaram contrato para a produção de mais dois longas: *O Império Contra-Ataca* e *O Retorno de Jedi*, respectivamente lançados em 1980 e 1983. Além disso, criaram a própria divisão de efeitos especiais, a Divisão de Computação da Lucasfilm. Para liderar este departamento, foi recrutado o PhD Edwin Catmull, com a importante missão de desenvolver softwares e mecanismos capazes de explorar tanto os aspectos ligados à edição de imagens digitais e sonoras, como também fomentar o desenvolvimento gráfico na própria indústria. No ano de 1982, a divisão de Computação liderada por Catmull foi responsável por criar uma pequena animação para o segundo filme da

quadinhos, jogos e uma infinidade de produtos colecionáveis.

Aliviado com os resultados positivos tanto da crítica — que lhe renderam, no ano de 1978, 11 indicações ao Oscar, garantindo 7 estatuetas — quanto do grande público, o diretor pôde começar a preparar os outros dois filmes de sua franquia, agora totalmente financiados por conta própria, sem qualquer intervenção na produção por parte do estúdio ou dos investidores. Assim, dava-se início a uma nova era em Hollywood, na qual um cineasta detinha total controle sobre sua criação, permitindo-lhe implementar cada vez mais seu entusiasmo e visão artística em suas obras.

O ENREDO

Com influência do filme *A fortaleza escondida* (1958) produzida por Akira Kurosawa⁵, George Lucas dá ao protagonista, Luke Skywalker, uma jornada do herói⁶ - cujo modelo foi reinterpretado por diversas vezes no cinema e na literatura blockbuster⁷ - onde o mesmo passa por incontáveis provações e perdas pessoais e ainda assim se mantém firme aos seus ideais até se tornar o que precisa para derrotar o grande mal que aflige a todos.

Após uma série de eventos desconhecidos que se tornam cânones da narrativa principal posteriormente ao lançamento dos outros filmes da saga, o jovem Skywalker, que vivia em uma humilde fazenda no planeta desértico de Tatooine, decide se juntar a Aliança Rebelde para enfrentar a opressão do Império Galáctico e seu terrível imperador Lorde Darth Vader, posteriormente a chegada de dois droides que carregavam uma misteriosa mensagem. Ainda em sua terra natal, Luke conhece seu primeiro mentor Obi-Wan Kenobi - a quem a mensagem dos robôs se destinava-lhe ensina posteriormente, de maneira relutante, sobre "A Força"⁸ , sua influência no curso da vida e como os antigos mestres jedi⁹ a utilizavam para manter a paz

franquia Star Trek, *A Ira de Khan*. A cena mostra um experimento conhecido como "Efeito Genesis". No mês seguinte, à estreia do segundo longa da franquia Star Trek, mais precisamente no dia 9 de julho de 1982, *Tron: Uma Odisséia Eletrônica* chega aos cinemas estadunidenses, e coloca em xeque toda uma divisão de animação tradicional da Disney Animation. No ano seguinte a criação da divisão de computadores da Lucasfilm, John Lasseter, proeminente animador digital é contratado como freelancer para integrar a equipe de design de interface da equipe da Lucasfilm, que anos mais tarde daria origem à Pixar.

5 Cineasta japonês reconhecido por sua habilidade em capturar a essência cultural e histórica do período do Edo, explorando temas como a tradição, a arte e as complexidades sociais que caracterizavam o Japão feudal. Suas obras não apenas retratam a beleza visual do período Edo, mas também oferecem uma profunda reflexão sobre a vida e os costumes da sociedade japonesa da época.

6 A jornada do herói ou monomóti, é um conceito de jornada cíclica presente em diversas histórias míticas ao redor do globo, de acordo com o escritor e mitologista norteamericano Joseph Campbell. Como conceito de narratologia e mitologia comparada, é o modelo comum de histórias que envolvem um personagem central da narrativa que parte em uma aventura, e se prova vitorioso em uma crise decisiva (ou clímax) e retorna para o ponto de partida mudado e/ou transformado.

7 O termo, que pode ser traduzido para o português como "arrasa quarteirão", é uma categoria de filmes, livros, séries e games que se voltam para o lado comercial e do marketing, geralmente apoiados em histórias com baixa relevância intelectual, porém com grande investimento, capazes de arrecadar bilhões de dólares em bilheteria e em produtos licenciados, como nos casos de *Avatar* (2009) e *Vingadores: Ultimato* (2019).

8 "A Força é o que dá a um Jedi seu poder. É um campo de energia criado por todos os seres vivos. Ela nos envolve e nos penetra; ela une a galáxia". Obi-Wan Kenobi à Luke em "Uma Nova Esperança".

9 O nome JEDI foi tirado de Jidaigeki – um gênero de filmes, teatro e televisão japoneses que retratam dramas de época e são frequentemente definidos durante o período Edo da história japonesa. Esse era o gênero

na galáxia.

Ainda em Tatooine, o Velho Obi-Wan consegue decodificar a mensagem encriptada trazida pelos dois droides, elemento chave na condução do herói em sua jornada de autodescoberta, e que dá a narrativa a sensação de urgência necessária para a condução do próximo ato. O teor do recado gravado pela princesa de Alderaan (planeta fictício do universo Star Wars, destruído no primeiro filme da franquia por Darth Vader) faz com que o protagonista e seu futuro mentor, deem início a procura dos líderes da Resistência Rebelde. Necessitados de um transporte rápido e discreto, eles seguem em direção à zona portuária do planeta natal de Luke e contratam o contrabandista e caçador de recompensas mais odiado da galáxia e seu navegador de bordo. Han Solo, interpretado por Harrison Ford e Chewbacca, um alienígena da raça Wookie, concordam em levá-los através do espaço por uma quantia razoável de créditos e às pressas saem dali.

Transportando o jovem Luke, o velho Kenobi, e os dois droides, Han Solo se depara com caças da Guarda Imperial que patrulhavam o planeta na procura dos dois robôs em posse de Luke. Ao serem inquiridos via rádio sobre o teor da carga transportada, o piloto da nave vivenciado por Harrison Ford, tenta executar manobras evasivas, e sem sucesso, entra em conflito com as naves do Império. Enquanto eram alvejados, com uma manobra astuta, Han Solo consegue despistar os inimigos e sem grandes dificuldades fez com que sua nave entrasse em velocidade de dobra e rasgasse o espaço na velocidade da luz. Porém, ao saírem do hiperespaço, eles são conduzidos diretamente para uma armadilha orquestrada por Darth Vader e trazidos à força para dentro de seu monstruoso Destroyer Imperial¹⁰. Ao serem trazidos a bordo da nave do imperador, Han Solo finge uma possível traição contra seus contratantes a fim de saírem quase ilesos da abordagem do império e rapidamente prosseguir viagem. A princípio seu plano parece funcionar e logo se infiltram na nave inimiga com o intuito de enviar um pedido de socorro a Resistência Rebelde e avisá-los da iminente captura dos droides e dos arquivos sigilosos que traziam consigo – mas logo são descobertos, e equipes de contenção são enviadas para impedir que deixassem o hangar da nave Imperial.

Enquanto procuram um lugar seguro para se abrigar do ataque inimigo, Darth Vader consegue interceptá-los utilizando a manipulação da Força. No entanto, Obi-Wan, que em sua juventude também havia sido treinado como um cavaleiro Jedi, convoca o vilão para um duelo, como se tivessem contas a acertar. Assim, eles travam uma intensa batalha com seus sabres de luz e distorção da Força. A princípio, o combate parece equilibrado, mas um breve descuido de Obi-Wan o torna suscetível a um golpe fatal de Darth Vader.

com que Akira Kurosawa trabalhava. Ainda muito ligado ao oriente, Lucas deixa bem clara suas referências tanto nas vestimentas quanto nas armas utilizadas pelos personagens. Como os trajes típicos dos jedi que lembram quimonos, a armadura do Imperador Vader lembra as Yorois utilizadas pelos antigos samurais e os sabres de luz que são bem semelhantes às katanas também utilizadas por samurais.

¹⁰ O Destroyer Estelar classe Imperial, conhecido como Destroyer Estelar Imperial, foi uma linha de naves capitais enormes da Frota Imperial, e, depois, da frota da Primeira Ordem. Também foi usado brevemente pelas forças da Aliança pela Restauração da República, que obtiveram para si uma unidade que foi capturada e utilizada por um curto período.

Tal acontecimento deixa Luke ainda mais transtornado, visto os acontecimentos recentes em Tatooine causados pelo Império que vitimaram mortalmente seus tios. Com a brecha aberta pela morte do velho Kenobi, Han Solo puxa o garoto para dentro de sua nave e antes que consigam se safar sem mais baixas, entram novamente em conflito com os caças do Império, mas desta vez, "o pedaço de sucata mais rápido da galáxia" leva vantagem sobre os TIE fighters e conseguem tirá-los de lá. Muito abalado com suas perdas recentes, Luke promete vingança a Vader e a todo o império detendo seus planos de dominação e aniquilação em massa¹¹.

Após algumas horas de viagem, eles chegam ao destino final, a lua de um planeta desabitado, Yavin, esconderijo da resistência, e vão de encontro a Princesa Leia, de Alderaan, responsável por enviar os dois droides a Obi-Wan. Ela explica que um deles leva planos estruturais da arma mais poderosa do Império Galáctico, e que com sua destruição seria o fim da tirania no universo. A Estrela da Morte, uma estação espacial móvel com capacidade para destruir planetas inteiros em questão de segundos, significaria o fim da Resistência visto seu alto poder destrutivo. Leia, que em outra ocasião, já havia presenciado o funcionamento da máquina na destruição de seu planeta natal, sabia que era apenas questão de tempo até que o Império encontrasse e eliminasse a última célula Rebelde existente na galáxia, por havia uma busca por pilotos simpatizantes com a causa dispostos a irem para a guerra. Luke, que havia se alistado em Tatooine sem o consentimento de seus tios, escuta o chamado da Aliança Rebelde e decide pilotar um caça na batalha que está por vir. Inspirado por um espírito nacionalista, Luke clama pela ajuda de Han Solo, um exímio piloto espacial, que rejeita a oferta do rapaz, preferindo não escolher um lado naquela insanidade.

Pouco tempo se passa entre a conversa de Leia com os protagonistas e os preparativos para a batalha, que logo se inicia quando o Império descobre o esconderijo da Aliança Rebelde. Lutando por aqueles que o Império oprimiu e subjugou durante anos, um número aparentemente ínfimo de pilotos se lançam em direção ao vazio do espaço com a intenção de pôr fim aos dias de terror que assolaram a galáxia desde o fim da República. No entanto, inevitavelmente, algumas naves aliadas são abatidas antes mesmo de chegarem ao local da batalha, e outras são danificadas ainda no solo pelos velozes TIE fighters imperiais.

Em contrapartida, uma quantia significativa de naves inimigas são abatidas, ao passo que menos de um terço da frota Rebelde ainda se mantém em pleno funcionamento. O jovem Luke, que havia partido para a batalha na companhia de um dos droides que havia encontrado em Tatooine, R2-D2, ainda permanece no combate, embora sua nave apresentasse avarias e mau funcionamento. Com poucos remanescentes no plantel da frota, os pilotos rebeldes abrem um canal de áudio e discutem rapidamente a última manobra a ser executada antes da completa aniquilação da resistência.

11 Uma TIE fighter é uma nave espacial militar fictícia no universo da franquia Star Wars. Impulsionado por propulsores de íons gêmeos, TIE fighters são naves espaciais de guerra rápidas e ágeis porém frágeis utilizadas pelo Império Galáctico.

Ao criar uma distração que atrairia o ataque inimigo, Luke consegue, sem muito esforço, se desvencilhar de alguns caças imperiais e se infiltrar na estrutura da Estrela da Morte. Porém sua tentativa de infiltração na estação espacial móvel de maneira furtiva logo é frustrada por três naves inimigas, sendo uma delas pilotada pelo maligno Darth Vader. Sem perspectiva de concluir a missão, Luke se vê às cegas e sem chances de acertar o alvo, então, ele se lança em um ataque kamikaze, contra a poderosa arma Imperial.

Enquanto guiava seu X-Wing¹² por entre os módulos que dividia a mega estrutura da Estrela da Morte, um pensamento ecoa em seu subconsciente, a voz retumbante de Obi-Wan ressoa em seu âmago lhe dizendo para acreditar na força e que ela o guiaria. Aceitando as palavras de seu primeiro mentor, ele desativa os computadores de bordo avariados e se prepara para um disparo às cegas. Neste momento, Han Solo chega em sua Millennium Falcon¹³ e retira os três caças do seu encalço o deixando livre para detonar o dispositivo no centro da Estrela da Morte e assim frustrar os planos do império. Uma vez disparado contra o reator atômico da arma, ela se faz em pedaços.

Após a destruição da Estrela da Morte, Luke, Han Solo, Chewbacca e R2-D2 assim como os demais pilotos, retornam para a lua do planeta Yavin onde são recebidos com aplausos e congratulações por seus grandes feitos contra o Império. Porém, antes que os créditos subissem e a história chegassem ao fim, Leia, que havia permanecido no solo, afirma que a batalha havia sido ganha, mas a guerra estaria longe de terminar, deixando assim pontas soltas na narrativa para futuras continuações.

AS INFLUÊNCIAS

Segundo proferido pelo filósofo francês Gilles Deleuze em palestra proferida em março de 1987, o cinema nada mais é que um bloco de imagens que transmite uma história por um curto período de tempo. Contudo, o que George Lucas fez, foi, aparentemente o contrário. Utilizando-se destes blocos narrativos dentro da trama principal surgem novas histórias e possivelmente um ciclo quase infinito de adaptações cinematográficas ou não com a mesma temática abordada inicialmente. Estes blocos, segundo Deleuze, foram utilizados repetidas vezes por Akira Kurosawa para conduzir a narrativa implementando gradativamente o teor de importância para os personagens e suas ações. Esse recurso técnico, sempre que é utilizado, destaca uma situação momentânea de urgência naquilo que faziam e logo deixa de ser importante para a trama principal.

As influências de George Lucas vão além das aventuras de época ambientadas no Japão

12 Caças estelares X-wing eram um tipo de caça estelar marcados por suas distintivas asas que se assemelhavam a um "X" quando em posição de ataque. Durante a Guerra Civil Galáctica, a Aliança Rebelde usou caças T-65B X-wing em várias batalhas, como a Batalha de Yavin e a Batalha de Endor.

13 A Millennium Falcon foi uma cargueiro leve corelliana YT-1300 usada pelos contrabandistas Han Solo e Chewbacca durante a Guerra Civil Galáctica. Foi posse anteriormente de Lando Calrissian, quem a perdeu para Solo em um jogo de Sabacc.

feudal tiradas dos jidaigeki de Kurosawa, clássicos da ficção científica televisiva também fazem parte do escopo que inspirou sua obra magna. De 2001 uma Odisseia no espaço a Star Trek, Lucas utiliza de diversas técnicas tanto de corte de cena quanto de planos sequência retirados quase que integralmente de ambos. Além da tecnologia existente na época como o uso de stop motion¹⁴ objetos animatrônicos¹⁵ e maquetes que se utilizavam do método Schüfftan¹⁶, sua brilhante equipe de efeitos visuais e especiais trabalharam magistralmente trazendo algo revolucionário no que diz respeito às técnicas de sobreposição de planos em um fundo monocromático, o Chroma Key¹⁷. Outro elemento que atesta a afirmativa de que Star Wars é um compilado de semelhanças e referências, de maneira geral à cultura pop, são os créditos iniciais de todos os filmes da franquia. Os dizeres "Em uma galáxia muito, muito distante" remontam diretamente aos primeiros contos de fadas e histórias de fantasia, substituindo o famoso "Era uma vez...", por um aforismo futurista seguido por uma orquestra épica.

Como evidenciado na introdução deste trabalho, George Lucas vislumbrava a criação de um emaranhado de histórias que introduzisse no imaginário popular elementos inerentes ao folclore de seu universo fictício, inundado por crenças e mitos sem que originalidade fosse perdida, assim como Tolkien o fizera na década de 1930. E isto é o que nos é apresentado em. Mesmo com influências retiradas de diversos temas da cultura cinematográfica e do entretenimento de maneira geral, ele consegue criar verdadeiramente algo novo e singular tanto na forma de apresentação dos personagens como nas referências estilísticas e imagéticas na criação de cada um deles. Assim retomamos o pensamento de Deleuze, ao nos questionar sobre até que ponto o ato criador se renova de modo a não se apresentar apenas como uma cópia fajuta? É possível responder a este questionamento nos valendo de outra passagem contida na mesma palestra de Deleuze que disse: "Mais do que fazer cinema, é ter uma ideia" e George Lucas teve essa "ideia" ao compilar inúmeras referências pessoais em uma aventura épica que saltassem aos olhos de qualquer admirador de ficção científica e histórias com enredo simples porém background's distintos para cada um dos personagens, o que prende a atenção do espectador durante as duas horas na qual o filme se desenvolve.

Deleuze ainda diz que a arte é como um ato de resistência à classe dominante, e no caso de Star Wars essa afirmativa como verdade absoluta, uma vez que os filmes de ficção científica ou

14 Stop motion é uma técnica de animação que consiste em criar a ilusão de movimento a partir de objetos estáticos fotografados em sequência e exibidos em rápida sucessão. Cada fotografia captura uma pequena mudança na posição dos objetos, o que, quando combinado, cria a sensação de movimento contínuo. Essa técnica é comumente utilizada em filmes de animação, comerciais e videoclipes musicais.

15 Objetos animatrônicos podem ser definidos, de forma geral, como o equivalente moderno às marionetes de madeira utilizadas em peças teatrais. Eles podem pertencer aos cenários como pequenos animais ou plantas que simulam movimentos naturais, ou serem utilizados como fantasias mecânicas capazes de reproduzir, dadas as circunstâncias, o movimento do ator que a veste. Esse tipo de "figurino" foi amplamente utilizado não apenas em produções hollywoodianas, mas também em jogos eletrônicos que efetuavam capturas de movimento, como na franquia Mortal Kombat.

16 Essa técnica envolve a criação de uma ilusão de perspectiva forçada, na qual um cenário em miniatura é combinado com atores reais para criar a ilusão de que os atores estão integrados com um ambiente maior do que ele realmente é.

17 Chroma key é uma técnica de efeito visual que consiste em colocar uma imagem sobre uma outra através do anulamento de uma cor padrão, como por exemplo o verde ou o azul

com forte apelo comercial eram tidos como um gênero inferior em uma época as produções cinematográficas hollywoodianas de sucesso tinham como principal objetivo a vilanização do comportamento humano, como visto em Psicose (1960) e em Taxi Driver (1976).

Financiamento

João Victor Fernandes: FAPES

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica. Porto Alegre, RS L & PM Editores, 2018.

CAMPBELL, Joseph. O Poder do Mito. São Paulo, SP: Editora Palas Athena, 2014.

CAMPBELL, Joseph. O Herói de Mil Faces. São Paulo, SP: Editora Palas Athena, 2016.

DANTO, Arthur C. Pop Arte e Futuros Passados. In Após o Fim da Arte. Arte Contemporânea e os Limites da História. São Paulo, SP: Editora Odysseu, 2006.

DELEUZE, Guilles. O Ato de Criação. Machine Deleuze. 10 de abril de 2017. Disponível em: <https://machinedeleuze.wordpress.com/2017/04/10/ato-de-criacao-2/>. Acesso em 19/12/2024.

ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1970.

_____. Obra aberta, forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas, Tradução Giovanni Cutolo. 8 ed. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

EISNER, Will. Quadrinhos e Arte Sequencial. São Paulo, SP: WMF Martins Fontes, 2015.

JUNG, Carl. O Homem e Seus Símbolos. Rio de Janeiro, RJ: Editora HarperCollins, 2016

JONES, Gerard. Homens do Amanhã: Geeks, Gângsteres e o Nascimento dos gibis. São Paulo, SP: Editora Conrad, 2006.

PRÁTICAS COLABORATIVAS

MIGRAÇÃO FEMININA NO CÔMPITO DO ARTIVISMO, DA CRIAÇÃO E DAS PRÁTICAS COLABORATIVAS¹

Sofia Sousa

Este capítulo² parte de uma análise visual e de conteúdo dos trabalhos artísticos de três mulheres artistas, com uma trajetória de migração, através da qual procuramos aprofundar uma discussão assente em três pilares: arte, migração feminina, DIY e artivismo. O foco nestes três eixos analíticos prende-se com o fato de termos como objetivo perspectivar alguns processos de reconstrução identitário-culturais, tendo como ponto de partida uma prática artística, nomeadamente as artes visuais e a dança. Este artigo assume-se como um contributo teórico e empírico que visa a desmistificação destes imaginários que tendem a caracterizar as mulheres migrantes como uma face invisível das sociedades contemporâneas. Assim, pretendemos demonstrar o potencial transformador das produções culturais e artísticas de três mulheres, com uma trajetória de migração, bem como evidenciar que as artes podem ser uma arma, isto é, um meio eficaz para transformar as sociedades contemporâneas.

1. Nota introdutória

Desde o início do milênio que o fenômeno da migração em Portugal tem vindo a sofrer evoluções e mudanças paulatinas, promovendo a (re)configuração das estruturas e das matrizes sociais, geográficas e culturais do país. É neste caldo que encontramos, como pedra de toque, a migração feminina. Contudo, estas mulheres migrantes e as suas reconstruções identitário-culturais permanecem invisíveis nos campos acadêmico, midiático e político, e ainda elididas pela tendência para a neutralidade de gênero relativamente à reconstrução dos imaginários culturais dos migrantes.

Com este capítulo, pretendemos demonstrar – ainda que brevemente – o potencial transformador das produções culturais e artísticas de três mulheres migrantes artistas³, bem

1 Este capítulo faz parte da bolsa individual de doutoramento intitulada "Todos os Mundos Dentro do Porto. Mulheres migrantes, artes e artivismo em Portugal contemporâneo", financiada pela Fundação para a Ciéncia e Tecnologia (FCT) com a referência 2021.06637.BD (10.54499/2021.06637.BD).

2 Este capítulo foi adaptado da seguinte publicação: Sousa, Sofia (2023). In-CóG-Ni-Tas (n.f.). *Mulheres, Migrações e Artivismo na Sociedade Portuguesa Contemporânea. In Guerra, Paula & Campos, Ricardo (Eds.). COMbART: Arte, artivismo e cidadania. Utopias e futuros imaginados (pp.148-165).* Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. URL: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/19647.pdf>

3 A escolha destas mulheres advém do facto de as mesmas terem sido palestrantes numa mesa-redonda sobre as temáticas acima enunciadas, no âmbito da III conferência internacional COMbART, realizada em 2023. Os convites foram feitos pela autora e, dessa forma, o presente capítulo assume-se como um resultado da discussão levada a cabo durante o evento. Devido à complexidade de uma análise de um trabalho artístico, e devido às limitações do número de palavras para a realização deste capítulo, considerámos apenas a análise de três dos cinco trabalhos apresentados na dita mesa-redonda, ou seja, selecionámos as mulheres que melhor se enquadravam no tópico das práticas DIY.

como pretendemos patentear que as artes podem ser uma arma (GUERRA, 2017), isto é, um meio eficaz para transformar as sociedades contemporâneas. A arte, no contexto vivencial destas mulheres, revelou-se como um veículo transformador, mas também enquanto um meio de comunicação das percepções ampliadas sobre aqueles que são os desafios vividos, relacionados com perspetivas de género, com os processos de reconfiguração identitários e com a criação de oportunidades, isto é, de novos lugares de fala. Na sua prática artístico-activista e profissional, cada uma destas participantes se debruça sobre temáticas como a inclusão social, estratégias para a produção artística e as suas trajetórias de migração e/ou activistas.

Assim, este capítulo irá dividir-se em três momentos fulcrais: o primeiro, referente a uma breve reflexão teórica em torno da abordagem acadêmica a conceitos como o de migrações, género e arte; o segundo, referente a uma breve prospectiva acerca das possibilidades de estudo deste tema no futuro. Por fim, o último momento irá centrar-se na apresentação dos trabalhos e das práticas de três mulheres migrantes artistas, nomeadamente Amanda Copstein, Carla Cruz e Bárbara Hevia, com o intuito de oferecer ao leitor uma visão sobre o fenômeno emergente do artivismo migrante na sociedade portuguesa. Mais, importa ainda fazer um apontamento acerca da gênese deste trabalho, no sentido em que pretendemos apresentar uma espécie de ensaio crítico decorrente da realização da mesa-redonda previamente mencionada, sendo que tivemos como suporte metodológico uma abordagem de caráter qualitativo que se debruçou numa análise visual de algumas das obras artísticas citadas pelas mulheres durante a discussão na mesa-redonda. Note-se que as contribuições empíricas deste capítulo advêm da utilização de uma metodologia qualitativa, baseada numa análise visual e de conteúdo das criações artísticas de Amanda, Carla e Bárbara (BELL, 2012), por considerá-las uma forma de questionar as experiências vividas por mulheres artistas migrantes nos países de acolhimento. Assim, selecionamos um conjunto de obras que vão ao encontro do tema do artivismo e da invisibilidade feminina no processo migratório e de adaptação e inserção em Portugal, mais concretamente na cidade do Porto.

2. Existir, na e pela arte. Migração feminina, arte e artivismo

Mahieu et al. (2015) descrevem nas suas pesquisas a crescente importância que as mulheres têm tido nos estudos acadêmicos sobre as migrações, enfatizando, assim, a utilização e a consagração acadêmica e sociológica da dita feminização da migração. Contudo, importante é também referir que o conceito “feminização” não se refere apenas a um mero aumento quantitativo da presença das mulheres nos fenômenos migratórios, mas também a uma participação econômica significativa, no âmbito dos fenômenos de migração internacionais. Mahieu et al. (2015) afirmam que durante as décadas de 1960 e 1970, a migração feminina para a Europa consistia, sobretudo, de mulheres que se juntavam aos seus maridos que estavam migrados por motivos relacionados com o mercado de trabalho. Porém, Kofman et al. (2000) enunciam que, nos tempos recentes, as mulheres migram cada vez mais de forma

independente, ou seja, como trabalhadoras migrantes, como estudantes ou refugiadas

Adentrando um pouco a nossa abordagem, se pensarmos na ligação existente entre os fenômenos migratórios e no seu cruzamento com questões de gênero e com as artes, vemos que se reforça aquilo que Ravenstein defendia em 1885, ou seja, que as mulheres eram “mais migratórias” do que os homens, apesar de terem permanecido ausentes da maioria dos estudos sobre a migração (LUTZ, 2010, p.1647). A arte (Timmerman et al., 2015), na nossa perspectiva, passa a ser uma ferramenta que vem contestar o papel passivo das mulheres nos fenômenos migratórios, isto porque o uso de uma prática artística como modo de resistência à invisibilidade que lhes é conferida, veio promover uma maior consciencialização face às agendas de investigação social, colocando o holofote na migração feminina e nas suas experiências de integração social (MAHIEU ET AL., 2009). Em consonância com esta perspectiva, o artivismo surge como uma forma de ativismo cultural que se baseia na utilização de linguagens artísticas para intervir em realidades sociais e políticas, daí que Haiven e Khasnabish (2014) argumentam que o artivismo não denuncia apenas formas de opressões, mas também permite a criação de espaços de imaginação coletiva onde novos horizontes sociais podem ser projetados.

Pegando nesta temática da invisibilidade das mulheres nas investigações internacionais sobre a migração, autores como Carling (2005) enunciam alguns problemas que nos parecem ainda pertinentes, enquanto elemento descritivo da realidade portuguesa social e acadêmica. Carling (2005) refere que a primeira tentativa de correção do viés masculino nos estudos sobre a migração, consistia numa simples adição das mulheres, contudo, o principal problema residia no fato de as experiências migratórias das mulheres serem, em larga medida, substancialmente diferentes das dos homens. Na verdade, observamos que esse é um problema que ainda se impõe na atualidade, algo que pode ser corroborado – através da nossa pesquisa – no parco número de trabalhos de investigação, no campo das migrações de pendor qualitativo, que se debrucem sobre as experiências reais das mulheres. Se nos centrarmos no caso de mulheres migrantes e artistas, os trabalhos são inexistentes.

Com o advento do crescimento do número de migrantes qualificados, a atenção virou-se para as mulheres, sendo que tal acontecimento foi como uma espécie de prelúdio para o desenvolvimento de uma perspectiva de gênero, em termos teóricos, face às investigações no campo das migrações. Porém, apesar do reconhecimento do papel central das questões de gênero no estudo sobre as migrações, as mesmas dificilmente penetram no núcleo das teorias da migração (CARLING, 2005). É neste sentido que emolduramos o gênero como um fator determinante, até porque quando o mesmo é articulado com o fenômeno das migrações, acabamos por ter uma tipologia de migração que é dinâmica e recíproca, no sentido em que permite um aumento e um alargar de horizontes referentes a perspectivas acerca dos processos de construção simbólica dos lugares. Grosso modo, tornou-se possível cotejar que as questões de gênero não têm sido rigorosamente investigadas em relação aos movimentos migratórios, mas também em relação às práticas artivistas, aspecto esse que

iremos aprofundar posteriormente.

Além disso, as práticas artísticas desempenham um papel duplo para as mulheres migrantes: enquanto servem como meio de expressão pessoal e coletiva, também funcionam como uma ferramenta para renegociar as suas identidades em contextos culturais diferentes. Essas práticas oferecem uma plataforma para narrativas visuais e simbólicas que contrastam com aquelas que são as narrativas hegemônicas sobre a migração (BAGNOLI, 2009). A este nível, autoras como Mirza e Reay (2000) destacam que essas práticas são formas de resistência criativa que desafiam as estruturas sociais opressoras e as expectativas de gênero. Ainda mais, o artivismo – em relação às práticas do-it-yourself (DIY) – permitem que as mulheres artistas migrantes articulem as suas experiências de forma estética, integrando aquelas que são as suas emoções, memórias e sentimentos que dificilmente são captados através das análises convencionais. Segundo Eisner (2008), a arte e o artivismo, acrescentamos, facilitam a exploração de realidades subjetivas, possibilitando a emergência de formas de compreender os impactos culturais e sociais da migração. Em paralelo, Jeffery et al. (2019) destacam que as práticas artísticas podem ser vistas como atos de descoberta e de pertencimento, permitindo às mulheres migrantes reivindicarem espaços físicos e simbólicos nas sociedades de acolhimento.

Portanto, ao cruzar os estudos de migração, gênero e práticas artísticas, emerge uma perspectiva inovadora que não apenas desafia as representações tradicionais da mulher migrante, mas também destaca o papel transformador da arte e do artivismo como meios de resistência e reconfiguração das dinâmicas sociais e culturais. Esses processos, além de promoverem empoderamento, contribuem para uma revisão crítica das narrativas dominantes sobre migração e gênero, evidenciando as mulheres como protagonistas de suas próprias histórias.

Podemos referir que a migração pode ser vista como uma causa, bem como uma consequência de um fenômeno mais abrangente de empoderamento feminino (GAYE & JHA, 2011), isto é, as mulheres – ou o gênero feminino – podem ser entendidas como um elemento regulador das suas próprias vidas afetivas, pelo fato de o ato de ter migrado ter trazido consigo mudanças nas estruturas de poder. Fazendo uma adenda, podemos referir que no campo das artes e das práticas artísticas, esta questão parece-nos tanto ou mais relevante, isto porque as artes permitem, em certos graus de confiança, o alcance de posições autônomas de poder que, por sua vez, advém de um exercício independente de escolhas que incitaram a sua permanência como migrantes numa nova cidade. Para Chowdhory et al. (2022), a migração não pode ser vista como uma causa ou efeito singular de um processo de empoderamento feminino, pelo contrário, a mesma deve ser analisada em função das alterações de posições sociais e econômicas das mulheres migrantes. Esta visão vai ao encontro dos trabalhos de Boyd e Grieco (2003, p.2), sendo que estes referem que o gênero pode ser visto como um meio de organização da migração. Embrenhando-nos a nossa análise e reflexão, podemos

aludir ao fato de o gênero – e as artes – não só regerem os resultados da migração nos países de origem e de acolhimento, mas também regularem as experiências num contexto de pós-migração, ou seja, de inserção social, entrando aqui em jogo uma articulação com conceitos como o de liberdade, autonomia e escolha.

A arte, em relação ao gênero e à migração, pode também ser analisada sob uma perspectiva funcional, nomeadamente enquanto um resultado de um choque de forças de interação. Apesar de as forças econômicas terem um peso determinante junto das mulheres migrantes (MAHAPATRO, 2010), a insatisfação com a sociedade de acolhimento e de origem, a par do anseio por novas oportunidades, fazem com que a arte e as práticas artísticas emergam como um veículo de ação e de defesa. Portanto, o uso da arte por parte de mulheres migrantes tem como objetivo final o desafio das estruturas sociais existentes que, por conseguinte, fazem com que estas mulheres, na maioria dos casos, fiquem atadas a restrições sociais associadas aos papéis e normas convencionais em matéria de gênero, mas também em matéria de inserção social (BUDGEON, 2015; CHOWDHORY ET AL., 2022). Paralelamente, as práticas artísticas, em relação às experiências de migração, conferem às mulheres uma oportunidade de reflexão, bem como enfatizam a ideia de que o empoderamento feminino se trata de um processo de longue durée e não como um produto de consumo rápido. Deste modo, a arte e o empoderamento relacionados com a migração feminina, referentes ao caso específico do debate criado em torno da mesa-redonda supramencionada, prendem-se com um entendimento amplo das relações de poder e das capacidades de as mulheres migrantes fazerem escolhas. Dito por outras palavras, a arte e o empoderamento feminino migrante podem ser tidos como uma consequência de uma mudança social, no sentido em que deixaram de ser fatores econômicos, políticos ou sociais que regem as experiências migratórias das mulheres.

De acordo com Jeffery et al. (2019), a migração possui múltiplas causas e consequências, quer nos países de origem quer nos países de acolhimento e, deste ponto de vista, a problemática do gênero e das práticas artísticas é determinante para desvendar essas mesmas causas e consequências. Contudo, os modos de desvendamento prendem-se com o papel do investigador e com as suas ferramentas, sendo que, nesse âmbito, os métodos dos cientistas sociais tendem a privilegiar análises tradicionais, enquanto abordagens baseadas nos conteúdos e nas práticas artísticas destas mulheres migrantes poderiam, por seu turno, permitir um conhecimento mais aprofundado sobre experiências estéticas, emocionais, sensoriais e tácitas que não podem ser facilmente expressas em palavras (EISNER, 2008; BAGNOLI, 2009). Concomitantemente, o uso de práticas artísticas como objeto e meio de investigação sobre o fenômeno da migração feminina, pode oferecer oportunidades para rever, reconstruir e adaptar fragmentos de memórias, de culturas e de identidades que estão frequentemente dispersas. Assim, a arte em relação à migração feminina pode ser tida como um ato de descoberta que, por um lado, permite o desenvolvimento de laços afetivos, mas também incentiva o ato de se fazer sentir “presente” nas paisagens urbanas, ao conferir um

ato de revelia face aos rótulos e estigmas socialmente impostos (JEFFERY ET AL., 2019).

3. Sobre o artivismo, que também é vivência

O conceito de artivismo expresso neste capítulo é concernente aos percursos das mulheres aqui em foco, dado que se prende a um lastro de experiências migratórias (GUERRA, 2023a). Os migrantes de modo geral, e as mulheres migrantes em específico, podem ser vistas como corpos que se encontram presos entre um limbo, ou seja, nem “aqui” nem “ali” (SIEGENTHALER & BUBLATZKY, 2021). A arte e as práticas artísticas tornam-se, assim, em canais acessíveis, através dos quais as mulheres migrantes podem criar e/ou encontrar uma sensação de comunidade e, a par disso, o artivismo pode ser entendido como um meio para aumentar a visibilidade e para aumentar a consciência face a determinadas situações, tais como as dificuldades sentidas pelas mulheres migrantes em termos de inserção social. Paralelamente, o artivismo de mulheres migrantes pode (e deve) ser tido como um objeto e como um discurso político, algo que se deve ao fato de contrairativamente o conceito de invisibilidade.

No repertório artístico das mulheres migrantes, o do-it-yourself (DIY) é um elemento latente, uma vez que é utilizado para colmatar as lacunas sistêmicas que estas artistas migrantes experienciam, especialmente do ponto de vista da sua integração social. Assim, o DIY surge como alternativa, ou como proposto por Guerra (2021), passa a estar intrinsecamente associado ao conceito de resistência, uma vez que este assume a forma de uma ferramenta política, utilizada pelas artistas para desafiar aspectos vividos (BENNETT, 2018), como o assédio sexual e moral, machismo, invisibilidade, xenofobia, entre outros aspectos. Por um lado, o recurso ao DIY pressupõe a mobilização de estratégias que fomentem a liberdade e a ação individual/coletiva (GUERRA, 2021a) e, por outro lado, temos artistas como Amanda, Carla e Barbara que têm um trabalho no campo artístico e usam o DIY como forma de expressão, totalmente oposto à sustentabilidade econômica. O DIY, no coração da prática artística das mulheres aqui visadas neste capítulo, torna-se um veículo de comunicação.

No contexto das experiências vivenciais aqui em análise da Amanda, Carla e Barbara, o artivismo em consonância com o ethos DIY, assumiu um propósito de potencial transformador, visto que as representações artísticas destas mulheres, forneceram um canal de reconhecimento de experiências, bem como permitiram o surgimento de modos de ação socialmente significativos. Damery e Mescoli (2019), a este respeito, enunciam que um vasto conjunto de trabalhos de literatura no campo dos estudos culturais, da sociologia e da antropologia, investigam o papel da arte como um instrumento de pertença ou de expressão político-social individual, e, nesse interstício, os mesmos autores referem que essas investigações deveriam recair em análises e conceitualizações sobre formas de expressão artísticas coletivas. É indubitável que as artes, na sua gênese, tornam possíveis certos tipos de expressão política e social, junto de grupos sociais desfavorecidos que outras práticas não permitem (MARTINELLO & LAFLEUR, 2008). A par disso, as práticas artísticas e as tipologias

de artivismo referidas pelas mulheres aqui em análise, também ofereceram um vislumbre teórico face à existência de outros caminhos, para outros tipos de modos de pertença menos visíveis ou aclamados política e socialmente, sendo os mesmos de foro pessoal e vivencial, até porque as circunstâncias da imigração são suscetíveis de terem um impacto profundo na forma como a arte se enquadra na experiência das mulheres migrantes (BAILY & COLLYER, 2006). Aquilo que pretendemos reforçar é que a arte – e o artivismo – podem ter diferentes e múltiplos significados e impactos na vida dos imigrantes, algo que também depende dos motivos que subjazeram a migração e os objetivos a cumprir no país de acolhimento.

Pensando nas trajetórias e nas práticas artístico-artivistas das mulheres aqui em destaque, torna-se impreverível abordar o conceito de arte pública (ZEBRACKI, 2020). Este conceito pode ser empregue para retratar uma prática artística de caráter permanente ou temporário, bem como é empregue para descrever a livre experimentação e o trabalho artístico acessível e não institucionalizado, de pendor colaborativo. Nesse sentido, Zebracki (2020) também avança com o conceito de artivismo público que, nada mais é, do que o cruzamento entre o conceito de arte pública e de ativismo. O autor interpreta esta definição de um modo que nos parece conveniente para retratarmos e apresentarmos as práticas e os trabalhos das mulheres artistas e artivistas alvo de análise, ou seja, o autor enuncia que as práticas artivistas públicas se dirigem, diretamente, a tópicos como a marginalização social, através de uma promoção galvânica de um pensamento crítico acerca da promoção da inclusão social (GUERRA, 2023b).

Na vereda de Danko (2018), o artivismo público emergiu em força como uma resposta à crise financeira global de 2007-2008. O conceito cimentou-se enquanto expressão guarda-chuva, passando a ser usado para descrever práticas artísticas bottom-up anti-globalistas e anti-capitalistas. Outros autores, como Mekdjian (2018) referem que o artivismo pode ser entendido como um processo crítico que visa desestabilizar as interações e as práticas urbanas quotidianas, através da criação de diversas tipologias de comunicação visuais, cujo último objetivo é o de promover uma mudança social. Deste modo, podemos consignar que as práticas artivistas das mulheres em análise são, de facto, uma materialização de um artivismo público, de natureza antagónica, pois promovem o envolvimento de múltiplos e diferenciados meios de comunicação artísticos e visuais, bem como modos de pensamento e práticas subversivas que desafiam o status quo, e os poderes de decisão das mulheres artistas, mais concretamente das mulheres artistas migrantes (MOUFFE, 2007). Logo, o artivismo destas mulheres pode ser, em certa medida, comparado com a noção de estética relacional, defendida por Bourriaud (2002), isto porque estas mesmas práticas e conteúdos partem (e dependem) de colaborações entre diversos agentes sociais, institucionais e demais facilitadores sociais.

Na vereda de Danko (2018), o artivismo público emergiu em força como uma resposta à crise financeira global de 2007-2008. O conceito cimentou-se enquanto expressão guarda-chuva, passando a ser usado para descrever práticas artísticas bottom-up anti-globalistas

e anticapitalistas. Outros autores, como Mekdjan (2018) referem que o artivismo pode ser entendido como um processo crítico que visa desestabilizar as interações e as práticas urbanas quotidianas, através da criação de diversas tipologias de comunicação visuais, cujo último objetivo é o de promover uma mudança social. Deste modo, podemos consignar que as práticas artivistas das mulheres em análise são, de fato, uma materialização de um artivismo público, de natureza antagônica, pois promovem o envolvimento de múltiplos e diferenciados meios de comunicação artísticos e visuais, bem como modos de pensamento e práticas subversivas que desafiam o status quo, e os poderes de decisão das mulheres artistas, mais concretamente das mulheres artistas migrantes (MOUFFE, 2007). Logo, o artivismo destas mulheres pode ser, em certa medida, comparado com a noção de estética relacional, defendida por Bourriaud (2002), isto porque estas mesmas práticas e conteúdos partem (e dependem) de colaborações entre diversos agentes sociais, institucionais e demais facilitadores sociais.

Existe, igualmente, em todos os trabalhos artísticos destas mulheres uma forte componente visual. Na verdade, a visualidade é, sem dúvida, uma tática da arte como meio de resistência e de subversão, dado que as políticas visuais ocupam o primeiro plano, captando a atenção dos públicos e, por conseguinte, originam outras narrativas politizadas, neste caso específico sobre tópicos como a diferença social e a exclusão social. Portanto, estas formas de artivismo público tentam desafiar as práticas sociais vigentes e as estruturas de poder, como iremos ver. A visualidade destas práticas desbloqueia, na nossa visão, a potencialidade de se entender a arte como uma política de artivismo (KESTER, 1998). Seguidamente, procuraremos oferecer uma materialização destas asserções, tendo como ponto de partida o trabalho artístico e artivístico destas mulheres, isto é, iremos apresentar alguns dos seus trabalhos, ao passo que iremos estabelecer uma relação com os conceitos até aqui mencionados, sendo que o nosso intuito é o de demonstrar que a criatividade e os processos de criação artísticos são, simultaneamente, pessoais e sociais, internos e relacionais, podendo os mesmos serem observados como um produto de uma capacidade alargada de um indivíduo responder a narrativas sociais, econômicas, políticas e culturais emergentes (WILDING & WINARNITA, 2022).

4. Entre percursos, práticas artísticas e vivências

Comecemos a desvendar segredos. O primeiro será o de Amanda Copstein, uma artista visual que vive entre o Brasil e Portugal, cujos trabalhos artísticos assentam num processo de pensamento dos quotidianos, através de pesquisas de natureza poética, nas quais o silêncio se assume como pedra de toque. Trata-se de uma artista multidisciplinar que navega pelas práticas do desenho, da fotografia, do texto e do vídeo, utilizadas para desenvolver uma identidade, materiais gráficos e conteúdos para os meios de comunicação. No seu percurso profissional, já colaborou com revistas como a Rolling Stone Brasil, a Noize, a Void e o jornal Zero Hora. No âmago do seu percurso artístico, é de destacar a criação, em 2015, da

Feira Papelera⁴, em Porto Alegre, no Brasil e o projeto Nada Pouco Quase Muito, um selo de publicações independente⁵. Na sua reflexão sobre o papel da arte na sua vida e na sua experiência enquanto mulher migrante, Amanda possui um conjunto diverso de projetos que tem desenvolvido, tendo havido um especial enfoque nas questões do design gráfico. Contudo, para efeitos deste capítulo, decidimos que seria relevante focarmos no projeto intitulado “Narrativa do Real Imaginário” (ver Figuras 1 e 2). Neste projeto, a artista enfatiza a ideia de que aquilo que vemos não é unicamente um produto da nossa visão, mas antes o resultado de vários dados que são arquivados na nossa mente e nas nossas memórias.



Figuras 1 e 2 “Narrativa do Real Imaginário”, de Amanda Copstein. Fonte: Amanda Copstein. <http://amandacopstein.blogspot.com/p/narrativa-do-real-imaginario.html>

4 Disponível para consulta aqui: <https://www.facebook.com/feirapapelera/>
5 Mais informações em: <http://amandacopstein.blogspot.com/p/about.html>

Este trabalho artístico de Amanda vai ao encontro do que nos refere Derrida (1981), sobre o fato da arte, na nossa ótica, possuir a capacidade de mimetizar as experiências vividas, sendo que esta noção do real que é imaginado se articula com a noção de veracidade, uma vez que o conhecimento “real” pode ser deslocado, dando origem a representações que demarcam um esquecimento social. Para Derrida, nas asseverações de Cabot (2016), o perigo de uma leitura desta índole reside no fato de haver vários agentes sociais e vozes que, ao serem representados e imaginados pelo outro, se tornam fantasmas, na medida em que os mesmos passam a ser vistos como simples aparições de experiências vividas. Na verdade, estas concepções vão ao encontro da problemática da invisibilidade das mulheres migrantes nos estudos acadêmicos sobre as migrações, como vimos, mas também se relacionam com a invisibilidade da mulher migrante artista no âmago das sociedades contemporâneas, dado que estas são frequentemente olvidadas dos discursos sociais e midiáticos. Desta forma, neste projeto podemos ver uma espécie de tipologia de um DIY feminista (SOUZA, 2023), cujo principal objetivo é criar um espaço de conexão simbólica (KEMPSON, 2014) com os espaços vivenciais simbólicos e físicos. Assim, podemos mencionar que este DIY feminista de Amanda pretende corresponder a uma prática artística heterogênea que se interliga com vários outros ambientes subculturais.

O projeto artístico, na nossa ótica, enfatiza a relação entre a memória e a representação, utilizando o desenho e a fotografia como uma ferramenta para construir novas percepções sobre o tema da invisibilidade. Aqui, o princípio DIY manifesta-se como uma estratégia conceitual, que permite à artista se reapropriar do real, questionando as formas como a memória e a experiência vivencial são codificadas por sistemas sociais e culturais. Existe um pressuposto de liberdade criativa que o DIY lhe proporciona, no sentido em que ela próprio é sujeito e autor das criações, e que lhe permite transitar entre linguagens artísticas para comunicar temas complexos, como a fragmentação das identidades femininas e migrantes. Neste projeto em concreto, e através da nossa análise visual e de conteúdo do mesmo, verificamos que a artista exemplifica como o DIY – patente no processo de criação, edição, publicação e comunicação, em que ela própria encerra em si mesma uma multiplicidade de papéis – pode ser usado para transcender limitações estruturais, explorando o potencial criativo das mídias gráficas, nomeadamente ao nível da construção poética do quotidiano⁶.

Esta obra de Amanda Copstein, propõe uma reinterpretação do real e desvela práticas de conhecimentos que foram historicamente silenciados. Ao representar artisticamente objetos, vozes e experiências do quotidiano, Copstein desafia a ausência que marca esses corpos migrantes e as suas memórias. Este gesto artístico vai além da mera representação, incitando o espectador a questionar os modos tradicionais de olhar para os indivíduos, espaços e seus comportamentos. Cabot (2016) destaca que práticas artísticas como esta são essenciais para desestabilizar as narrativas hegemónicas, propondo novas formas de criação de sentido e

⁶ Projetos como o “Nada Pouco Quase Muito” e a Feira Papelera ilustram também como a artista utiliza a autogestão para criar plataformas de difusão de trabalhos.

oferecendo uma reconfiguração simbólica das experiências vividas. Com efeito, este trabalho de Amanda articula-se com a noção de violência epistémica, e inclusivamente com os modos de representação das mulheres, dos objetos e de referências quotidianas, no sentido em que representa – artisticamente – práticas de conhecimento que são silenciadas e que são marcadas por vários tipos de ausência. A par disso, este trabalho também incita ao questionamento e a adoção de um olhar que vai além das formas tradicionais de representação dos indivíduos, dos espaços e dos comportamentos (CABOT, 2016). A par disso, para Douglas (2005), algumas práticas de conhecimento, tais como a arte, tornam possíveis modos de criação de sentido do mundo.

A "Narrativa do Real Imaginário" evoca o ato colaborativo e o experimental, bem como se torna numa plataforma de contestação que procura reverter o esquecimento imposto às mulheres migrantes e artistas. Por via da ressignificação do quotidiano e do real imaginado, Copstein amplia o campo da representação artística e reafirma a importância da arte como uma ferramenta para desconstruir a invisibilidade e provocar mudanças sociais profundas. Assim, o trabalho articula-se com um entendimento crítico que transcende a mera estética, tornando-se um ato político e epistemológico que desafia os modos de produção e de disseminação do conhecimento, ou seja, pode ser entendido como uma prática artivista pois amplia as esferas privadas de ação.

As mesmas ilações podem ser transpostas para os trabalhos artísticos de Carla Cruz, no sentido em que a arte e o artivismo passam a serem producentes de esferas públicas de ação mais amplas, nas quais são retratadas experiências femininas de descontextualização no campo da migração. Assim, no percurso e nos trabalhos de ambas as artistas, identificamos vestígios de vozes que desafiam o conhecimento institucionalizado, bem como originam tendências simplificadoras de conhecimentos vividos e de representações sociais, algo que vai ao encontro dos contributos de Gramsci (1992), quando o autor menciona a importância da simplificação dos trabalhos políticos, enfatizando a importância da repetição de mensagens (visuais) em múltiplas esferas, com o intuito de mudar a consciência individual e coletiva, face ao dito esquecimento, acrescentámos nós. Carla Cruz utiliza o DIY como um instrumento explicitamente político e, nesse contexto, vai além da prática criativa individual, transformando-se numa estratégia de questionamento das hierarquias sociais e culturais que perpetuam exclusões de género e de classe social. As suas intervenções artísticas promovem reflexões críticas sobre questões como a xenofobia e a exclusão social, evidenciando como o DIY pode ser usado como uma forma de resistência, sendo que a mesma redefine o papel da arte como uma plataforma para o empoderamento de mulheres migrantes, enquanto as suas práticas subvertem os modelos tradicionais de produção artística, questionando as dinâmicas institucionais que limitam a liberdade de expressão e a inclusão social.

No trabalho de Carla Cruz, o DIY adquire um caráter explicitamente político e subversivo. Logo, projetos como o "Finding Money" e "ZOiNA", a seguir mencionados, demonstram como

Carla utiliza esta praxis para criar narrativas alternativas e desafiar as estruturas de poder impostas e consolidadas. Para Carla, o DIY transcende a dimensão prática, transformando-se antes numa estratégia de prossecução de uma tipologia de ação que se baseia num artivismo público (SOUZA, 2023), que se traduz num questionamento direto das hierarquias sociais e culturais que restringem a liberdade de expressão e a inclusão de agentes sociais que se pautam pela condição de migrantes, mas também sob um viés de género.

Sobre Carla Cruz, podemos referir que a mesma é artista, investigadora e professora universitária e que possui uma vasta experiência de migração. Carla trabalhou como investigadora em Londres, teve uma breve experiência enquanto gestora de uma galeria de arte urbana nos Países Baixos, realizou vários trabalhos artísticos em centros comunitários e em galerias internacionais, bem como em espaços de renome nacionais, tais como o Maus Hábitos⁷. Ela é responsável pelo desenvolvimento do projeto Finding Money⁸ (com António Contador) desde 2007, coordena a Associação de Amigos da Praça do Anjo⁹, junto com Ângelo Ferreira de Sousa e, além disso foi uma das fundadoras do coletivo feminista de intervenção artística ZOI NA¹⁰ (1999-2004). Também fez parte do projeto Caldeira 2013¹¹ (1999-2002) e entre 2005 e 2013 foi coordenadora do projeto referente a exposições artísticas feminista intitulado All My Independent Wo/men¹². Escolhemos, da sua obra, numa discussão em torno da identidade europeia, ou seja, sobre o que significa ser europeu na atualidade, projeto artístico esse que foi realizado em 2006, durante uma residência artística que realizou na Finlândia (ver Figura 3). Apesar de ser um projeto que já conta com 16 anos, os questionamentos levantados na época ainda se assumem válidos na atualidade, especialmente num contexto de aumento exponencial dos movimentos migratórios.



Figura 3 Projeto artístico "Europa", de Carla Cruz em 2006.
Fonte: Carla Cruz. <http://carlacruz.net/2005/project/europa#/0>

7 Um espaço de intervenção cultural multidisciplinar. O mesmo possui uma ligação com a associação Saco Azul, uma associação cultural, fundada em 2002, com o intuito de fomentar a programação artística portuense. Mais informações em: <https://www.maushabitos.com/o-maus/>

8 Projeto artístico assente no ato de recuperar o dinheiro perdido e encontrado no chão. Trata-se de um projeto que vive entre Londres e Paris. Mais informações em: <http://carlacruz.net/2019/project/finding-money-diary-2?lang=pt#/0>

9 Disponível para consulta aqui: <https://amigosdoanjo.wordpress.com/>

10 Disponível para consulta aqui: <http://carlacruz.net/2011/collective/collective-two?lang=pt#/0>

11 Disponível para consulta aqui: <http://carlacruz.net/2000/collective/caldeira-213?lang=pt#/0>

12 Mais informações em: <http://carlacruz.net/biography>

Este trabalho de Carla articula-se com os ideais de Mouffe (1993), no sentido em que o autor referia que as sociedades contemporâneas estavam a vivenciar um processo de redefinição das suas identidades, acabando por estar em causa a queda da divisão entre o “nós” e “eles”. A Figura 2 retrata uma escultura que lembra uma placa de loja iluminada, que, nas palavras da artista “não se liga permanentemente, retratando o meu sentimento de uma União Europeia falhada, que abandona as pessoas em necessidade, como uma ameaça à prosperidade interna e à paz” (CRUZ, 2019, p.66).

Este trabalho artístico de Carla possui uma forte componente artivista, podendo o mesmo ser encarado como uma forma de artivismo público (ZEBRACKI, 2020), isto porque retrata as várias formas de othering [alteridade] em relação às identidades europeias que, por sua vez, se baseiam no poder normativo da securitização da Europa. Por um lado, esta instalação retrata a representação do outro migrante como uma espécie de ameaça existencial à identidade europeia. Além disso, focando-nos no caráter artivista da peça em questão, podemos enunciar que a mesma visa contrariar a representação do outro migrante como inferior, sendo que aqui o género passa a assumir um papel de relevo (DIEZ, 2005), pois permite o questionamento entre o outro como exótico e o outro como uma ameaça à identidade homogénea. Paralelamente, este trabalho artístico também nos fez questionar as representações do outro como diferente, isto é, o que significa ser diferente num contexto de uma identidade europeia? O que significa ser diferente, no campo das migrações internacionais? Deste modo, estes questionamentos vão ao encontro do que nos afirma Carla Cruz (2019), pois permitem compreender a identidade europeia como um local que é construído, e que é alvo de diversos modos de subjetificação e que promove a construção de alteridades. Em suma, trata-se de um trabalho artístico que pretende realçar a diferença, principalmente em relação às mulheres migrantes, partindo de uma trajetória pessoal, mas que também pretende mudar e desafiar as perspetivas tradicionais e institucionais, afetas aos significados de se ser europeu ou europeia na atualidade.

Também importante é fazer um breve apontamento em relação ao projeto “European Dream” [Sonho Europeu] (ver Figura 4) de Carla Cruz, de 2006, que veio no seguimento de “Europa”. É de notar que esta obra foi criada apenas um ano após a queda do Muro de Melilla, uma barreira física que tinha sido construída para controlar a imigração de Marrocos para Espanha. Neste projeto, a artista faz uma transposição do ideal do “Sonho Americano” para o “Sonho Europeu”, relacionando-o, diretamente, com a crise migratória que se vivia na época. A peça do Sonho Europeu era, na sua essência, um tapete marroquino alterado, que escondia o texto EUROPEAN DREAM. Tratava-se de uma peça sonora que incluía um áudio gravado de um ferryboat que cruzava Algeciras e Tânger, misturado com amostras de estações de rádio europeias (CRUZ, 2019).



Figura 4 “Sonho Europeu” de Carla Cruz, em 2006 . Fonte: Cruz (2019, p.69).

Esta obra, bem como a anterior, vêm trazer para o debate a noção de lugar enquanto local, alvo de modos de apropriações e de vivências, mas também o lugar enquanto prática artivista (GUERRA, 2021a), no sentido em que o mesmo passa a ser visto como uma corporalização de significados emocionais, tal como acontecia com a obra de Amanda Copstein. Com efeito, esta obra de Carla, retrata uma relação entre o lugar, a identidade social e a identidade individual, algo que se materializa no uso do som e da imagem e que, de certo modo, enfatiza o limbo que marca o contexto migratório, o tal ato de viver entre “lá” e “cá”, logo, não é de espantar que alguns autores como Ryan (2008) tenham-se dedicado ao estudo do papel desempenhado pelas emoções na formação de identidades, durante um processo imigratório, relatando, assim, experiências de lugar, sentimentos de pertença e relações transnacionais que, em última instância, contribuem para o questionamento da tal identidade europeia que referímos e que foi trabalhada por Carla.

Durante o nosso processo de análise do trabalho de ambas as artistas, o conceito de interseccionalidade começou a afigurar-se de forma veemente. No entendimento de Nash (2008), este conceito relaciona-se com uma ideia de que a subjetividade de um indivíduo ou de um grupo social, é constituída por vários elementos, tais como o género, sexualidade, a classe social e a etnia que, por sua vez, se reforçam mutuamente. Tal definição permite-nos aprofundar a questão das identidades, especialmente quando retratadas de um ponto de vista artístico, porque o próprio conceito de interseccionalidade permite considerar, num nível macro, estruturas hierárquicas entrelaçadas, símbolo de opressões face a modos de existência individuais. Assim, emergem as políticas de localização que, no nosso entendimento, podem ser aplicadas ao caso das práticas artísticas, mas também ao artivismo público (ZEBRACKI, 2020). O conceito de política de localização foi cunhado por Adrienne

Rich, tendo o mesmo sido utilizado para analisar os limites do feminino e os efeitos do racismo ou da xenofobia junto de movimentos sociais femininos nos Estados Unidos da América (KAPLAN, 1994). Esse conceito baseia-se numa lente teórica que pode ser utilizada junto de processos de incorporação desses rótulos, dentro de estruturas de poder. Quando aplicado à arte e ao artivismo, o mesmo pode ser visto como uma forma de abordar a noção de local, como algo abstrato e metafórico, tal como acontece em ambos os trabalhos artísticos em análise. Por oposição, e focando-nos aqui na questão das identidades, Anthias (2002) sugere que o conceito de localização, quando cruzado com as identidades, possui um valor limitado e, nesse sentido, a autora fornece uma noção alternativa. Então, partindo dessa perspetiva, podemos enunciar que quer nos trabalhos de Amanda quer nos trabalhos de Carla, podemos encontrar um posicionamento artivista translocacional (ANTHIAS, 2008), o qual aponta para a importância das narrativas em que o próprio sentido de posicionamento na sociedade é individualmente enunciado. A arte, aqui, é mais uma forma de posicionamento social destas mulheres imigrantes.

Além destas duas artistas visuais, contámos ainda com Bárbara Hevia, uma artista freelance, DIY, circense e bailarina contemporânea, oriunda do Chile e que vive em Portugal. Na verdade, o percurso de Barbara destaca-se em larga medida do de Amanda e do de Carla por vários motivos: 1) Barbara pauta-se por uma prática completamente DIY, o que se articula diretamente com o seu campo artístico de atuação, nomeadamente a dança e as artes circenses; 2) Barbara não possui um enquadramento institucional como as restantes artistas (Universidade e financiamento público para a criação), tendo de se socorrer de uma praxis DIY para sobreviver e se manter economicamente, mas também à sua prática artística (GUERRA, 2021b). No caso de Bárbara Hevia, o DIY adquire um significado ainda mais visceral, pois está profundamente entrelaçado com sua sobrevivência económica e opera fora das estruturas institucionais, utilizando o DIY como um mecanismo de autossustentação. Bárbara, nas suas atuações enquanto bailarina contemporânea, por exemplo, é a responsável pela criação dos seus figurinos, bem como trata de todas as questões de promoção e de divulgação do seu trabalho nas redes sociais, ou seja, não possui o mesmo nível de profissionalização que as outras duas mulheres e, além disso, também importa mencionar que enquanto Amanda e Carla utilizam a prática DIY como uma forma de comunicação ou enquanto um mecanismo para explorar alguns temas da sua vivência enquanto mulheres e migrantes do ponto de vista artístico (SOUSA, 2023), Bárbara, depende dessa mesma praxis e ethos para procurar a sobrevivência económica através da sua atividade artística.

Outrossim, e agora numa análise mais específica sobre a sua prática artística, Bárbara refere a importância de utilizar o seu corpo como um meio de conexão com o ambiente, mas também com o outro. Desta feita, Bárbara relata a sua experiência enquanto membro integrante do circo social La Chimba¹³, no Chile, bem como enfatiza os processos de autogestão artísticos, a partir da sua perspetiva como mulher migrante.

Atualmente, em Portugal, Bárbara também faz parte de outros projetos artísticos, com um caráter ativista e de intervenção social, nomeadamente o Ekun Circo Social¹⁴ e do Coletivo Metafísico¹⁵. Então, no caso específico de Bárbara, e pensando nas questões de autogestão do corpo e na mobilização de práticas DIY enquanto mulher artista, ativista e migrante, tornou-se imprescindível fazer uma ligação com os contributos de Shapiro (2016), isto porque a autora refere algo que, no nosso entendimento, se articula com a prática de Bárbara: devemos ter cuidado para não diminuir a importância da diferença. O uso do corpo enquanto prática ativista, por parte de Bárbara, remete-nos para a ideia de reconhecer e de valorizar os universos múltiplos de experiências, de culturas e de tradições, bem como exige uma necessidade de ligar a mulher à natureza e à terra. Talvez por isso Bárbara tenha feito um apontamento interessante em relação à sua prática artística, ou seja, de que ela, enquanto mulher, artista e migrante, tanto pode ser a base para elevar alguém, como pode ser ela a elevada por outrem, enfatizando os processos relacionais de interdependência e colaborativos que pautam a sua prática artística, mas também a sua vivência quotidiana como migrante, isto é, a articulação de pontos comuns, mas também de diferenças (ver Figura 5). Nesse sentido, Shapiro (2016) também enuncia que são os pontos comuns que oferecem novas formas e emergentes modalidades de valorização de outros organismos biológicos – outros corpos –, emocionais e expressivos que, na sua essência, fazem com que o mundo seja mais humano. Deste modo, podemos enquadrar a prática ativista de Bárbara como um ato de reflexão e introspeção face à vida mundana que, por sua vez, tem como ponto de partida o seu corpo. O corpo em relação a si mesma (como empoderamento), o corpo em relação ao outro e o corpo em relação ao meio.



Figura 5 Performance "Silvestre" de Bárbara Hevia, no Kabaret de circo, organizado pelo Ekun Circo Social e pelo Coletivo Metafísico, em 2022. Fonte: Foto de Teresa Santos. <https://www.instagram.com/p/CdUDjWFsdFr/>

14 Disponível para consulta aqui: <https://ekuncircosocial.pt/>

15 Disponível para consulta aqui: <https://www.facebook.com/coletivometafisico>

Em suma, o artivismo de Bárbara pode ser igualmente perspetivado como uma espécie de pedagogia de possibilidades (SHAPIRO, 2016), no sentido em que o seu corpo procura um campo de ações possíveis, enaltecedo, assim, o propósito da dança como uma prática de intervenção social, isto é, uma busca de sentidos. Concomitantemente, também podemos referir que ao criar a coreografia, Bárbara está, também ela, a ser alvo de um processo de criação e, desse modo, a dança passa a ser tida como um texto que é escrito pelo corpo e que, na verdade, transpõe e transcreve a forma como ela vive e dá sentido ao mundo. Um exemplo acabado disso é o uso das pinturas corporais como um texto de apoio à performance do seu corpo. Estas linguagens corporais e não corporais, traduzem-se em processos de reconhecimento, mas também em atos de transcendência das limitações do seu corpo, no âmbito da sociedade de acolhimento, mas também na sociedade de origem. Este reconhecimento e transcendência dão lugar, por oposição, a novos sentidos de ser (SHAPIRO & SHAPIRO, 2002), isto é, a novas formas de artivismo.

5. Reflexões

Com a elaboração deste capítulo foi possível obter um vislumbre sobre as potencialidades de investigar as relações entre arte, mulheres migrantes, atos de resistência e artivismo na contemporaneidade portuguesa, a partir de três elementos essenciais: as experiências quotidianas, a arte visual e as identidades e o corpo como locus de empoderamento. Na verdade, este debate insere-se num escopo de discussões mais amplas, centradas no valor estético e social da arte. Ao contrário do que alguns autores argumentam (JIANG ET AL., 2020), na análise das práticas artísticas destas mulheres com uma trajetória de migração, podemos realçar a importância da criatividade estética e do artivismo como sendo fruto de uma experiência vivencial e corpórea, ou seja, tornou-se possível vislumbrar a preponderância do poder político da arte, especialmente em termos de produção e defesa de uma mudança social, que se foca sobretudo na contestação da invisibilidade das mulheres migrantes na sociedade contemporânea portuguesa.

Na senda de David e McCaughan (2006), afirmamos que as práticas artísticas de Amanda, Carla e Bárbara denotam o poder da arte – artes visuais e dança -, uma vez que as mesmas podem ser entendidas como vozes de uma dissidência social, política, económica e cultural que, por sua vez, têm como núcleo revolucionário a memória, as experiências e modos de ação. Assim, nestas práticas artísticas, identificámos alguns dos diversos fatores que contribuem para o papel interventivo da arte, isto é, que fazem da arte uma forma de resistência, ampla e historicamente utilizada por comunidades e/ou indivíduos marginalizados e obliterados dos discursos sociais politizados. Além de estes produtos artísticos traduzirem formas de expressão, os mesmos enfatizam o caráter reflexivo da arte, pois permitem a expressão de emoções e experiências quotidianas (ADAM, 2000).

Mais, podemos ainda asseverar que estas práticas artísticas aqui apresentadas e analisadas,

contribuem para o desenlace da dicotomia científica da arte ativista versus arte política, no sentido em que realçam a relevância atual da arte como contexto político, algo tanto mais evidente no âmago dos movimentos migratórios recentes, isto é, os processos emergentes da feminização das migrações (SCHWARZMAN, 1993). Então, a arte como contexto político, no contexto deste artigo, refere-se ao facto de a arte ser compreendida como um processo social abrangente, que implica, por seu turno, um sentido de agência relativo à capacidade destas artistas migrantes de participarem, direta eativamente, em processos de mudança social estruturais.

Referências bibliográficas

- ANTHIAS, Floya. Thinking through the Lens of Translocational Positionality: An Intersectionality Frame for Understanding Identity and Belonging. *Translocations: Migration and Social Change*, v. 4, n. 1, p. 5-20, 2008.
- ANTHIAS, Floya. Where do I Belong?: Narrating Collective Identity and Translocational Positionality. *Ethnicities*, v. 2, n. 4, p. 491-514, 2002.
- BAILY, John; COLLYER, Michael. Introduction: Music and migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, v. 32, p. 167-182, 2006.
- BAGNOLI, Anna. Beyond the standard interview: The use of graphic elicitation and arts-based methods. *Qualitative Research*, v. 9, n. 5, p. 547-570, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du reel, 2002.
- BUDGEON, Shelley. The 'problem' with single women: Choice, accountability and social change. *Journal of Social and Personal Relationships*, v. 33, n. 3, p. 401-418, 2015.
- CABOT, Heath. "Refugee Voices": Tragedy, Ghosts, and the Anthropology of Now Knowing. *Journal of Contemporary Ethnography*, v. 45, n. 6, p. 645-672, 2016.
- KAPLAN, Caren. The Politics of Location as Transnational Feminist Practice. In: GREWAL, Inderpal; KAPLAN, Caren (eds.). *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1994. p. 137-152.
- CHOWDHORY, Nasreen; SABUR, Ali M.; KAUR, Ramneet; KAJLA, Meghna; KUMARI, Namreet; TIWARI, Bipin; ISHAQ, Saba. Gendering Migration: Evaluating Empowerment of Single Migrant Women. *Social Change*, v. 52, n. 1, p. 24-29, 2022.
- CRUZ, Carla. European Dream. "Keep bangin' on the wall". *Notes on Europe. The Dogmatic Sleep*, Proceedings, 29-31 outubro, 2019. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/31895/1/64-78%20CARLA%20CRUZ%20-%20European%20Dream.pdf>. Acesso em: [data].
- DAMERY, Shannon; MESCOLI, Elsa. Harnessing Visibility and Invisibility through Arts Practices: Ethnographic Case Studies with Migrant Performers in Belgium. *Arts*, v. 8, n. 49, p. 1-17, 2019.
- DANKO, Dagmar. Artivism and the Spirit of Avant-Garde Art. In: ALEXANDER, Victoria; HÄGG, Sofia; HÄYRYNEN, Simo; SEVÄNEN, Erkki (eds.). *Art and the Challenge of Markets Volume 2: From Commodification of Art to Artistic Critiques of Capitalism*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. p. 235-261.
- DAVID, Emmanuel; MCCAUGHAN, Edward J. Art, Power, and Social Change. *Social Justice*, v. 33, n. 2,

p. 1-4, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Chicago: Chicago University Press, 1981.

DIEZ, Thomas. Constructing the Self and changing Others: Reconsidering 'Normative Power Europe'. *Millennium: Journal of International Studies*, v. 33, n. 3, p. 613-636, 2005.

EISNER, Elliot. Art and knowledge. In: KNOWLES, J. Gary; COLE, Ardra L. (eds.). *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. London: Sage, 2008. p. 3-12.

GAYE, Amie; JHA, Shreyasi. Measuring women's empowerment through migration. *Diversities*, v. 13, n. 1, p. 49-66, 2011.

GUERRA, Paula. Underground Artistic-Creative Scenes Between Utopias and Artivisms. *PerCursos*, v8(2), 10, 2023a.

GUERRA, Paula. Réquiem para Dois Rios. Contributos para uma discussão acerca do ativismo ambiental indígena e ecofeminista no Sul Global. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 22, 15-29, 2023b.

GUERRA, Paula. Uma Lisboa só dele(s): Processos artivistas de recriação de paisagens sonoras contemporâneas. *PerCursos*, v. 22, n. 50, p. 15-42, 2021a.

GUERRA, Paula. So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, v. 30, n. 2, p. 122-138, 2021b.

GUERRA, Paula. A canção ainda é uma arma: ensaio sobre as identidades na sociedade portuguesa em tempos de crise. In: NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa; SILVA, Jaison Castro; FERREIRA DA SILVA, Ronyere (orgs.). *História e Arte: Teatro, Cinema, Literatura*. Teresina: EDUFPI, 2017. p. 149-172.

GRAMSCI, Antonio. *Prison Notebooks*. New York: Columbia University Press, 1992.

JEFFERY, Laura; PALLADINO, Mariangela; ROTTER, Rebecca; WOOLEY, Anne. Creative engagement with migration. *Crossings: Journal of Migration & Culture*, v. 10, n. 1, p. 3-17, 2019.

JIANG, Zhe; KOBYLINSKA, Tetyana; THE VOICE OF DOMESTIC WORKERS. Art with marginalized communities: Participatory video as a tool of empowerment and resistance for migrant domestic workers in London. *City*, v. 24, n. 1-2, p. 348-363, 2020.

LUTZ, Helma. Gender in the migratory process. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, v. 36, n. 10, p. 1647-1663, 2010.

KESTER, Grant H. (ed.). *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham: Duke University Press, 1998.

KHASNABISH, Alex; HAIVEN, Max. *The Radical Imagination: Social Movement Research in the Age of Austerity*. London: Zed Books, 2014.

KOFMAN, Eleonore; PHIZACKLEA, Annie; RAGHURAM, Parvati; SALES, Rosemary. *Gender and International Migration in Europe: Employment, Welfare and Politics*. London: Routledge, 2000.

KRUMMEL, Sharon. Migrant women, place and identity in contemporary women's writing. *Identities*, v. 22, n. 6, p. 722-738, 2015.

MAHIEU, Rilke; TIMMERMAN, Christiane; HEYSE, Petra. Gender-sensitive migration research: Theory, concepts, and methods. In: TIMMERMAN, Christiane; MARTINIELLO, Marco; REA, Andrea; WETS, Johan (eds.). *New Dynamics in Female Migration and Integration*. London; New York: Routledge, 2015. p. 9-26.

MAHAPATRO, Sandhya Rani. Patterns and determinants of female migration in India: Insights from census. Bangalore: Institute for Social and Economic Change, 2010.

MAHIEU, Rilke; TIMMERMAN, Christiane; VANHEULE, Dirk. *La dimension de genre dans la politique belge et européenne d'asile et de migration*. Brussels: Institut pour l'Égalité des Femmes et des Hommes, 2009.

MARTINIELLO, Marco; LAFLEUR, Jean-Michel. Ethnic minorities' cultural and artistic practices as forms of political expression: A review of the literature and a theoretical discussion on music. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, v. 34, n. 8, p. 1191-1215, 2008.

MEKDJIAN, Sarah. Urban activism and migrations: Disrupting spatial and political segregation of migrants in European cities. *Cities*, v. 77, p. 39-48, 2018.

MOUFFE, Chantal. Artistic activism and agonistic spaces. *Arts & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, v. 1, n. 2, p. 1-5, 2007.

MOUFFE, Chantal. *The Return of the Political*. London; New York: Verso, 1993.

NASH, Jennifer. Re-thinking intersectionality. *Feminist Review*, v. 89, p. 1-15, 2008.

RYAN, Louise. Navigating the emotional terrain of families "here" and "there": Women, migration and the management of emotions. *Journal of Intercultural Studies*, v. 29, n. 3, p. 299-313, 2008.

SCHWARZMAN, Mat. It's about transformation: Thoughts on art as social action. *High Performance*, v. 16, n. 4, p. 32-35, 1993.

SHAPIRO, Sherry Badger. Dance as activism: The power to envision, move and change. *Dance Research Aotearoa*, v. 4, p. 1-31, 2016.

SHAPIRO, Sherry Badger. *Body Movement: Pedagogy, Politics and Social Change*. Cresskill, NJ: Hampton Press, 2002.

SIEGENTHALER, Fiona; BUBLATZKY, Cathrine. (Un) Sighted Archives of Migration – Spaces of Encounter and Resistance: An Introduction. *Visual Anthropology*, v. 34, p. 283-295, 2021.

SOUSA, Sofia. 'Headless women in public art': Migrant activism and do-it-yourself practices in the city of Porto. *DIY, Alternative Cultures & Society*, v. 2, n. 1, p. 46-59, 2024.

TIMMERMAN, Christiane; MARTINIELLO, Marco; REA, Andrea; WETS, Johan. (eds.). *New Dynamics in Female Migration and Integration*. London; New York: Routledge, 2015.

ZEBRACKI, Martin. Public activism: Queering geographies of migration and social inclusivity. *Citizenship Studies*, v. 22, n. 2, p. 131-153, 2020.

WILDING, Raelene; WINARNITA, Monika. Affect, creativity, and migrant belonging. *Communication, Culture and Critique*, v. 15, p. 283-289, 2022.

RETROFUTUROLOGIA E A UTOPIA DA DESTRUIÇÃO

Rodrigo Hipólito

Anacronismo e o conjunto de épocas

No fim de 2012, observei um texto datilografado com o título “Conjunto de épocas” (Pedroni, 2020). Aquele texto fazia parte de uma série de experimentações teóricas de Fabiana Pedroni, batidas em uma datilográfica antiga que eu tinha comprado para produzir o catálogo e a montagem da instalação “A Grande Justificativa” (Hipólito, 2012). A leitura daquele texto abriu uma porta para que eu reconsiderasse a importância do anacronismo para a pesquisa e a produção em arte. Nada disso era novidade, mas, ainda pode ser incômodo fazer uma defesa do anacronismo como parte da nossa experiência e como caminho válido para análises e reanálises de nossas histórias.

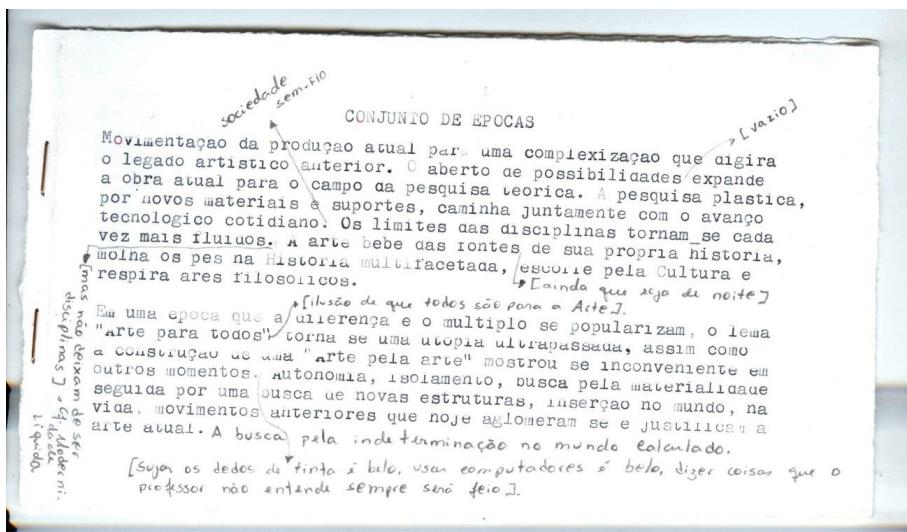


Figura 1. “Conjunto de épocas”, Fabiana Pedroni, texto datilografado e manuscrito sobre papel grampeado, 2012.

Fonte: <https://notamanuscrita.com/2020/12/03/processo-conjunto-epocas/>. Acesso: 06 dez. 2024.

Considerarei transcrever o referido texto, mas é relevante que ele apareça como foi feito (Figura 1). O primeiro parágrafo poderia apenas fazer referência à condição pós-moderna, à apropriação, ao citacionismo, às imagens de segunda e terceira geração e à modernidade líquida. Mas, o impacto de sua materialidade me fez pensar em como certos processos reflexivos estão intimamente ligados ao surgimento, transformação e obsolescência dos meios. Se esse texto não tivesse surgido como um datilografado, talvez jamais tivéssemos o complemento “ainda que seja de noite”.

Há um fazer artístico que bebe de suas fontes durante o dia, no horário comercial, lúcido e aditivado pelos cafés das galerias e museus. Nesse caso, as referências vêm a nós com a consciência de um trabalho de pesquisa, sobre as bases sólidas e produtivistas da academia. Enquanto isso, há outro fazer artístico que surge durante a noite, cansado das ferramentas funcionais com objetivos sólidos, bêbado de sono ou levado pelos sonhos.

A partir dessas reflexões, surgiram algumas intervenções, ações performáticas e instalações, configuradas sob o que compreendíamos como “reativação de estratégias poéticas” (Hipólito; Pedroni, 2014). A ideia central era retomar propostas de outros artistas e adaptá-las para o cenário da comunicação atual, sem abandonar suas materialidades e com a manutenção do nome de seus autores como parte de seu conteúdo. Ao imprimir os cartazes com a caligrafia de Alberto Greco para reeditar seus “vivo dito”¹, nós considerávamos a condição de anacronia do artista, apontada por Didi-Huberman: “O ‘artista contra seu tempo’ é anacrônico por representar uma contra-dição, uma sincronicidade que é reflexo de temporalidade de re-memoramentos complexos.” (Hipólito; Pedroni, 2014, p. 408). Ou seja, não bastaria supor a consciência de uma citação ou referência presente em obras atuais. A pluralidade de elementos de diversas épocas e a retomada de estratégias, materiais, meios e problemáticas não se explica apenas pela circularidade histórica. A profusão de registros e memórias que não mais escapam do presente é capaz de emaranhar os contextos e esmaecer ou destituir significados, o que o faria assemelhar-se a um sintoma.

Se pensarmos numa aproximação que nos permitiria interpretar o sintoma, precisaríamos, como nota Didi-Huberman, considerar o princípio da empatia (*einfühlung*), tão caro a Warburg. Precisaríamos, então, como ele, diferenciar incorporação por semelhança de incorporação por empatia. Warburg haveria identificado na incorporação empática do inorgânico (objeto) pelo orgânico (sujeito) uma relação esquizofrênica, pois os limites do eu seriam desfocados. A pergunta, assim, seria sobre como incorporamos formas aos gestos no arrastar do passado. (Hipólito; Pedroni, 2017, p. 251)

Formas e expressões podem ser integradas aos nossos modos de ser no presente ou serem abandonadas pelo caminho. Esse abandono não impede que sejam retomadas, resgatadas e integradas a novos contextos-corpos para seguirem pelo tempo. Quando incorporadas, as formas e as expressões deixam de ser um peso, e perdemos a consciência de que elas nem sempre foram o que são: partes do eu. O peso de carregar e viver o emaranhado de memórias arrastado pela presença do passado surge não mais como o desconforto de uma mochila pesada (que possui significado desagarrado do eu), mas como as dores musculares após uma longa caminhada. O emaranhado de memórias passa para a condição de sintoma.

Essa analogia explicita o processo através do qual diversas épocas tornam-se o presente, não como uma colagem que nos permita recortar signos e contextos, mas como sintomas, dores de um só corpo-mente. Para digerir a longa e eterna caminhada, não nos basta a consciência do dia, necessitamos da noite, do descanso, da embriaguez e do sono. “O passado

é construído [inventado] no presente e o presente encontra no passado a sua justificativa. [sonho]" (Pedroni, 2020).

O revival e o retrô

Não estranhe caso você escute ou acredite que nasceu na época errada. Poderia ser atípico identificar-se com uma época distante. O que ocorre com a maioria das pessoas que se identifica com os anos 1960, as décadas subsequentes, ou algo anterior, como o decadentismo e mesmo elementos medievais, hoje, é algo distinto. Não se trata apenas de pensar a história das imagens como "história de fantasmas para gente grande" (Didi-Hubermann, 2013, p. 72). Isso não significa que os fantasmas tenham ido embora. Pelo contrário, eles continuam entre nós e mais numerosos. Ocorre que o século XX estendeu a vida das imagens no tempo e no espaço. A capacidade de registro e reprodução acelerada até a imediatização não deixa tempo para que as épocas morram e gerem seus espíritos insistentes. O cinema, o rádio, o LP, a TV, a fita magnética, o arquivo digital, o computador pessoal, o disquete, o CD, o disco rígido, o pendrive, a Internet, as redes sociais, o streaming e a nuvem de dados são degraus de uma escalada vertiginosa em direção ao conforto e a imediatização da permanência das produções culturais de várias épocas. Tal aceleração diz menos do esforço que uma cultura faz para se manter viva e mais sobre a importância da escala.

Até a década de 1950, a quantidade de pessoas com acesso fácil aos registros (arquivos, documentos, imagens, sons) das décadas anteriores era razoavelmente reduzida. Se você quisesse rever os filmes produzidos quando era criança ou antes de nascer, precisaria ter acesso a um acervo e às máquinas de projeção. Os equipamentos para exibição eram caros e seu manuseio dependia de certa instrução.

Trinta anos depois, na década de 1980, músicas e filmes da juventude de seus pais e avós habitavam sua casa, sua TV, seus gostos, suas memórias e seus sonhos. Você escutava gente morta, ria das piadas de gente morta e desejava corpos de pessoas mortas. Elas habitavam o mesmo universo das pessoas vivas: a tela. Aquelas músicas, filmes, gestos, danças, expressões, discursos e estilos permaneceram vivos e construíram, junto dos elementos do presente, sua percepção de mundo e sua vontade de viver.

Já na virada do milênio, avistamos uma perspectiva ainda mais vertiginosa. Os sons e imagens que habitavam e construíam sua casa não eram apenas aqueles que formaram o panorama cultural dos seus pais e avós. Todo um labirinto de referências surgiu com caminho inevitável. Empurrado para o interior desse universo de conexões ilimitadas, você não sabia e não se preocupava com a fonte das aparências que passavam a formar seu mundo. De onde vieram aquelas cenas e aquelas melodias? Por que você se sentia tão atraído por elas? Como é possível que elas dissessem mais sobre você do que qualquer coisa fora da tela e dos fones de ouvido?

Dizíamos que o rock dos anos 2000 era um revival dos anos 1980, 1970, ou 1960. As jaquetas coloridas cortadas acima da cintura dividiam a pista com calças jeans justas, rasgadas e de cintura baixa, óculos de aviador, cabelos Beatles, topetes Elvis, mullets, costeletas, terninhos e minissaias. Antes o novo deu lugar ao neo, que perdeu espaço para o retrô. A apropriação e o remix deixaram de ser estratégias localizadas e específicas para tornarem-se corriqueiras e inescapáveis. Tudo o que acessávamos na Internet não estava mais lá apenas como em uma longa prateleira de livre acesso. Nós não íamos mais atrás das informações, elas nos perseguiam.

O banco de dados, a narrativa e a interação

... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisfacieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguentes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. (Borges, 1974, p. 847)

Em uma referência à história fantástica de Jorge Luis Borges, Lev Manovich comenta que o acesso disseminado à Internet fez com que o mapa se tornasse maior do que o território. “Apenas sites raros apresentaram o conteúdo original. A um dado momento, a mesma uma dúzia de imagens aparece em milhares de sites. Assim, do mesmo dado surgirão mais indexes que o número de elementos do próprio dado.” (Manovich, 2015, pp. 12-13). Isso significa dizer que a virada para o século XXI inaugurou um novo capítulo na disputa longeava entre narrativa e banco de dados. A primeira organiza as informações em uma sequência que lhes confere significado em conjunto. O segundo compila e cataloga, depende da procura pelo específico e, ainda que forme um conjunto, seu significado está desgarrado da ordem. Pela dispersão da quantidade de dados digitais publicados, a partir da facilidade de acesso e da velocidade de conexão, crescentes nas últimas duas décadas, ultrapassamos o ponto em que é possível pensar a organização das informações em escala humana. O banco de dados apenas parece se submeter à narrativa quando organizada por um algoritmo.

Não é por acaso que o arquivo foi e é um dos motes da arte contemporânea, notadamente a partir dos anos 1990, com experiências em CD-ROM, cinema de arquivo, investigações da memória pessoal e midiática, até a destruição de documentos. No âmbito do audiovisual, podemos pensar nas diferenças entre o tratamento dado aos depoimentos em documentários tradicionais e nas experiências de webdoc e i-doc.

A narrativa normalizada do cinema obedece à montagem de planos e sequências, submetida à coerência da continuidade discursiva. Quando dezenas de horas de depoimentos e imagens

de arquivo são coletados como material de base para a edição de um documentário, surge o desafio de cortar. Quais histórias, registros e fatos merecem permanecer para serem conhecidos pelo público e quais permanecerão na condição de arquivo? Em que ordem esses indícios da realidade serão apresentados para que o público os comprehenda como um conjunto congruente? Quando essas perguntas são respondidas, é possível que surja um filme.

Em sentido diverso, a inevitável condição interativa da hipermídia retira o protagonismo dessas perguntas. “O som dos sinos”, projeto de Marcia Mansur e Marina Thomé, realizado em 2016, possui contrapartes em filme, aplicativo e webdoc. Ao acessarmos a página do webdoc, encontramos uma interface interativa². Através dela, podemos escolher entre dez cidades de Minas Gerais e, sem hierarquia, clicarmos em faixas verticais coloridas e ouvir depoimentos de sineiros ou os sons dos sinos tocados por essas pessoas. Há diferenças de cores entre as faixas, que indicam toques, comunidade, sineiros e celebrações. É possível compartilhar os áudios em redes sociais ou baixar os toques gratuitamente.

Embora apresente características interativas, esteja disponível em telas manuseáveis e não possua ordenação rígida para possíveis narrativas, é difícil negar que “O som dos sinos” é um documentário. O fato de ser uma proposta feita para a Internet é algo relevante, dada a sua intenção declarada de preservar histórias

A preservação da net.art

Ruins are part of the long history of fragment, but the ruin is a fragment with a future; it will live on after us despite the fact that reminds us too of a lost wholeness or perfection.
(Dillon, 2011, p. 11)

O fascínio pela ruína, pela fragmentação e pelo vestigial é parte indispensável da experiência moderna. Adler (2018) e Dillon (2011) nos lembram de que a ruína e a destruição estão presentes em propostas artísticas, com consistência, desde as primeiras décadas do século XX, e com mais força a partir dos anos 1960. Tampouco há novidade na valorização dos vestígios como forma de dar corpo para fantasmas, como é o caso da arqueologia. Isso se torna mais nítido, e interessante para o cruzamento entre arte e tecnologia digital, quando consideramos que boa parte da arqueologia lida com o lixo do passado (Dekker, 2022, p. 48).

Entre o começo dos anos 1990 e o final da primeira década do século XXI, propostas de arte feitas para serem desenvolvidas e experienciadas na Internet tiveram seu auge e seu declínio. A era de ouro da net.art possui um curto recorte, aproximadamente entre meados dos anos 1990 e os primeiros anos da década seguinte. Em menos de uma década, a vivência com as interfaces de navegadores gráficos, hiperlinks, listas de endereços e fóruns transformou-se tão profundamente que muitos dos trabalhos de net.art foram abandonados ou morreram. Diversos são os caminhos que podem levar ao desaparecimento de um trabalho baseado na Internet: perda da hospedagem ou do domínio, quebra da maioria dos hiperlinks que

organizavam a interação, atualização de protocolos, codecs e plugins, obsolescência das interfaces ou dos próprios hardwares para os quais eles foram pensados. A preservação dessas propostas tornou-se uma questão atual, não apenas por soar inconcebível o desaparecimento de vastos aspectos culturais de uma época tão recente, quanto por ainda lidarmos com esse risco em relação ao presente e ao futuro. Diferente de uma imagem tradicional, uma tecnoimagem, ou imagem sintética, existe dessa maneira apenas durante sua exibição. Trata-se de uma cópia sem original, que atualiza um código, processa a informação e o traduz como uma imagem, texto, som, etc. (Hipólito, 2013). Se não é mais possível endereçar o banco de dados guardado em um disco rígido e atualizá-lo para que seja exibido como audiovisual interativo, o trabalho deixa de existir.

É razoável dizer que os modos de não pertermos o conhecimento da existência e dos contextos nos quais essas propostas vieram a público são do campo da contação de histórias. Além da coleta de capturas de tela e de cache de páginas, como ocorre na Wayback Machine, do projeto Internet Archive³, ou da emulação de interfaces dos anos 1990 para permitir a exibição e interação com os trabalhos em contexto controlado, como faz o projeto Rhizome,⁴ muito do que sabemos e mantemos vivo a respeito da net.art depende dos relatos (Dekker, 2016).

Isso significa que a preservação desses trabalhos não visa qualquer espécie de manutenção integral. Embora seja impraticável resgatar integralmente o contexto do aparecimento de qualquer tipo de trabalho de arte, no caso do digital, pode nos ser negado até mesmo o acesso ao registro documental. Por tal diferença de natureza entre as imagens tradicionais e as sintéticas, devemos pensar a preservação em sentido amplo. Ao vasculharmos o que foi jogado fora, abandonado, quebrado, corrompido e relegado à condição de intraduzível, o que encontramos são seus vestígios.

A “montagem de vestígios”, como ocorre em “LoveLetter_1.0”⁵, de David Link, é uma demonstração de que a experiência anterior não ressurge como uma morta-viva com tempo contado para nos trazer uma mensagem valiosa do Além. O que temos são elementos, recomposições, adaptações e a reescrita de códigos que permitem o acesso e o entendimento de que algo existiu. Nessa lógica, a montagem de vestígios é uma reativação de estratégia

3 Disponível em: <https://web.archive.org/>. Acesso em: 05 dez. 2024.

4 Embora funcione desde 1996, o Rhizome somente passa a ser entendido como uma espécie de “museu da net.art” quando fica nítido o risco do desaparecimento da maioria desses trabalhos. Já nos anos 2010, esse empreendimento museológico atinge um de seus ápices com a “Net Art Anthology”, com intenção declarada de estabelecer um cânone da net.art. Além do acesso pelo site, essa antologia resultou na mostra física “The Art Happens Here”, no New Museum de New York, em 2019, e em um longo catálogo. Disponível em: <https://anthology.rhizome.org/>. Acesso em: 05 dez. 2024.

5 “Loveletters” foi programado por Christopher Strachey, então estudante de Cambridge, em 1952. O código por ele escrito permitia que se gerasse bilhões de cartas de amor, com uso de uma Manchester Mark I, que usava tubos de Williams como memória, uma datilográfica como entrada e uma teleprinter como saída. Em 2009-2010, David Link realizou a instalação “LoveLetters_1.0. MUC=Resurrection. A Memorial”. Link utilizou-se de fotografias de arquivo, remontou uma Manchester Mark I e conseguiu que especialistas reescrevesssem o complexo código de Strachey. As cartas de amor resultantes, nessa instalação, eram exibidas em projeções na fachada do prédio e reproduzidas em áudio do lado de fora da sala de exposição

poética (Hipólito; Pedroni, 2014).

Outro caminho para dar acesso à existência de propostas de arte para Internet é a formação de uma comunidade que cuide e forneça sobrevida aos materiais que, inicialmente, a constituíam. Essa é uma possibilidade de preservação que depende do envolvimento ativo do público, ou seja, de um tipo de participação que tende a romper os limites de autoria.

Dos poucos trabalhos da era de ouro da net.art que permaneceram, expandiram-se e chegaram aos nossos dias vivos, “Mouchette.org” (1996) é o mais emblemático.⁶ Para que isso fosse possível, não bastaria o empenho constante de sua propositora. Martine Neddam é o nome por detrás da ideia. Mas, a questão da autoria em “Mouchette.org” é ampla ao ponto de o nome da artista somente ter vindo a público em 2010. Antes disso, a colaboração da comunidade que se formou em torno do primeiro site foi crucial para que ele sobrevivesse e mudasse de forma. Outros endereços surgiram, tanto como referência como complemento ao primeiro, mais imagens, sons e textos foram incluídos, em uma rede de páginas que tornou improvável seu sumiço. Embora muitos endereços tenham caído ou deixado de funcionar de modo eficiente, novas referências, análises, derivações e remixagens surgem todos os anos.⁷

A colaboração parece ser uma das estratégias mais eficientes para a preservação da vida digital e em rede. Além disso, o envolvimento da comunidade e a quebra do sentido tradicional de autoria como caminho, no exemplo de “Mouchette.org” (Dekker, 2022), não apenas é condizente com a contação de histórias (Dekker, 2016) como a impulsiona. As dificuldades com relação a essa participação ativa, no entanto, demonstram a complexidade da formação de uma comunidade responsável. Para que isso aconteça, devemos partir da quebra do sentido tradicional de autoria, trabalhar com códigos abertos, acesso livre e sem custos, além de compreender e aceitar que a proposta de arte tenderá a tornar-se um navio de Teseu.⁸ Encarados esses desafios, não devemos nos esquecer da impossibilidade de reconstrução do contexto comunicacional no qual as propostas de arte digital surgiram.

6 “Mouchette.org” tem como página de entrada a imagem de uma flor que toma toda a tela. Ao lado esquerdo superior, encontramos uma foto de perfil de uma criança cabisbaixa. Ao lado dessa foto, caixas de marcação dão poucas indicações sobre o que se trata. Inicialmente, visitantes desavisados poderiam ser levados a crer que realmente se tratava de um diário pessoal de uma pré-adolescente. Mas, o conteúdo desdobrado dos hiperlinks remetia à suicídio e abuso sexual, o que resultou em questionamentos e processos. Já visitantes informados, logo reconheceriam as referências ao romance “A nova história de Mouchette”, de George Bernanos, lançado em 1937, e a sua versão cinematográfica, de Robert Bresson, de 1967. Com ligações incertas e poucas indicações de caminhos para o público, a interação com o trabalho poderia levar tanto a becos sem saída quanto ao contato por e-mail e ao recebimento de uma senha de administrador para inserir materiais (Cf. Hipólito, 2015). O trabalho ainda está disponível em: <https://mouchette.org/>. Acesso em: 19 dez. 2024.

7 Como um sistema de indexação de tais conteúdos, “About Mouchette” atualiza-se constantemente com novas publicações feitas por variados veículos, além de permitir buscas dentro das postagens listadas como referentes à “Mouchette.org”. Disponível em: <https://about.mouchette.org/>. Acesso em 05 dez. 2024.

8 O experimento do Navio de Teseu questiona se algo que passa por mudanças continua sendo o mesmo. Conta-se que, ao longo dos anos, o navio de Teseu teve todas as suas partes trocadas. Assim, surge a dúvida: ainda é o mesmo navio? E se as peças antigas fossem reunidas para reconstruir o navio original? Qual seria o verdadeiro? Esse paradoxo desafia a ideia de permanência em meio à transformação e destaca como mudanças graduais podem afetar a percepção do que permanece “o mesmo”.

Pessoas que vivenciam o mundo pós-internet, habituadas com interfaces pensadas para a mobilidade, com a vida online transpassada pelo cotidiano concreto e com a experiência corporal inerente a esse processo dificilmente teriam uma experiência próxima à proposição original de um trabalho de net.art, ao acessá-lo atualmente. Promover a preservação de trabalhos de arte digital envolve a aceitação de que algumas coisas morrem, mas continuam vivas; a valorização das ruínas e dos vestígios, com uma percepção arqueológica de nossos refugos digitais; a formação de comunidades com participação ativa, com pulverização da autoria e o livre acesso como princípios; e o enfrentamento de um sistema de produção e distribuição que insiste na trilha contrária.

Embora seja assustador pensarmos que pelo menos metade dos filmes feitos antes de 1950 foram perdidos, que 90% daqueles feitos antes de 1929 não existe mais, 70% das produções anteriores ao cinema falado também se foram e boa parte do que restou está incompleta (Babiak, 2021), há um cenário pior. Tornou-se uma experiência comum e, talvez, já normalizada, a ideia de que, se um filme não está em algum serviço de streaming, ele não existe. Boa parte dos espectadores compartilha senhas e assina ou acessa mais de um serviço de reprodução, tanto para músicas quanto filmes. Quando um conhecido faz uma recomendação, logo, surge a pergunta “está onde?”, com o pressuposto de que a resposta será algum serviço de streaming. A disputa por itens de catálogo pode fazer com que várias produções fiquem de fora. Mas, o perigo maior e já considerado está na deterioração dos arquivos digitais (Baum; Giardina, 2024). Tempos atrás, nós imaginamos futuros repletos de telas. É possível que chegue um momento em que esses sonhos somente possam ser reproduzidos em nossas memórias

Retrofuturologia

Quando nossas memórias do futuro desparecem, é necessidade refazer a aparelhagem para manter a existência do passado. Jasmín Adler (2019) nos fala sobre como as experiências mais recentes de curadorias em torno de arte e tecnologia, na Argentina, têm repensado o modo de apontar para o futuro. Ela nos diz que a utopia passa a estabelecer perspectivas sobre as tecnologias que não mais se direcionam apenas para o futuro, mas exigem a manutenção da vida pela manutenção do obsoleto tecnológico. Isso significa não ignorar as lições da história. Se, durante os séculos XIX e XX, as utopias foram formuladas sob certa glorificação da tecnologia, reificação e esperança de uma vida sem esforço (alienada), a passagem para o século XXI tornou inevitável a busca por sonhos de futuro que não se iludam com a desvinculação entre a virtualização das experiências e a concretude das existências tecnológicas. A esse tipo de consideração de futuro, Adler nomeia “utopias críticas”.

“(...) una posible geopoética del mundo que no deje de lado la litósfera, la hidrosfera, la atmósfera o la biosfera y tampoco la esfera del pensamiento y el hacer creativo y sensible a las transformaciones geológicas y las consecuencias ecológicas terrestres actuales y futuras.”⁹

Assim Gabriela Munguía apresenta o projeto “Máquinas de lo invisible”, iniciado em 2017 com “Resiliencia #1: sonidos del viento”, na residência artística MUTUCA, em Altamira, MG. Munguía construiu uma pequena antena meteorológica de madeira e a instalou em locais com forte incidência de vento. A partir dos dados coletados pela antena, como velocidade do vento, umidade relativa, pressão atmosférica e temperatura ambiente, ela propôs devoluções ao vento, em forma de novos sons. Esse foi o caso de uma caixa de música de cartão perfurado, movida por um pequeno motor a bateria e ligada a um alto-falante. Em uma lógica similar, mas de intervenção geológica, surgiu “Resiliencia #3: Resonancia de partículas del tiempo” (2021), desenvolvida para Residencia Barda del Desierto e instalada sobre uma grande rocha, diante do deserto, em Río Negro, na Patagônia argentina. Nesse caso, quatro cavaletes de madeira com braços articulados que giram em torno do eixo horizontal foram ligados a dispositivos que captam as variações de micropartículas de poeira resultantes da erosão do lugar. Esses dados são transformados em impulsos para o giro do eixo dos cavaletes, o que faz girar os braços articulados. Na ponta de cada braço, uma pedra choca-se contra a grande rocha, é arrastada pelo movimento de giro, deixa marcas permanentes e produz o som que se expande pelo espaço do deserto.

Pouco ou nada da materialidade da série “Máquinas de lo invisible” nos faz pensar no visão de um futuro holográfico, incorpóreo e organizado por inteligências artificiais de programação insondável. Vemos madeira, metal, pequenas caixas de circuito, motores e fios cortados, emendados e soldados por mãos humanas. Esses elementos poderiam ter sido comprados em uma lojinha de esquina ou resgatados das caixas de equipamento empoeirado que tantos de nós mantemos esquecidas sobre os guarda-roupas. O que nós faríamos com essas memórias do futuro, caso esses equipamentos pudesse adotar funções avessas àquelas para as quais foram fabricados?

Juliana Gontijo (2016, pp. 54-55) retoma a concepção de Nicolas Bourriaud (2009) a respeito da pós-produção para repensar o modo como artistas apropriam-se de objetos tecnológicos e os reprogramam para desvirtuar seus usos. Aqui, encontramos artistas que sublinham o funcionamento e o significado de certos aparatos em nosso sistema de produção, não apenas para deslocá-los do corriqueiro para o âmbito do artístico. Tratamos com estratégias de disfuncionalizar, de coletar o obsoleto, o refugo, o lixo, as ruínas do progresso industrial. O futuro distópico do pesadelo cyberpunk é passado, mas a gambiarra nos permite arrastar esse passado destroçado para sonhar um futuro construído pela materialidade do lixão de novidades.

Asociada a las prácticas DIY ("do it yourself", o "hágalo usted mismo"), método en el que se recurre a estrategias propias para la producción, reparación o transformación de objetos tecnológicos, la gambiarra ofrece una alternativa a la cultura de consumo y al aspecto descartable de la tecnología. Motores de hornos microondas, lámparas LED, ventiladores de computadoras, además de una multitud de objetos comprados en mercados callejeros,

son recombinados con diversos objetos y reinsertados en otro campo de significaciones simbólicas. La improvisación y el rescate de la elaboración manual implícitos en esta práctica - no necesariamente vinculada con la precariedad - rompen los límites entre lo industrial y lo artesanal, entre el artista y el artesano. (Gontijo, 2016, p. 59)

Nas duas versões de “Dispersiones” (2008 e 2010)¹⁰, Leo Nuñez apresenta uma instalação sonora composta por uma rede de 256 células eletromecânicas que produzem uma batida de duas pequenas superfícies, ao serem disparadas por interruptores. Cada célula possui uma LED, que se acende ao ser acionada. A sequência de acionamentos é determinada, na primeira versão, por um algoritmo fixo e, na segunda versão, também por sensores que captam o movimento do público dentro da sala. Visualmente, observamos os emaranhados de cabos e o mapa formado pelas ligações entre células. Essas ligações inspiram-se na rede formada pela distribuição de energia elétrica em periferias latino-americanas. Como o disparo dos sons e das luzes depende da ligação entre as células, são “gatos” elétricos entre elas que limitam as possibilidades indicadas pelo algoritmo. Transpor a tática do “gato” para controle de informação e produção expressiva insere um estranho elemento humano no universo do robótico. Esse interesse pelas qualidades subjetivas dos entes robóticos está presente nas pesquisas de Leo Nuñez desde “Entes indóciles” (2008) e continua nítida em obras mais recentes, como “Reperfílano” (2020) ou “Lo recuerdo” (2016). No caso dessa última, encontramos uma máquina datilográfica que guarda o que o público escreveu e exibe em um painel de LED, acompanhado dos sons de batidas de teclas, quando os visitantes do dia seguinte registram novas mensagens. O painel exibe as células LED bem separadas e exibe a cadeia de fios emaranhados que as ligam umas às outras, como se retirasse a pele asséptica que nos impede de ver as entranhas mentais da entidade robótica.

Quando falamos em ressignificar os aparatos tecnológicos, isso inclui desmistificar sua condição industrial inacessível, reificada. Ressalta-se um dos elementos fundamentais da produção colaborativa: a abertura dos códigos. Diferente da preocupação com a autoria, a colaboração se nega a manter segredo. É difícil imaginar que um artista, hoje, pretenda se comportar como um mestre classicista, que apenas passaria seus segredos técnicos para seus discípulos mais dedicados. No entanto, é fácil imaginar artistas atuais desesperados por novas formas de registro, domínio, patente e blockchain que impeçam a livre circulação, apropriação e remixagem de suas ideias. A colaboração segue no sentido oposto e somente pode se efetivar com a busca pela transparência e em confronto com a centralização do poder, seja ele de qualquer natureza.

Podemos perceber a profunda preocupação dos conglomerados de tecnologia com relação ao fazer colaborativo quando observamos a imediata desvirtuação da cultura maker da virada do milênio. Além da deturpação de termos como compartilhamento, citação, DIY, autogestão, comunidade, etc., “Muchos medialabs, hackerspaces y makerspaces pasan a ser igualmente financiados por grandes corporaciones y el Trabajo colaborativo sirve para potenciar el

desarrollo de productos y software con fines comerciales.” (Gontijo, 2016, p. 181).

Aprender a fazer é fundamental para que se possa pensar outras possibilidades de uso dos aparatos e dos elementos industriais obsoletos que se acumulam a nossa volta. O TAPP (*taller de proyectores precarios*),¹¹ projeto de Azucena Losana e Carolina Andreatti, funciona em itinerância desde 2012. Com uso de materiais de refugo, peças antigas, lentes de diversos tamanho, lâmpadas comuns, tampas de plástico e pedaços de madeira, as oficinas ensinam a construir projetores analógicos de acordo com os interesses de projeção de cada participante. Os usos desses projetores, tanto pela obsolescência quanto pela personalização, não estão sujeitos à normatização dos equipamentos digitais atualizados pelo mercado.

Considerações finais

O olhar sobre as nossas memórias do futuro, como apresentado, revela-se uma potente ferramenta crítica e estética para a arte contemporânea, diante da necessidade de desafiar noções tradicionais de temporalidade e história. O entrelaçamento entre passado, presente e futuro, mediado por tecnologias obsoletas e memórias fragmentadas, questiona a linearidade do tempo e propõe novas maneiras de compreender a persistência dos vestígios. O anacronismo, longe de ser um desvio, torna-se um sintoma revelador das camadas temporais que coexistem na produção cultural e oferece possibilidades de reativação e ressignificação de documentos, propostas poéticas e imaginários coletivos.

A disputa entre narrativa e banco de dados evidencia o impacto das tecnologias digitais na fragmentação e na reconfiguração da memória cultural. A tensão entre essas estruturas reflete uma condição contemporânea marcada pela abundância de registros, mas também pelo risco da obsolescência e do desaparecimento. A arte contemporânea, nesse contexto, assume um papel de resistência, ao transformar os refugos dos nossos sonhos do passado em materiais vivos para novas montagens e interpretações críticas.

Por fim, a articulação entre a memória e a destruição, mediada pelo conceito de montagem de vestígios, aponta para alternativas ao desaparecimento cultural na era digital. A mobilização de tecnologias obsoletas e a apropriação de narrativas fragmentadas criam um espaço em que o passado pode ser reinscrito em novos contextos. Ao propor estratégias que ressignificam as ruínas e os resíduos da obsolescência programada, as posturas mais recentes de artistas que discutem as relações entre arte e novas tecnologias reflete sobre os limites da preservação e convida a um compromisso ético e criativo com a memória em constante transformação.

¹¹ Disponível em: <http://www.azulosa.com/index.php/root/tapp-taller-de-proyectores-precarios/>. Acesso em: 17 dez. 2024.

Referências

ADLER, J. Estética de la ruina: la potencia de los vestigios en el arte contemporáneo. *Index, revista de arte contemporáneo*, [S. I.], n. 05, p. 92–101, 2018. DOI: 10.26807/cav.v0i04.93. Disponível em: <https://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/93>. Acesso em: 15 dic. 2024.

Más formatos de cita

ADLER, Jazmín. Después de la glorificación de la máquina: utopías críticas en las artes tecnológicas contemporáneas. *Vazantes – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, Fortaleza, v. 3, n. 2, p. 151-160, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/52016>. Acesso em: 15 dez. 2024.

BABIAK, Laura. "Possession" and the Lost Movies of the Streaming Wars. *Film Foundation*, 22 set. 2021. Disponível em: <https://www.film-foundation.org/possession>. Acesso em: 17 dez. 2024.

BAUM, Gary; GIARDINA, Carolyn. "It's a Silent Fire": Decaying Digital Movie and TV Show Files Are a Hollywood Crisis. *The Hollywood Reporter*, Business, Digital, 15 mar. 2024. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/business/digital/digital-preservation-film-tv-shows-archives-1235851957>. Acesso em: 17 dez. 2024.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BORGES, Jorge Luis. Obras completas. 1923-1972. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

DEKKER, Annet. What we talk about when we talk about online cultures. In: REYES-GARCÍA, Everardo; CHÂTEL-INNOCENTI, Pierre; ZREIK, Khaldoun (org.). *Archiving and Questioning Immateriality: Proceedings of the 5th Computer Art Congress*. Paris: europia Productions, 2016, pp. 147-163.

DEKKER, Annet. Montagem de vestígios, ou a conservação da net.art. *Revista do Colóquio*, [S. I.], v. 12, n. 20.2, p. 29–56, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/46533>. Acesso em: 15 dez. 2024.

DILLON, Brian (Org.). *Ruins*. Cambridge, Reino Unido: The MIT Press, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

GONTIJO, Juliana. El artista como inventor: mutaciones tecnopoéticas. Tese de doutorado (Historia y teoría de las artes). Orientação: Dra. Ana Amado. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires; Facultad de Filosofía y Letras, 2016. Disponível em: <http://repositorio.filoz.uba.ar/handle/filodigital/4355>. Acesso em: 16 dez. 2024

HIPÓLITO, Rodrigo. A Grande Justificativa. Vitória, Galeria Homero Massena, 2012. Disponível em: <https://agrandejustificativa.wordpress.com/>. Acesso em: 06 dez. 2024.

HIPÓLITO, Rodrigo. O sentido de tecnoimagem como cópia sem original. In: 22º Encontro Nacional da ANPAP: Ecossistemas Estéticos, 2013, Bélem, PA. Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Ecossistemas Estéticos. Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPA, 2013, pp. 804-817. Disponível em: <https://notamanuscrita.com/2013/11/29/o-sentido-de-tecnoimagem-como-copia-sem-original/>. Acesso em: 05 dez. 2024.

HIPÓLITO, Rodrigo; PEDRONI, Fabiana. Reativando Estratégias Poéticas: a experiência "RE-vivo dito" e o conjunto de épocas. In: Seminário Ibero-americano Poéticas da Criação. Seminário sobre o processo de criação nas Artes. São Paulo: Intermeios, v. 1. pp. 403-409, 2014. Disponível em: <https://notamanuscrita.com/2014/12/13/reactivando-estrategias-poeticas-a-experiencia-re-vivo-dito-e-o-conjunto-de-epocas/>.

Acesso em: 06 dez. 2024.

HIPÓLITO, Rodrigo. O Mal da Imagem (?) e as estratégias de apropriação em “Mouchette.org”. Dissertação (Mestrado em Artes). Orientador: Angela Maria Grando Bezerra. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2015. Disponível em: <http://repositorio.ufes.br/handle/10/2131>. Acesso em: 05 dez. 2024.

HIPÓLITO, Rodrigo; PEDRONI, Fabiana. A visão de Didi-Huberman sobre Warburg e a contribuição do retorno à “ciência sem nome” para o tratamento com a arte contemporânea. Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais, Art&Sensorium, [S.I.], v. 4, n. 2, p. 242-254, dez. 2017. DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2017.4.2.242-254>. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/1935>. Acesso em 06 dez. 2024.

MANOVICH, L. Banco de Dados. Revista Eco-Pós, [S. I.], v. 18, n. 1, p. 7–26, 2015. DOI: 10.29146/eco-pos.v18i1.2366. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2366. Acesso em: 13 dez. 2024.

PEDRONI, Fabiana. Conjunto de épocas. Nota Manuscrita, dez. 2020. Disponível em: <https://notamanuscrita.com/2020/12/03/processo-conjunto-epocas/>. Acesso em: 06 dez. 2024.

MEMÓRIA E PALADAR COMO POÉTICA DE ENCONTRO

Iasmim D. B. Rodrigues

Introdução

Durante o primeiro semestre letivo de 2024 do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, participei da disciplina “Tópicos Especiais VI: O eu e o outro nas poéticas autorrepresentacionais”, sob orientação da Profª Drª Cláudia Maria França da Silva. Uma das atividades propostas foi a realização de um trabalho em dupla, em que cada participante representava sua colega com base nos conceitos discutidos. A partir dessa experiência, nasceu o presente artigo, uma vez que a memória desempenha um papel crucial no meu processo criativo, servindo como foco de interesse investigativo.

Ao pensar em memória, destacam-se dois pensadores que a abordam de maneiras complementares: Henri Bergson e Maurice Halbwachs. Compreender seus conceitos permite explorar como a memória pode transformar e enriquecer o processo criativo. Discutimos também o dom da memória e seu impacto na construção de narrativas culturais, conforme proposto por Lewis Hyde. Com base nas ideias de Diane Ackerman e Nicola Perullo, analisamos o papel do paladar na experiência sensorial e sua relação com a memória, destacando como sabores e aromas podem evocar emoções e lembranças profundas.

Por fim, examinamos a relação entre presentes e práticas artísticas, considerando como a troca de alimentos, conforme descrita por Marcel Mauss, cria laços sociais e fortalece a interação humana. Esta introdução pretende lançar as bases para compreender como memória e paladar se articulam na criação artística e na construção de experiências partilhadas.

1. Sobre a memória como elemento para o processo criativo

A memória pura é a recordação do passado em sua forma original, preservando as experiências tal como foram vividas. Ao pensar em memória, lembramos de dois pensadores que abordam-na de maneiras complementares, sendo eles, Henri Bergson e Maurice Halbwachs. Ao compreender seus conceitos de memória, podemos explorar como a doação de uma memória pode enriquecer e transformar o processo criativo.

Henri Bergson, em sua obra "Matéria e Memória", distingue entre dois tipos de memória: a memória pura e a memória-hábito. A memória pura é a recordação do passado em sua forma original, preservando as experiências tal como foram vividas. Essa forma de memória não é solicitada pelas necessidades práticas do presente, mas existe como um repositório intacto

do nosso passado.

Por isso meu presente parece ser algo absolutamente determinado, e que incide sobre meu passado. Colocado entre a matéria que influi sobre ele e a matéria sobre sobre a qual ele influi, meu corpo é um centro de ação, o lugar onde as impressões recebidas escolhem inteligentemente seu caminho para se transformarem em movimentos efetuados. (BERGSON, 2006, p.162)

Para o autor a memória está sempre integralmente presente, mas sob o modo da virtualidade. Ela acompanha por inteiro ao longo da vida, atualizando-se em geral em função das exigências da ação. Por outro lado, a memória-hábito é prática e está relacionada às nossas ações cotidianas. Ela é açãoada pelo presente e ajuda a orientar nossas atividades diárias com base em experiências passadas. No contexto do processo criativo, a memória pura pode ser uma fonte rica de inspiração, oferecendo uma vasta reserva de experiências e emoções que podem ser exploradas e reinterpretadas.

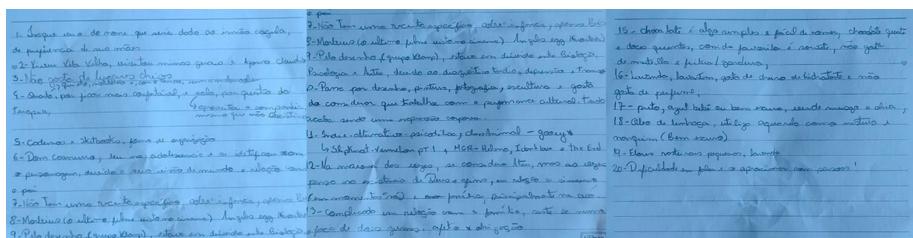


Figura 1. "Memórias" – Registro Fotográfico de Escrita s/ papel. Vitória, Espírito Santo, 2024. (Fonte: Acervo da Artista)

No livro "A memória coletiva", Maurice Halbwachs defende que nossas recordações pessoais são influenciadas pelo ambiente social e pelos grupos a que pertencemos. Assim, a memória coletiva se configura como uma construção social, na qual o passado é sempre reinterpretado conforme os valores e demandas do presente. Nossas memórias pessoais são influenciadas por nossos relacionamentos com a família, os amigos e a comunidade em geral.

Assim, para confirmar ou recordar uma lembrança, as testemunhas, no sentido comum do termo, isto é, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível, não são necessárias. Elas não seriam, todavia, suficientes. Acontece, com efeito, que uma ou várias pessoas, reunindo suas lembranças, possam descrever muito exatamente os fatos ou os objetos que vimos ao mesmo tempo que elas, e mesmo reconstituir toda a seqüência de nossos atos e de nossas palavras dentro das circunstâncias definidas, sem que nos lebrássemos de tudo aquilo. (HALBWACHS, 1990, p.27)

Portanto, doar memórias não significa apenas compartilhar vivências pessoais, mas também contribuir para a construção simbólica de uma memória coletiva. Esse gesto amplia o acervo simbólico da criação artística e fortalece os laços sociais, abrindo espaço para experiências estéticas que se conectam com outras subjetividades.

2. A doação de uma memória

A doação de uma memória também contribui para a construção e enriquecimento da memória coletiva. Ao compartilhar uma lembrança, estamos adicionando uma nova camada ao repertório cultural e criativo do grupo. Para isso, nos apropriamos do conceito de presente, explicado por Lewis Hyde em *The Gift: creativity and the artist in the Modern World*- “À medida que é passado adiante, o presente pode ser devolvido ao doador original, mas isso não é essencial. Na verdade, é melhor se o presente não for devolvido, mas dado a um novo terceiro. O único essencial é: o presente deve sempre se mover¹”. Assim, a partir da memória doada, foi construído um trabalho onde, ao ser compartilhado o presente - a memória- , foi devolvido ao doador original e compartilhado com os companheiros da turma.



Figura 2. "Vestir" – Registro Fotográfico. Vitória, Espírito Santo, 2024. (Fonte: Acervo da Artista)

Essas memórias compartilhadas podem ser reinterpretadas e ressignificadas pelos outros, criando uma teia complexa de referências e significados que enriquecem o processo criativo. A doação de uma memória se assemelha à arte da narração, onde Claudia França explica que essa profundidade é alcançada através da integração de memórias pessoais e coletivas no processo criativo.

O autor percebe que narrar é coordenar a alma e os olhos à gestualidade das mãos, o que se apresenta no trabalho do artesão. O narrador tem o acervo de toda uma vida – a sua e a vida geral, coletiva – para produzir momentos e transmitir experiências de uma “profundidade quase mística”. (FRANÇA, 2020, p.81).

A obra de arte resultante desse processo, às vezes, aborda uma complexidade das memórias doadas e reinterpretadas; isso contribui para a criação de trabalhos que transcendem o individual e se tornam parte de uma narrativa maior. O processo criativo estende-se, portanto, para além do autor individual, à medida que o domínio simbólico da obra é expandido pelas contribuições dos doadores e pela participação de outros participantes. As obras de arte não se limitam a refletir as particularidades das pessoas que partilham as suas memórias, mas também integram elementos de outras experiências. O resultado são narrativas múltiplas que transcendem as fronteiras pessoais e estão inseridas em um contexto mais amplo. Essas

¹ “As it is passed along, the gift may be given back to the original donor, but this is not essential. In fact, it is better if the gift is not returned but is given instead to some new, third party. The only essential is this: the gift must always move.” (HYDE, 2007, p.21)

camadas de significado fazem da obra um elemento dinâmico e sempre aberto a novas interpretações por parte do público. Como observamos em Serres:

A obra de arte, às vezes, incide sobre si, numerosa, como que interminável, e produz um tempo de história: como uma essência singular inintegrável. Os grandes números intercalam-se entre finito e infinito. Diríamos, nas bibliotecas de filosofia, que diagonalizam e resolvem as antinomias. (SERRES, 2001, p.226).

A partir das repostas obtidas, como podemos observar na Figura 1, decidimos vestir e manipular, Figuras 2 e 3, essas memórias para a construção do trabalho referencial, reinterpretandas, e posteriormente, distribuída aos companheiros, trazendo a vista algo que não seria compartilhado pelo doador, por sua dificuldade em relações pessoais, Figura 6. Esse processo pode ser comparado à experiência descrita por Proust em Caminhos de Swann, onde ao comer uma madeleine, foi transportado à sua infância. Somos envolvidos pelo saudosismo do personagem à sua infância.

Até que, um dia de inverno, mamãe me propõe servir-me uma xícara de chá: invademe um prazer delicioso, isolado, sem noção de causa — memória involuntária. E de súbito a lembrança me aparece: aquele era o gosto do pedaço de madalena que tia Léonie me oferecia nas manhãs de domingo em Combray. (PROUST, 2006, p.396).



Figura 3. Sem Título – Registro Fotográfico. Vitória, Espírito Santo, 2024. (Fonte: Acervo da Artista)

A experiência de Proust destaca o poder do paladar para ativar memórias involuntárias que emergem com intensidade e profundidade emocional inesperadas. Esse fenômeno não apenas revela o passado, mas também conecta sentimentos e sensações que pareciam esquecidos, ressignificando o presente. Um processo semelhante ocorre no campo da arte, onde elementos como a comida e os gestos funcionam como portas de entrada para memórias adormecidas e quando as memórias são doadas e partilhadas. Esses gestos evocam experiências fora da memória cotidiana e criam uma rede de conexões entre indivíduos e grupos. Ao integrar estas memórias nas suas obras, os artistas não só preservam fragmentos de experiências passadas, mas também transformam essas memórias em histórias que transcendem o indivíduo. O resultado é um trabalho que transcende a experiência pessoal, se enquadra em um contexto mais amplo e dinâmico e está sempre aberto a novas interpretações do público.

3. Um sabor memorial

Aqui focaremos em elementos que remetem ao que nos dá memória: a receita do biscoito, os sabores e as flores comestíveis utilizadas no seu uso. À primeira vista, esses elementos podem causar desconforto e desconfiança. Onde começa a arte? Uma obra de arte pode apelar ao sentido do paladar? Para esta discussão, trouxemos Diane Ackerman e seu livro, *A Natural History of the Senses*. Nele, a autora examina detalhadamente cada sentido humano. Sobre o paladar, Ackerman diz: “[...] é um sentido íntimo: não podemos sentir gosto à distância. E o gosto que sentimos das coisas, assim como a composição exata da nossa saliva, pode ser tão individual quanto nossas impressões digitais.”

A citação de Ackermann leva-nos a compreender o gosto como algo profundamente pessoal e íntimo, enfatizando a subjetividade inerente a esta experiência sensorial. Isto sugere que quando nós, enquanto artistas, trabalhamos com o nosso sentido do paladar, entramos num reino muito pessoal e emocionante, onde as memórias pessoais e as experiências de vida desempenham um papel importante. Além disso, no seu Ensaio sobre a dádiva, Marcel Mauss descreve as complexidades da troca de presentes e como essas interações criam laços sociais profundos e irrevogáveis. Mauss discorre:

A dádiva , portanto, é ao mesmo tempo o que se deve fazer, o que se deve receber e o que, no entanto, é perigoso tomar. É que a própria coisa dada forma um vínculo bilateral e irrevogável , sobretudo quando é uma dádiva de alimento. O donatário depende da cólera do doador, e cada um depende do outro. (MAUSS, 2003, p.286).

Mauss nos auxilia a entender que a partilha de alimentos não se restringe a demonstrar hospitalidade e generosidade, mas também envolve uma relação de interdependência e confiança. Este gesto de dar e receber comida se transforma em uma poderosa metáfora no âmbito artístico, onde a comida não é somente consumida, mas também dividida, estabelecendo uma conexão intensa entre o produtor e o espectador. Neste cenário, as Figuras 3, 4 e 5 representam essa conexão entre o criador e o receptor, intensificando o laço simbólico estabelecido pela doação de alimentos.



Figura 4. "Abrir" Registro Fotográfico. Vitória, Espírito Santo, 2024. (Fonte: Acervo da Artista)

Complementando essas ideias, Perullo (2016) enfatiza a necessidade de paciência e observação para compreender o gosto.

É necessário ter paciência e um espírito de observação. Compreender o gosto é uma questão de aprender a observar: observar os outros, mas também a si mesmo, porque o gosto diz respeito a todos. O gosto não é apenas um sentido, nem é apenas uma emoção ou uma opinião. Acima de tudo, o gosto não é uma coisa. O gosto precisa ser experimentado e provado. (PERULLO, 2016, p.2)²

Perullo recorda-nos que o paladar é um fenômeno intrincado que exige mais do que simples experiência tátil. É necessário que reflitamos conscientemente sobre nossas próprias reações e observemos com atenção as reações alheias. Este processo de experimentação e reflexão é crucial para transformar o paladar em uma forma de arte que valoriza e analisa detalhadamente cada sabor e cheiro. O gosto se torna, então, uma forma de arte que exige paciência e observação, tanto dos outros quanto de si mesmo. A reflexão sobre o paladar proporciona novas oportunidades de análise sensorial, possibilitando entender o efeito de um sabor não somente no aspecto físico, mas também nas sensações que ele desperta. Este processo de autodescoberta por meio da degustação se torna um componente essencial da autodescoberta. Ackerman reforça essa ideia ao afirmar:

Dizemos comida, como se fosse algo simples, absoluto como pedra ou a chuva, que temos como certeza. Mas, para muitas vidas, é grande fonte de prazer, um mundo complexo de satisfação tanto fisiológica quanto emocional, que guarda grande parte das lembranças da nossa infância. (ACKERMAN, 1996, p.163).

Ackerman destaca a complexidade emocional e física dos alimentos, recordando-nos de como o paladar pode despertar lembranças intensas e sentimentos intensos. Portanto, a alimentação não é somente um requisito essencial, mas também uma via de acesso para memórias e vivências que compõem a nossa identidade. Portanto, a experiência sensorial transmitida pelo paladar é crucial no âmbito artístico, uma vez que possibilita o acesso a um nível emocional que ultrapassa o simples ato de consumir alimentos. Ao trabalhar com sabor, textura e cheiro, os artistas despertam memórias pessoais e coletivas, proporcionando experiências singulares que transitam do sensível ao simbólico e emocional.



Figura 5. "Moldar" – Registro Fotográfico. Vitória, Espírito Santo, 2024. (Fonte: Acervo da Artista)

² "One needs patience and a spirit of observation. Understanding taste is a matter of learning to observe: to observe others but also oneself, because taste concerns everyone. Taste is not just a sense, nor is it only an emotion or an opinion. Above all, taste is not a thing. Taste needs to be tried and tasted." (PERULLO, 2016, p.2)

Nesse contexto, a arte amplia suas fronteiras para incorporar o paladar como uma forma legítima de expressão e comunicação, enriquecendo a experiência estética e tornando-a mais diversificada. Essas considerações nos auxiliam a compreender que, de fato, uma obra de arte pode atrair o paladar. Ao fazer isso, o artista não apenas incita uma experiência sensorial, mas também desperta lembranças e sentimentos que são profundamente pessoais e, simultaneamente, coletivos. Ao ser explorado de forma artística, o paladar se transforma em um instrumento potente de comunicação e expressão, ligando as dimensões sensorial e emocional de forma surpreendente e intensa.

4. Considerações finais

A memória, examinada neste trabalho, é um elemento essencial no processo criativo e serve como fonte inesgotável de inspiração e significado. Henri Bergson mostra a diferença entre memória pura e memória habitual, enfatizando que a primeira pode ser uma rica coleção de experiências passadas que estimulam a criatividade. A seguir, Maurice Halbwachs enfatiza a natureza social da memória, onde as memórias individuais são formadas e reinterpretadas dentro de um contexto coletivo; aplicando-se no nosso caso, a distribuição de biscoitos mostrada na Figura 6.



Figura 6. "Doação" – Registro Fotográfico. Vitória, Espírito Santo, 2024. (Fonte: Acervo da Artista)

Como explica Lewis Hyde em suas reflexões sobre o presente, a doação de memória não só contribui para sua construção coletiva, mas também possibilita uma profunda troca de experiências. Nesse sentido, o ato de compartilhar alimentos vai além de um ato material e adquire uma dimensão simbólica que fortalece vínculos sociais e culturais. Como argumentaram Diane Ackerman e Perlo, o sabor está intimamente relacionado com a memória e aparece como uma dimensão sensorial que evoca memórias e emoções profundas. Esta ligação entre memória e sabor abre novas possibilidades de expressão artística, e os aromas tornam-se um meio de se reconectar com o passado e compartilhar experiências significativas.

A perspectiva de Marcel Mauss sobre a oferta e a troca de alimentos evidencia que tais interações estabelecem vínculos sociais duradouros, essenciais tanto para o cotidiano quanto

para a atividade artística. O impulso da doação vai além do seu simples ato, sendo também uma maneira de confirmar a identidade, onde a lembrança e o paladar se unem para gerar uma experiência compartilhada. Assim, a ação de oferecer biscoitos abordada neste estudo demonstra como a memória coletiva é ativada através de gestos simbólicos, reinterpretando as relações interpessoais e enfatizando a função da sensualidade na expressão artística. Demonstra claramente como é possível destacar o seu papel.

Ao unir a dinâmica da memória, preferência e doação, construímos um tapete repleto de referências e significados. Este emaranhado evidencia que a ação de compartilhar não é somente um instante de interação, mas também uma chance de criar conhecimento, reforçar laços e reacender experiências sensoriais e emocionalmente significativas. Na área artística, essa prática oferece um método eficaz para a criação de obras que se conectam com a memória coletiva, empregam elementos sensoriais como o paladar para fomentar a introspecção e promovem a participação pública engajada. Assim, o ato de oferecer comida se apresenta como um potente desencadeador de memórias, um convite para a reconexão e a troca de experiências que vão além do momento atual.

Financiamento

Iasmim D. B. Rodrigues: CAPES

5. Referências bibliográficas

- ACKERMAN, Diane. Uma história natural dos sentidos. 2º Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
- BERGSON, Henri. Matéria e memória. Trad. Paulo Neves. 2 a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRANÇA, Cláudia. Objeto, memória e narração no processo de criação de Arthur Bispo do Rosário. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p.71-83, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-55627>.
- HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. In: _____. A memória coletiva. São Paulo: Editora Centauro, 2006. p. 29-70.
- HYDE, Lewis. The Gift: creativity and the artist in the Modern World. United States: Vintage Books, 2007.
- MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac-Naify, 2003.
- PERULLO, Nicola. Taste as experience: the philosophy and aesthetics of food. New York: Columbia University Press, 2016.
- PROUST, Marcel. No caminho de Swann. São Paulo: Globo, 2006.
- SERRES, Michel. Os cinco sentidos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CO-CRIANDO SUSTENTABILIDADE: PRÁTICAS COLABORATIVAS NA MODA “ZERO-WASTE”

Guilherme Araujo Chane

Introdução

A relação entre arte, moda e sustentabilidade tem se tornado cada vez mais evidente no cenário contemporâneo, especialmente diante dos desafios ambientais impostos pela indústria da moda. Nesse contexto, o conceito de moda zero waste surge como uma abordagem criativa e ética para repensar os processos de produção, eliminando ou minimizando resíduos e ressignificando materiais descartados. Inserida nesse panorama, a arte desempenha um papel central ao inspirar novas formas de criação, ao mesmo tempo em que serve como ferramenta de crítica e conscientização sobre o impacto do consumo excessivo e do desperdício.

Práticas colaborativas, que envolvem artistas, designers, coletivos e comunidades, têm se destacado como um meio de integrar arte e moda de maneira sustentável. Oficinas criativas, projetos de upcycling e ações DIY (faça você mesmo) promovem não apenas a reutilização de materiais, mas também uma aproximação do criador com a função criativa de um artista e a possibilidade de designs únicos. Essas iniciativas rompem barreiras entre criador e consumidor, convidando o público a participar ativamente da produção de moda sustentável, enquanto exploram questões estéticas, sociais e ambientais.

Para esse artigo, iremos percorrer a história da moda “zero-waste” e como o contexto desse nicho de design sustentável possibilita a formação de práticas que unem artistas, fornecedores e o público, analisando projetos que incorporam técnicas e ações coletivas, evidenciando o potencial transformador dessa abordagem, que une criatividade, crítica social e responsabilidade ambiental.

Design Zero-Waste na história e na tradição

De acordo com o livro “Zero Waste Fashion Design” de Timo Rissanen and Holly McQuillan, as primeiras roupas feitas por humanos consistiam em peles de animais penduradas no corpo, onde roupas mais complexas eram aquelas que possuam costuras com múltiplas peles unidas e moldadas de acordo com a anatomia humana, usadas por muitos grupos de nativos das planícies na América do Norte, por exemplo. Com o desenvolvimento de tecido, na sua forma mais simples, um pedaço de pano poderia ser usado como vestimenta na Grécia antiga, bem como a peça principal do sari da Índia - pedaços de tecido sem corte que são distribuídos pelo corpo, possibilitando inúmeros jeitos de se vestir (RISSANEN, MCQUILLAN, 2015, p. 4).

Podemos analisar com o parágrafo acima, que grande parte da história do design de moda é contada e vista com uma “lente” eurocêntrica, mas percebemos que a moda em si, vai muito além do que estamos acostumados a ver. Na construção dos tradicionais kimonos, por exemplo, vemos o uso do design “zero waste” sendo utilizado: um pano reto é tecido na largura e no comprimento necessário, dividido geralmente em cinco partes, sendo que a quinta parte é dividida ainda em outras quatro peças, totalizando oito peças. Nenhum resíduo de material é feito no processo de corte. O restante do tecido é utilizado para a confecção da frente do pescoço e é pregueado dentro da gola para estruturar.

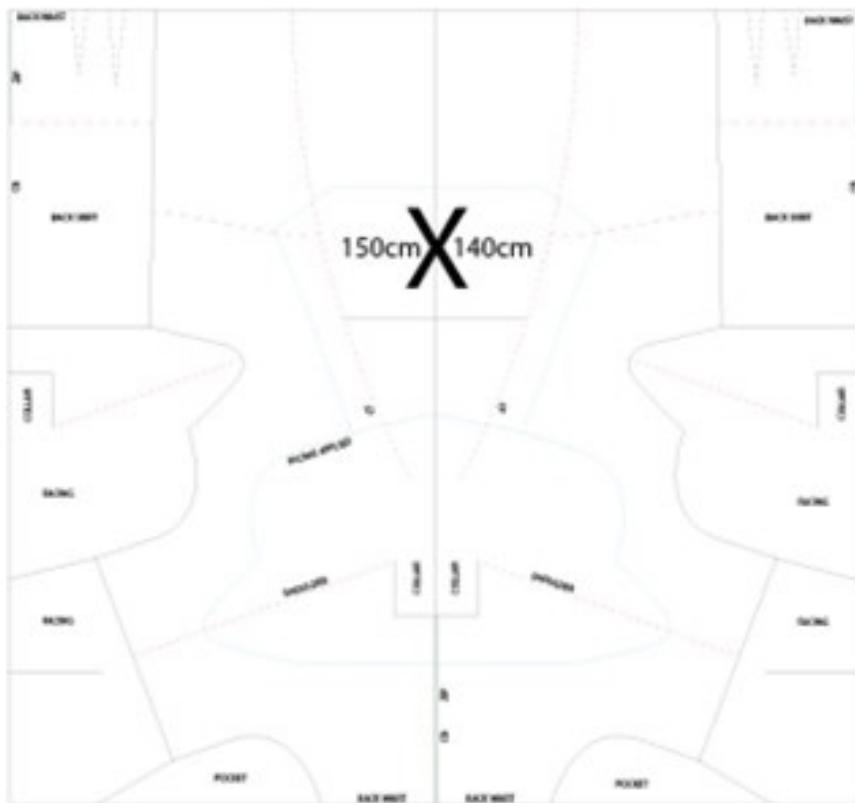
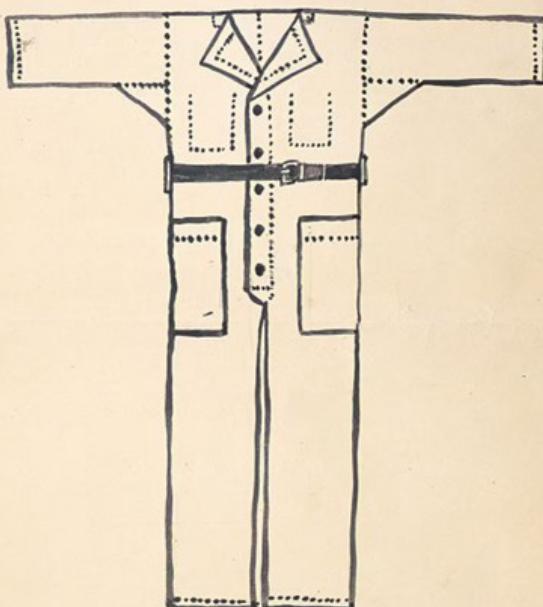


Figura 1: Modelagem para kimono desenvolvida - Studio Faro - 2014. <https://hollymcquillan.com/2014/12/07/zero-waste-kimono-pattern-for-download/>

Indo agora para o século 20, foi muito perceptível a inserção do design zero-waste entre os exemplares do artista italiano Ernesto Michahelles, mais conhecido como Thayaht, que criou o “tuta”, comumente chamado de macacão, utilizando as técnicas de modelagem para que não houvesse desperdícios. O “tuta” é cortado inteiro, com o recorte entre as pernas usado para revestimentos frontais, além de reforços nos braços e na virilha para incrementar o movimento. Essa criação de Thayaht serviu de inspiração para outros modelos semelhantes, tanto para homens, quanto para mulheres. (RISSANEN, MCQUILLAN, 2015, p. 11).

TAGLIO DELLA TUTA

— MODELLO DI THAYAHT —



QUESTO MODELLO È TOTALMENTE TAGLIATO A LINEE RETTE.— PER LA PERSONA DI ALTEZZA MEDIA CI VOGLIONO METRI 4.50 di stoffa ALTA CENTIMETRI 70—(COSTA 7 LIRE AL METRO).— TELA D'AFRICA, TELA DI CANAPA O COTONE.

Figura 2. Taglio della Tuta- Thayaht (Ernesto Michahelles) - 1920 - 60,5 x 40 cm. <https://www.uffizi.it/en/artworks/tuta-thayaht-en>

Ao observar a trajetória de Thayaht, podemos analisar seu gosto pela simetria dinâmica, teoria muito utilizada no design que fez conexões entre as taxas de crescimento vistas na

natureza com proporções encontradas na arte clássica grega, teoria essa que apresentou semelhanças com o trabalho de Madeleine Vionnet, modista francesa conhecida pelo seu design com inspirações gregas, com que Thayaht também trabalhou.

Podemos considerar o trabalho que é a utilização do design de moda “Zero-Waste” como práticas artísticas, muito analisadas por Bernard Rudofsky, historiador austríaco que criticava métodos de corte e costura utilizados pelo ocidente. Bernard queria minimizar os resíduos do corte dos tecidos, pois acreditava que isso seria a chave para um tipo de design mais acessível. Em 1944, Rudofsky incluiu roupas da marca americana da designer Claire McCardell como exemplos de design de moda “Zero-Waste” na exposição “Are Clothes Modern?” no Metropolitan Museum of Art de Nova York, o que acaba por criar uma relação entre arte e moda que une profissionais e amantes do assunto em um só espaço. (RISSANEN, MCQUILLAN, 2015, p. 25)

Design “Zero-Waste” como prática colaborativa

Os métodos de modelagem “Zero-Waste” surgem como uma resposta de inovação aos desafios ambientais e sociais impostos pela indústria da moda convencional. Esta abordagem busca não apenas reduzir o desperdício material, mas também promover um modelo de produção e consumo mais consciente, por meio da colaboração entre designers, artesãos e consumidores. Ao integrar práticas sustentáveis e éticas, o design zero-waste não se limita à eliminação de resíduos, mas também se propõe a transformar a cadeia produtiva da moda, incentivando a troca de conhecimentos, o uso de recursos locais e a criação de peças que valorizem a durabilidade e a funcionalidade, ao invés da obsolescência programada.

Uma prática viável para esse assunto seria a colaboração com pequenos artesãos. Muitos designers fazem esse feito por desenvolver com comunidades que possuem produções familiares. Podemos citar como exemplo, a designer mexicana Carla Fernández, cuja prática de design se baseia em sua pesquisa sobre têxteis e vestuário indígenas no México. Ela colabora com artesãos indígenas, que tecem os tecidos. Os cortes das vestimentas indígenas influenciam os modelos de roupas que Fernández cria, aplicando e homenageando técnicas que foram desenvolvidas a gerações (RISSANEN, MCQUILLAN, 2015, p. 28).

A importância da inclusão dessas pequenas comunidades para os meios de produção de forma justa, fortalece economias locais e preservam técnicas que fizeram parte da história dos artesãos. Os designers, como forma de utilizar as técnicas de desperdício zero nas modelagem, acabam por homenagear o trabalho dos artesãos por não dispensarem nenhum retalho, principalmente quando falamos de tecidos e materiais com padronagens únicas que ganham vida nos recortes das modelagens e na costura do produto final, sendo um exemplo grande para esse tipo, a tapeçaria com técnicas de tecelagem e bordados tradicionais.

Podemos ver esse tipo de homenagem com o trabalho da estilista e artista Zandra B.Hodes, cujo trabalho de criação de estamparias homenageia culturas por utilizar 100% do metro de tecido disponível, sem danificar nenhuma padronagem.



Figura 3: Vestido envelopado de Crepe de Chine de Seda 'Chinese Squares', Coleção Chinesa Primavera/Verão, 1980, Coleção do San Diego History Center, Doação de Lucretia G. Morrow, Copyright Zandra Rhodes.<https://hollymcquillan.com/>

Oficinas de workshop para design “zero-waste”

No livro “Zero Waste Fashion Design” de Timo Rissanen and Holly McQuillan, podemos analizar a entrevista com a estilista Maja Stabel, que cita seus métodos de ensino de design “zero-waste” e como ela os aplica em oficinas de workshop. Ela acredita que compartilhar seus ensinamentos e técnicas é uma forma de ajudar designers emergentes a seguir um caminho com um rumo mais sustentável na indústria da moda, com modelagens interativas e fáceis de entender.

O workshop de McQuillan na Universidade Aalto, em 2012, apresentou aos participantes três abordagens que são pontos de partida úteis para começar no design “zero-waste”. O “Planned Chaos” usa blocos convencionais de vestuário como ponto de partida, o “Geo Cut” começa com formas abstratas e geometria, enquanto o “Cut and Drape” é uma abordagem livre de trabalho sobre uma forma de vestido. Cada uma pode ser seguida à risca, principalmente para a familiarização das técnicas básicas do design, no entanto, ao longo do tempo, combinando as formas de modelar e cortar, provavelmente resultarão em resultados mais ricos (RISSANEN, MCQUILLAN, 2015, p. 81).

Em um workshop colaborativo, os participantes podem trabalhar juntos para desenvolver soluções inovadoras que minimizem o desperdício. Oficinas que adotam o design zero waste geralmente incentivam o uso consciente de materiais, por exemplo, os participantes podem aprender a cortar, costurar, moldar ou modificar materiais de forma a aproveitar ao máximo cada pedaço de material disponível, evitando desperdícios desnecessários. Ao trabalhar com o mínimo de recursos, as equipes colaborativas são desafiadas a ser mais criativas e adaptáveis, contribuindo para o fortalecimento da sustentabilidade.

Além dos aspectos práticos do design zero waste, workshops colaborativos também podem criar uma rede de pessoas comprometidas com práticas sustentáveis. Essa rede de conhecimentos pode se expandir para projetos futuros, permitindo que os participantes compartilhem recursos, ideias e soluções, aumentando a colaboração entre indivíduos e empresas focadas na redução do desperdício

Design “zero-waste” colaborativo x Design digital

O uso de softwares 3D em workshops de desperdício zero pode ser muito útil tanto na perspectiva de ensino quanto na de experimentação dos participantes de oficinas. Esses softwares possibilitam a demonstração rápida de ideias de construção e design em formato de workshop. Em vez de pedir aos alunos para realizar modelagem e cortes de materiais em escala real, os padrões modificáveis do design “zero-waste” são alterados ao vivo no espaço digital 3D. Além disso, o software facilita o compartilhamento de vídeos que mostram como as peças são construídas dentro desses softwares. Os participantes são auxiliados no desenvolvimento de conceitos de design, que muitas vezes começam com uma ideia do que esperam alcançar,

e por meio do uso de softwares 3D, conseguem testar suas ideias antes de se comprometerem com o desenvolvimento em escala real do design planejado. (MCQUILLAN, 2020, p. 96).

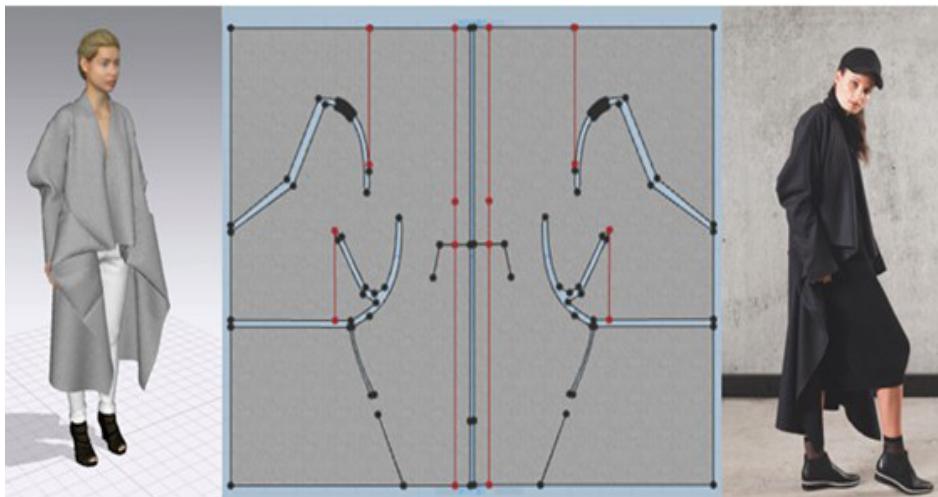


Figura 4: Casaco Zero + One “zero-waste”, desenvolvido por meio do processo de modelagem digital 2D/3D. Holly McQuillan - Bonny Beatty. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17543266.2020.1737248#d1e350>

O uso de softwares 3D pode facilitar a construção do produto final por meio da natureza simultânea do design “zero-waste”, além de simplificar a relação entre a empresa e o designer. Se a indústria deseja avançar rumo a uma redução significativa de desperdícios, é necessário sinalizar onde ele é gerado no processo de produção. Portanto, ferramentas como essas, que visualizam a relação entre design e desperdício, são valiosas e, pode-se argumentar que são muito necessárias em cada etapa do processo de design e produção.

Softwares de design 3D são frequentemente usados pela indústria como uma ferramenta de visualização para merchandising e marketing. O CLO, um dos softwares mais famosos para o ramo de moda 3D, é muito utilizado para visualizar têxteis e seu caimento quando formatado em manequins. Podemos usar de exemplo como empresa que usufrui desses avanços nos softwares de moda 3D a Balmain, grife que promoveu sua coleção de outono de 2018 utilizando o que é chamado de "primeira super modelo digital", Shudu, e outros dois avatares digitais vestidos digitalmente com sua coleção “O Novo Exército Virtual da Balmain” (MCQUILLAN, 2020, p. 92).

Com base nos demais parágrafos relatados acima, podemos perceber a dinâmica interativa e com potencial criativo ilimitado como uma facilidade de recomeço sem desperdício que os softwares de modelagem e prototipia 3D podem oferecer para estudantes de moda e participantes de oficinas de design “zero-waste”. Podemos usar de exemplo o relato feito em uma entrevista da estilista francesa Mylène L’Orguilloux

"Se você lidera um projeto de desperdício zero, não subestime a criatividade de técnicos ou jovens. Eu já facilitei workshops nos quais jovens estudantes, engenheiros técnicos ou pessoas sem experiência na fabricação de roupas apresentaram ideias interessantes para o desperdício zero. Eles não estão limitados por regras..." (L'Orguilloux, 2020, pg.162)

Portanto, de acordo com a citação acima, ao integrar diferentes perspectivas e permitir que as ideias fluam sem restrições, o potencial de inovação cresce exponencialmente. As práticas colaborativas e o design “zero-waste” se beneficiam enormemente quando diversificamos as vozes e experiências envolvidas, criando soluções mais criativas, eficientes e acessíveis. Ao valorizar a contribuição de técnicas, jovens e até mesmo daqueles sem experiência prévia podem usufruir de criações próprias e aprender mais sobre questões de sustentabilidade e inovação dentro do design.

Conclusões finais

É difícil de pensar em uma forma única de solucionar os problemas que envolvam as questões de desperdício na indústria da moda, no entanto, podemos distinguir inúmeras ações das quais todos nós somos capazes para transformar a realidade agora, nem que seja por pequenas partes. O design “zero-waste” é um conjunto de ações que vale muito a pena ser adotado nesse sentido, visto ser uma forma completamente diferente de se criar moda.

Alcançar um maior número de produtos de vestuário sustentáveis exige novas formas de pensar sobre arte e design. O design “zero-waste” é uma opção que enfatiza a criatividade para criar soluções. Com base no estudo feito, oferecer oportunidades de educação sobre opções de design sustentável influencia mudanças positivas na incorporação de práticas colaborativas. Desenvolver um novo currículo para a indústria da moda, respondendo a demanda do mercado por produtos sustentáveis, poderia ser uma solução ideal para ensinar sustentabilidade aos estudantes de design de moda atuais. No entanto, incluir mais um curso no currículo atual pode não ser viável para muitos programas. Portanto, desenvolver projetos de design “zero-waste” em oficinas de workshop colaborativas traria mais acessibilidade para o assunto e incentivaria os participantes a se conscientizarem sobre o desperdício de tecido, ao mesmo tempo em que ensinavam os objetivos originais dos cursos.

E com base no parágrafo acima, junto com o desenvolvimento do texto em si, podemos também sinalizar a importância no envolvimento do digital para maior interação com práticas de design de moda e design “zero-waste”, possibilitando maior potencial criativo junto com o envolvimento com práticas que estão se propagando como algo de se esperar para o futuro da indústria da arte e do design. O desenvolvimento de softwares de modelagem e prototipia digital vem se tornando uma ferramenta essencial para o trabalho de designers emergentes, visto seu potencial para novas formas de criar, e possibilitar que mais pessoas participem desse meio, propagando a tentativa e consciência de novas práticas sustentáveis.

Referencial Teórico

GAM, Hae Jin; BANNING, Jennifer. Teaching sustainability in fashion design courses through a zero-waste design project. *Clothing and Textiles Research Journal*, v. 38, n. 3, p. 151-165, 2020.

MCQUILLAN, H. Digital 3D design as a tool for augmenting zero-waste fashion design practice. *International Journal of Fashion Design Technology and Education*, v. 13, n. 1, p. 89–100, 2020.

RISSANEN, T.; MCQUILLAN, H. Zero waste fashion design. Londres, England: Bloomsbury Visual Arts, 2023.

ESTRATÉGIAS DIY

GETTING PRETTY WHILE GETTING P.U.N.K. UMA ABORDAGEM PRELIMINAR DE MOVIMENTOS SOCIAIS COMO A SLOW FASHION EM RELAÇÃO ÀS PRÁTICAS ARTIVISTAS CONTEMPORÂNEAS¹

Paula Guerra

1. Uma aproximação

Em outros lugares, escrevemos que a moda, em Portugal, ainda permanece como um campo de investigação incipiente (GUERRA, 2022). A par desta afirmação, também destacamos que o do-it-yourself (DIY) foi-se penetrando na sociedade portuguesa, desde a década de 1970, por via da moda, algo que se intensificou ainda mais com a sua ligação ao movimento punk internacional. Na atualidade – e na nossa perspectiva – foram introduzidas mais duas variáveis que nos parecem determinantes, por um lado a questão do ativismo e, por outro, a problemática da sustentabilidade, da ecologia e, em última instância da slow fashion. Então, é nesse interstício que pretendemos enquadrar este trabalho de investigação, isto é, é nosso objetivo a promoção de uma discussão e reflexão em torno das ligações, proximidades e distanciamentos do movimento punk com o ativismo e com a slow fashion, procurando, assim, estabelecer um paralelismo referente às mudanças que este movimento musical e ideológico tem vindo a sofrer desde a década de 1970, com especial enfoque no caso português (GUERRA, 2016, 2019).

A abordagem que aqui iremos apresentar ancora-se num perfil metodológico intensivo, decorrente de uma longa pesquisa de terreno que se prolongou entre os anos de 2017 e 2022, em Portugal, na qual se realizaram, 10 entrevistas² semiestruturadas a atores chave do movimento punk em Portugal. Contudo, apenas nos debruçaremos sobre uma análise de pendor visual, ou seja, iremos focar na apresentação de fotografias por alguns desses atores chave e que, na nossa ótica, retratam estas mudanças que enunciámos previamente, deixando de parte a análise em profundidade e reticular dos discursos dos nossos entrevistados, dada a sua extensividade. Assim, numa primeira seção iremos apresentar alguns elementos teóricos sobre o movimento punk e sobre a moda em Portugal com o intento de construir uma contextualização social e teórica acerca de ambos os movimentos, sendo que, na seção seguinte, esta contextualização dará lugar a uma reflexão em torno da slow fashion. Contudo, consideraremos importante fazer uma ressalva do ponto de vista teórico, pois quer

¹ Capítulo previamente publicado em Guerra, Paula & Campos, Ricardo (2023). COMbART: Arte, artivismo e cidadania. Utopias e futuros imaginados (pp.78-99). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. URL: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/148208>

² Estas entrevistas foram realizadas no âmbito das pesquisas de terreno dos projetos Youth and the arts of citizenship: creative practices, participatory culture and activism (PTDC /SOC/28655/2017) e CANVAS - Towards Safer and Attractive Cities: Crime and Violence Prevention through Smart Planning and Artistic Resistance (Ref.º POCI-01-0145-FEDER-030748).

em relação ao movimento punk, quer em relação à slow fashion, muitas referências teóricas e exemplos históricos de lojas, de designers e de criações poderiam ser mencionados, porém isso requereria, da nossa parte, uma abordagem extensiva e não é esse o nosso interesse, mas antes o de apresentar uma abordagem global e geral, com o enfoque em apenas alguns marcos temporais (GUERRA & BENNETT, 2015).

2. Punk underground - moda anti-moda

Em 1975, Pierre Bourdieu e Yvette Delsaut publicaram o artigo “Le Coutier et sa Griffe”, um trabalho que surgiu no seguimento de outros realizados por Bourdieu no âmbito da produção e do consumo da cultura. Esses trabalhos de investigação, que se iniciaram com a sua incursão etnográfica de Kabylia (BOURDIEU, 2000), culminaram no estudo profundo e na interrogação de práticas culturais cotidianas dos franceses, nas quais abordou aspectos como a fotografia amadora e as visitas a galerias de arte, em termos de análise dos públicos. Mais tarde, esses trabalhos foram compilados e surgiu o icónico livro “Distinction” (BOURDIEU, 1996), no qual Bourdieu apresentava os gostos da população francesa em termos de comida, moda, música e arte, cruzando-os com o conceito de classe social que, na verdade, na atualidade ainda podem ser aplicados como uma forma de descrever as sociedades contemporâneas, particularmente a sociedade portuguesa e, claro está, o campo de consumo da indústria da moda em Portugal.

Focando-nos no trabalho de Bourdieu e de Delsaut (1975), é de referir que ambos os autores olham para o campo da alta-costura francesa na década de 1970, focando-se nas posições, estratégias, atores estabelecidos, atores emergentes e lutas, no sentido em que argumentam que o campo da moda é regulado por uma competição por um monopólio de legitimidade específico. Apesar de as suas asserções terem sido feitas em relação ao campo da alta-costura, as mesmas podem ser transpostas para o movimento punk, no sentido em que havia uma luta por uma legitimidade por parte dos jovens que se enquadravam nos movimentos underground versus aqueles jovens que atuavam nos meios mainstream, causando, assim, lutas de poder e lutas pela legitimidade dentro do campo da moda.

Sklar et al. (2021) referem que é comum que os estilos punk sejam adotados pelo mainstream, dando origem a percursos controversos no campo da moda, até porque na gênese da moda punk, encontrava-se a ideia de que essa estética deveria refletir um imaginário de comunidade; comunidade essa que visava contrariar os padrões de beleza ocidentais estandardizados, os orçamentos limitados, o capitalismo e o autoritarismo. Na verdade, estas questões eram tanto mais evidentes no contexto português, até porque apenas em 1974 os jovens portugueses tiveram um vislumbre da liberdade ocidental que outros países experienciavam, tal como o Reino Unido, algo que se deveu à vivência de uma longa ditadura militar (GUERRA, 2022). Deste modo, como identificamos nos discursos dos nossos entrevistados, as possibilidades econômicas das famílias portuguesas não eram suficientes para ser feito um investimento na moda, ou seja, a maioria destes jovens tinham de recorrer a peças em segunda mão ou

adaptação e estilizar roupas que compravam em feiras ou que tinham de familiares e, para tal, a aplicação de um ethos e de uma DIY foi determinante. Dentro dos conjuntos de moda que emergiam na década de 1970 em Portugal e no resto do Ocidente, eram de destacar símbolos como os logotipos de bandas como os Sex Pistols, ilustrações, eram criadas silhuetas disruptivas a partir da largura das calças ou do corte dos casacos. Cada um destes elementos é consorciado, com o propósito de igualar a totalidade da moda punk vivida pelos jovens ingleses e norte-americanos mais abastados economicamente. O ethos e a prática DIY dos jovens punk portugueses foram desenvolvidas para estes se tornarem num espelho do seu mundo; mundo esse que já se havia cimentado há mais tempo noutras países e que apenas no final da década de 1970 chegava com força às suas casas e às suas vidas (ver Figuras 1 e 2) (SKLAR ET AL., 2021)



Figura 1: Apresentação da banda Faíscas (1978). Fonte: Foto de Nuno Ferrão. Arquivo KISMIF.



Figura 2 Apresentação da banda Corpo Diplomático (1979). Fonte: Foto de Rui Freire. Arquivo KISMIF

Como é amplamente sabido, o punk emergiu no início da década de 1970, principalmente nos Estados Unidos da América e no Reino Unido, como uma forma de expressar ideias e valores através da música, da roupa e dos estilos de vida (SKLAR ET AL., 2021). Outrossim, o surgimento do movimento punk pode ser associado ao Velvet Underground e à sua música crua, aos seus óculos e blusões de cabedal, ou talvez a Patti Smith e a Lenny Kaye que fizeram com que a leitura de uma poesia parecesse que uma bomba estava a explodir devido aos sons agressivos da guitarra de Lenny (MATTSON, 2019). De forma abrangente, podemos até referir que estes indivíduos que se descreviam como punk eram críticos da sociedade, especialmente em tópicos como a arte, política, práticas sexuais e consumismo (ANSART, 2019) e, nesse sentido, este movimento assumia-se como um veículo que lhes permitia expressarem as suas opiniões (HEBDIGE, 2018; POLHEMUS, 1994). Então, o estilo e a moda punk são um subproduto da subcultura punk, pois podem ser vistos como expressões visuais de ideias, experiências, comportamentos e objetos (MUGGLETON, 2006).

Avançando na nossa análise, podemos ainda destacar que as roupas estavam imbuídas no movimento punk devido a um forte canal de merchandising que, por sua vez, criava em torno das peças um ideal de experiências vividas, o que as tornava ainda mais atrativas para os jovens de classes trabalhadoras que queriam destacar-se e mostrar a sua existência. Aliás, o próprio merchandising é determinante para compreendermos a ascensão e a cimentação da moda punk junto dos jovens, bem como é fulcral no desenvolvimento de uma cena musical (GUERRA, 2018), pois foi através do merchandising, tal como a criação de lojas, a promoção do ethos e da práxis DIY, entre outros, que os jovens “aprenderam” o que significa ter um estilo

de vida punk, bem como aprofundaram (e criaram) o seu conhecimento sobre o vestuário e sobre a cultura que o acompanham, através de visitas a lojas e estabelecimentos retalhistas e interagindo com outros membros da sua comunidade (GUERRA, 2023). Na esfera portuguesa é de destacar a loja Por-fí-ri-os (ver Figura 3), uma loja de Lisboa que emergiu em 1965 e que revolucionou a moda juvenil portuguesa, pois vendia peças adaptadas ou copiadas dos modelos ingleses que eram vendidos em ruas icônicas como Carnaby Street (GUERRA, 2022; DUARTE, 2016). A seu tempo, e devido a fortes estratégias de marketing, o estilo de vida e a estética punk expandiram-se e espalharam-se, o que originou uma crescente popularidade deste estilo e, por conseguinte, deu origem ao surgimento de lojas temáticas, provocou o aumento de retalhistas punk. É também com esta disseminação da estética punk que a mesma começa a obter relevo da mídia, penetrando-se, a partir do final do século XX e início do século XXI, na televisão, nas revistas de moda e nos desfiles, algo que iremos abordar, ainda que brevemente e de forma sucinta.



Figura 3 Presença no Rock Rendez-Vous com roupas vendidas pela Por-fí-ri-os. Fonte: Foto de Peter Machado. Arquivo KISMIF.

3. Uma genealogia da indústria da moda em Portugal (1970-1990)

Os trabalhos de Cardim (2011) são marcantes, bem como traçam de forma exímia uma genealogia da moda em Portugal, principalmente da moda feminina. O autor começa por referir que antes da Revolução de Abril de 1974, o domínio da criação, da confecção e da distribuição de moda em Portugal era escasso, algo que se devia ao fato de o país ter as suas fronteiras fechadas às referências internacionais. Contudo, após a revolução tudo mudou, especialmente durante a década de 1980, quando começam a surgir, pela primeira vez, um grupo de designers portugueses que dão origem a uma moda com design próprio e singular. Devido aos ideais tradicionalistas e patriarcais que eram divulgados durante o período da ditadura salazarista, o corpo era objeto de uma enorme preocupação, sobretudo o corpo feminino, cuja cobertura e recato eram vistos como uma virtude, porém, durante a década de 1990, o corpo, em Portugal, sofreu um profundo processo de democratização, e estes passaram a ser um palco de demonstração de tudo aquilo que nas décadas anteriores era tido como sendo de mau gosto.

No contexto inglês, é impreterável referir nomes como os de Alexander McQueen, Bela Freud ou Flyte Ostell, isto porque estes nomes foram os responsáveis pela criação de uma imagem da moda inglesa. Também importante é o contributo de John Richmond (CARDIM, 2011), um estilista inglês e um ex-punk – se é que assim o poderemos apelidar – que vendia a noção de anarquia através das suas roupas. Ele procurava traduzir as culturas juvenis nas suas criações, misturando elementos de rebeldia, tais como tatuagens, slogans anarquistas ou imagens religiosas. Richmond, junto com Maria Conejo, criaram a moda destroyed, que se pautava pelo uso de roupas com um design agressivo e que estavam em sintonia com a vida cultural underground e com os clubes, e não tanto com as passarelas. Esta moda foi lançada no início da década de 1980 e, em 1984, realizaram o seu primeiro desfile, onde a influência dos punks, dos motoqueiros e dos skinheads era visível. O objetivo era destruir convenções tradicionalistas e desorientar os conceitos vigentes. Na ótica de Cardim (2011), a moda destroyed dava continuidade à ideologia do movimento punk e ao seu radicalismo, iniciados no final da década de 1970 por Malcolm McLaren e Vivienne Westwood (GUERRA, 2022).

Voltando um pouco atrás, devemos mencionar que o período da década de 1960 foi turbulento no tocante à moda. Por um lado, tínhamos um enaltecimento das calças cigarrete e dos cardigans e, por outro, no Reino Unido, surgia a febre dos greasers, rockers e Teddy Boys, com um estilo inspirado no filme *West Side Story* que, por sua vez, gritavam delinquência juvenil. Este caldo de referências e de mesclas, às quais ainda se juntou a febre hippie, fez com que a década de 1970 fosse pautada por uma busca incessante de inspirações e referências novas, emergindo, assim, a moda punk que viu a sua estética, roupas e penteados passarem para a Alta Moda, um fenômeno inverso ao que acontecia regularmente (CARDIM, 2011). A rua passa a ser o principal palco de criações e de procura por novas estéticas. Nesse sentido, autoras como Jacqueline Herald (1992) afirmam que a moda punk foi algo que envolveu as

mulheres numa percentagem alargada, algo que se deveu, sobretudo, à capitalização do estilo por parte de McLaren e Westwood; capitalização essa que se materializou na emergência da loja World's End Shop. Porém, essa estranheza que era capitalizada e vendida sob a forma de calças bondage ainda não tinha chegado a Portugal, aliás, o pouco que chegava e que era reappropriado pelos jovens portugueses era visto com estranheza por tantos outros que não percebiam como aquilo poderia ser considerado moda, afinal era tão diferente daquilo que estavam habituados a ver e a comprar (GUERRA, 2022). Aliás, durante o mês da revolução, foram realizados desfiles de moda para apresentar as coleções de outono/inverno e ninguém apareceu, podendo ser dado o exemplo de modistas como Ana Maravilhas ou Ana do Carmo que apenas ficaram a produzir peças para algumas lojas em específico. Já se notava uma mudança e uns primeiros vislumbres da relação da moda com uma atitude ativista, pois o ato de não comprar as peças marcava uma afirmação social e política, que se pretendia desvincular da moda tradicionalista e de Alta-Costura elitista. Mas, é também na década de 1980 que Ana do Carmo retoma as suas atividades, mas com uma nova estrutura, na qual confeccionava roupas com design próprio e fazia importações (CARDIM, 2011).

A estranheza e a diferença foram se materializando e cimentando na sociedade portuguesa. Os alfinetes e as botas militares tinham vindo para ficar e, com a entrada na década de 1980, tudo parece desenvolver-se num ápice. A aura que havia em torno da Alta-Costura como padrão de beleza e de moda a ser seguido foi se dissipando, algo tanto mais evidente em relação às mulheres que começaram a ter conhecimentos mais profundos sobre a moda e o que significava estar na moda, fruto da adoção de uma atitude cosmopolita por parte da sociedade portuguesa. Assim, não é de estranhar que a década de 1980, em relação ao contexto português, seja tida como um período de revolução cultural (GUERRA, 2021). Os próprios espaços culturais que iam emergindo em Portugal, tais como o Rock Rendez-Vous ou o Frágil promoviam esse sentido de moda enquanto em países como o Reino Unido, este já se tinha tornado viral.

A década de 1980 foi marcada por uma explosão de identidades que se manifestavam através da moda (ver Figuras 4, 5 e 6). Os jovens designers criavam com um sentimento de vertigem e de irrealidade, fruto de uma vivência numa sociedade já autonomizada e cosmopolita, onde tudo passou a ser alvo de consumo ou reciclado (Vicent-Ricard, 1989). É a partir desse momento que a moda passou a estar assente numa sobreposição de valores, de imagens e de looks, e tudo passa a ser permitido. Por exemplo, a designer Ana Salazar, em Portugal, ficou conhecida por ser uma criadora que soube aliar o estilo puro e severo a uma visão moderna da moda (Vicent-Ricard, 1989), algo que asseverou com a sua criação, em 1978, de Harlow onde dá iniciou à sua trajetória new-wave e rompe de vez com clássicos pronto-a-vestir portugueses, mas também com o surgimento em 1981 e 1982 da sua griffe na Intermoda e na Feira Industrial de Lisboa, um espaço destinado a captar novos talentos na moda.



Figura 4 Anamar, no início da década de 1980, no Rock Rendez Vous. Fonte: Foto de Peter Machado. Arquivo KISMIF.



Figura 5 Anamar, durante uma atuação, na década de 1980. Fonte: Foto de Peter Machado. Arquivo KISMIF.



Figuras 6 Anamar, no Frágil, em Lisboa, na década de 1980. Fonte: Foto de Peter Machado. Arquivo KISMIF.

Findada a década de 1980 e iniciando-se a década de 1990, Portugal passava a ter cada vez mais destaque, isto porque o ritmo frenético das criações e designs chegavam também ao país. Mais ainda, é também na década de 1990 que começam a surgir mais agências de modelos, e dá-se o aumento da publicidade e do número de passagens de modelos, aspecto esse que contribuía claramente para a afirmação da moda como um elemento determinante da vida social. É de realçar que, pelo fato de a moda ter ganhado projeção internacional, o DIY passa a estar intimamente relacionado com modos de produção artística — algo especialmente evidente no caso da música, por exemplo. É também interessante mencionar que o corpo volta a ocupar um lugar de destaque na moda e que, se na década de 1970 era objeto de vergonha ou fruto de uma visão púdica na sociedade portuguesa, na década de 1990 as campanhas publicitárias de teor erótico passaram a invadir as casas dos portugueses. Destacam-se, nesse contexto, as campanhas da marca Calvin Klein, que, para promover os seus jeans, utilizava jovens adolescentes de forma erotizada. Apesar de essas campanhas terem sido proibidas no mercado, o erotismo passou a acentuar-se ainda mais — tanto no tipo de tecido utilizado quanto nas cores e nos cortes das peças (Cardim, 2011). Esse aspecto foi explorado de forma subversiva pelo movimento punk, como veremos adiante, na secção dedicada ao ativismo.

4. Da slow fashion ao punk: tudo é resistência juvenil

Chon et al. (2020) argumenta que o conceito de sustentabilidade se estende para lá das atividades conscientes relacionadas com o ambiente, referindo antes que este conceito se interliga com a complexidade das relações humanas face à ecologia, à economia, à política e a outras dimensões sociais globais e locais. Então, a moda produz um mundo no qual o corpo, quando vestido, apresenta uma série de práticas que podem ser situadas através de diferentes graus de interação social, ou seja, o corpo no punk tal como o corpo na slow fashion é influenciado por valores sociais e por dimensões sensitivas, que originam espaços de convívio e de comunicação, através dos quais a resiliência e a resistência são feitas através de significados emocionais (FLETCHER, 2012). O corpo vestido e a moda podem (e devem) ser vistos como uma prática social que transparece uma adoção coletiva ou individual de moedas de trocas culturais. Quando pensamos no punk e no slow fashion, de forma generalista, podemos mesmos estabelecer uma ponte com o que nos refere Rocamora (2002), de que a moda, enquanto sistema, se tornou um campo de lutas fragmentado, como resultado de um processo de globalização e, nesse sentido, ambos os movimentos vieram propor novos padrões de produção e de consumo da moda, ao passo que exacerbaram a ideia de que a moda é movida pela novidade e pela mudança (REILY & DE LONG, 2011).

Historicamente, a slow fashion emergiu como uma resposta ao movimento fast fashion, protagonizado por multinacionais tais como a Zara, por exemplo, que se baseiam, sobretudo, na produção e no consumo de moda massificado. Assim, a slow fashion, tal como a moda punk podem ser vistas como símbolos da resistência, perspectiva essa que iremos aprofundar posteriormente. Em linhas gerais, a slow fashion visa opor-se à moda e ao consumo rápido

e massificado que produz efeitos nocivos ao meio ambiente. Na verdade, trata-se de um movimento que se contrapõe, sobretudo, ao excesso e ao capitalismo desenfreado. A slow fashion nada mais é do que uma forma alternativa de design de moda, criada em 2008, por Kate Fletcher, inspirado no movimento slow food (LEE, 2009). Deste modo, o principal objetivo deste movimento era o de incentivar os consumidores a terem uma maior consciência dos produtos de moda que consomem, especialmente do ponto de vista da sua produção e comercialização. Nesse sentido, o trabalho manual e a diversidade são elementos que passam a ter maior destaque, por oposição à massificação.

Autores como Gonçalves e Sampaio (2012) referem que a slow fashion pode ser vista como um projeto que é focado no indivíduo, nas suas necessidades e nos seus gostos, ao passo que o mesmo segue um plano de produção centrado na preocupação face aos impactos da comercialização da moda. A criatividade e o processo de criação são pedras de toque, tal como acontecia com o movimento punk na década de 1970 — especialmente em Portugal —, pois cada peça de moda passa a estar imbuída de um ideal pessoal e personalizado, revelando experiências de vida, bem como estilos e escolhas individuais. Ainda que o movimento se baseie numa lógica de criação de peças atemporais, concebidas para resistir à passagem dos anos, observa-se uma forte carga expressiva em cada produção. Na esteira de Lee (2009), a slow fashion procura fomentar uma ligação emocional entre os indivíduos e a moda, ao mesmo tempo que reduz os ritmos de consumo, tornando essa indústria mais ecológica e sustentável. Um exemplo disso foi a coleção punk do designer Hugo Costa, apresentada no Portugal Fashion em 2019³.

Em paralelo, Duarte (2014) realça que o movimento slow fashion é uma parte integrante da ideia contemporânea de sustentabilidade e de ecologia, ou seja, o mesmo pode ser tido como uma abordagem que faz com que os próprios criadores tenham uma maior consciência acerca dos impactos dos seus produtos. Outro caso de relevo é o de Vivienne Westwood (ver Figura 9), um símbolo icônico da moda punk londrina, com fortes contribuições inspiradas numa militância ecológica (GUERRA, 2022). Assim, na senda de Castro et al. (2019) a presença de Westwood em ambos os movimentos — punk e slow fashion — fortalece a percepção dos seus pontos em comum, especialmente no que toca à resistência ao consumismo estimulado pelo sistema capitalista da moda — da fast fashion e da institucionalização do DIY — e à potenciação de um estilo de vida alternativo, no qual a criatividade do indivíduo é estimulada (THORNTON, 2019).

³ Mais informações em: <https://www.dn.pt/pessoas/colecao-punk-de-hugo-costa-marca-passagem-do-portugal-fashion-por-paris-9056649.html>



Figura 7 Coleção de Vivienne Westwood e ativismo sustentável. Fonte: <https://www.dezeen.com/2019/10/10/vivienne-westwood-climate-change-crisis/>

Em certa medida, podemos ainda estabelecer uma ligação entre a slow fashion e o DIY, isto porque este movimento assenta na exaltação da produção local e artesanal, mas também na apreciação do trabalho manual, apesar de o acesso a elas ser ainda restrito, pois as mesmas acarretam custos elevados o que faz com que estas não estejam disponíveis à maioria dos consumidores. Porém, na sua gênese os movimentos slow emergem como práticas de contestação à rapidez da vida contemporânea, sendo que os mesmos acabam por dar origem

a processos revolucionários de pensamento e de consumo e, como tal, originam emergentes modos de resistência.

Como referimos noutros trabalhos (GUERRA, 2022), o DIY tornou-se uma prática massificada, muito devido à massificação causada por um capitalismo tardio na sociedade portuguesa, que talvez só se tenha afirmado de forma proeminente na década de 1990. Atualmente, podemos mesmo referir que o DIY é uma escolha e que, em vários casos, pode ser entendido como uma materialização do tal sentimentalismo face à moda, promovido pela slow fashion, apesar de esse mesmo sentimentalismo se encontrar no âmago de uma cultura capitalista; a diferença é que avançamos de uma lógica de lucro desenfreado, para uma lógica de personalização e de personificação da moda.

Quer o movimento punk quer o movimento slow fashion podem ser vistos como movimentos contraculturais e, portanto, podem ser entendidos como uma prática de resistência que tem como objeto a moda e a estética. Ambos resistem ao mainstream e àquilo que é massificado. Contudo, de acordo com Castro et al. (2019), os modos de resistir é que se foram diversificando ao longo do tempo, levando ao surgimento de novos campos de possibilidades, de criação, mas também de novas estéticas, materiais e modos de vida, tais como o veganismo por exemplo. De forma sucinta, podemos referir que a resistência referente aos movimentos punk e slow fashion advém de uma insurgência face às dinâmicas top-down aplicadas à indústria da moda, ou seja, desde o surgimento do movimento punk que nas sociedades se impunha uma estratificação da moda por camadas sociais, vejamos que no caso português, apenas aqueles jovens que eram oriundos de classes sociais elevadas é que tinham acesso aos bens e à moda londrina ou norte-americana, pois tinham capacidade econômica para a importar, ao contrário do que acontecia com os jovens das classes trabalhadoras, pois a sua condição econômica e financeira ditava o seu gosto e a sua aparência estética.

O mesmo se aplica à slow fashion, pois são peças substancialmente mais caras do que aquelas produzidas pela fast fashion. Assim, em ambos os movimentos, a criatividade e a resistência comportamental estão patentes, até porque o DIY afirma-se como um intermediário da moda, associando-se a formas reflexivas de “transformar o corpo social, de acordo com os valores morais e estéticos dos indivíduos” (CASTRO ET AL., 2019, p.174), quer por via da inovação, quer por via da ruptura e da contestação. Em suma, e apoiando-nos nos contributos de Pereira e Nogueira (2013), ambos os movimentos são permeados por um forte componente social que passa, também, pela afirmação de uma posição individual ideológica de oposição àquilo que é imposto pelos mercados e pelas condições vivenciais singulares, sendo a mesma preconizada pela adoção de uma aparência visual contrastante com as massas que, em certa medida, pode ser entendida como uma ramificação do conceito de movimento social (CASTRO ET AL., 2019). No movimento punk, vemos uma estética de agressividade e de adoração daquilo que era tido como “feio”, no movimento slow fashion vemos uma oposição ao ato de consumir, logo, ambos se pautam por uma oposição que se baseia na não adesão a propostas estéticas

massificadas (LEITE, 2017).

5. Ativismo, sustentabilidade e moda no Portugal contemporâneo

Apesar de ser uma posição controversa, podemos ver patente o ativismo na moda portuguesa desde a década de 1970 à década de 1990, e ainda mais na atualidade com a slow fashion. Começando com a década de 1970, e instituindo uma conexão com o DIY e com a moda punk, podemos referir que o ativismo ou a prática ativista estava presente de forma latente. O DIY aplicado à moda e estética punk por parte dos jovens portugueses ia ao encontro do movimento enquanto subcultura, no sentido em que permitia o fomento de um sentimento de pertença. Atendendo ao que referimos anteriormente, de que a moda punk era uma forma de insurgência dos jovens face aos resquícios do regime ditatorial, a mesma pode ser aqui entendida como uma prática ativista que se opunha fortemente ao conservadorismo e ao incipiente estímulo cultural e artístico nos meios urbanos. O DIY em relação aos modos de repropriação das roupas e dos acessórios por parte dos jovens portugueses era, de fato, uma forma de ativismo, podendo até mesmo ser tido como um movimento social emergente, uma vez que o intuito era o de demonstrar o seu descontentamento face à ditadura e face aos valores sociais que ficaram instruídos após a sua dissolução. Em suma, apesar de a moda punk em Portugal ter sido um tanto quanto incipiente e reduzida às camadas sociais e grupos de jovens que tinham capacidade econômica acima da média, o ativismo como conceito pode ser aqui introduzido em função dos contributos de Steele (1997), sobre o fato de os anos 1970 terem sido marcados por uma imagem de anti-moda, bem como permite a classificação e uma certa categorização do comportamento destes jovens, pois a maior parte dos portugueses pertencia ao mainstream, enquanto, por oposição, estes jovens punk pretendiam marcar a diferença pela sua estética diferente no meio da massa cinzenta que caracterizava a sociedade portuguesa (GUERRA, 2022).

Além das questões estéticas, também podemos mencionar a existência de um certo ativismo – apoiado na moda – que ia ao encontro de uma contestação social, política e econômica, pois a visão destes jovens sobre a sociedade e sobre si mesmos, alterou-se de forma significativa. Assim, estávamos perante uma forma insurgente de ativismo que se baseava na exteriorização estética de um sentimento de revolta acumulado pela vivência de um período ditatorial altamente repressivo. Aliás, como refere Duarte “o clima social e político do país não era propício à emergência de novos valores no âmbito das artes e da moda, ficando adiada a emergência de designers de moda, como alternativa a uma indústria têxtil e de vestuário pouco desenvolvida, e a uma costura confinada aos ateliês ou às modistas de bairro” (2004, p. 92).

Fast-forward para a década de 1980, o ativismo mantém-se de forma ativa, até porque o mesmo marcou uma ruptura no campo da moda portuguesa, algo tanto mais evidente quando apresentamos as asserções de Cardim (2011), sobre o fato de a década de 1980

ter sido pautada por uma ruptura com a Alta-Costura postulada pelo contexto francês. Concomitantemente, é tanto mais perentório referir que estes ainda se apoiavam numa atuação DIY, manifestada na ida a casas de ferragens tradicionais em busca de tachas que depois eram marteladas em cintos convencionais para se tornarem punk (GUERRA, 2022). A estranheza imperava sobre esses jovens, sendo esses olhados de lado quando caminhavam pelas ruas com o cabelo verde ou as jovens com os cabelos raspados e botas Doc Martens. O ativismo e os modos de resistência (GUERRA ET AL., 2017) levados a cabo, em relação à ruptura com a Alta-Costura, corporalizavam-se na frequência e no consumo de lojas de roupa em segunda mão, que paulatinamente se tornaram o ponto de consolidação para o exercício de uma práxis DIY. Logo, o ativismo dos jovens punk portugueses preconizava as mudanças da sociedade portuguesa protagonizando uma verdadeira revolução cultural, algo que se verificou especialmente nas estéticas, na moda, nos eventos culturais e artísticos e no surgimento de espaços de fruição musical (GUERRA, 2022).

Tal como aconteceu com a década de 1970, a década de 1980 também foi pautada por uma forte componente ativista relacionada com as visões de anarquia que era veiculada pela moda e pelas estéticas, algo deveras evidente na moda destroyed de Richmond. Por conseguinte, também podemos enunciar a presença de um ethos ativista em relação ao local e à forma como os acessórios e as roupas eram criadas pelos emergentes designers portugueses, até porque as opções estéticas eram elementos que diferenciavam os punks portugueses na década de 1980 e, nesse sentido, o DIY era uma forma de mostrar que eram “punks autênticos” e que não sucumbiam à moda ou às estéticas mainstream, ou seja, passa a ser clara a adoção de uma postura ativista que visava a afirmação identitária individual e coletiva. Logo, em certa medida, podemos apelidar a década de 1980 como sendo pautada por um certo ativismo simbólico que proporcionava aos jovens punk portugueses um sentimento de prazer e de satisfação por terem, finalmente, a liberdade e os meios para se manifestarem (FIORE, 2010). É aqui que podemos enquadrar aquilo que referimos anteriormente, sobre o fato de a moda ter passado a estar assente numa sobreposição de valores, de imagens e de looks. Por mais afastada que as estéticas punk e pós-punk portuguesas pudessem estar da estética londrina, as mesmas criavam uma silhueta que proporcionava a criação de quadros de referência aos indivíduos acerca da pertença a (sub)culturas, a tribos (HEBDIGE, 2018). Esta noção de ativismo que aqui apresentamos e discutimos em relação à moda punk em Portugal vai ao encontro daquilo que nos referem Guerra e Figueiredo (2019) de que o punk era muito mais do que um gênero musical que satisfazia as necessidades dos jovens inconformados da sociedade inglesa e portuguesa; pelo contrário, o mesmo era um estilo de vida, uma filosofia e um modo de atuar e de estar na sociedade (GUERRA, 2014, 2019).

Situando-nos na década de 1990, os jovens portugueses passam a ter conhecimento de outros gêneros musicais tais como o grind ou o crossover, e a par disso a indústria da moda assume o seu auge em Portugal, com o boom de agências de modelos, desfiles e revistas de moda (GUERRA, 2022; CARDIM, 2011). É também neste período que passava a existir uma

tônica no corpo como fonte de erotismo, e passa a ser comercializada a ideia de que sex sells. Porém, principia-se uma fragmentação das estéticas, dos gostos e dos consumos, fruto de uma maior variedade de subgêneros e, neste sentido, a prática ativista passa a estar intimamente relacionada com as produções musicais, com as letras e com a resistência política através da música. Nirvana e Kurt Cobain são os paradigmas desta sonoridade e estética (GUERRA, 2002). Desde logo é possível referir que o DIY nesta época é associado à indústria artística, tornando-se a principal forma de vivência desses jovens: eles publicavam e faziam os seus fanzines, criavam websites de fandom, gravavam álbuns nos seus quartos e continuavam a fazer as suas próprias roupas (GUERRA, 2022). Com a proliferação das lojas de roupa e de acessórios, o DIY e a prática ativista passam a estar intimamente associados com as práticas de criação e de produção artística. No nosso entendimento, o DIY e o ativismo desenvolveram-se e ampliaram-se a outros domínios artísticos e sociais.

Em suma, o ativismo neste período temporal passa a estar fortemente associado à indústria musical, sendo visto como uma forma de resistência à dominação capitalista da indústria (MCKAY, 1998), bem como a prossecução de uma prática ativista, quer através da moda quer através da produção musical, passando a ser vista como uma forma de empoderamento e simultaneamente, como consubstanciação dos processos de aprendizagem e de valorização da independência (GUERRA, 2022). Importante também é de enunciar o surgimento, em 1991,



da banda Bikini Kill, que veio enfatizar o movimento Riot Grrrl, um movimento que se baseava no questionamento da objetificação sexual das mulheres contrariando a ideia inicial de que o movimento punk proclamava a igualdade de gênero (REDDINGTON, 2003). A moda, no contexto desta banda, era uma prática profundamente ativista, pois era utilizada para contrariar o erotismo mainstream (CARDIM, 2011), bem como era um meio de afrontar as normas sociais patriarcais instauradas.

As roupas justas são substituídas por peças oversize e as roupas de dormir passam a ser utilizadas durante o dia. A roupa rasgada, as calças velhas, os tops com remendos, os cabelos por pentejar e a maquilagem exagerada e malfeita, marcavam um pouco a estética do movimento riot. (GUERRA, 2022, P.51)

Figura 8. Voodoo Dolls na década de 1990. Fonte: Foto de Cristina Sousa. Arquivo KISMIF.

Assim, as roupas que eram usadas pelos homens passavam a ser reapropriadas pelas mulheres numa tentativa de demonstrarem a igualdade entre ambos os gêneros (MCROBBIE, 1980) ao contrário do que acontecia na década anterior, em que havia uma separação clara entre a estética masculina e a feminina.

Se noutras trabalhos (GUERRA, 2022, P.46) referíamos que o DIY era um “elemento mutável dessa mesma cultura e movimento, no sentido em que se adaptava (e adapta) às demandas sociais e individuais”, tal afirmação tornou-se ainda mais evidente quando chegamos à atualidade, na nossa análise, e nos debruçamos sobre a slow fashion. De acordo com D'Mello (2017), desde 2016, cada vez mais marcas estão a ser conduzidas para uma mentalidade ativista, indo além do aspecto glamoroso da moda e passam a concentrar-se na utilização da sua influência na indústria da moda para aumentar a sensibilização e apoiar causas progressivas de proteção ambiental e ecologia, traduzindo-se tais práticas no fomento de novos estilos de vida.

Neste sentido, e gerando uma correspondência entre a slow fashion e o ativismo de design, D'Mello (2017) refere que ambos têm sido encarados como práticas, nas quais os designers se tornam elementos ativos de promoção da utilização das suas competências para melhorarem contextos sociais, políticos e ambientais (THORPE, 2011). Além disso, a identificação de uma geração de pós-linguagens conhecida como 'Gen Viz' (D'MELLO, 2017), depende de um estilo de vida mais digital, enquanto tem uma atitude DIY para fazer o seu próprio trabalho. Os indivíduos desta geração nasceram no final da década de 1990 e são um subconjunto da Geração Z. O consumidor mais jovem é mais pró-ativo e mais consciente socialmente (BRITTEN, 2016), o que faz com que as suas práticas sejam de uma natureza ativista.

A década de 1990 e o início dos anos 2000 marcaram-se por um conjunto de interseções que, eventualmente, acabaram por ligar o (pós)-punk à slow fashion. Esta ligação desponta de um sentimento de contestação das condutas e dos gostos hegemônicos, sendo que a slow fashion emerge como um meio de resistência aos modos convencionais de consumismo massificado. Com efeito, o ativismo em relação à slow fashion pode ser descrito como um campo de possibilidades, isto porque este movimento contraria o hipermodernismo acelerado e produtivista, exacerbando novas estéticas, narrativas, materiais e outros estilos de vida mais sustentáveis e ecológicos que, por seu turno, contestam em larga medida o sistema e os códigos da moda contemporâneos (GUERRA, 2022).

De forma sucinta, podemos associar a slow fashion a um fashion-activism (Garrido, 2022), um conceito que faz referência ao conjunto de práticas utilizadas no mundo da moda para alcançar mudanças políticas, sociais ou climáticas. O ativismo em relação à slow fashion engloba práticas que ultrapassam as fronteiras das mercadorias e o sistema de moda passa a ativar o público a agir sobre questões contestadas, tais como o excesso de produção, o uso de produtos nocivos para o meio ambiente e o consumismo desenfreado. Ou seja, o

ativismo em relação à slow fashion inclui uma consciência cívica e de mobilização, bem como a mudança comportamental e impactos sistêmicos (GARRIDO, 2022). Assim, a moda no âmbito do movimento da slow fashion pode ser utilizada como uma arma ideológica, ou seja, como um conjunto de ideias, podendo comunicar um ponto de vista a esse grupo. Mais, Garrido (2022) também defende que o ativismo político e sustentável pode ser um catalisador de uma moda sustentável, podendo ser aqui referido o exemplo das lojas de roupa em segunda mão que atualmente são frequentadas por motivos ecológicos e devido a preocupações com a sustentabilidade do planeta e dos materiais, enquanto no passado era por motivos econômicos (GUERRA, 2022).

Referências Bibliográficas

- ANSART, Pierre. A gestão das paixões políticas. Curitiba: UFPR, 2019.
- BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 1, n. 1, p. 7-36, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. Les structures sociales de l'économie. Paris: Seuil, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. Distinction: A social critique of the judgement of taste. London: Routledge, 1996.
- BRITTON, Fleur. How we communicate: Are you generation Viz?. Disponível em: <http://www.thetimes.co.uk/article/how-we-communicate-are-you-generation-viz-xsrhbx62z>. Acesso em: [data].
- CASTRO, Marta Sorelia; MARTINS, José Clerton; FERREIRA, Karla Patrícia Martins. A resistência na moda através do tempo: movimento punk e slow fashion. *dObra[s]*, v. 12, n. 25, p. 166-183, 2019.
- CARDIM, Valter. A moda em Portugal: 1960 a 1999. Lisboa: IADE, 2011.
- CHON, Harah; LIM JIA LING, Natasha; LIM, Elisa. Designing resilience: Mapping Singapore's sustainable fashion movements. *Design Cultures*, p. 1-11, 2020. Disponível em: <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/18742/1/DCs-Designing%20Resilience.pdf>. Acesso em: [data].
- D'MELLO, Shirley. The impact of fashion activism on Gen Viz. Manchester Metropolitan University, MA Thesis, Fashion Design Womenswear, United Kingdom, 2017.
- DUARTE, Cristina. O género como espartilho: moda e feminismo(s). Tese de Doutoramento em Sociologia. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2016.
- DUARTE, Cristina. Moda. Lisboa: Quimera Editores, 2004.
- DUARTE, Dáfany Adrielle Brito. Marcas slow fashion entre o conceito e o mercado de moda. Ceará: Universidade Federal do Ceará, 2014.
- FOIRE, Ann Marie. Understanding aesthetics for the merchandising and design professional. New York: Fairchild Books, 2010.
- FLETCHER, Kate. Durability, fashion, sustainability: The processes and practices of use. *Fashion Practice*, v. 4, n. 2, p. 221-238, 2012.
- GARRIDO, Beatriz Silva. El activismo sostenible en la industria de la moda: Análisis a través de la marca de luxo Vivienne Westwood. Trabalho de conclusão de curso, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Comillas Universidad Pontificia, Madrid, 2022.
- GONÇALVES, Tatiana Amorim; SAMPAIO, Carla Patrícia. A implementação do slow fashion e o novo luxo. Curitiba: Anais, 2012.

GUERRA, Paula. Costureiras, modistas e cosmopolitismo estético em Portugal e no Brasil entre-duas-guerras. *albuquerque: revista de história*, 5(29), p. 84-104, 2023.

GUERRA, Paula. Teenagers From Outer Space: Contributos para uma genealogia dos fios que teceram a moda e o do-it-yourself em Portugal. *dObra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, n. 34, p. 19-63, 2022.

GUERRA, Paula. So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, v. 30, n. 2, p. 122-138, 2021.

GUERRA, Paula. Angels with dirty faces: punk, moda e iconoclastias contemporâneas. *dObra[s]*. Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (Abepem), 12 (26), p. 124-149, 2019.

GUERRA, Paula. Raw Power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, v. 12, n. 2, p. 241-259, 2018.

GUERRA, Paula. Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980–2010). *Journal of Sociology*, 52(4), p. 615-630, 2016.

GUERRA, Paula. Punk, expectations, breaches and metamorphoses: Portugal, 1977–2012. *Critical Arts*, 28(1), p. 111-122, 2014.

GUERRA, Paula & BENNETT, Andy. Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal. *Popular Music and Society*, 38(4), p. 500-521, 2015.

GUERRA, Paula; GELAIN, Gabriela; MOREIRA, Tânia. Collants, correntes e batons: género e diferença na cultura punk em Portugal e no Brasil. *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, n. 23, p. 13-34, 2017.

GUERRA, Paula; FIGUEIREDO, Henrique Grimaldi. Today Your Style, Tomorrow The World: Punk, Moda e Imaginário Visual. *Modapalavra e-periódico*, v. 12, n. 23, p. 73-111, 2019.

GUSMÃO, Maria. Moda nacional. *Moda & Moda*, n. 3, maio de 1985.

HEBDIGE, Dick. Subcultura: O significado do estilo. Tradução: Paula Guerra e Pedro Quintela. Lisboa: Maldoror, 2018.

HERALD, Jacqueline. Fashions of a decade: The 1970's. UK: Facts on File, 1992.

LEE, Matilda. Eco Chique: o guia de moda ética para a consumidora consciente. São Paulo: Larousse Brasil, 2009.

LEITE, Romildo. Vivienne Westwood faz apelo sustentável: “não comprem nada”. *Indústria Têxtil e do Vestuário*, ano XI, 13 jun. 2017. Disponível em: <http://textileindustry.ning.com/m/discussion?id=2370240%3ATopic%3A794444>. Acesso em: [data].

MATTSON, Kevin. Leather Jackets for flowers: the death of hippie and the birth of punk in the long, late 1960s. *The Sixties: A Journal of History, Politics and Culture*, v. 12, n. 1, p. 1-44, 2019.

MCKAY, George. DIY Culture: Party & protest in nineties Britain. London: Verso, 1998.

MICROBBIE, Angela. Settling accounts with subcultures: a feminist critique. *Screen Education*, n. 34, p. 37-49, 1980.

MUGGLETON, David. Inside subculture: The postmodern meaning of style. New York: Berg, 2006.

PEREIRA, Dilara; NOGUEIRA, Márcia. Moda sob medida: uma perspectiva do slow fashion. 9.º Colóquio de Moda, Fortaleza, 2013. Disponível em: http://coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202013/COMUNICACAO-ORAL/EIXO-1-DESIGN_COMUNICACAO-ORAL/Moda-sob-medida-uma-perspectiva-do-slow-fashion.pdf. Acesso em: [data].

POLHEMUS, Ted. Streetstyle: From sidewalk to catwalk. London: Thames and Hudson, 1994.

REDDINGTON, Helen. 'Lady' punks in bands: A subculture? In: MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert (Eds.). *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg, 2003. p. 9-20.

ROCAMORA, Agnes. Fields of Fashion: Critical Insights into Bourdieu's Sociology of Culture. *Journal of Consumer Culture*, v. 2, n. 3, p. 341-362, 2002.

COMO FAZER DE NÓS MESMOS UM GRUPO DE SOM E LUZ: CINEMA DIT (*DO-IT-TOGETHER*)¹ EM VIAGEM DE CARRO

Michael B. MacDonald

Karyne B. Miertschink (Tradução)

O que aprendi com as viagens de carro é que quando você enche um veículo com seus amigos (e talvez um estranho) e vai para algum lugar - não precisa ser longe - todos são transformados. A transformação acontece em dois registros. O primeiro é que vocês se tornam um grupo²; o segundo é pessoal; e ambos são provocados pela mudança. O ritmo existencial é alterado em uma abertura para o exterior que não costuma acontecer em casa. O que se pode aprender com isso é que os ritmos existenciais constituem um "eu" coletivo e pessoal. Portanto, uma viagem de carro e a formação de um grupo são técnicas de *hacking* existencial.

O que aprendi ao fazer filmes em viagem de carro emergiu como uma terceira transformação, um *vir-a-ser-grupo*³ de som e luz. Essa terceira transformação opera da mesma forma que as duas primeiras, por sintonização. A sintonia com o mundo no *vir-a-ser-grupo* com uma câmera permite que o som e a luz continuem a circular. É convencional pensar no cinema e na fotografia como representações capturadas, mas isso não é correto. O cinema é uma alternativa⁴ que move o som e a luz para outro registro. Não se trata de corpos humanos capturados, mas de novos corpos de som e luz que começam a viver outra vida. Esses novos corpos de som e luz dançam uma nova dança de relacionalidade com os cineastas e os futuros públicos. Esses novos seres fazem coisas: afetam os cineastas (que também são as primeiras audiências), moldam os sentidos ao movimento de *worlding*⁵ e proporcionam uma nova abertura para as virtualidades da estrada. Esses novos corpos não são representações: são duplos que começam a viver uma vida própria.

Uma câmera afeta os sentidos. O mundo não está apenas lá, ele é performado. As possibilidades que o mundo oferece – está sempre oferecendo – são moldadas pela percepção. Quando você começa a gravar e a observar o mundo em seu *worlding*, suas virtualidades se

1 N.d.t. Opto por usar o termo em inglês, mantendo assim o estilo da redação original. A tradução mais direta de "Do-it-together" (DIT) seria "façam isso juntos". Trata-se de proposta de cocriação e coletividade derivada do "Do-it-yourself" (DIY), que significa "faça você mesmo" e se aproxima do conceito de bricolagem.

2 N.d.t. Para fluidez da leitura, utilizei em todo o texto "grupo" como tradução para "pack", que aqui se refere metaforicamente a grupos de animais (matilhas, alcateias, outros).

3 N.d.t. O autor originalmente usa "becoming-pack", aludindo ao conceito de devir ("becoming"), da filosofia, e a grupos de animais ("pack").

4 N.d.t. No texto original é usado o termo "schiz", normalmente aplicado como prefixo que denota uma divisão, ruptura ou separação na estrutura ou na forma de algo. Outra tradução possível para "schiz" como adjetivo que remete a comportamentos erráticos, alternativa menos coerente com o contexto.

5 N.d.t. Conceito utilizado na filosofia neomaterialista. A palavra deriva do substantivo "world", que significa "mundo", e adota o uso do gerúndio, denotando um processo em continuidade, bem como o deslocamento da categoria de substantivo para a condição de verbo – poderia ser traduzido, talvez, como "mundar", "mundando".

tornam realidades-cinematográficas: *cineworlding*. Tornar-se um grupo de som e luz significa uma sintonização de sentidos coletivos com as informações desse *worlding*. As virtualidades de som e luz começam a aparecer e a convocar técnicas para a realização, e essas técnicas são o que constitui o fazer artístico cinematográfico. Essas também são técnicas de criação coletiva, um grupo, em si.

A proliferação da tecnologia digital, os smartphones habilitados para rede, as plataformas de mídia social e a economia da atenção criaram um terrário de ambientes psíquicos, uma regularização dos ritmos existenciais. *Personing*⁶ acontece no terrário. Ao contrário do visto no filme *Matrix*, não há um exterior físico, e nosso planeta não é uma ilusão. Podemos chamar essa construção da mídia social de *Capitaloceno*. Ela tem as propriedades físicas do *Antropoceno*, um impacto em escala humana sobre a geologia do planeta; mas, diferentemente do *Antropoceno* proposto, o *Capitaloceno* nomeia a cultura global do capitalismo, na qual o personing é tanto um produto quanto um recurso.

O que estamos acostumados a chamar de Humano está historicamente ligado aos 500 anos de surgimento do *Capitaloceno*. Tanto o Humano quanto o Capital se tornaram conceitos trans-históricos e trans-geográficos que afirmam ser os únicos representantes do *Homo Sapiens Sapiens*. Biologicamente, somos uma espécie, mas desenvolvemos uma semiosfera-tecnosfera que proporciona um segundo nascimento – *personing*. Felix Guattari chamou essa matriz de Três Ecologias: biosfera-semiosfera-tecnosfera. Personing é uma figuração das três ecologias. Na biosfera, há numericamente um *Homo Sapiens Sapiens* reconhecido como uma pessoa. Pessoa, etimologicamente, vem da antiga palavra etrusca *per/sonare*, máscara. Uma máscara é uma tecnologia para a formação de uma vida (um eu coletivo e pessoal) e fornece um foco para a multiplicidade subjetiva e a ilusão de singularidade. Tomar-forma é o que Erin Manning chama de *bodying*⁷. Ela atravessa as três ecologias de forma transversal: são os sentidos sintonizando à biosfera com os recursos da semiosfera-tecnosfera. A compreensão dos sentidos é feita com recursos psíquicos e sociais. Os conceitos moldam as percepções e os afetos. Sentidos e conceitos e *worldings* são transversais, emaranhados. A criação de novos conceitos coletivos afeta os sentidos. Esse é o registro de um segundo nascimento: *Personing*. O grau de liberdade permitido para esse segundo nascimento é um regime social. Temos permissão para continuar mudando, continuar encontrando novas maneiras de nos nomear, temos permissão para acessar rituais que são moldados socialmente para provocar outro nome? Ou somos restringidos?

Bodying inclui o *smartphone* habilitado para rede, salas de reuniões de plataformas de mídia social, expectativas de acionistas, *bots*, algoritmos e programas políticos. A questão da

6 N.d.t. A palavra “personing” é utilizada na antropologia filosófica. A palavra “person” significa “pessoa”, e o gerúndio remete a um caráter de continuidade e deslocamento do substantivo para o verbo, como acontece em “worlding”

7 N.d.t. Termo derivado da palavra “body”, que significa “corpo”. Denota uma relação entre devir e corporeidade.

formação das três ecologias nunca foi tão evasiva ou mais complexa. Nossa capacidade futura não é determinada, mas também não é livre. Os recursos para moldar os sentidos agora são quase totalmente dominados por um punhado de bilionários. A maneira como nos fazemos juntos, em solidariedade, aliança e afinidade, é uma questão ecológica. Ecologia não é o meio ambiente, mas a produtividade e o impacto da existência, contínuos e sempre presentes. Como podemos criar coletivamente recursos que sejam capazes de hackear nossa capacidade futura?

O humano não é mais a única opção. É possível fazer outra coisa, ser um membro de uma alcateia de lobos digitais com corpos de som e luz, percorrer a semiosfera-tecnosfera uivando na escuridão, instigando o animal, o animal-câmera. Quero rondar a biosfera com leveza, livre de amarras, sem deixar meu grupo de som e luz. Podemos encontrar maneiras de uivar juntos em nossa escuridão compartilhada. E, ao uivar, sentir a leveza de outro tipo de corpo compartilhado, o humano se desprendendo de nossas costas coletivas à medida que sentimos uma abertura para outra forma de vivermos juntos. Apenas um momento é evidência suficiente de que o Capitaloceno não é eterno.

Aqui está um conjunto de ferramentas para a criação (*do-it-together*) de um grupo de som e luz.

1. Usem as câmeras que vocês tiverem.

Pode ser um telefone, uma câmera emprestada, uma filmadora ou uma câmera de cinema digital. Vocês só precisam ter a capacidade de gravar audiovisual. A câmera é um membro do grupo: ela também está na viagem de carro com vocês. Permitam que ela conheça cada uma das pessoas na viagem. Esses relacionamentos são pessoais e oferecem uma oportunidade para que vocês compartilhem suas próprias experiências. Vocês não precisam usar apenas uma câmera, podem usar quantas quiserem. Tirem fotos, façam gravações de áudio, desenhem, realizem o que lhes interessar. Se for necessário estabelecer uma regra, que seja apenas a regra da improvisação: Sim, e... Aceitem uma proposta, participem e façam uma proposta. Continuem com as cenas e deixem que elas os levem a algum lugar.

2. Reúnam alguns amigos (eles não precisam ser próximos)

A viagem de carro pode ser para o bairro vizinho, para o outro lado da cidade ou para outro país. Não precisa ser para longe para ser significativa. Seu grupo não precisa ser de amigos íntimos. Certamente não precisa ser composto por pessoas que já estão sincronizadas. Sejam curadores de um coletivo heterogêneo de pessoas que estejam dispostas a arriscar uma mudança. Vocês não precisam estar no controle: deixem que o *worlding* se manifeste.

3. Identifiquem um destino

É provável que haja um destino que os membros de seu grupo queiram visitar. Comecem gravando a conversa. Registrem a história de fundo, mostrem uns aos outros seus ritmos existenciais. Tentem não esconder as coisas importantes. Isso se tornará mais fácil depois, mas se esforcem para fazer isso desde cedo. Essa abertura permitirá que seu grupo forme laços. Lembrem-se de que vocês passarão o tempo juntos. Descubram o que os atrai para o local. Talvez vocês já tenham ido àquele lugar que todo mundo conhece. Então, peguem um mapa, fechem os olhos e escolham um ponto. O desconhecido começará a trabalhar em vocês. Deixem o acaso intervir. O acaso não é o vazio, é um ativador.

4. Coloquem pouca coisa na bagagem

Levem o que for necessário para sua segurança, confiem uns nos outros e compartilhem.

5. Planejem pouco

Permitam-se a oportunidade de acompanhar o movimento do mundo. Isso não é uma viagem de férias, não precisa ser confortável o tempo todo. Esta é uma oportunidade para que seu grupo faça uma jornada rumo ao desconhecido.

6. Abram-se para as virtualidades do mundo

O mundo não é uma coleção de coisas - é um processo. Sintonizar os sentidos ao mundo significa limitar o que você acha que sabe sobre ele. Permitam que ele entre, que os sentidos guiem suas perguntas sobre a experiência. Permitam que os afetos coletivos tomem forma, os sintam, os falem, habitem neles, os teorizem. Deixem que esses novos conceitos abram seus sentidos para um *becoming-worlding*⁸.

7. Uivem

Encontrem um local isolado e estacionem o veículo. Saiam e formem um círculo. Uivem! Deixem-se uivar até que não se sintam mais constrangidos em fazer isso juntos. Quando isso acontecer, vocês saberão. Vocês sentirão. Deixem que o uivo coletivo faça de vocês uma alcateia. Uivem com frequência. Permitam que seja um refrão que os aproxima e que identifica sua alcateia. Prestem atenção à diversidade de uivos em seu grupo. Deixem que o uivo se espalhe em seu ambiente. Na imaginação, sigam o uivo até seus limites geográficos. Alcancem os limites de seu território temporário. Reencontrem os ritmos da sua produção sonora. Sintam as vibrações no corpo e sintam a turbulência de seu uivo coletivo. Ouçam-no como um único som. Isso é vir-a-ser-grupo. As divisões tidas como certas entre espaço, materialidade e corpos começam a se desintegrar. No uivo, ocorre um *bodying* coletivo. Uivar

8

N.d.t. O termo aponta para uma fusão do “devir” com o conceito de “worlding” (ou “mundando”)

é ser grupo.

8. Interpretem vocês mesmos

Quaisquer que sejam os seus ritmos anteriores, eles começam a mudar. Se apoiem nessas mudanças e permitam que assumam um novo nome. Falem esses nomes para o mundo. Inventem cenas. Deixem que outro membro do grupo lhes dê um nome. Deixem que um evento se torne sinônimo de você. Nomes podem ser celebrações temporárias de transformação. Deixem que a nomeação os afete. Criem cenas com essas histórias de origem: assim, vocês estão se multiplicando na semiosfera.

9. Busquem oportunidades para ser desafiados

Dar um mergulho em um rio? Subir uma colina? Comer algo que vocês nunca experimentaram? Cantar uma música em público? Dar uma festa dançante em um terreno vazio ou em um estacionamento? Seja o que for, permitam-se entrar no desconforto. O desconforto é uma ruptura nos ritmos existenciais; o desconforto permite que surjam novas subjetividades coletivas e pessoais. Sintam a intimidade que emerge como uma força afetiva entre os membros de seu grupo. Expressem e produzam cenas com os afetos. Criar cenas é compartilhar com futuras audiências. Não precisa ser uma cena com diálogo: pode ser um olhar, um toque, uma coleção de posturas corporais.

10. Procurem maneiras de se importar mais

Cuidem uns dos outros emocionalmente, fisicamente, psicologicamente. Peçam ajuda, ouçam e amem. Permitam que o sentimento coletivo de acolhimento e o calor de ser acolhido permeiem seu grupo. Prestem atenção às necessidades do grupo e identifiquem por si próprios, e em silêncio, o que vocês podem oferecer. Façam essa oferta com amor. Façam cenas com essas ofertas.

11. Procurem maneiras de amar mais

Em um mundo dominado pelas narrativas do amor romântico, o amor coletivo da solidariedade, de um grupo, é pouquíssimo celebrado. Inventem técnicas para demonstrar o amor coletivo, deixem que o uivo seja o som do amor. Criem cenas com novas formas de amar.

12. Procurem maneiras de tocar a terra

Percorram o caminho mais longo. Parem com frequência. Se uma estrada vicinal chamar sua atenção, sigam por ela e descubram aonde leva. Não apenas passem por um rio, uma paisagem, uma cidade pequena, um evento às margens da estrada: parem e inventem uma

cena.

13. Editem juntos

Disponham de pelo menos um computador para edição. Editem juntos na estrada e onde quer que parem. Deixem que a edição faça a história avançar. Assistam juntos antes de dormir. Assistir a um filme tomando forma coletivamente por si só funcionará. Não pulem essa parte, pois isso é essencial para transformar os sentidos coletivos. Assistam e sintam juntos o grupo emergente de som e luz.

14. Evitem determinar a história

Não determinem o final ou a estrutura da história. Não se preocupem com um clímax ou com o conflito. Não precisamos de nada disso. A história começa e termina quando for. A história é a jornada e o drama é a poesia de se tornar um grupo. Qualquer outra coisa é uma intervenção indesejada em sua jornada, porque limita seu vir-a-ser. Aceitem não seguir a convenção: convenções são os ritmos existenciais de outras pessoas. Essa jornada é sobre sintonizar-se com os seus.

15. Aceitem a falta de direção da história

Combatam o sentimento de que nada está acontecendo na história. Essa é a presença das convenções de narração de histórias. Nada precisa acontecer, exceto a jornada. Deixem que a jornada seja a história.

16. Criem uma trilha sonora conectada a momentos

Façam uma lista das músicas e dos sons que se conectam com a viagem. Esses elementos contam uma história própria. Os incluem, mas não sintam que precisam explicá-los. Guardem algo para si mesmos e deixem que o mistério atraia sua audiência. O mistério abre caminhos para o pensamento. Não tenham medo do silêncio. Permitam que o público se siente e espere com seu grupo. Deleitem-se com o tempo.

17. Façam os créditos juntos

Tenham uma lista de pessoas, lugares, sons e músicas que contribuíram para sua história. Os incluem em seus créditos, eles desempenham um papel e merecem reconhecimento.

18. Exibam o resultado para seus amigos

Reúnam seus amigos em casa ou no apartamento e projetem o filme. Compartilhem

comida, bebidas e ideias. Assim que vocês iniciarem a exibição do filme para outras pessoas, acontecerá algo que não é possível quando ele é assistido apenas pelo grupo. Vocês sentirão o filme se abrir para algo mais. Vocês agora são um grupo de som e luz, e esse grupo está começando a viver sua própria vida. Já está percorrendo sua própria jornada.

19. Compartilhem com o mundo

Esse novo grupo inventou uma nova maneira de existir no mundo juntos. Solidariedade é uma palavra grande, mas significa estar unido. Esta viagem é um experimento em viver coletivamente e, em seu compartilhamento, afetará outras pessoas de maneiras que não se pode saber ou controlar. Deixem que viva sua própria vida. Seu grupo de som e luz uivará em uma escuridão que vocês nunca verão. Sua alcateia de som e luz viverá uma vida como um duplo de seu grupo. Ela se conectará com outros seres de som e luz que vocês nunca conhecerão. Vocês estão agora percorrendo o terreno da semiosfera-tecnosfera, contribuindo para as técnicas de vir-a-ser nas três ecologias.

Deixem isso de lado.

Voltem a isso em um ano e em cinco anos.

HOW TO MAKE OURSELVES A PACK OF SOUND AND LIGHT: ROAD TRIP DIT (DO-IT-TOGETHER) CINEMA

Michael B. MacDonald

What I have learned from road trips is that when you pack a vehicle full of your friends (and maybe a stranger) and go somewhere—doesn't have to be far—all are transformed. The transformation happens in two registers. The first is that you become a pack; the second is personal; both transformations are brought about by change. Existential rhythm is mutated in a becoming-open to the outside that does not often occur at home. What can be learned from this is that existential rhythms constitute a collective and personal 'self.' So a road trip, and the making of a pack, are techniques of existential hacking.

What I have learned from making road trip films emerged as a third transformation, a becoming-pack of sound and light. This third transformation operates in the same way that the first two do, by attunement. Attuning-to-worlding in the becoming-pack with a camera lets sound and light continue to cycle. It is conventional to think of cinema and photos as captured representations, but this is not right. Cinema is a schiz that moves sound and light into another register. These are not Human bodies captured, but new bodies of sound and light that begin to live another life. These new bodies of sound and light dance a new dance of relationality with filmmakers and future audiences. These new beings do things: they affect filmmakers (who are also the first audiences), they shape sensoria to the movement of worldings, and provide a new openness to the virtualities of the road. These new bodies are not representations: they are doubles beginning to live a life of their own.

A camera affects sensoria. The world is not just there, it is performed. The possibilities that the world offers—is always offering—is shaped by perception. When you begin recording and watching the world in its worlding, its virtualities become cinematic-actualities: cineworlding. Becoming a pack of sound and light is an attunement of a collective sensoria to the informing of this worlding. Virtualities of sound and light begin to appear and call-in techniques for actualization, and these techniques are what constitute cinematic artmaking. These are also techniques of collective-making, a pack, themselves.

The proliferation of digital technology, networked-enabled smartphones, social media platforms, and the attention economy have created a terrarium of psychic ambiences, a regularization of existential rhythms. Personing happens in the terrarium. Unlike the filmic Matrix, there is no physical outside, and our planet is not an illusion. We can name this social media construction Capitalocene. It has the physical properties of the Anthropocene, a

human-scale impact on the geology of the planet; but unlike the proposed Anthropocene, the Capitalocene names the global culture of capitalism in which personing is both a product and a resource.

What we are accustomed to calling Human is historically tied to the five-hundred year emergence of the Capitalocene. Both Human and Capital have become transhistorical and transgeographic concepts that claim to be the sole representative of the Homo Sapiens Sapiens. Biologically, we are a species, but we have evolved a semiosphere-technosphere that provides a second birth—personing. Felix Guattari called this matrix the Three Ecologies: biosphere-semiosphere-technosphere. Personing is a figuration of the three ecologies. In the biosphere there is numerically one Homo Sapiens Sapiens recognized as a person. Person, etymologically comes from the ancient Etruscan word per/sonare, mask. A mask is a technology for forming of a life (a collective and personal self), and provides a focus for subjective multiplicity and the illusion of singularity. Taking-form is what Erin Manning calls bodying. It cuts through the three ecologies transversally: this is the sensorium attuning to the biosphere with the resources of the semiosphere-technosphere. Making sense of the sensorium is made with psychic and social resources. Concepts shape percepts and affects. Sensoria and concepts and worldings are transversal, entangled. Making new collective concepts affects sensoria. This is the register of a second birth: Personing. How much freedom is allowed for this second birth is a social regime. Are we allowed to keep changing, keep finding new ways to name ourselves, are we allowed access to rituals that are shaped socially to provoke another name? Or are we restricted?

Bodying includes the networked-enabled smart phone, boardrooms of social media platforms, expectations of shareholders, bots, algorithms, and political programs. The question of the formation of the three ecologies has never been more slippery or more complex. Our future-ability is not determined, but it is also not free. The resources for shaping the sensorium are now almost totally dominated by a handful of billionaires. How we make ourselves together, in solidarity, allyship, kinship, is an ecological issue. Ecology is not the environment, it is the ongoing and always present productivity and impact of existing. How can we collectively make resources that are capable of hacking our future-ability?

Human is no longer the only option. It is possible to make something else, to be a member of a digital wolf pack with bodies of sound and light, to prowl the semiosphere-technosphere howling in the darkness, stirring the animal, the camera-animal. I want to prowl the biosphere lightly, unmoored without leaving my pack of sound and light. We can find ways to howl together in our shared darkness. And in the howling feel the lightness of another kind of shared body, the Human slipping off of our collective backs as we feel an opening towards another way of living together. Just a moment is enough proof that the Capitalocene is not eternal.

Here is a tool-kit for making a (do-it-together) pack of sound and light.

1. Use any cameras you have.

It can be a phone, a borrowed camera, a camcorder, or a digital cinema camera. You just need to have the ability to record audiovision. The camera is a member of the pack: it is also on the road trip with you. Allow it to get to know each of the people on the trip. These relationships are personal and provide an opportunity for you to share your own experiences. You do not have to only use one camera, you can use as many as you want. Take photos, audio recordings, draw pictures, actualize whatever calls you. If there needs to be a rule, let there be only the rule of improvisation: Yes, And ... Accept an offer, play, and give an offer. Keep the scenes going and let the scenes take you somewhere.

2. Collect some friends (they don't have to be close)

The road trip can be to the next neighborhood, across town, or to another country. It does not have to be far to be significant. Your collective does not have to be close friends. It most certainly does not have to be people who are already on the same page. Curate a heterogenous collective of people who are willing to take a risk of change. You do not have to be in control: let the worlding make itself known.

3. Identify a destination

There is probably a destination that members of your pack want to visit. Start recording the conversation. Record the backstory, show each other your existential rhythms. Try not to hide the important stuff. This will get easier later, but try hard to do it early. This openness will allow your pack to bond. Remember that you are going to be spending time together. Find out what draws you to the location. Maybe you have already been to that spot that everyone knows about. So take out a map, close your eyes, and pick a spot. The unknown will begin to work on you. Let chance in. Chance is not emptiness, it is an activator.

4. Pack lightly

Take what you need to be safe, rely on each other, and share.

5. Plan little

Allow yourselves the opportunity to go with the movement of the world. This is not a vacation, it does not need to be comfortable all the time. This is an opportunity for your pack to journey into the unknown.

6. Open yourselves to the virtualities of the world

The world is not a collection of things—it is process. Attuning a sensorium to the world means limiting what you think you know about it. Let it in, let the sensorium guide your questions about experience. Allow collective affects to take form, feel them, speak them, dwell in them, theorize them. Let these new concepts open your sensorium to a becoming-worlding.

7. Howl

Find a secluded spot and park your vehicle. Get out and gather into a circle. Howl! Let yourselves howl until you no longer feel self-conscious about doing it together. When it gets real, you will know. You will feel it. Let the collective howl make you a pack. Howl often. Allow it to be a refrain that draws you together, identifies your pack. Pay attention to the diversity of howls in your pack. Let the howl stretch out into your environment. In your imagination, follow the howl to its geographic limits. Reach out to the limits of your temporary territory. Feel your way back into the rhythms of your sound-making. Feel the vibrations in your body and feel for the turbulence of your collective howling. Hear it as a single sound. This is becoming-pack. The taken for granted divisions between space, materiality, and bodies begins to disintegrate. In the howl a collective bodying occurs. To howl is to pack.

8. Perform yourself

Whatever your rhythms once were, they are beginning to change. Lean into these changes and allow them to take on a new name. Speak that name into the world. Invent scenes. Let another member of the pack name you. Let an event become synonymous with you. Names can be temporary celebrations of transformation. Let the naming affect you. Make scenes with these origin stories: you are now multiplying in the semiosphere.

9. Look for opportunities to be challenged

Take a dip in a river? Walk up a hill? Eat something that you have never had? Sing a song in public? Have a dance party in an empty field or parking lot? Whatever it is, allow yourself to enter into discomfort. Discomfort is a break in existential rhythms; discomfort allows new collective and personal subjectivities to emerge. Feel for the intimacy that emerges as an affective force between the members of your pack. Speak them and make scenes with the affects. Making scenes is sharing with future audiences. It does not have to be a scene with dialogue: it can be a look, a touch, a collection of bodily postures.

10. Look for ways to care more

Look after each other emotionally, physically, psychologically. Ask for help, listen, and love. Allow the collective feeling of nurturing and the warmth of being nurtured stir in your pack. Pay

attention to the needs of the pack and identify for yourself, and in quiet, what you can offer. Make that offering with love. Make scenes with these offers.

11. Look for ways to love more

In a world dominated by the narratives of romantic love, the collective love of solidarity, of a pack, is too-little celebrated. Invent techniques of showing collective love, let the howl be the sound of love. Make scenes with new ways to love.

12. Look for ways to touch the earth

Take the long way. Stop often. If a side road calls to you, take it and find out where it goes. Don't just travel by a river, a view, a small town, a roadside event: stop and invent a scene.

13. Edit together

Bring at least one computer for editing. Edit together on the road and wherever you stop. Let the editing move the story forward. Watch it together before you sleep. Watching a film collectively taking form will do its own work. Don't skip this part, it is essential for transforming the collective sensoria. Watch and feel together the emerging pack of sound and light.

14. Avoid determining the story

Don't determine the ending or the story structure. Don't worry about a climax or the conflict. We do not need any of these. The story begins and ends when it does. The story is the journey and the drama is the poetry of becoming a pack. Anything else is an unwanted intervention into your journey because it limits your becoming. Be okay with not following convention: conventions are other people's existential rhythms. This journey is about becoming attuned to your own.

15. Accept the directionlessness of the story

Fight the feeling that nothing is happening in the story. This is the presence of storytelling conventions. Nothing needs to happen except the journey. Let the journey be the story.

16. Make a sound track connected to moments

Make a list of the songs and sounds that connect with the trip. These tell a story of their own. Include them but don't feel like you have to explain them. Keep something for yourself and let the mystery tug at your audience. Mystery opens paths for thinking. Don't be afraid of silence. Allow the audience to sit and wait with your pack. Revel in duration.

17. Make the credits together

Keep a list of the people, places, sounds, and songs that contributed to your story. Include them in your credits, they play a role and deserve notice.

18. Screen it for your friends

Bring your friends together at your house or apartment and screen it. Share food, drinks, and ideas. As soon as you start playing the film for others, it does something else that cannot happen when it is just the pack watching the film. You will feel it open onto something else. You are now a pack of sound and light, and this pack is beginning to live its own life. It is already having its own journey.

19. Share it with the world

This new pack has invented a new way of being in the world together. Solidarity is a big word, but it means being together. This trip is an experiment in living collectively and in its sharing it will affect others in ways that you cannot possible know or control. Let it live its own life. Your pack of sound and light will howl in a darkness that you will never see. Your pack of sound and light will live a life as a double of your pack. It will connect with other beings of sound and light that you will never meet. You are now prowling across the terrain of the semiosphere-technosphere, contributing to techniques of becoming in the three ecologies.

Let it go.

Come back to it in a year and five years.

A ESTÉTICA BEM-HUMORADA DE ELISA QUEIROZ: DO FAÇA-VOCÊ-MESMO À INTERATIVIDADE

Júlia Mello

1 Elisa Queiroz e a poética do *faça-você-mesmo*

Os trabalhos de Elisa Queiroz (1970-2011) eram autorreferenciais e tinham forte carga política, dialogando com o preconceito vivenciado por ser uma mulher gorda. Algumas palavras-chave podem ser lançadas ao analisar o projeto poético da artista, dentre elas, sedução, grotesco¹, humor, autonomia e interatividade. Para este capítulo, ficaremos com as três últimas, considerando que nos levam a novos caminhos interpretativos de obras ainda pouco conhecidas pelo público.

Seios, barriga, nádegas, coxas e muitos excessos eram elementos centrais que, desde a década de 1990, época em que a artista ainda cursava artes plásticas na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), apareciam nos trabalhos. Isso tudo com muito humor, autonomia (permeada por improvisos e forte apelo autodidata) e, com o amadurecimento do processo criativo, uma interatividade, inicialmente lúdica, que permitia ao público tocar, experimentar, adentrar e vestir as obras. Muitos trabalhos foram feitos para um momento específico – o aqui e agora da exposição –, necessitando de interação. Muitos objetos artísticos de Queiroz permitiam que as pessoas contribuíssem para a sua desmaterialização e seu desaparecimento em detrimento da percepção como recriação.

Podemos notar uma trajetória marcada pela busca da homologação da própria corpulência, principalmente se formos analisar alguns dos primeiros trabalhos (Figura 1, Figura 2, Figura 3 e Figura 4) que incluem fotografias que registram partes íntimas do seu corpo, trazendo um mix de sensualidade, doçura, poesia e, sobretudo, um toque de humor às produções. O direcionamento do olhar sobre a corporeidade, esse autorretratamento, tem se confirmado como uma potente estratégia da arte feminista de reafirmação das identidades de artistas, que passam a dialogar com sua autonomia (JONES, 2002; BOTTI, 2005). Uma prática que se alinha à filosofia de Donna Haraway (2009, p. 96): “nossos corpos são nossos eus; os corpos são mapas de poder e identidade”.

¹ Para uma leitura das práticas de Queiroz em diálogo com o fenômeno grotesco, conferir O corpo gordo e o grotesco: gênero, política e transgressão na arte contemporânea (MELLO, 2024).

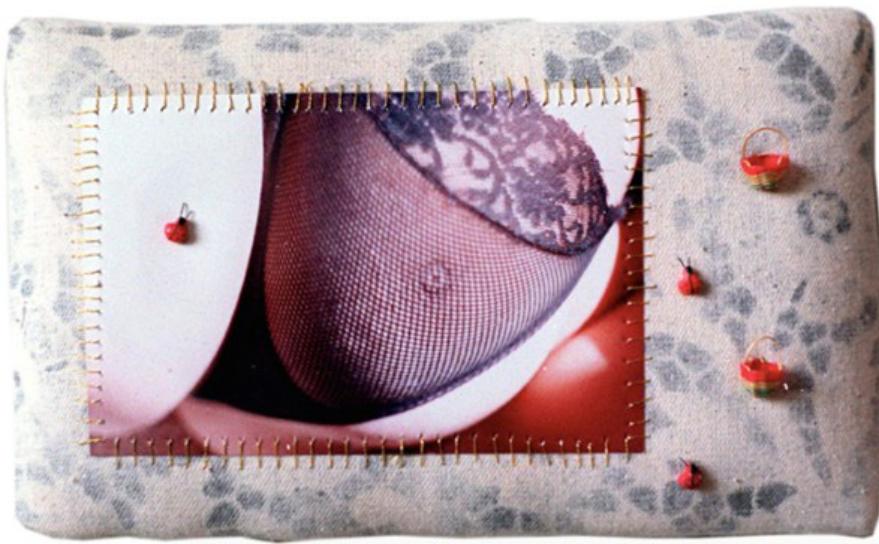


Figura 1. S/ título, 1998, Elisa Queiroz. Técnica mista: tecido, linha, plástico, espuma, tinta e fotografia. 20 x 12 x 3 cm.
Fonte: QUEIROZ, [200-].

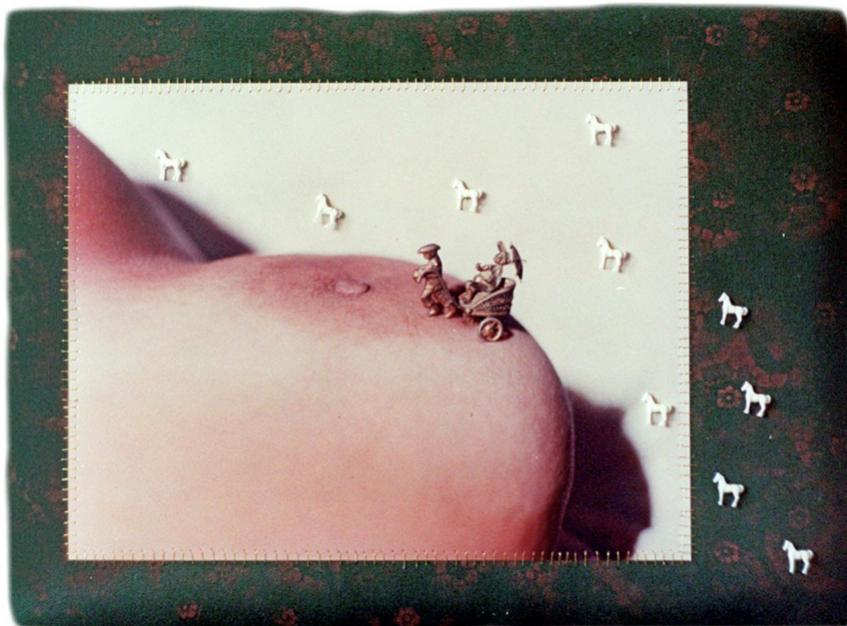


Figura 2. S/ título, 1998, Elisa Queiroz. Técnica mista: tecido, linha, plástico, espuma, tinta e fotografia. 50 x 35 x 5 cm.
Fonte: QUEIROZ, [200-].



Figuras 3 e 4. À esquerda: *S* / título, 1998, Elisa Queiroz. Técnica mista: tecido, linha, plástico, espuma, tinta e fotografia. 35 x 20 x 5 cm. À direita: Fonte: QUEIROZ, [200-].

Esses trabalhos reforçam a essência do *faça-você-mesmo* na poética de Elisa Queiroz, por meio de técnicas mistas englobando fragmentos do corpo da artista e elementos diversos como brinquedos, costuras, recortes e colagens, que se constituem em *assemblages*² de diferentes tamanhos.

Faça-você-mesmo consiste na tradução do termo inglês *do-it-yourself* (DIY), utilizado desde a primeira metade do século XX para denotar ações que podem ser realizadas de modo independente. Inicialmente, referia-se a atividades domésticas envolvendo montagem, reparo e modificação de móveis e residências, sem a necessidade de expertise profissional. O termo adquiriu novas dimensões na década de 1950, influenciado pela Internacional Situacionista e suas críticas sociais, políticas e culturais à sociedade de consumo, disseminadas por meio de novas formas de comunicação (BENNETT & GUERRA, 2018) e acabou por assumir um significado mais emblemático com o surgimento da cultura punk na década de 1970. Desde então, o conceito do *faça-você-mesmo* tem sido empregado para caracterizar produções independentes que operam como uma contracultura, desafiando normas e criando espaços onde a autenticidade e a expressão pessoal têm prioridade.

Se olharmos por esse viés, as *assemblages* de Queiroz assumem o papel de narrativas visuais que dialogam com questões de identidade, poder e resistência, reiterando sua autonomia. Na Figura 1, observamos parte dos seus seios através da transparência da renda e do tule no sutiã preto. O DIY se concretiza na fotografia costurada manualmente e de forma simétrica à almofada confeccionada por ela com padronagens feitas a partir da técnica de carimbo da estamparia artesanal. Uma joaninha toca a sua pele. Ao lado da imagem, outras joaninhas se intercalam a cestas de frutas na cor vermelha. Todo o processo, feito de forma minuciosa por Queiroz, articula uma poética que celebra a autonomia da sua corporeidade. Os elementos, associados à lingerie transparente, expressam uma forte tendência no projeto da artista, que

² Técnica artística que consiste na colagem de objetos variados para criar formas e significados. O termo, de origem francesa, significa “montagem”, tendo sido introduzido na arte em 1953 pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985), que o utilizou para descrever trabalhos que, segundo ele, “vão além das colagens” (RUBIN, 1968).

é a sedução relacionada a uma relação entre corpo e paladar.

De modo semelhante, a obra representada na Figura 2 reforça a intencionalidade da artista em construir um espaço de autenticidade por meio das técnicas manuais e do jogo de composição com miniaturas. Em termos formais, o trabalho segue a proposta de toda a série, intitulada “Objeto obeso” (1998), exibida durante a exposição individual de Queiroz, realizada Galeria de Arte Espaço Universitário (GAEU), consistindo em uma almofada estampada com a técnica de carimbo. Bordada nela encontra-se uma fotografia do seio da artista enquadrado com uma miniatura dourada de carruagem (o homem puxa a carruagem da mulher que está sentada com uma sombrinha de sol) passeando sobre ele. Dez cavalos brancos passeiam ao redor, na parte negativa da imagem.

A escolha da miniatura e a cor dourada possuem um forte simbolismo de opulência, poder e hierarquia, junto aos cavalos brancos, que remetem à pureza ou à cavalaria. A miniatura de carruagem que passeia sobre o seio de Queiroz pode ser interpretada como uma metáfora para um status privilegiado da mulher, que na cena, desfruta do passeio enquanto o homem se encarrega de levá-la, demonstrando certo esforço físico em uma pose que denota servidão.

O carimbo e o bordado contribuem para o efeito visual da obra, contrastando entre repetição/padronagem e detalhes que, por construções socioculturais podem evocar tradições femininas e artesanais. O bordado carrega uma potência considerável no campo das lutas feministas e, de acordo com a historiadora da arte Rozsika Parker (2010), é uma prática que há muito esteve presente na educação das mulheres sobre o ideal feminino e que paradoxalmente tornou-se uma arma contra as restrições de “feminilidade”. A junção dos dois processos, carimbo e bordado, sugere uma tensão entre o íntimo e o impessoal, ou ainda, a transição da pessoalidade para a exploração da subjetividade através do redirecionamento do olhar sobre a corporalidade de Queiroz.

O seio da artista é um ponto central de análise. As mamas, tendo sido construídas culturalmente como um símbolo de feminilidade, nutrimento e vulnerabilidade, nesses trabalhos podem ser lidas como uma forma de questionar os limites do corpo feminino. A escolha de se colocar na obra de forma explícita pode ser vista como uma afirmação do controle da própria imagem em um contexto tradicionalmente dominado por representações masculinas do corpo feminino.

Fugindo da delicadeza das miniaturas de joaninhas e cavalos, as Figuras 3 e 4 apresentam uma jogada mais “esculachada”, outro elemento marcante na trajetória poética da artista e que dialoga com o caráter de improviso das práticas DIY. Ainda que essas obras façam parte da mesma série e exposição – e estejam, grosso modo, alinhadas aos aspectos formais das demais -, contrastam em termos de aplicação dos elementos: agora brinquedos de plástico comumente usados para lembrancinhas, populares em kits de festa de aniversário nas

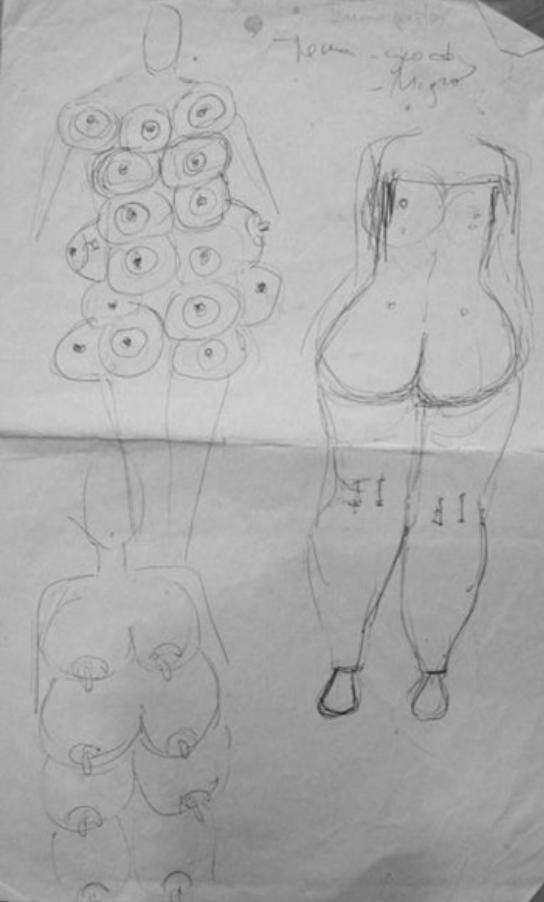
décadas de 1980 e 1990. Na Figura 3, quatro mini bonecos encontram-se deitados lado a lado, de forma simétrica. A fotografia, desta vez, centraliza o decote do mesmo sutiã preto da Figura 1, revelando que um outro mini boneco repousa sobre os seios da artista. Na Figura 4, nádegas à vista, camufladas pela transparência do tecido reforçam a sugestão de um momento de autoconhecimento sobre a condição de ser gorda, um possível desejo de enfrentamento contra as construções (e não a natureza) de ser corpulenta. Na linha de Haraway, essas obras têm um quê de blasfêmicas. Mostrar “as nádegas gordas” e os seios, desconstruindo o pudor, significa jogar com a ironia, considerando-a um misto de humor e jogo sério.

Um outro viés interpretativo nos lança à ideia de oferta do próprio corpo como comida, algo que a artista sugeria ser uma “antropofagia sinestésica” (QUEIROZ, [200-]). As panelinhas e pratos de plástico emoldurando as nádegas nos levam a perceber essa nuance proposta em seu discurso, revelando camadas que transbordam o jogo com materiais ou referências nostálgicas. A articulação entre elementos simbólicos – como o uso de brinquedos populares e o foco em partes do corpo historicamente associadas à vergonha ou à hipersexualização – rompe com expectativas estéticas tradicionais, criando um território híbrido entre o *kitsch*, o improviso e a crítica social.

Esses exemplos introduzem a maneira subversiva e humorada com que a artista discutia a relação entre corpo e subjetividade, deslocando convenções visuais e simbólicas. O DIY do improviso e da blasfêmia convidam o público a refletir sobre sua posição frente às normatividades que tais obras tensionam.

2 Faça-você-mesmo e interaja

As ações DIY podem contribuir para a promoção da solidariedade, da ação coletiva e fomentar um senso de pertencimento (Guerra, 2021, 2024). Nesse mote, as práticas artísticas de Queiroz, vistas sob a perspectiva da cultura DIY, se desconectam das estruturas formais de poder e criam espaços alternativos para a produção cultural. Ainda que a artista atuasse em meios institucionalizados, valorizava estratégias interativas que fugiam à normatização das galerias e museus. A artista extrapolava as mídias convencionais do sistema artístico, criando um forte vínculo com a moda, seguindo a poética de transmutação do seu corpo para o ambiente físico. Se os seios pareciam ser elementos centrais na série “Objeto obeso” (1998), no desenrolar de sua poética, se tornaram assinatura visual, retratando a circunferência, o erótico, a maciez da gordura e uma forma de desconstruir o pudor. Em documentos de processo disponibilizados pelo Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da UFES (LEENA) (Figuras 5 e 6), confirmamos a associação destes elementos. Queiroz demonstrava interesse na possibilidade de transformar corpos e experimentar volumes.



Figuras 5 e 6. Documentos de processo, [entre 1990 e 2000], Elisa Queiroz. Fonte: Banco de dados do LEENA.

Estes documentos mostram-se relevantes para uma melhor compreensão da intencionalidade da artista, afinal, “o gesto criador é quase sempre acompanhado de marcas processuais de sua ação, chamadas arquivos da criação – conexões que espelham uma rede de relacionamentos na criação em ato” (CIRILLO, 2013, p. 246). A proximidade de Queiroz com a moda se relacionava a uma busca e construção de objetos vestidos que se adequassem ao corpo gordo. Temos a ideia de um corpo como suporte para a criação de objetos e objetos como suporte para a criação de novos corpos (algumas peças da artista insinuavam a transformação de corpos magros em gordos – uma possibilidade de pensar o avesso do tradicional na moda, que tenta justamente transformar o gordo em magro).

Em termos de interatividade, a blusa vestível de Queiroz (Figura 7) remete visualmente a um topless e ultrapassa a apreciação estética passiva do público. O gesto de vestir a peça, sobretudo para mulheres, carrega implicações de provocação cultural. O fato de “mostrar os seios” por meio de uma estampa manualmente aplicada e bordada pela própria artista reforça a estética DIY como uma ferramenta de resistência e subversão, transformando um ato artesanal em uma declaração política.



Figura 7. Blusa com uma possível alusão ao topless, [entre 1990 e 2000], Elisa Queiroz. Fonte: GAEU, 2015.

Outra obra que utiliza os seios como elemento central, desta vez explorando uma conotação de conforto, aconchego e acolhimento, é a instalação “Confortável” (1998). A obra criava uma experiência lúdica, permitindo que o público adentrasse seu espaço para sentir-se “abraçado” (Figuras 8 e 9). Essa participação ativa entre o observador e a instalação transformava a obra em um processo aberto, em constante reinvenção. Nesse sentido, a manipulação dos materiais pelo público também se aproxima do DIY, tendo em vista que há ênfase na autonomia criativa e a personalização da experiência estética.



Figuras 8 e 9. Confortável, 1998, Elisa Queiroz. Instalação. Acrílico, tecido, linha, plástico, espuma. 100cm x 300 cm x 150 cm. Fonte: GAEU, 2015 e QUEIROZ, [200-].

O uso de materiais acessíveis e a ênfase na interatividade conectam a instalação de Queiroz a práticas contemporâneas que desafiam a hierarquia tradicional entre artista e público, aproximando-a de trabalhos como os de Ernesto Neto (1964-), muitos dos quais são construídos a partir de estruturas têxteis gigantes, convidando os visitantes a tocá-las e habitá-las. Essas obras transformam o público em cocriador, destacando o papel do corpo e do toque como mediadores de experiências artísticas. Nesse sentido, o DIY emerge como uma prática subversiva que ressignifica a produção artística ao promover um envolvimento direto com os materiais e uma experiência íntima com a obra. A obra de arte deixa de ser um objeto fechado em si mesmo para tornar-se uma situação aberta e participativa. “Confortável” se insere em uma perspectiva estética que valoriza a imersão sensorial, a interação direta e a ressignificação dos limites entre o artístico e o cotidiano.

Em 1999, Queiroz participou da coletiva “Sedução”, com curadoria de Neusa Mendes, na GAEU. A instalação “Namoradeira” (Figura 10) consistia em duas cadeiras de madeira, cada uma esculpida anatomicamente a partir de formas gordas masculinas (nádegas e genitais) e femininas (incluindo apoio para os seios). Elas ficavam sobre um tapete rendado estampado por botões de rosa, de onde brotavam imagens eróticas retiradas da internet (VIEIRA JUNIOR, 2007). Havia ainda uma mesinha, também de madeira, com um pote de balas redondas, envoltas em um poema escrito por um namorado da artista. A instalação participou do mapeamento do Itaú Cultural em 2001, percorrendo diversos estados.



Figura 10. Namoradeira, 1999-2000, Elisa Queiroz. Madeira, transfer, tecido, papel, balas e vidro. 250 x 250 x 150 cm.

Fonte: QUEIROZ, [200-].

A instalação utiliza o humor de forma incisiva como estratégia política, subvertendo estereótipos e normas sociais sobre corpo, erotismo e gênero. Ao transformar elementos cotidianos, como cadeiras e mesas, em objetos carregados de erotismo e crítica, Queiroz criava um espaço para o público refletir sobre convenções e preconceitos. Essa abordagem conecta seu trabalho à inglesa Sarah Lucas (1962-), especialmente ao *“Make love”* (2012, Figura 11), pela sua potência provocativa. Lucas também transforma o mobiliário acomodando seios e pernas modelados nele. Ambas podem ser lidas como um confronto frente aos estereótipos sexuais, empregando o humor para questionar os limites entre o corpo e o objeto, o vulgar e o sublime.



Figura 11. *Make Love*, 2012, Sarah Lucas. Instalação da exposição *“Situation make love”*. Disponível em: www.sadiecole.com/artists/lucas#sl-situation-make-love-2012. Acesso em: 20 dez. 2024.

O humor na arte frequentemente desarma, criando espaço para a crítica sem perder sua acessibilidade (HUTCHEON, 1985). Em “Namoradeira”, o uso do humor lida com questões de poder e representatividade, sobretudo se considerarmos a ridicularização das noções de normatividade sexual e estética que éposta, ressignificando o mobiliário como um espaço de discussão política e afetiva. Também, o pote de balas envoltas em poemas do namorado da artista, se firmam como um gesto irônico e íntimo, amplificando o impacto crítico da instalação, misturando o privado e o público em um jogo de sedução e provocação.

Encerrando o capítulo na linha entre humor e interatividade, convém apontar um alinhamento entre o poema “Eu e você”, de Elisa Queiroz, e a instalação “Intempérie de espaço” (2002):

Dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço

O espaço que me espreme, te sobra,
A roupa que você veste me aperta.
Na cadeira que você senta, eu não me levanto.
A roupa que eu visto, engole você.
Nós dois no mesmo espaço?
(QUEIROZ, [200-], p.7)

No poema, Queiroz pensa a relação do seu corpo com outro, indicando buscar na corpulência uma relação com o espaço, experimentando a tridimensionalidade com o cotidiano (MELLO, 2015, 2024). Dialogando com esses aspectos, “Intempérie de espaço” (Figura 12) apresentava doses de ironia e ludicidade. Tratava-se de dois cabides, cada um sustentando algo: o da esquerda do público, um vestido e o da direita, um corpo gordo com a cabeça de Queiroz. O vestido parece não caber nesse corpo caricaturizado plotado sob uma folha de papelão. O trabalho lembra as brincadeiras de vestir bonecas e recortar e colar roupinhas em desenhos de papel, mas o título indica que o jogo da artista não é assim tão ingênuo. “Intempérie” significa, no sentido figurado, catástrofe, infortúnio. A instalação apresenta um contraste de tamanhos: vestido estreito e corpo gordo.



Figura 12. Intempérie de espaço, 2002, Elisa Queiroz. Instalação. Plotter, papelão, tecido e plástico.

Fonte: QUEIROZ, [200-]

O vestido combina com as cores da composição das peças usadas no corpo, mas não cabe nele. O público fica instigado a vesti-lo, mas se intriga ao notar as diferenças de tamanho entre um e outro. A instalação abre caminhos para refletir sobre as exigências em torno dos padrões de beleza e do corpo, articulando, de forma irônica e lúdica, a relação entre corpo, espaço e os padrões de beleza. O contraste entre o vestido estreito e o corpo gordo plotado no papelão, abrem espaço para pensar sobre as imposições sociais e as expectativas de adequação física. O jogo visual que remete às brincadeiras infantis de vestir bonecas esconde uma crítica incisiva à pressão estética contemporânea, destacando o infortúnio associado à busca incessante por um corpo ideal. Por meio da tridimensionalidade e da interação com o público, Queiroz subverte noções tradicionais de beleza, criando um espaço para questionar as normas que restringem e categorizam os corpos.

As obras de Elisa Queiroz evidenciam como o corpo gordo pode ser ressignificado por meio de práticas artísticas que utilizam elementos do cotidiano, materiais acessíveis e a estética DIY como ferramentas de subversão e crítica social. Sua poética ultrapassa os limites tradicionais do sistema artístico ao propor uma experiência interativa e sensorial que valoriza a autonomia do público e a desconstrução de normatividades corporais e estéticas. Queiroz questionava padrões de beleza e desafiava as relações de poder que delimitam o lugar do corpo gordo na sociedade e na moda, explorando o DIY, a estética bem-humorada e a interatividade.

Chá da tarde: considerações finais

Analizando a trajetória poética de Elisa Queiroz por meio das obras aqui citadas, parece-nos correto afirmar que a artista entrelaçava experimentação, confronto com questões sociais em torno da corpulência e autonomia criativa. Seu corpo se configurava como metáfora, território e ferramenta, esboçando transições: do grotesco ao sublime, da ironia ao jogo sério, do faça-você-mesmo à interatividade. Seus trabalhos, repletos de humor, ofereciam ao público um convite irrecusável: tocar, sentir, vestir, rir, refletir – vivenciar a obra.

As criações de Queiroz, além de desestabilizar normas estéticas e sociais, propunham uma forma radical de autonomia. A artista construiu uma poética confrontando a vergonha socialmente instaurada em torno da corpulência, alinhavando a cultura DIY a práticas feministas que desafiam hierarquias, transformando o artesanal em ato político e o riso em resistência.

Por fim, os trabalhos de Queiroz nos dizem algo sobre a não conformidade, propiciando ferramentas para nos libertarmos dos condicionamentos da contemporaneidade. O desenvolvimento do seu processo criativo mostra que a arte, pautada em seu corpo, deu lugar a um campo de questionamentos do gênero, das formas, do espaço e das diferenças.

Referências

- BENNETT, Andy; GUERRA, Paula (Org.). *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. 1 ed. New York and London: Routledge, 2018.
- BOTTI, Mariana. *Espelho, espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade*. 2005. Dissertação apresentada ao curso de Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, São Paulo, 2005, p. 24-43.
- CIRILLO, José. *Free Willians: citacionismo e estética do grotesco na produção videográfica de Elisa Queiroz*. Revista Estúdio 7. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa & Centro de Investigação e de Estudo em Belas Artes, vol. 4, n.7, p. 246-247, janeiro-junho, 2013.
- GUERRA, Paula. *Decolonial Identities and DIY Music as Political and Social Resistance in the Global South*. In: HOMAN, S, STRONG, C., O'HANLON, S., & TEBBUTT, J. (Org.). *Interrogating popular music and the city*. Oxford: Taylor & Francis, 2024.
- GUERRA, Paula. *So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil*. *Cultural Trends*, v. 30, n.2, pp. 122-138, 2021. DOI: 10.1080/09548963.2021.1877085
- HARAWAY, Donna. *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: TADEU, Tomaz (Org. e trad.), *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 33-118.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- JONES, Amelia. *Performing the other as self*. In: SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. *Interfaces: women, autobiography, image, performance*. Michigan: University of Michigan Press, 2002.
- MELLO, Júlia. *O corpo gordo e o grotesco: gênero, política e transgressão na arte contemporânea*. São Paulo: Dialética, 2024.
- MELLO, Júlia. *O corpo gordo: diálogos poéticos em Elisa Queiroz e Fernanda Magalhães*. 2015. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, 2015, 168 p.
- QUEIROZ, Elisa. *Elisa Queiroz*. [200-]. Catálogo de obras da artista não publicado. Arquivos do Processo de Criação de Elisa Queiroz disponível no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo. 36 p.
- RUBIN, William. *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1968.
- VIEIRA JÚNIOR, Erly. *Arte para degustar*. Overmundo. Vitória, abril, 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/arte-para-degustar>. Acesso em 20 dez. 2024.

DADOS BIOGRÁFICOS

Hugo Bernardino Rodrigues

Artista plástico. Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo, atuou no LDI como ilustrador. Desenvolveu dissertação sobre fundamentos de arte aplicados no campo de concept art para filmes de animação. Desenvolveu pinturas para a capa do álbum "Brasileiro" (2017) do cantor Silva, Já trabalhou desenvolvendo ilustrações de cenários e personagens para o jogo de cartas Imperium Potens, também trabalhou como designer na construção de imagens para produtos da empresa de chocolates Garoto, para jogos e aplicativos de smartphones. Premiado na 2^a colocação do Pinta Prainha pela prefeitura de Vila Velha 2013. Premiado no 3^o lugar no Pinta Ilha pela prefeitura de Vitória 2015.

<http://lattes.cnpq.br/6934883105393112>

<https://orcid.org/0009-0007-7329-8118>

hugobernardinoufes@gmail.com

Guilherme Araujo Chane

Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), graduação em Design de Moda e Vestuário - FAESA - Centro Universitário (2021) onde realizou monitoria na matéria de moulage e modelagem do vestuário, possui também formação em nível técnico no Ceet Vasco Coutinho em modelagem do vestuário (2021) onde realizou seu estágio para seu curso superior na área. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em moda.

<http://lattes.cnpq.br/2304810809324958>

José Aparecido Cirillo

Pós-doutor em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Artista e Pesquisador Produtividade PQ2 CNPQ. É o fundador/ coordenador do LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGA/UFES), foi professor do Mestrado em Comunicação (PPGCS/UFES) de 2014 a 2022. Graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestre em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999); doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente, é professor Titular da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, ênfase em Artes visuais e Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura e arte pública; teoria do processo de criação e arquivos pessoais; memória e patrimônio, estudos da paisagem. Desenvolve pesquisas e projetos sobre ecossistemas urbanos e arte pública, observados pelo processo criativo com financiamentos do CNPQ, CAPES e FAPES.

<http://lattes.cnpq.br/6252535690546666>

<https://orcid.org/0000-0001-6864-3553>

josecirillo@hotmail.com

Jovani Dala Bernardina

Artista Visual. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Bolsista CAPES, Especialização em Educação Especial, Educação Inclusiva e Altas Habilidades (Faveni), Especialização em Arquitetura e Patrimônio (Faveni), Especialização em Arquitetura da Paisagem (Faveni), Licenciada em Artes (Uniasselvi/2023), Bacharel em Artes Plásticas (UFES/2022). Participou dos projetos: Prospecção e Construção Poética e A Paisagem Colonizada na América Latina, onde desenvolveu pesquisas nos seguintes temas: processo de criação, umwelt, hermenêutica, estudos da paisagem, identidade cultural, territorialidade e design urbano. Integrante do Coletivo artístico Ato Falho. Atua como pesquisadora nos grupos: Estudos da Paisagem, Processos Criativos em Gravura.

<http://lattes.cnpq.br/1003388753252063>

<https://orcid.org/0000-0001-5038-5672>

jvdalab@gmail.com

João Victor Silva Fernandes

Artista plástico. Mestre em Artes, Bacharel em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Sua pesquisa envolve os desdobramentos e aplicabilidades da modelagem e impressão 3D para fora do âmbito institucional e acadêmico. É integrante do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, o LEENA (UFES), onde atua como pesquisador e modelador 3D para a fabricação de Kits Paradidáticos e jogos de tabuleiro com enfoque na miniaturização de Monumentos e Obras Públicas instaladas no solo Capixaba, em especial na região da Grande Vitória e no Noroeste do Estado. Possui experiência ainda nos campos da ilustração digital e tradicional, onde desenvolve histórias em quadrinhos.

<http://lattes.cnpq.br/0383349009072114>

<https://orcid.org/0009-0004-3388-9448>

joaoVictorfernandes.ecda@gmail.com

Marcelo Mattos Gandini

Doutorando em Teorias e Processos Artístico-Culturais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito (PPGA/UFES), Mestre em Educação (2016) - PPGE/UFES, Especialização em Educação Inclusiva e Diversidade (2010) - ISECUB, Graduado em Artes Visuais (2007) - UFES. Professor de Artes – IFES / Campus Centro-Serrano e Artista Visual. Pesquisador nos grupos: Grupo de Pesquisa Arte Experimentação e Grupo de Pesquisas em Agricultura Familiar Sustentabilidade vinculados ao IFES e nos grupos Estudos da Paisagem e Processos Criativos em Gravura vinculados à UFES. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais, atuando principalmente nos campos da Arte contemporânea, Artes visuais, Foto instalação, Instalação e audiovisual.

<http://lattes.cnpq.br/0191713206053893>

<https://orcid.org/0009-0004-4381-6170>

mattosmgmattos@gmail.com

Paula Maria Guerra Tavares

Professora Associada de Sociologia na Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research da Griffith University na Austrália. Investigadora do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT) e do DINÂMIA'CET – Iscte, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes: Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes e da KISMIF (kismifconference.com e kismifcommunity.com). Presidente da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) Portugal e vice-coordinator da Research Network de Sociologia da Arte da European Sociological Association. Paula é editora-chefe (com Andy Bennett) da revista da SAGE DIY, Alternative Cultures and Society.

Universidade do Porto/Griffith Center for Social and Cultural Research

<http://lattes.cnpq.br/9747905616898171>

<https://orcid.org/0000-0003-2377-8045>

pguerra@letras.up.pt

Rodrigo Hipólito

Doutorando em Arte e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES, bolsa FAPES), mestre em Teoria, Crítica e História da Arte (PPGA-UFES, bolsa CAPES) e Bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição. Professor, escritor, redator do site Nota Manuscrita (notamanuscrita.com) e editor da Revista do Colóquio (periodicos.ufes/colartes).

<http://lattes.cnpq.br/3612827135478814>.

<https://orcid.org/0000-0001-6812-5714>

objetoquadrado@gmail.com

Rosely Kumm

Artista plástica, arte educadora e pesquisadora capixaba. Licenciada em Artes Visuais. Sua carreira é marcada por uma abordagem interdisciplinar, conectando a arte à diversas áreas do conhecimento humano. Pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes - Leena/Ufes, onde se dedica a investigar a percepção espacial por meio da cultura local e da arte pública. Arte educadora voluntária na APAE do Município de Domingos Martins. Nesse contexto, ela se empenha em desenvolver práticas artísticas que promovem a inclusão e o desenvolvimento, utilizando a arte pública como uma ferramenta poderosa para o crescimento pessoal e coletivo.

<https://lattes.cnpq.br/4579476998031846>

<https://orcid.org/0009-0008-9799-0405>

rosely.kumm@gmail.com

Júlia Almeida de Mello

Pós-doutorado (PPGA-UFES/2024), doutorado em Artes Visuais (PPGAV/EBA-UFRJ) com estágio sanduíche na Kendall College of Art and Design of Ferris State University (2020). Mestrado em Artes (UFES/2015), MBA em Design e Produção de Moda (UVV/2008), Licenciatura em Artes Visuais (Claretiano/2019), Licenciatura Plena em Música (UFES/2008) e Bacharelado em Design, habilitação em Moda e Vestuário (FAESA/2005). Docente no Programa de Pós-graduação em Artes-UFES (2023-2024), nos cursos Design de Moda e Design Gráfico (Centro Universitário FAESA, 2021-2022), Coordenadora do Projeto de Extensão Moda Múltipla em parceria com a Associação Vitória Down (2022), Coordenadora e Professora do Curso Técnico de Modelagem do Vestuário (LMV/2021), Professora do curso técnico de Multimídia (LMV/2021), Professora de Comunicação Social (DEPCOM/UFES 2018-2019), Artes Visuais (NEAD/UFES 2015), Artes Plásticas, Artes Visuais e Desenho Industrial (DAV/UFES/2014) e professora dinamizadora das artes na educação infantil (PMV/2008-2009).

<http://lattes.cnpq.br/2648924540669238>

<https://orcid.org/0000-0001-8454-2453>

juliaalmeidademello@gmail.com

Michael B. MacDonald

Cine-etnomusicólogo premiado, professor de música e titular da Cátedra de Pesquisa do Chanceler na Faculdade de Belas Artes e Comunicação da Universidade MacEwan, em amiskwacâskahikan, nome indígena para o que os colonizadores chamam de Edmonton, Alberta, Canadá. Sua pesquisa em andamento investiga a criação de conhecimento na pós-humanidade, audiovisão e cultura DIY.

<https://orcid.org/0000-0002-9083-9357>

<https://www.michaelbmacdonaldfilms.ca/>

Karyne Berger Miertschink Oliveira

Doutoranda, pesquisadora e artista vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Em seus estudos explora os temas da arte e tecnologia, mídias digitais e estética. Sua produção artística permeia as linguagens do desenho, gravura, fotografia e pintura digital. Quando pode, traduz textos do inglês para o português e do português para o inglês.

<http://lattes.cnpq.br/8969112257199519>

<https://orcid.org/0009-0003-8050-403X>

k-bm@hotmail.com

Iasmim Dala Bernardina Rodrigues

Artista visual. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Bolsista CAPES, Licenciatura em Artes Visuais (2022) pela Universidade Federal do Espírito Santo. Foi bolsista de Iniciação científica, nos projetos: Prospecção e Construção Poética A Paisagem Colonizada na América Latina, onde desenvolveu pesquisas

em teoria da arte atuando principalmente nos seguintes temas: processo de criação, Umwelt, hermenêutica, estudos da paisagem, identidade cultural, territorialidade e design urbano. Atualmente desenvolve pesquisa teórica e experimentações práticas no âmbito da cerâmica, escultura e fotografia e da gravura. Atua como pesquisadora nos grupos: Estudos da Paisagem, Processos Criativos em Gravura e no LEENA - Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes.

<http://lattes.cnpq.br/1418449894145466>

<https://orcid.org/0009-0002-8669-0171>

iasmimdb@hotmail.com

Sofia Sousa

Mestre em Sociologia e, atualmente, é doutoranda em Sociologia (com bolsa FCT) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Exerceu funções enquanto investigadora contratada pela Fundação da Ciência e da Tecnologia (FCT). Faz parte da Comissão Organizadora da KISMIF International Conference, é membro do Comitê Executivo para a Web/Publicações da International Association for the Study of Popular Music (IASPM); Secretária-Geral da IASPM-Portugal (International Association for the Study of Popular Music – Portuguese Branch) e Editora Executiva da Revista Todas as Artes – Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura. Na atualidade, dedica-se à investigação em áreas como as migrações, género, artes, cultura, inclusão social e pesquisas baseadas nas artes.

<https://orcid.org/0000-0002-8856-9618>

sofiaarsousa22@gmail.com

Jaqueline Torquatto de Oliveira

Mestranda em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo - Bolsista CAPES, Bacharela em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Espírito Santo (2013). Pesquisadora do Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da UFES, LEENA, com foco na pesquisa e catalogação da arte pública capixaba. Em 2023 passou a pesquisar a presença e a representação dos povos originários na arte pública capixaba.

<https://lattes.cnpq.br/2601386393048834>

<https://orcid.org/0009-0002-3914-1911>

jaquelineton4@gmail.com