

PARALELO31



Editorial

Nesta vigésima quarta edição da Revista Paralelo 31, periódico vinculado ao Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), apresentamos seis artigos, dois ensaios visuais e um relato de experiência. A revista Paralelo 31 é um programa de pós-graduação que, desde o final de 2024, é uma publicação do novo Curso do Doutorado que vem a somar ao Mestrado em Artes Visuais, criado em 2012 que, hoje, é parte do PPGArtes.

Com o passar do tempo, o Curso e a Revista amadurecem e afirmam seu compromisso com a investigação das artes em seu amplo espectro na contemporaneidade, e buscam apresentar pesquisas e produções em artes que abordam a área de concentração da Artes e Transversalidades. Assim, a revista do PPGArtes fornece um espaço para uma discussão cultural ampla em torno de projetos de pesquisa em artes visuais, dança, design, teatro e música, focando em abordagens interdisciplinares, com ênfase na relação entre a universidade, a cidade e a vida cotidiana. As variedades que encontrarão nesta edição versam sobre a arte e a vida no sentido local e global, vistas por meio do filtro das Artes: as narrativas audiovisuais de la migración en el arte contemporáneo; o dançapensar como operador conceitual; videoperformance (des)orientalista; tentativas poéticas de habitar Bagé, RS, Brasil; o Teatro enquanto testemunho e memória de Mércia Albuquerque em Lady Tempestade, e um processo poético de andar e olhar a cidade de Aveiro, Portugal e para si mesmo, do qual emerge uma série de produções artísticas que combinam, em tons de azul, a aquarela e cacos de azulejo português.

Agradecemos sua participação nesta publicação, seja desde a perspectiva autoral ou de leitura, desejando que tenham uma leitura prazerosa, que desperte novos questionamentos e reflexões em torno das Artes.

Comissão Editorial
Paralelo 31 - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes
Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
Pelotas, junho de 2025.

Comissão editorial

Alice Jean Monsell, Universidade Federal de Pelotas/UFPe, Pelotas, Brasil
Cláudia Brandão, Universidade Federal de Pelotas/UFPe, Pelotas, Brasil
Marco Aurelio da Cruz Souza, Universidade Federal de Pelotas/UFPe, Pelotas, Brasil
Rosângela Fachel de Medeiros, Universidade Federal de Pelotas/UFPe, Pelotas, Brasil

Editores convidados

Pedro Parente, Doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas-PPGARTES/CA/UFPe, Pelotas, RS, Rio Grande do Sul, Brasil.
Emerson Ferreira, Doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas-PPGARTES/CA/UFPe, Pelotas, RS, Rio Grande do Sul, Brasil.
Jessica Porciúncula, Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas-PPGARTES/CA/UFPe, Pelotas, RS, Rio Grande do Sul, Brasil.

Editoria de Arte

Larissa Schip, Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas-PPGARTES/CA/UFPe, Pelotas, RS, Rio Grande do Sul, Brasil.

Conselho editorial

Prof. Dr. Daniel Enrique Monje Abril, Docente Investigador Universidad Manuela Beltrán, Programa de dirección y producción cine y TV. Bogotá (Distrito Capital), Colômbia
Prof. Dr. Mauricius Martins Farina, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas /UNICAMP, SP, Brasil
Profa. Dra. Laura Inés Catelli, Professora titular Universidad Nacional de Rosario-UNR, Rosária, Santa Fé, Argentina
Profa. Dra. Analice Dutra Pillar, Professora Titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Profa. Dra. Paz Lopez, Docente Universidad Diego Portales-UDP, Santiago, província de Santiago, Chile
Profa. Dra. Fernanda Pereira da Cunha, Professora Adjunta da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás-EMAC/UFG, Goiânia, Goiás, Brasil
Prof. Dr. Leonardo José Sebiane Serrano, Professor Adjunto Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil
Profa. Dra. Helena Galán Fajardo, Profesora Titular en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, província de Madrid, Espanha
Prof. Dr. Otto Rosales Cárdenas, Táchira-Universidad dos Andes/ULA, Mérida, estado Táchira, Venezuela
Prof. Dr. Leonardo Charréu, Universidade Federal de Santa Maria-UFSM, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil
Prof. Dr. Raimundo Martins, Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás-FAV/UFG, Goiânia, Goiás, Brasil
Profa. Dra. Mirian Nogueira Tavares, Universidade de Algarve/UALG, Faro, província de Algarve, Portugal
Prof. Dr. Gonzalo Vicci Gianotti, Universidad de la República - UdelaR, Montevideu, Uruguai
Profa. Dra. Nádia da Cruz Senna, Universidade Federal de Pelotas-UFPe, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil
Prof. Dr. Marcos Villela Pereira, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Brasil
Profa. Dra. Adriane Hernandez, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Brasil
Prof. Dr. Ricardo Cristofaro, Universidade Federal de Juiz de Fora-UFJF, São Pedro, Minas Gerais, Brasil
Prof. Dr. Paulo Silveira, PPGAVI/Universidade Federal de Rio Grande do Sul-UFRGS, Brasil

Revisão linguística: Alice Monsell (inglês); Rosângela Fachel (espanhol).

Design gráfico: Projeto Gráfico: Lucas Pessoa Pereira; Projeto Web: Adriana Silva da Silva



Capa e contracapa: Michel Martines, imagens da série pictórica *Abuso!*.

Sumário

Editorial	2
Expediente	4

ARTIGOS

Cartografias del desplazamiento: narrativas audiovisuales de la migración en el arte <i>Mayra Huerta Jimenez</i>	8
<i>Dançapensar</i> <i>Luana Echevengua Arrieche; Alberto D'Ávila Coelho</i>	34
Videoperformance (des)orientalista <i>Giovana Moura Domingos; Gisela Reis Biancalana</i>	54
Tentativas de habitar Bagé (2022-): o encontro como pética videoartística <i>Wagner Ferreira Previtali; Rosângela Fachel de Medeiros</i>	78
Olhar para a cidade, olhar para si: <i>Janelas</i> de uma experiência estética <i>Ana Carolina Tavares Sousa; Luciana Netto Dolce</i>	100
Relações Interestpecies e materialidades artísticas: uma crítica lésbica ao patriarcado especista <i>Jasmin Mariane Flauzinho Fortes; Cláudio Tarouco de Azevedo</i>	128

ENSAIOS VISUAIS

<i>Abuso!</i> <i>Michele Martines</i>	166
<i>Tradições religiosas em não-lugares de passagem: a cruz como marco terrestre</i> <i>Lucas Silva Pamio</i>	188

RELATO DE EXPERIÊNCIA

<i>Relatos cartográficos de uma professora-artista-pesquisadora</i> <i>Taís Chaves Prestes</i>	216
---	-----

Mayra Huerta Jiménez
Doctora en Artes Visuales
e Intermedia por la
Universidad Politécnica
de Valencia, España. Es
profesora investigadora
en la Facultad de Artes
Tijuana en la Universidad
Autónoma de Baja
California, México. Líder
del Cuerpo Académico
Estudios sobre cuerpo
y territorio en las artes
visuales, <https://lattes.cnpq.br/0611462855245768>,
<https://orcid.org/0000-0003-0313-2132>,
mhuerta@uabc.edu.mx.

Cartografías del desplazamiento: narrativas audiovisuales de la migración en el arte contemporáneo

Cartografias do Deslocamento: Narrativas Audiovisuais da Migração na Arte Contemporânea.

Resumen: La propuesta presenta una curaduría de la exposición realizada en el 2019 titulada Rotas/ Rutas, como parte del II Simposio Internacional de Pesquisa em Arte: Intervindo, Migrando e (se) Deslocalizando. Este encuentro estuvo conformado por la Universidad Federal do Rio Grande do Sul, la Universidad Federal de Santa María, la Universidad Autónoma de Baja California, que conformaron esta curaduría. La selección audiovisual se presentó en la Sala Claudio Carriconde, Santa María en Brasil. El eje curatorial se basó en el aspecto del concepto migración, para esto se ha seleccionado cuatro artistas que abordan desde la video performatividad, el documental, así como los aspectos de conforman desde la experiencia de ser migrante entre dos países de índole europea de un desplazamiento hacia Latinoamérica. Actualmente es urgente abordar desde el arte; este fenómeno de la migración, en este sentido las narrativas audiovisuales conforman observaciones desde un lenguaje poético. Aspectos políticos y geográficos se destacan para mostrar poéticas que van dando forma a estas rutas en los procesos de movilización humana. Aspectos teóricos del video experimental como medio que se desplaza, entre sus aspectos técnicos y/o tecnológicos hasta las maneras discursivas con las que los artistas iberoamericanos toman las decisiones de producción audiovisual. El resultado es identificar esta cartografía simbólica de las fronteras: tanto del noroeste como el suroeste de México que manifiestan las cotidianidades, los espacios y las formas de creación contemporánea.

Palabras clave: migración; narrativas audiovisuales; video experimental; prácticas curatoriales; frontera; arte contemporáneo.

Resumo: O presente texto apresenta a curadoria da exposição Rotas/Rutas, realizada em 2019 no âmbito do II Simpósio Internacional de Pesquisa em Arte: Intervindo, Migrando e (se) Deslocalizando. O evento foi organizado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela Universidade Federal de Santa Maria e pela Universidad Autónoma de Baja California. A seleção audiovisual foi apresentada na Sala Claudio Carriconde, em Santa Maria. A curadoria articula obras de quatro artistas que abordam a migração por meio de diferentes linguagens audiovisuais, como a videoperformatividade e o documentário. As obras exploram experiências de deslocamento entre territórios europeus e latino-americanos, evidenciando processos de mobilidade, trânsito e reconfiguração identitária. No campo da arte contemporânea, as narrativas audiovisuais constituem um espaço de reflexão sobre as dinâmicas da migração. As obras mobilizam estratégias poéticas que evidenciam dimensões políticas e geográficas do deslocamento humano. Nesse contexto, o vídeo experimental é compreendido como um meio em constante deslocamento, situado entre suas condições técnicas e tecnológicas e as escolhas discursivas que orientam a produção audiovisual de artistas ibero-americanos. A curadoria propõe, assim, a leitura de uma cartografia simbólica das fronteiras. Em particular, destacam-se ressonâncias com contextos fronteiriços do noroeste e do sudoeste do México, onde emergem experiências cotidianas, espacialidades e práticas de criação contemporânea associadas à mobilidade.

Palavras-chave: migração; narrativas audiovisuais; vídeo experimental; práticas curatoriais; fronteira; arte contemporânea.

Abstract: This article examines the curatorial framework of the exhibition Rotas/ Rutas (2019), presented as part of the II International Symposium on Research in Art: Intervening, Migrating and (De)locating, organized by the Federal University of Rio Grande do Sul, the Federal University of Santa Maria, and the Autonomous University of Baja California. The audiovisual program was presented at the Claudio Carriconde Hall in Santa Maria. The curatorial project brings together works by four artists whose practices engage migration through the moving image, including video performativity and experimental documentary. These works explore experiences of displacement between European and Latin American contexts, addressing mobility, transit, and the reconfiguration of identity. Within contemporary art, audiovisual practices offer critical tools to reflect on the spatial and political dimensions of migration. The selected works mobilize poetic and experimental strategies that foreground the embodied and territorial conditions of human movement. In this context, experimental video is approached as a medium in motion—situated between technological conditions and the discursive strategies that shape the audiovisual production of Ibero-American artists. The exhibition ultimately proposes a symbolic cartography of borders. It resonates with frontier contexts in northwestern and southwestern Mexico, where everyday spatial practices and contemporary artistic production reveal the complexities of mobility and displacement.

Keywords: migration; moving image; experimental video; curatorial practice; border studies; contemporary art.

[1] Metodologías de investigación en las Artes. Paralelos 28”30”. Organizado por la Dra. Claudia Zanatta, la Dra. Mayra Huerta Jiménez, el Dr. Jhosell Rosell Castro como parte de los grupos de investigación Ciudadanía y Arte así como Imagen y Creación en octubre de 2015 en la ciudad de Porto Alegre en Brasil. Programa de la curaduría “Zona de frontera: lugar de contacto” <https://paralelos28e30.wixsite.com/arte/zona-de-contato>

[2] El Centro Cultural Santander fue sede de la muestra. Los conflictos entre la frontera de Brasil es la separación de una calle, que cambia entre un pueblo y otro, como es el caso del documental A Linha Imaginária (2014) del cineasta Rafael Andreazza, mercancía con la que se trafica y los conflictos de la variante del idioma. Sin embargo, en el caso de la ciudad de Tijuana ubicada el noroeste de México con el suroeste de Estados Unidos con el estado de California la frontera visualmente es violenta por la imposición de este muro que contienen y hace más notoria la división geopolítica sin hablar de las garitas con los agentes aduanales que vigilan esta frontera sin descanso.

Introducción

La vinculación académica y artística constituye una práctica fundamental para el desarrollo de redes de investigación y producción cultural entre instituciones públicas dedicadas a la educación superior y a la generación de conocimiento. En el campo de las artes visuales, estas colaboraciones permiten articular intercambios metodológicos, curatoriales y creativos que amplían las posibilidades de reflexión sobre los contextos sociales, políticos y territoriales en los que se inscriben las prácticas artísticas contemporáneas. En este sentido, desde 2015¹ se ha consolidado una colaboración entre la Universidade Federal do Rio Grande do Sul y la Universidad Autónoma de Baja California a través de diversos proyectos que han propiciado el intercambio entre académicos, artistas, estudiantes y egresados de ambas instituciones.

Dentro de este marco de cooperación, la práctica curatorial se ha constituido como un espacio estratégico para generar diálogos entre contextos culturales, territorios y temporalidades diversas. A través de la curaduría es posible articular encuentros entre obras, artistas y públicos, permitiendo reflexionar sobre los modos en que las prácticas audiovisuales contemporáneas abordan problemáticas como la movilidad, la frontera y los procesos de desplazamiento. Uno de los primeros antecedentes de esta colaboración fue la muestra cinematográfica Zona de fronteras: lugares de contacto², realizada a partir de la invitación del cineasta brasileño Zeca Brito³. Esta exhibición reunió diez piezas audiovisuales que exploraban la relación entre documental, video experimental y territorios fronterizos en contextos que abarcan Brasil, Uruguay, Argentina, México y Estados Unidos.

En continuidad con estas iniciativas, en 2018 se llevó a cabo el I Simposio Internacional de Investigación en Arte: Interviniendo, Migrando y (Des)localizando, concebido como un espacio de intercambio entre investigadores y artistas interesados en las relaciones entre arte, movilidad y territorio⁴. El simposio propuso la conformación de una red temática orientada a fortalecer el diálogo entre investigadores de América Latina e Iberoamérica, integrando presentaciones presenciales y virtuales que permitieron la participación de académicos provenientes de distintas universidades.

En 2019 el simposio se desarrolló en una segunda edición organizada de manera conjunta por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, la Universidade Federal de Santa María y la Universidad Autónoma de Baja California. En esta ocasión se propuso como eje curatorial la exposición *Rotas/Rutas*, proyecto que articula una reflexión sobre las narrativas audiovisuales vinculadas a la experiencia contemporánea de la migración. La exposición y las actividades asociadas se desarrollaron en distintos espacios culturales y universitarios de Brasil.

Entre estos espacios destaca el Centro Cultural Erico Verissimo en la ciudad de Porto Alegre, donde se realizaron diversas actividades públicas, entre ellas un montaje abierto⁵ de la exposición⁶, lecturas de poesía⁷, performances y encuentros de diálogo entre artistas, investigadores y público. Asimismo, se llevaron a cabo intervenciones urbanas mediante la instalación de pósters en muros y espacios del centro de la ciudad, ampliando el alcance del proyecto hacia el espacio público.

Por su parte, la Universidade Federal de Santa María presentó la exposición *Rotas/Rutas* en la Sala Cláudio Carriconde. En este

[3] Zeca Brito es un cineasta premiado en Brasil e Internacional, realiza audiovisuales enfocados en temáticas fronteras. Graduado en realización audiovisual por la UFRGS. Organiza el Festival Internacional de

[4] Ana María Guash, de la Universidad de Barcelona, Mau León de la Universidad Politécnica de Valencia de España; Claudia Zanatta, Daniela Kern y María Ivone dos Santos de la Universidad Federal de Rio Grande del Sur; Rosa Blanca de la Universidad Federal de Santa María de Brasil; Alex Schlenker de la Universidad Andina de Simón Bolívar de Ecuador; Miki Yokoygawa de la Universidad Autónoma de Hidalgo, Mayra Huerta Jiménez de la Universidad Autónoma de Baja California en México.

[5] El montaje abierto fue una presentación de las piezas participantes en el espacio de exhibición en compañía de los artistas locales invitados a dialogar sobre las propuestas de la frontera de la ciudad de Tijuana. La Dra. Huerta mostró cada una de las fotografías que participaron en este

[6] La exposición se conformó por dibujo, pintura, instalación, escultura y fotografía en donde se tocaba el tema de la migración desde distintas perspectivas poéticas que dialogaban entre los artistas locales de Porto Alegre y los artistas invitados de otros países.

[7] Días después de la inauguración se reunieron en el espacio para hacer lecturas de poemas en diferentes momentos a raíz de la temática tanto de migración como de las rutas sobre esta temática por los artistas locales de la ciudad de Porto Alegre.

espacio participaron artistas vinculados a la Universidad Autónoma de Baja California cuyas obras audiovisuales dialogan con los conceptos de ciudad, performatividad y migración. Entre los artistas invitados se encuentran Abraham Ávila, artista visual radicado en Tijuana, México; Alex Schlenker, artista visual y académico de la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito, Ecuador; Pau Pascual, artista visual y académico de la Universidade da Madeira en Portugal; y Vicente Ortiz Sauzor, artista visual y académico de la Universitat Politècnica de València, España.

A partir de este contexto de colaboración, el presente artículo analiza la propuesta curatorial de *Rotas/Rutas* como un espacio de



Figura 1. Documentación del montaje abierto. Mayra Huerta Jiménez mostrando las fotografías participantes. Archivo de la autora.

articulación entre prácticas audiovisuales, migración y producción artística contemporánea. La exposición permite reflexionar sobre la manera en que las narrativas audiovisuales construyen cartografías simbólicas del desplazamiento y de las fronteras, poniendo en diálogo diferentes territorios y experiencias de movilidad.

Desarrollo

En este proyecto, la curaduría se plantea como un dispositivo articulador capaz de reunir propuestas audiovisuales que, aunque no fueron concebidas originalmente para dialogar entre sí, comparten problemáticas y sensibilidades comunes. Desde esta perspectiva, se seleccionaron obras de artistas contemporáneos cuya producción en video aborda la migración como un eje representativo dentro de diversos lenguajes audiovisuales. La selección se configuró a partir de puntos de contacto entre los artistas y de la posibilidad de generar un campo de resonancias en torno a las experiencias de movilidad, tránsito y desplazamiento.

La migración constituye un fenómeno histórico que ha acompañado la formación de las sociedades humanas; sin embargo, en el contexto contemporáneo adquiere nuevas dimensiones asociadas a procesos de globalización, desigualdad económica y conflictos geopolíticos. Como señala Néstor García Canclini, los desplazamientos actuales se encuentran profundamente vinculados a las transformaciones culturales y económicas que atraviesan los territorios, generando formas complejas de hibridación e intercambio cultural. En este sentido, las movi- lidades contemporáneas no solo implican un tránsito físico entre países, sino también la reconfiguración de identidades, imaginarios y prácticas sociales.

Estas dinámicas se hacen visibles en fenómenos como las caravanas migrantes provenientes de distintos países de América

Latina y África, cuyos recorridos evidencian la persistencia de desigualdades estructurales que obligan a millones de personas a desplazarse en busca de condiciones de vida más dignas. En este contexto, los rastros del desplazamiento se manifiestan en huellas materiales y simbólicas: la invisibilidad de los cuerpos, la precarización de la vida migrante y la transformación del cuerpo en un elemento sujeto a dispositivos de control y explotación.

Desde el campo de los estudios visuales, estas problemáticas han sido abordadas como parte de una reflexión crítica sobre las políticas de visibilidad y representación. En palabras de Nicholas Mirzoeff, la visualidad contemporánea se encuentra atravesada por relaciones de poder que determinan qué cuerpos pueden ser vistos y cuáles permanecen invisibilizados dentro del espacio público. En este sentido, las prácticas artísticas y audiovisuales se convierten en herramientas para cuestionar dichas estructuras y para generar nuevas formas de representación del desplazamiento y la movilidad.

La noción de frontera resulta central para comprender estas dinámicas. Más que un simple límite geográfico, la frontera se configura como un espacio de negociación cultural, conflicto político e intercambio simbólico. Desde una perspectiva teórica, Homi K. Bhabha propone entender estos espacios como zonas intersticiales donde emergen procesos de traducción cultural y nuevas formas de identidad. Las ciudades fronterizas se convierten así en escenarios privilegiados para observar estas tensiones, donde la movilidad de los cuerpos se enfrenta a infraestructuras de control como muros, cercas o dispositivos de vigilancia.

Un ejemplo significativo de esta condición es la ciudad de

Tijuana, donde la presencia del muro fronterizo redefine la geografía urbana y evidencia las dinámicas de poder que atraviesan la relación entre México y Estados Unidos. En estos contextos, la violencia estructural asociada a las políticas migratorias suele integrarse a la vida cotidiana de manera casi imperceptible. Sin embargo, las prácticas artísticas permiten visibilizar estas tensiones al abordar problemáticas como las desapariciones forzadas, la ausencia de los cuerpos y las condiciones de vulnerabilidad que caracterizan a amplios sectores de la población migrante.

La concepción de esta curaduría surge también desde mi propia práctica como artista visual. Desde esta posición, el proyecto se construye a partir del diálogo con artistas con quienes he establecido vínculos académicos y profesionales a lo largo de distintos procesos de investigación y producción. Estas relaciones han permitido configurar una red de colaboración que conecta diferentes contextos geográficos y experiencias en torno a la producción audiovisual.

En el caso de Vicente Ortiz Sausor⁸, su participación se vincula con una relación académica que se remonta a su papel como director de tesis, lo que permitió consolidar un diálogo en torno al cine y a las prácticas audiovisuales que han acompañado mi interés por este medio desde mis estudios de licenciatura en artes plásticas.

Por su parte, Pau Pascal participó como sinodal en mi examen de titulación, dando inicio a una relación de colaboración centrada en el campo audiovisual. Su experiencia de residencia en la frontera sur de México, particularmente en el estado de Chiapas, influyó en el desarrollo de una producción audiovisual vinculada a los

[8] Tesis de doctorado de la autora, director de tesis Vincente Ortiz Sausor, titulada: Video espacios posibles. Una aproximación del lenguaje audiovisual en la frontera norte de México. Esta investigación generó el análisis del lenguaje audiovisual en la frontera norte de México, sobre diez videoastas que producen video de creación. Tomando como base ciertos parámetros de la migración llevándola a lo metafórico y al espacio de un contexto fronterizo comparándolo con el espacio videográfico y por último resaltar está condición y/o característica de lo nómada en la realización de las imágenes en movimiento (audiovisuales).

paisajes urbanos y a las dinámicas sociales del contexto mexicano. Asimismo, la obra de Abraham Ávila ha sido objeto de análisis dentro de mis investigaciones de maestría y doctorado. Su trabajo explora la relación entre video y cine mediante estrategias narrativas que se desarrollan en el espacio urbano a partir de acciones y situaciones construidas para la cámara.

Finalmente, la colaboración con Alex Schlenker surgió a partir de un encuentro académico realizado en 2018 en Quito, Ecuador, donde fui invitada a impartir una conferencia magistral en el marco del curso *Cine y literatura: procesos de adaptación e intertexto* del programa de Maestría en Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar. Este encuentro permitió establecer un diálogo inmediato en torno a las prácticas audiovisuales y sus posibilidades dentro de la investigación artística.

A partir de estas relaciones, la curaduría se configura como una práctica orgánica basada en redes de colaboración y diálogo entre artistas e investigadores. Más que una simple selección de obras, el proyecto propone un espacio de convivencia crítica donde las producciones audiovisuales se entrelazan para reflexionar sobre las dinámicas contemporáneas de migración y desplazamiento, tal como se materializó en la exposición *Rotas/Rutas*.

Visualidad, migración y video en el arte contemporáneo

El origen de esta curaduría se sitúa en el interés por visibilizar producciones audiovisuales que exploran la performatividad y lo documental desde su relación con contextos fronterizos y con la experiencia contemporánea de la migración. A partir de esta perspectiva, se propone analizar cómo los artistas visuales utilizan la imagen en movimiento para construir narrativas que dialogan con los procesos de desplazamiento, tránsito y movilidad que

caracterizan a diversos territorios en la actualidad.

En este sentido, se toma como punto de partida el campo de las artes visuales para evidenciar otras formas de producción audiovisual que, si bien no responden necesariamente a los modelos tradicionales del cine, se encuentran estrechamente vinculadas con su lenguaje. Surge entonces una serie de preguntas que orientan este análisis: ¿qué tipo de relaciones establecen los artistas visuales con el medio audiovisual al producir obras híbridas? ¿De qué manera estos trabajos dialogan con otras disciplinas artísticas y campos del conocimiento?

Las artes visuales han incorporado históricamente diversos procesos como acciones, intervenciones e interacciones que han ampliado los límites de la producción artística. En el contexto del arte contemporáneo, estas prácticas han generado múltiples experiencias de experimentación que dialogan de manera cercana con el cine y con otros medios de registro de la imagen en movimiento. Un ejemplo de esta relación se encuentra en la exposición *Arte y Cine. 120 años de intercambio*, presentada en 2017 en el CaixaForum Madrid en la ciudad de Madrid. Esta muestra revisó los vínculos históricos entre ambos campos, desde los primeros dispositivos cinematográficos hasta las transformaciones narrativas y estéticas que han acompañado la evolución del cine.

En esta misma línea, el investigador Carlos Tejeda señala que muchos artistas visuales trasladan sus ideas plásticas al lenguaje cinematográfico, incorporando elementos propios del cine como el movimiento, el ritmo y la temporalidad de la imagen. Estos aspectos han motivado a numerosos artistas a experimentar con el medio audiovisual, convirtiéndolo en un espacio de exploración conceptual y formal que incluso ha influido en los propios recursos narrativos del cine (Tejeda, 2008).

La aparición de dispositivos técnicos desarrollados desde el siglo XIX —como la cámara fotográfica, cinematográfica y posteriormente el video— transformó radicalmente las formas de producción y circulación de la imagen. En este sentido, la teórica española Lorena Rodríguez Mattalia plantea que lo videográfico puede entenderse como un dispositivo de la imagen en movimiento que posibilita nuevas relaciones con la imagen, caracterizadas por su potencial crítico y autorreferencial, así como por la facilidad de manipulación y experimentación que ofrece el medio (Rodríguez Mattalia, 2011). De esta manera, la imagen en movimiento se desplaza entre distintos dispositivos y formatos, generando prácticas audiovisuales que se transforman continuamente en sus procesos de producción, montaje y exhibición.

Desde una perspectiva antropológica, estas transformaciones también invitan a reflexionar sobre el papel del artista dentro de la sociedad contemporánea. En este sentido, el antropólogo cultural Néstor García Canclini plantea una pregunta central para comprender las prácticas artísticas actuales: ¿qué hacen quienes se llaman artistas? A partir de este cuestionamiento, el presente análisis propone indagar qué ocurre cuando los artistas visuales deciden experimentar con el audiovisual como medio de investigación estética y narrativa.

El acercamiento analítico se centra, por tanto, en la práctica artística y en los procesos creativos que intervienen en la producción de estas obras. Se busca identificar los recursos, estrategias y decisiones que los artistas emplean para construir narrativas audiovisuales desde su propia comprensión de los dispositivos técnicos, así como desde su posicionamiento frente a la cámara, ya sea como intérpretes, directores o activadores de situaciones dentro de la imagen en movimiento.

Por otra parte, la noción de contemporaneidad implica comprender el tiempo como una dimensión compleja en la que convergen diferentes temporalidades. Lo contemporáneo no sólo remite a lo actual, sino también a la interacción entre lo moderno, lo pasado y lo presente. En este sentido, el sociólogo Zygmunt Bauman describe la modernidad contemporánea a partir de las ideas de fluidez y movilidad, conceptos que contrastan con las estructuras sólidas de etapas históricas anteriores (Bauman, 2004). Estas nociones resultan pertinentes para pensar las dinámicas culturales y sociales de una sociedad en constante transformación. De manera complementaria, el sociólogo Gilberto Giménez propone entender la cultura como un campo donde coexisten “zonas de estabilidad y persistencia” junto con “zonas de movilidad y cambio” (Giménez, 2008). En este contexto, resulta relevante examinar cómo estas dinámicas de fluidez, movilidad y transformación se trasladan al ámbito de la producción audiovisual contemporánea, donde la experimentación con la imagen en movimiento refleja las tensiones y desplazamientos propios de nuestro tiempo.

Las poéticas simbólicas de los cuatro artistas audiovisuales de Rotas / Rutas.

Vicente Ortíz Sausor

La obra *Europa?* (2016) propone una reflexión sobre la migración a partir de la relación entre paisaje, ficción y simulación. El video fue concebido como una video instalación presentada en un monitor de siete pulgadas colocado en la parte superior de la pared, de modo que la imagen se sitúa a la altura de la mirada y evoca la línea del horizonte marítimo.

La pieza parte de la toma directa de un escenario natural,

donde el mar se convierte en un espacio simbólico asociado al tránsito y al desplazamiento. En este contexto, la acción central del video consiste en la presencia de una muñeca de trapo que flota boca abajo sobre el agua. Este gesto, aparentemente simple, introduce un elemento de ficción que transforma el paisaje en una metáfora visual de las trayectorias migratorias contemporáneas. La figura de la muñeca funciona como un cuerpo sustituto que remite a la fragilidad y vulnerabilidad de quienes atraviesan el mar en busca de nuevos territorios. Al mismo tiempo, la escala



Figura 2. *Europa?*. 2016. (Detalle, still de video)

reducida del dispositivo de exhibición intensifica la relación entre espectador e imagen, generando una experiencia íntima que invita a contemplar el horizonte como un espacio de incertidumbre, tránsito y memoria.

Esta video instalación simula los cuerpos que llegan por el mar del mediterraneo provenientes de África por las pateras que entran a España en Tánger y Almería, pero el contraste se da con la muñeca de tez blanca que hace este giro para voltear a cualquier individuo flotando en el mar. El cuerpo, pero no cualquier cuerpo, sino de este cuerpo representativo de una niña es la propuesta del Sausor. Al final del video se lee un texto que dice:

*Un mar sin tierra en la que desembarcar
Un muro sin horizonte al que llegar.
Europa cuna de la Cultura Occidental ?*

De esta manera, la obra articula una poética visual donde el paisaje natural se convierte en un escenario simbólico para reflexionar sobre las tensiones entre desplazamiento, frontera y representación en el contexto contemporáneo.

Pau Pascual Galbis

El cortometraje experimental *Vivir la vida* (2017) propone una aproximación fragmentaria a la vida urbana en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, situada en la frontera sur de México. La obra se construye a partir de una serie de retratos cinematográficos de mujeres que trabajan en el mercado local, intercalados con imágenes del tránsito urbano y con registros sonoros de las calles que configuran una atmósfera cotidiana de la ciudad.

El video articula distintos fragmentos visuales y sonoros que, en conjunto, delinean un retrato urbano donde los gestos, las voces y los movimientos de la vida diaria adquieren un carácter cinematográfico. A través de estas secuencias, el artista captura escenas del mercado, el flujo de peatones y vehículos, así como la presencia de vendedores ambulantes que forman parte del paisaje social de la ciudad.

En determinados momentos aparece una joven que se



Figura 3 e 4. Stills del video *Vivir la vida*.

convierte en el personaje central del relato visual. Su presencia introduce una pausa dentro del ritmo de la ciudad, particularmente en la escena donde se le observa disfrutando de un momento de tranquilidad en un bar. Este contraste entre el bullicio urbano y la intimidad del personaje genera un equilibrio entre observación documental y construcción narrativa.

Pascual adopta una posición de observador que recorre la

ciudad con cámara en mano, registrando encuentros espontáneos y situaciones cotidianas. Este gesto aproxima su práctica a la de otros artistas de la exposición, como Abraham Ávila, quienes utilizan el registro directo del espacio urbano para construir una mirada sensible sobre la vida en contextos fronterizos.

De esta manera, *Vivir la vida* configura un retrato audiovisual de la ciudad donde las personas, las calles y los sonidos urbanos se entrelazan para revelar las dinámicas sociales que habitan el espacio público de la frontera sur de México.

Abraham Ávila

La obra *In Between – An Image of Us About Them* (2017) surge de una investigación de campo realizada por Ávila entre 2016 y 2017, en el contexto de la llegada de migrantes haitianos a la ciudad de Tijuana. El proyecto plantea un intercambio visual y simbólico entre la conformación de la identidad de los migrantes haitianos y la de los tijuaneños, explorando cómo pueden pensarse simultáneamente juntos y separados. Esta tensión entre diferencia y cercanía se convierte en eje de reflexión sobre la convivencia y el encuentro cultural en un territorio fronterizo.

El video se presenta como una intervención directa sobre la pared de un establecimiento comercial, realizada por los propios migrantes, lo que evidencia un acto de apropiación del espacio urbano y un gesto de integración simbólica. El personaje central aparece de espaldas a la cámara, concentrando la atención en el gesto de la mano que sostiene el pincel. Este detalle transforma el cuerpo en un signo simbólico que articula acción, presencia y representación.

Ávila pertenece a una generación de comunicólogos que han



Figura 5. Still de video *In Between- An image of us about them*

incorporado el video y el cine como estrategias de producción dentro del arte contemporáneo. Su práctica se caracteriza por el uso de la cámara en mano, registrando acciones y situaciones en espacios urbanos. Estas derivas incluyen recorridos por el centro de Tijuana, trayectos en transporte y exploraciones alrededor de la línea del cerco fronterizo. En este contexto, la cámara funciona como una extensión del cuerpo del artista, generando imágenes en movimiento que construyen un imaginario visual de la ciudad y de las interacciones que en ella se producen.

Alex Schlenker

La práctica de Alex Schlenker se centra en el registro experimental de acciones en movimiento, explorando la noción de desplazamiento y dislocación. Su producción audiovisual se inscribe en la tradición del cine experimental y se caracteriza por una atención minuciosa a la experiencia sensorial, donde imágenes y sonidos se entrelazan para construir una poética del tránsito y la movilidad.

La pieza *Borderline* (Video SD, Color, Sonido Stereo, 5:17 min) es un registro sensorial de la frontera entre Tijuana y San Diego. A través de este video, Schlenker captura los sonidos y las imágenes del espacio fronterizo, transformando la observación en un acto perceptivo que articula territorio, tránsito y experiencia humana. En *Brazo-blandiendo-gladío* (Video HD, Color, Sonido Stereo, 1:27 min), el artista realiza una lectura poética del movimiento del mar, donde la temporalidad de la imagen y el ritmo del video generan una narrativa sensorial que invita a percibir la naturaleza como un espacio en constante flujo.

Por último, *Valise* (Video HD, Color, Sonido Stereo, 1:42 min) utiliza un juguete escénico para explorar la noción de automatización en el movimiento humano. La obra combina registro y observación



Figura 6. Still de video. Alex Schlenker 2012.

de objetos en tránsito, como maletas que circulan en una cinta de equipaje, articulando dimensiones de color, volumen y forma. Este dispositivo visual permite pensar la movilidad desde lo cotidiano, lo funcional y lo simbólico, al tiempo que evidencia aquello que viaja pero permanece invisible en su interior.

Schlenker utiliza el desplazamiento físico como un principio



Figura 7. Still de video. Alex Schlenker 2014.

generador de sus obras; los viajes y trayectos que realiza se traducen en registros fragmentarios que documentan temporalidades coleccionables, suspendidas entre la observación directa y la contemplación estética. La disposición de múltiples pantallas, con encuadres fijos o simultáneos, estructura la experiencia sensorial, distribuyendo el tiempo y el movimiento de manera poética. De

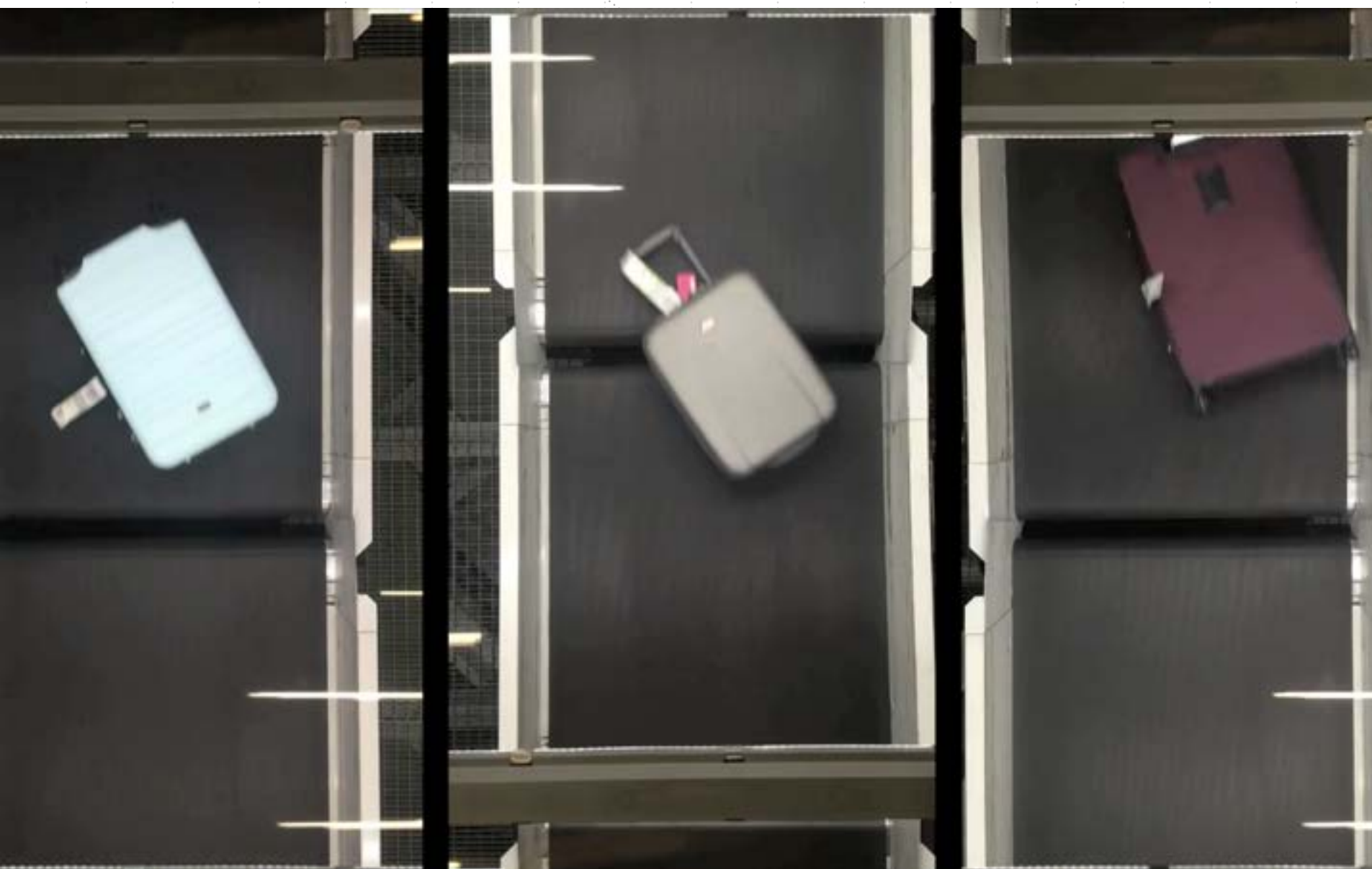


Figura 8. Still de video. Alex Schlenker 2014.

este modo, sus obras transforman el tránsito, la frontera y la acción humana en un espacio de reflexión sobre la movilidad, el tiempo y la percepción visual.

Conclusiones

La migración, en este contexto, no se entiende únicamente como un fenómeno social, sino también como un concepto que permite que los dispositivos audiovisuales se desplacen y establezcan segmentos de recorrido dentro de la imagen en movimiento. Philippe Dubois plantea esta idea desde la transversalidad de las imágenes, es decir, el estar “entre” imágenes, y propone un régimen de visualidad que interroga: ¿qué ocurre si la imagen se concibe como un ensamblaje de momentos? ¿Qué sucede con la noción tradicional del plano cinematográfico como núcleo de la toma? La inmovilidad de la imagen se problematiza cuando esta muestra movimiento, adquiere duración y se transforma en mundos posibles, articulando flujos de unicidad y elasticidad temporal (Dubois, 2013:10).

En este sentido, la migración entre cine y fotografía ha diversificado el campo expandido del audiovisual y sus modos de circulación, considerando:

- La presencia de un “efecto-cine” en la creación fotográfica contemporánea y un “efecto-filme” en la obra de artistas plásticos, fotógrafos y cine-artistas, especialmente en prácticas que retoman imágenes fílmicas, montaje fotográfico, fotografías estenopeicas o instalaciones que proyectan imágenes en movimiento.
- La cuestión del movimiento de la imagen y su exposición simultánea en fotografía, cine, video e instalaciones, así como los

desafíos de percepción asociados a la representación de estos movimientos “improbables” (Dubois, 2013:10).

Raymond Bellour, en *Entre imágenes*, describe cómo estas imágenes se constituyen a partir de lo “foto-fijo” o “fotograma”, articulando el video con la televisión y el cine. Su noción de “pasajes” subraya la fuerza del video para propagar lo móvil y lo inmóvil, estableciendo una transición universal entre fotografía, cine y video.

Asimismo, Rodríguez enfatiza que el dispositivo videográfico posee una cualidad liminal: se encuentra “entre”, en la frontera de espacios híbridos que combinan arte y comunicación, televisión y cine. Esta capacidad de estar “entre” permite a los audiovisuales expandirse y experimentar, creando espacios metafóricos que trascienden la pantalla.

Cada una de las producciones de *Rotas/Rutas* articula poéticas de la migración, el cuerpo, los rostros de la ciudad y los territorios enmarcados en contextos contemporáneos, especialmente en economías capitalistas. Los espacios naturales y urbanos se fragmentan y simulan en la construcción de imágenes en movimiento, generando un registro sensible y poético de la experiencia humana.

El tiempo narrativo de cada obra se configura de manera particular, promoviendo una contemplación activa por parte del espectador. No existe un diálogo verbal que guíe la interpretación; las historias emergen del ensamblaje de imágenes y del movimiento que Dubois describe como “imágenes posibles” de una temporalidad específica.

El espacio se desarrolla siguiendo los pasajes de Bellour, el régimen de visualidad de Dubois y la cualidad liminar de Rodríguez,

experimentando la movilidad y la temporalidad de la imagen más allá del marco de la pantalla. Incluso dentro del espectro visual, estas obras contemplan una dimensión íntima y corporal que remite al performance y a la instalación, generando intervenciones y momentos que emergen directamente de la cámara.

Los cuatro artistas mantienen el principio de cámara fija que captura movimiento, utilizando el ojo de la cámara para seguir acciones y trayectorias. La migración entre formatos, encuadres y tópicos evidencia cómo la ficción se entrelaza con la técnica documental, creando una propuesta audiovisual que combina observación, narrativa y poética visual en un diálogo constante entre movimiento, espacio y representación.

REFERÊNCIAS

BALÍNT KOVÁCS, A. Screening modernism: European art cinema 1950-1980. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

BAUMAN, Z. **La sociedad líquida**. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BAUMAN, Z. **La cultura en el mundo de la modernidad líquida**. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

BELLUR, R. **Entre imágenes**. Foto. Cine. Video. Argentina: Ediciones Colihue, 2002.

BHABHA, H. K. The location of culture. London: Routledge, 1994.

DUBOIS, P. **Fotografía y cine**. México: Editorial Serieve, 2013.

GARCÍA CANCLINI, N. **Culturas híbridas**: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990.

GARCÍA CANCLINI, N. **La sociedad sin relato**: antropología y estética de la inminencia. Madrid: Katz Editores, 2011.

HUERTA, J. M. Vídeo espacios/posibles. Una aproximación geográfica del lenguaje audiovisual en la frontera norte de México. España: Universidad Politécnica de Valencia, 2016. Tesis Doctoral.

MIRZOEFF, N. **The right to look**: A counterhistory of visibility. Durham: Duke University Press, 2011.

ORTÍZ, S. V. Una propuesta escultórica: Vídeo instalación y vídeoescultura. Un análisis estructural de la vídeoinstalación y cuatro ejercicios experimentales. España: Universidad Politécnica de Valencia, 2001. Tesis Doctoral.

RODRÍGUEZ M., L. **Videografía y arte**: indagaciones sobre la imagen en movimiento. Madrid: Universidad Politécnica de Valencia, 2011. ARS Universitat Jaume I.

TEJEDA, C. **Arte en fotogramas**. Cine realizado por artistas. España: Ediciones Cátedra, 2008.

VALENZUELA, A. J. M. **Por las fronteras del norte**. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos. México: CFE/CONACULTA, 2003.

ZANATTA, C.; BLANCA, R. **Rotas/Rutas**. Porto Alegre: Editorial PPGART, 2020.

Luana Echevengúá Arrieche
Doutoranda no Programa
de Pós-Graduação em
Educação (PPGEdu) Instituto
Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia Sul-
rio-grandense, campus
Pelotas Mestre em Artes
Visuais. Mestre em Artes
Visuais pelo Programa de
Pós-graduação em Artes
da Universidade Federal de
Pelotas, <https://lattes.cnpq.br/4239238908403694>,
<https://orcid.org/0000-0003-2333-1884>, luana_arrieche@hotmail.com

Alberto D'Ávila Coelho
Doutor em Artes Visuais,
ênfase em História, Teoria
e Crítica, pela Universidade
Federal do Rio Grande
do Sul. Professor titular
do Programa de Pós-
Graduação em Educação
(PPGEdu) Instituto Federal
de Educação, Ciência
e Tecnologia Sul-rio-
grandense, campus
Pelotas. <https://lattes.cnpq.br/9433033352601912>,
<https://orcid.org/0000-0001-7700-9108>,
albertocoelho@ifsul.edu.br.

Dançapensar: o pensamento em movimento

Dance-thinking: Thought in motion

Resumo: Este artigo investiga o dançapensar como operador conceitual que emerge no atravessamento entre corpo, imagem e criação em imagem-dança. Trata-se de uma cartografia de processos de subjetivação em que memórias e sensações se atualizam na duração da experiência. O termo não designa uma categoria fixa, mas acompanha os movimentos do pensamento quando o corpo cria, articulando arte, filosofia e educação.

Palavras-chave: Dançapensar; Duração; Cartografia; Arte; Educação.

Abstract: This article investigates dance-thinking as a conceptual operator emerging from the crossing of body, image, and creation in image-dance. It proposes a cartography of subjectivation processes in which memories and sensations are actualized in the duration of experience. The term does not designate a fixed category but follows the movements of thought when the body creates, articulating art, philosophy, and education.

Keywords: Dance-thinking; Duration; Cartography; Art; Education.

O problema que se move: introdução

A bailarina, ao realizar o *assemble*, parte do seu centro de equilíbrio e desliza os pés pelo chão em um pilé. Há treinamento, memória, mas também, há impulso que faz a bailarina saltar, trocar seu centro de equilíbrio, que passa de um deslizar guiado pela ponta dos pés. Esse impulso, é também uma energia, que passa por ambos os pés, um após o outro que a leva a saltar. A bailarina é a personagem conceitual que constrói o território conceitual deste artigo.

O artigo propõe um recorte em que o problema se situa no plano de composição, considerado como a Coisadança. Nesse espaço, entre impulso, memória e dobra o problema se coloca: como pensar a criação em imagem-dança pelo dançapensar?

Questionamentos sobre o processo de criação em imagens-dança surgiram ao longo do estudo do doutorado em Educação, que dá condições para a escrita deste artigo e a tese, a ser defendida em 2026. Nesse processo de criação existe um território de complexidade e desejo que impulsiona a bailarina, ele produz um pensamento a partir do referencial de Gilles Deleuze e Félix Guattari, com leituras da coletânea *Mil Platôs, O que é filosofia?* e *Bergsonismo*. Com Henri Bergson, a *A ideia de tempo; A evolução criadora* e *Matéria e memória*, leituras desafiadoras para uma bailarina, formada em Dança e que atua nas artes e na docência.

A bailarina *videomaker* é a personagem que direciona o olhar para capturar a imagem, ao gravar ou fotografar, carregando consigo a sensação, a duração do salto, da queda, da pausa, da dobra. No processo de composição de imagens-dança, outrora trabalhada como videodança, trata-se de uma mudança de nomenclatura para atualizar o que foi experienciado na formação da bailarina a qual, ao recolher tais experiências, as atualiza por uma epistemologia do corpo que pensa em movimento a imagem-dança ou videodança,

e ou a Coisadança. Quando ela dança, atua sobre um dos planos de composição; quando grava, ocupa outro plano, e quando edita seus movimentos também se encontra em outro plano e mexe com outros signos. Planos esses, que não estão justapostos, e sim, são dobras – algo dura e mantém certa coesão que vibra na duração, produzindo dobras.

Deleuze (2012) apresenta a dobra como um princípio de variação interna, e não como uma simples sobreposição de camadas. Ao afirmar que “a matéria é marmoreada e a alma é marmoreada, mas de duas maneiras diferentes” (Deleuze, 2012, p.15), o autor evidencia que um mesmo regime de inflexão pode operar em planos distintos sem que estes reduzam uns aos outros. A imagem das veias de mármore, citada pelo filósofo, indica que não há separação rígida entre os domínios, mas diferenciações contínuas de um mesmo campo que se transforma ao se dobrar. Pensar a partir da dobra implica abandonar a lógica da soma de partes e assumir a lógica da variação intensiva. Nesse sentido, os planos aqui trabalhados não configuram instâncias independentes, mas inflexões de um mesmo território em processo, que se diferencia sem se fragmentar.

Se a dobra impede que os planos se fragmentem, o ritornelo permite compreender o movimento dessas variações. Em Deleuze e Guattari (2012, platô 11), o ritornelo não designa mera repetição, mas um gesto que, diante do caos, traça um território provisório, organiza um agenciamento e, em seguida, pode dele escapar. Trata-se de um movimento triplo: do caos a um limiar de ordenação, da organização à consolidação territorial e, por fim, dá abertura para outros agenciamentos possíveis.

Nesse sentido, a bailarina opera por ritornelos. Ora atualiza memórias e técnicas sedimentadas; ora se aproxima do caos do

improviso e do devaneio; ora cria limites que estabilizam uma forma. Esses movimentos não se sucedem linearmente, mas coexistem como forças que se tensionam no processo de criação. Como afirmam Deleuze e Guattari:

[...] ora se vai do caos a um limiar de agenciamento territorial: componentes direcionais, infra-agenciamentos. Ora se organiza o agenciamento. Ora se sai do agenciamento territorial, em direção a outros agenciamentos ou ainda a outro lugar: interagenciamento, componentes de passagem ou até de fuga. E os três juntos. Força do caos, forças terrestres, forças cósmicas: tudo isso se afronta e concerne no ritornelo. (Deleuze, Guattari, Platô 11, p.124)

O processo criativo em imagem-dança pode ser compreendido como essa dinâmica de territorializações provisórias. Substâncias e signos atravessam planos, recortam meios, expandem-se e convergem, até que novas forças emergem e instauram outros arranjos. Tal movimento corresponde ao que os autores denominam transcodificação: “a maneira pela qual um meio serve de base para outro, ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro” (Deleuze, Guattari, 2012, p.124).

Pensando em camadas, os atravessamentos produzem inflexões que se manifestam no corpo da bailarina. Para ela, pontos de inflexão podem ser giros, pausas, e ou que risque o território, até que outro plano se forme. Tal movimento se faz quando a bailarina pausa; ela não para de dançar, é um contratempo que marca um novo ritmo. Nesse movimento ela dançapensa, volta para sua problemática, busca por respostas abertas e provisórias, segue traçando o território do pensamento.

É nesse movimento que a escrita se coloca. Toda pausa, aqui, pede um novo impulso, não há finitude, se não apenas em si própria, que lança um outro impulso, imbuído de um mesmo código, e que passa a constituir algo novo.

Se a bailarina traça seu território no corpo, a imagem o reinscreve em outro plano: o do pixel. Para a composição, há a bailarina, o pensar da bailarina, a sensação da bailarina, e há também a câmera e todas suas engrenagens. Existe o plano híbrido do computador, dotado de seus códigos, manuseados por interfaces de aplicativos à disposição do videomaker (bailarina) – quem direciona a captura da imagem. No território do pixel, essa pesquisa se coloca no desafio de pensar nos acontecimentos possíveis, no que faz durar a sensação da bailarina no código do pixel.

É nesse ponto que a duração se torna conceito chave, ancorado em Bergson (2010; 2019; 2022). Para tramar nesse território é preciso expandir o tempo, não em horas, mas em sensação, ocupá-lo no espaço e assim criar pontos, com linhas de intensidades. E para atravessar a sensação é preciso memórias vivas. Na qual a lembrança atualiza a sensação, que perdura e recorta os muitos tempos que nos compõe ao ser atualizada! A lembrança convoca a memória que faz vibrar a sensação na duração, “[...]a duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e que incha ao avançar.” (Bergson, 2019, p.5).

A partir do referencial citado, para pensar o movimento do pensamento surge o que foi nomeado de dançapensar. Para isso é preciso considerar a memória viva que faz a intensidade vibrar. Também a força que expande o corpo em devir, que se põe em estados latentes, sem fronteiras, sem órgãos. Expansão que se dá no território do pixel, mas que não inicia e nem finda no algoritmo.

Dançapensar como política do corpo.

A partir de leituras em Bergson (2010) compreende-se que a memória constitui uma trama de entrelinhas que atravessam o dançapensar. Antes mesmo de se tornar um conceito, ele já se apresenta como prática, quase como respirar! A bailarina não precisa pensar em respirar, ela respira! De modo semelhante, a emergência do dançapensar também se deu de forma imperceptível. Havia uma bailarina formada em determinada técnica. Ao longo de sua formação, ampliou sua consciência sobre o dançapensar. Esse movimento a conduziu a um reencontro com a dança quando passou a olhar, pelas lentes da câmera, os registros de apresentações de outras bailarinas.

Ainda que tenha deixado os palcos, permaneceu em ato no campo do dançapensar. Pensou dança ao escolher ângulos de captação, ao observar e estudar o movimento do outro, e ao compor imagem em movimento. Nesse processo, produz-se uma obra sobreposta a outra: não se tratava mais de um registro fotográfico ou videográfico, mas da criação de uma dobra de códigos.

Essa dobra se realiza no encontro entre o olho da câmera, o olho da bailarina sobre a outra bailarina em cena e as ferramentas digitais de edição. Nesse território híbrido, traçam-se linhas de composição que se inscrevem no pixel da imagem em movimento. A bailarina se abre ao encontro com a duração. É um processo subjetivo, é um esforço de consciência, território epistemológico da bailarina, que pensa em movimento. Para Bergson (2022, p.64) “só podemos pensar e viver a duração por meio de um esforço de consciência. A duração é nosso próprio eu transcorrendo. É nossa vida psicológica, nosso interior.”

A bailarina como personagem conceitual, constrói sobre o plano de imanência uma imagem do pensamento em devir, que é

entendida como forma de manifestação do sensível, de acessar as intensidades no campo de forças.

O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento... não é um método, pois todo método concerne eventualmente aos conceitos e supõe uma tal imagem. Não é nem mesmo um estado de conhecimento sobre o cérebro e seu funcionamento, já que pensamento não é aqui remetido ao lento cérebro como ao estado de coisas cientificamente determinável em que ele se limita a efetuar-se, quaisquer que sejam seu uso e orientação. Não é mesmo a opinião que se faz do pensamento, de suas formas, de seus fins e seus meios a tal ou tal momento (Deleuze & Guattari, 2010, p.47).

I

Intensidades ocupam o plano de Imanência – plano de pensamento como campo de forças. Sua superfície é aberta e permite o funcionamento de uma máquina abstrata – seu conjunto de operações que fazem o processo se desenvolver, sem linearidade e pronta para criar conexões. É o fogo da combustão que energiza a máquina (de criação). Máquina que atua sobre o plano de consistência – plano prático, das ações, dos rizomas, para compor planos de composição – a obra, Coisadança.

Desta forma, o dançapensar é um gesto do pensamento, uma maneira de perceber a vida em sua potência: atravessamentos, memórias que se atualizam, afetos que se movem, paisagens internas que se dobram e se transformam.

A diferença entre os personagens conceituais e as figuras estéticas consiste de início no seguinte: uns são potências de conceitos, os outros, potências de afectos e de perceptos. Uns operam sobre o plano de imanência que é uma imagem de Pensamento-Ser (números), os outros, sobre o plano de composição como imagem do Universo (fenômeno). As grandes figuras estéticas do pensamento e do romance, mas também da pintura, da escultura e da música, produzem afectos que transbordam as afecções e percepções ordinárias, do mesmo modo os conceitos transbordam as opiniões correntes (Deleuze & Guattari, 2010, p.80).

Também, se compreende que é com a repetição que o dançapensar se constrói, embora não vise sua cópia, pois não quer o reflexo, mas sim capturar códigos, que ao ser repetido, se transforma em si, um novo, uma dobra. Talvez seja o desejo da bailarina, a sensação que perdura, que repete tantas vezes o *plié* para amplificar os *pas de bourrée; battement développé tombé; temps releve; grand échappé*; entre tantos outros passos que para ser executado, primeiramente, é preciso encarnar o *plié*.

Em Bergson (2022, p.18) se lê: “Na sensação, portanto, nós experimentamos a autorrepetição de alguma coisa incessantemente movente que solidificamos num momento. Já na sensação vemos que pensar é deter, fixar”. Assim, a sensação é uma das linhas que se cruzam e recortam o caos na duração. E é na duração que a repetição se transforma no dançapensar. É pela sensação que se recolhe as linhas, que se delineiam as fronteiras e se compõe a *Coisadança*.

Aprender a duração, o tempo, atrás do conceito fixo, justaposto; remontar à pura duração; libertar-se dos conceitos e das categorias; libertar-se deles ao menos por um instante para retomar a consciência da realidade, para alcançar outras categorias mais fluidas, mais concebíveis para imaginação; reformular, numa palavra, nossos conceitos habituais para obter outros, mais fluidos, mais aptos para capturar o devir, a penetração íntima das partes umas nas outras, isto é, a eternidade do devir e não a eternidade do conceito que é uma eternidade de morte[...] (Bergson, 2022, p.22).

Embasado em Bergson (2022) compreendemos que se trata de um esforço de expansão da consciência, o desejo é impulso, é o que move a cartografia que avança no território da criação. Enquanto o dançapensar opera, inicialmente, como máquina abstrata - um conjunto de engrenagens conceituais, sensíveis e metodológicos que produz condições de criação. Contudo, em determinados momentos do processo, essa mesma máquina se atualiza no plano de composição, tornando-se obra, proposição ou experiência estética. Assim, a Coisadança não se fixa como método, nem como produto, mas transita entre planos, afirmando-se como processo que pode também dar a ver.

Embora o dançapensar seja entendido como um modo sensível de sentir o mundo, ele não se coloca em oposição a outras formas de ver e produzir conhecimento. Parte-se de sua natureza expansiva: um movimento de amplificação, de fronteiras difusas, que se abre ao encontro com diferentes modos de existir e imaginar. Nesse sentido, o dançapensar se move como uma

cartografia, ancorada em Rolnik (2016), mapeando subjetividades e compondo territórios a partir de experiências e encontros. Como uma chama pulsante, cresce, se expande, e transforma o campo de composição.

É nesse campo que a arte e a filosofia se aproximam. Como apontam Deleuze e Guattari (2010, p.81) “o plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro”.

Nesse deslizamento entre planos, o dançapensar pode ser compreendido como uma consciência expandida que habita simultaneamente o plano de imanência e o plano de composição da arte. Trata-se de um território híbrido, constituído por atravessamentos, onde pensamento e movimento se produzem mutuamente no ato da criação.

Dançapensar como centro pulsante

Ao compreender o dançapensar como centro pulsante, nos possibilitou pensá-lo como dispositivo propositivo. Como um modo de ver o mundo e desdobrá-lo, criando modos de existir. Centro esse, que produz subjetividades e reorganiza sensibilidades. Política de proximidade (expansão e retração), de sensação e de abertura. É um posicionamento: o mover-se como escolha, pensar como vibração e existir como acontecimento.

A bailarina enquanto imagem de pensamento do dançapensar se abre para estados de potência de vida e força saltos para a duração. Entendemos que ao compartilhá-la pensando pelo seu viés educativo seja uma forma de ampliar o dançapensar para um

pensamento coletivizado, oportunidade de dobrar subjetividades para processos de subjetivação.

No coletivo, o dançapensar não visa unificar experiências, mas criar dobras, abrir zonas de encontro onde as potências de cada um possam cortar, rearranjar, deslocar. Opera é como uma força de atualização: elaborando estruturas provisórias de funcionamento, modos de criação, linhas de ver e mover.

Assim, com um dançapensar coletivizado, amplificar as pulsações de consciência coletiva, ampliar o tempo para a duração (tempo expandido), e ir ao encontro de processos de subjetivação: a criação de modos sensíveis. De acordo com Bergson (2022, p.65) “quanto mais houver pulsações de consciência, mais o tempo parece longo” e quando existe a possibilidade de um deslocamento do tempo-espço, também há a possibilidade de ampliar percepções estéticas, criativas, perceptivas sobre a vida, sobre como se produz vida. E com esse pensamento surgiu o dispositivo “*Coisadança*: que faz dançapensar”.

Dançapensar como manifestação sensível

A bailarina, que também é professora, em suas aulas busca por dispositivos que ativem o que ela chamou de dançapensar. Ao adentrar a pesquisa desenvolvida no doutorado profissional em Educação (PPGEdu/IFSUL) ela tem como requisito do doutoramento profissional criar um produto educacional: “Produto Educacional (PE) é entendido como um artefato ou um processo resultante da pesquisa desenvolvida no âmbito do Mestrado (*sic*: e ou Doutorado) em Educação Básica, modalidade profissional.” (IFRS, Farroupilha,

2025, s/p.). E seu objetivo “[...] aprimorar a prática pedagógica e a atuação profissional na área da Educação” (IFRS, Farroupilha, 2025, s/p.).

O PE, segundo o documento publicado pelo Programa de Pós-graduação em Educação Básica (IFRS, Farroupilha, 2025) podem ter diferentes formatos, como: *softwares*, aplicativos educacionais e *websites*; sequências didáticas, jogos didáticos, materiais audiovisuais; produto artístico cultural, produto bibliográfico, manual, guia; cursos vinculados à formação de docentes, protocolos, simpósios e oficinas pedagógicas. Todos esses formatos de materiais devem estar vinculados à educação e atendem alguns critérios: abrangência, acesso, aderência, aplicabilidade, complexidade, impacto, inovação e replicabilidade. A partir das diretrizes do PE (2025) e entendendo a especificidade das matérias movidas nesta pesquisa, “Coisadança: que faz dançapensar” entendemos que se trata de um dispositivo propositivo e está estruturado como um jogo, embora não tenha o objetivo de que alguém ganhe, mas nos apropriamos de estruturas (direções) para fazer mover outras, para que seja base, de novos processos criativos em imagem-dança.

Desta forma, podemos dizer que é um dispositivo de criação e pensamento corporal estruturado em formato de jogo. As proposições que compõem o dispositivo se inspiram no trabalho de quatro artistas: Mercê Cunningham, Maya Deren, Diego Mac e Lia Rodrigues. Os artistas foram escolhidos por afinidade metodológica e interesse da bailarina para propor experiências que atravessam diferentes modos de pensar a imagem-dança, e que também esteja imbuída pelo que ela nomeou de dançapensar.

Mercê Cunningham e Maya Deren são referências fundamentais para pensar a relação entre corpo, tempo e imagem no campo da dança e do cinema experimental. O coreógrafo e bailarino americano Mercê Cunningham, rompeu com a centralidade da narrativa e da música como condutoras do movimento, propondo uma dança para o campo experimentação temporal e espacial. Já a cineasta ucraniana Maya Deren, por sua vez, inaugura um cinema em que o corpo em movimento se torna operador de pensamento, explorando a fragmentação do tempo, a repetição e a montagem como dispositivos poéticos. Em ambos, o corpo não representa, mas cria realidades sensíveis, abrindo caminhos para pensar a dança e a videodança como práticas que transcodificam tempo, espaço e percepção.

Diego Mac e Lia Rodrigues são coreógrafos tensionadores na dança contemporânea; a partir de contextos brasileiros, articulam corpo, território e política de maneira singular. Diego Mac investiga a hibridização entre dança, tecnologia e culturas digitais, explorando a relação entre corpo físico, ambientes virtuais e simulações 3D, produzindo um pensamento coreográfico atravessado por imagens, redes e dispositivos tecnológicos. Lia Rodrigues, por outro lado, constrói uma dança profundamente implicada com o território, a coletividade e as urgências sociais, desenvolvendo processos colaborativos que borram as fronteiras entre arte e vida. Em ambos, a dança opera como campo de criação e resistência que deslocam o corpo de formas normativas e afirmam sua potência política e sensível.

A escolha dos artistas atravessa a pesquisa da tese, e criação do dispositivo, não se dá por filiação estética, linearidade histórica ou influência direta, mas por ressonância conceitual. Merce

Cunningham, Maya Deren, Diego Mac e Lia Rodrigues operam como forças que tensionam diferentes planos da criação em dança e imagem, abrindo fissuras na causalidade, no tempo, na relação entre corpo, tecnologia e território. Esses artistas não são vistos como modelos a serem seguidos, mas como operadores de pensamento que sustentam o campo onde o dispositivo Coisadança se move. Juntos, eles compõem um arco de deslocamentos que vai da desorganização formal do movimento à sua inscrição política e sensível no mundo, criando condições para pensar a dança como processo, duração e transcodificação entre meios.

Cada artista representará uma cor em um tabuleiro com cinco cores. Uma dessas cores representará o “coringa” - entende-se o coringa como um lugar híbrido, atravessado pelo dançapensar e totalmente imbricado com as experiências da bailarina – personagem conceitual. Cada cor é composta por quatro cartas de proposições, que deverão ser sorteadas conforme o avanço dos participantes na atividade (Figura 1. p. 48). Para exemplificar, na figura 1, está uma sequência de quatro cartas, com uma proposição em cada, elaboradas a partir da referência artística de Mercê Cunningham:

Ainda não trataremos do conteúdo do dispositivo, pois está em fase de conclusão e será posteriormente tratado em recorte específico. No entanto, com sua estrutura definida, já é possível vislumbrar os caminhos que podem ser traçados a partir dele. O dispositivo é composto por um tabuleiro com cinco cores, uma roleta de cores correspondente, vinte cartas de proposição – organizadas a partir de 4 artistas e 1 coringa- e um catálogo explicativo com informações sobre os artistas, direções possíveis para a realização das experiências.

Proposição:

Criar uma sequência de movimentos a partir de uma improvisação:

Passo à passo:

1. Exploração livre: Movimentação sem música, focando apenas na sensação do corpo no espaço.
2. Intervenção da música: deixe tocar sua playlist
3. Gravação da sequência: Filmar a sequência e refletir sobre a diferença entre movimento aleatório e coreografado.

Dançapensar Nível básico

Proposição:

Investigar o corpo como sistema de dados em movimento, onde cada repetição gera uma nova leitura.

Passo à passo:

1. Crie uma sequência de movimento, ela será seu código de repetição.
2. Grave seu código de repetição em diferentes enquadramentos
3. Agora organize as gravações em pequenos vídeos em seu dispositivo (celular, tablet e ou computador), depois, trabalhe a composição de um vídeo através de aplicativo de edição.

Dançapensar Nível médio

Proposição:

Criar um vídeo de até 1 minuto.

Passo à passo:

1. Criar uma sequência de 8 tempos de movimento
2. Escolher 1 movimento para repetição o qual vamos chamar de coringa. Ao realizar a sequência de movimento de 8 tempos, deverá realizar a repetição do coringa = 1, 2, coringa, 4, 5, 6, 7, e 8.
3. Repetir a sequência variando o lugar do movimento coringa = Coringa, 2,3,4... ou 1,2,3,4, coringa,6,7 e 8. Depois grave seu vídeo de até 1 minuto.

Dançapensar Nível intermediário

Proposição:

Sorteio de blocos videográficos:

Passo à passo:

1. Gravar 8 vídeos de até 30segundo, para o vídeo deve ser elaborada uma sequência de movimento e determinar um tipo de enquadramento.
2. Nomear de 1 à 8 cada bloco de 30segundos e dentre esses eleger dois para para coringa que deverão ser nomeados com os números 9 e 10.
3. Com o auxílio de dois dados, o grupo deve sortear uma sequência com 08 para iniciar a experimentação de edição dos blocos de vídeo. Fica livre o número de sequências sorteadas para criação do vídeo final.

Dançapensar Nível difícil

Figura 1. Sequência de cartas que compõe a proposição *Coisadança*. Material autoral.

Nesse sentido, mais do que um material didático fechado, o dispositivo se configura como um campo de experimentação. Sua estrutura não determina resultados, mas cria condições para que diferentes percursos de criação em imagem-dança possam emergir a partir das experiências dos participantes. É nesse movimento que o dispositivo se aproxima da problemática dessa pesquisa. O dispositivo – Coisadança: que faz dançar é um dos caminhos traçados na pesquisa de doutoramento para tensionar a questão que atravessa este estudo: como pensar a criação em imagem-dança pelo dançar?

Reterritorializando o dançar: considerações finais

Ao longo deste artigo buscamos acompanhar os movimentos que emergem quando criação, corpo e pensamento se atravessam na experiência da imagem-dança. Nesse percurso, o dançar foi tornando não como método fechado ou definição estável, mas como um modo de operar que se atualiza na prática sensível, na duração e nas relações que o corpo estabelece com o mundo. Mais do que propor respostas definitivas, a pesquisa buscou abrir um campo de experimentação onde pensamento e movimento não se separam. Nesse sentido, o dançar emerge como atravessamento: um gesto que acontece no corpo, mas que também cria modos de pensar a criação em dança.

É nesse horizonte que o dispositivo Coisadança: que faz pensar, se inscreve. Não como um instrumento que determina caminhos, mas como um disparador de vivências possíveis. Ao articular proposições, artistas e direções de experimentação, o dispositivo busca criar condições para o processo de criação em imagem-dança possam emergir em contextos educativos,

ampliando os modos de experimentar o movimento, a imagem e o pensamento.

Reterritorializar o dançar, portanto, não significa fixá-lo em uma direção, mas recolocá-lo em movimento. Significa reconhecer que ele se refaz a cada encontro, a cada corpo que o experimenta, a cada processo que se abre a imprevisível da criação. Assim, mais do que encerrar uma investigação, este trabalho aponta outras possíveis derivações, novos modos de ser, pensar e dançar as imagens que ainda estão por vir.

Assim, para dançar transitamos pelo campo filosófico mobilizando principalmente os pensamentos de Bergson, Deleuze e Guattari, bem como a perspectiva cartográfica de Suely Rolnik para acompanhar os afectos que atravessam os processos de criação. No entanto, se aproximar-se da imagem do dançar exige mais do que recorrer aos conceitos implica permitir que o filosófico atravesse a experiência e atualize a memória no corpo que dança. Para que isso aconteça, é preciso que tenha havido passagem, intensidade, devir; um corpo que se arrisca a operar em zonas de indeterminação, como um corpo sem órgãos. Somente então algo do dançar pode surgir. Ainda assim, não como definição estável, mas como processo em constante atualização, que se faz a cada ação, não de forma cíclica, mas sim sistêmica. Propor experiências com imagem-dança para a bailarina, é criar um espaço onde o corpo possa pensar, sentir e existir para além das palavras. Ela acredita que a dança nos devolve a sensibilidade do movimento, nos coloca em contato com o que pulsa e nos atravessa. E ao ensinar abre caminhos para que outras pessoas descubram suas próprias maneiras de habitar o mundo, construindo narrativas corporais, afectos e modos singulares de estar em relação.

Para ela, a bailarina/professora, fazer dança é um gesto

político: afirmar corpos vivos, presentes, potentes, capazes de imaginar outros modos de existir. É também um gesto ético: cuidar da potência do outro, sustentando processos sensíveis. E, por fim, um gesto de amor: oferecer a dança como um modo de respirar o mundo. Talvez o dançapensar se aproxime disso: de um salto. Aquele instante que o corpo suspende o tempo e, por uma fração de segundos, faz durar o mais belo passo de uma coreografia.

REFERÊNCIAS

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO RIO GRANDE DO SUL. Campuse Farroupilha. Mestrado Profissional em Educação Básica. **Documento orientador para o desenvolvimento do produto educacional**. 2. ed. Farroupilha: IFRS, 2025. Disponível em: <https://pos.ifrs.edu.br/ppgeducacaobasica/>. Acesso em: 23 mar. 2025.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução: Bento Prado Neto, 2ºed, São Paulo: WMF Editora Martins, 2019.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves, 4ºed – São Paulo: WMF Editora Martins, 2010.

DELEUZEeleuze, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Tradução: Luiz B.L. Orlandi. – 6º ed. – Campinas, SP: Papirus, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução: Luiz B.L. Orlandi. 2ºed. – São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. 28 de novembro de 1947 - Como criar para si um Corpo sem Órgãos? In: **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol 3. São Paulo: Editora 34, 2012 (2º edição).

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol 4. São Paulo: Editora 34, 2012 (2º edição).

DELEUZE, Gilles. 20 de novembro de 1923 – Postulados da linguística. In: **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol 2. São Paulo: Editora 34, 2011 (2º edição).

DELEUZE, Gilles. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, - São Paulo: Editora 34, 2010. (3º edição).

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2º ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

Giovana Moura Domingos
Doutorado em andamento e Mestrado em Artes Visuais pelo PPGART-UFSM, Bacharelado em Dança pela UFSM, Licenciatura em Educação Física pela FAC Campinas. Integra o Laboratório de Performance, arte e cultura (LAPARC). Atuou como docente (2025) no curso de Dança Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria. Fundou a Casa Minos, espaço de pesquisa performativa em arte contemporânea situado em Santa Maria, RS vinculado à atual pesquisa de doutorado na linha de Performance Arte. Pessoa trans/não binária, atende socialmente por Gio Domingos (ele/dele). <http://lattes.cnpq.br/6431209958946752>, <https://orcid.org/0000-0002-2530-7901>, giovana.domingos@acad.ufsm.br

Gisela Reis Biancalana
Docente do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); membro permanente PPGART. Mestre e doutora em Artes pela UNICAMP, Pós-doutorado na De Montfort University, UK. Atualmente é docente Associada 4 no Curso de Dança/UFSM. Docente do Programa de Pós Graduação em Artes (PPGART/UFSM). Coordena o Laboratório de Performance, arte e cultura (LAPARC\PPGART), <https://lattes.cnpq.br/0704025010266511>, <https://orcid.org/0000-0001-7153-0197>, giselabiancalana@gmail.com

Videoperformance (des)orientalista: Tapetes não voam

(De)orientalist Video Performance: Carpets Don't Fly

Resumo: O artigo aborda a criação da videoperformance *Tapetes não voam* que compõem uma poética investigativa em Artes Visuais. O procedimento metodológico partiu de experiências pessoais de quem cria, na própria crítica aos clichês orientalistas. Portanto, o estudo traz provocações políticas que partiram da estória de Aladdin e da prática da Dança do Ventre. Para sustentar o embasamento teórico e o engajamento político do trabalho, foi utilizado especialmente, o conceito de Orientalismo de Said.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Transversalidade; Videoperformance; Processo criativo; Orientalismo.

Abstract: *The article addresses the creation of the videoperformance Tapetes não voam (Carpets don't Fly), which comprises an investigative poetics in Visual Arts. The methodological procedure was based on personal experiences of the one who creates, in their own critique of orientalist clichés. Therefore, the study brings political provocations that came from the Aladdin story and the Bellydancing practice. To support the theoretical basis and political engagement of the work, Said's concept of Orientalism was used in particular.*

Keywords: *Contemporary art; Transversality; Videoperformance; Creative process; Orientalism.*

A pesquisa de criação em artes no mundo contemporâneo é plural e multifacetada, configurando um amplo e expandido campo de atuação. Neste contexto transversal, as artes veiculam uma profusão de tentáculos nos quais um deles acolhe os embates de cunho sociocultural e político latentes no mundo contemporâneo. A obra a ser apresentada aqui, constitui-se como uma das produções, fruto de uma pesquisa realizada no campo das Artes Visuais, com foco na arte contemporânea e tem como linguagem, a Arte da Performance e, particularmente a videoperformance *Tapetes não voam*.

É preciso pontuar que o trabalho não pode ignorar, ainda, em suas reflexões, o cenário pandêmico da Covid-19, tempo em que a pesquisa foi desenvolvida, bem como os efeitos das ações políticas. O contexto desafiou e reconfigurou a vida, as práticas e o pensar artístico do grupo de pesquisas vinculado ao CNPQ, no qual o trabalho foi desenvolvido, deflagrando um período em que os meios virtuais acolheram as produções artísticas do momento. Delineou-se assim, um percurso escrito que entrelaça o trabalho de um grupo de pesquisas focado na Performance durante o período pandêmico, aliado às experiências pessoais da vida de Gio Domingos e pautadas em questões orientalistas segundo os pressupostos de Edward Said (2007). O texto também evoca a performance em seu cunho político, como será contextualizado, principalmente, a partir das ideias de Rancière (2010) e Taylor (2016). Além da sustentação teórica supracitada, essa reflexão escrita aborda os procedimentos metodológicos de criação e contribuições para o campo da arte.

O percurso investigativo e de criação desta videoperformance aconteceu de modo um tanto, turbulento, isolado e produtivo. A

confrontação com a necessidade de mergulhar mais a fundo nos meios digitais como modo de criação em arte, se impôs não somente ao corpo, mas também na percepção do espaço para trabalhar criativamente naquele momento. Essa fusão entre o real e o virtual não é apenas uma dicotomia, mas uma sinergia complexa que permeia a vida humana no mundo contemporâneo, intensificada na pandemia COVID-19, e a criação de Performances. O grupo de pesquisas também está vinculado a um PPG em Artes Visuais desenvolvendo investigações que têm a Performance como arte do-no-pelo corpo em ação presencial até aquele momento.

Durante e após este momento, reconfigurou-se o trabalho do grupo e seus integrantes. A partir de então, passamos a investir em performances *on-line*, fotoperformances e videoperformances a exemplo de *Tapetes não voam*. Diana Taylor (2016, p. 108, tradução nossa) em seu debate sobre a Performance, afirma que não foi somente o corpo que mudou, mas também nosso senso de espaço se alterou, o digital se tornou uma extensão do corpo humano. Vivemos simultaneamente no que ela chama de mundo “*virtual*” e mundo “*real*”. Durante a condução das investigações, foi perceptível, de maneira contundente como o corpo, imerso na presença física do cotidiano, confrontava-se com as demandas de um trabalho artístico que se desenvolvia entre o real das casas e o virtual das relações humanas cotidianas. Consideramos que esse momento histórico trouxe consigo aprendizados e mais expansão dos fazeres artísticos para muitas pessoas ampliando seus repertórios de práticas.

No nosso grupo de pesquisas, temos entendido a Performance Arte enquanto manifestação ampla, diversa e os deslocamentos de sua complexidade acoplam possibilidades que interpelam

sua própria ontologia da presencialidade e da efemeridade. A Performance no campo das artes revela corpo(s)-ação em estado de arte, seja presencial ou em ambientes virtuais, ao vivo ou em vídeo ou foto, expandindo sua amplitude já reconhecida na arte contemporânea. Como discute Melin (2008, p. 49), uma das “características presentes tanto nesses vídeos quanto nessas fotografias é o aspecto performativo que eles engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera, instaurando seu próprio corpo como matéria artística”. As performances em meios virtuais já existem há algumas décadas, mas o momento pandêmico foi, portanto, apenas um acelerador expansivo que amplificou essa prática no campo das artes, tal como aconteceu em *Tapetes não voam*. Assim, as telas estiveram sintomaticamente presentes na rotina de muitas pessoas, também como, no caso de artistas, em seus processos criativos. Portanto, o trajeto que construiu o caminho até a videoperformance nos tem, em grande parte, diante e por trás de telas de computadores e celulares.

Assumimos, desse modo, que a Performance, naquele momento, não poderia mais se fazer presente, nas possíveis configurações em que a conhecemos. Antes do contexto de isolamento iniciado no ano de 2020 pelo mundo, o pensar artístico do grupo de pesquisas se propunha a estar presente, em contato físico, em trocas proximais sem mediação de telas, a não ser que a proposta performática estivesse relacionada diretamente com tecnologia. No entanto, o fazer tecnológico em processos artísticos, tornou-se um ato de sobrevivência em meio a emergência pandêmica. Nós nos transformamos e passamos a agir em isolamento.

O registro das ações performativas realizadas isoladamente passou a ser parte necessária da sobrevivência como acontecimento,

pois é o contexto que dá sustentação à existência desse modo de fazer. Segundo Taylor (2016, p. 187, tradução nossa), por mais que um vídeo ou foto de uma performance não seja uma performance, não significa que esse material não possui vida. Para a autora, esses materiais carregam informações como o contexto do momento específico vivido e o que as performances significaram naquele momento e o que podem significar, agora. Assim, foi necessário assumir um trabalho em que a tela estaria presente, antes, durante e depois.

A seguir, propomos um olhar para o processo criador do trabalho trazendo para a discussão os conceitos que delineiam a pesquisa como as questões políticas levantadas pelos autores supracitados. Definidas escolhas e opções artísticas que sustentaram a elaboração da obra enquanto Performance e videoperformance naquele momento, iniciou-se a busca por um aspecto fundamental concernente à pesquisa: a ação da performance. Ao pensar possíveis ações performáticas, deparamo-nos com palavras e verbos que poderiam ser guias para encontrar um possível percurso de criação artística. Em frente às telas como de costume, a Nuvem de palavras (Figura 1, p.60-61), mostrou-se como um primeiro marcador de horizontes. Passar os olhos brevemente nas palavras contidas ali, foi possível perceber certo padrão repetitivo. Essa padronização instigou o desejo de prestar atenção naquilo que se destacava volumetricamente.

A nuvem de palavras é o resultado de uma enquete realizada em parceria com a maior revista de dança do ventre do Brasil, intitulada *Shimmie*. Cada resposta que se computou na plataforma *Mentimeter*, organizou-se visualmente em uma espécie de nuvem. Quanto mais a palavra é repetida, maior ela fica na estrutura. Como é possível ver na figura a seguir, dança,

música, cultura, sedução e mistério, são palavras maiores que as outras, ou seja, foram repetidas com maior frequência pelas pessoas que responderam a enquete. Diante de respostas que refletem conhecimentos fundamentados sobre o Oriente Médio, como Islamismo, petróleo, arqueologia, comidas e costumes, encontramos algumas palavras que pairam por um imaginário midiático acerca do tema.

Para caracterizar tal imaginário, utilizamos o termo “cortejo de clichês” apresentado por Bourriaud (2011, p. 61). O autor debate questões da alteridade ocidental no século XXI amparado pelas reflexões de Victor Segalen. Repugnado com algumas produções artísticas europeias acerca de autóctones orientais, Segalen (Bourriaud, 2011, p. 61-62) enumera alguns -desses cortejos de clichês destacando a “palmeira e o camelo; o chapéu colonial; peles negras e sóis amarelos”. Ao resgatar a Nuvem de palavras, acima, em consonância com o cortejo de clichês, o tapete emerge como um dos ícones reinantes, presente não só na Nuvem, mas também nas memórias afetivas de Gio.

Foi ficando claro, então, que suas memórias são atravessadas pelos clichês orientalistas mais recorrentes, tanto pelo material levantado na Nuvem quanto nas palavras de Segalen citado por Bourriaud. Para seguir o pensamento assentado nesses atravessamentos da memória, buscamos, especialmente, Edward Said (2007, p. 27), crítico literário palestino, para quem o “oriente era praticamente uma invenção europeia e fora desde a antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias”. Assim, de acordo com Said (2007, p. 28), o Orientalismo é “[...] um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do oriente na experiência ocidental Europeia.”

 Mentimeter

Figura 1. Nuvem de palavras. Fonte: arquivo pessoal criado na plataforma *Mentimeter*.

Ao considerarmos, portanto, que somos em grande parte, fruto do pensamento eurocêntrico imposto às suas colônias, aliado à história relativamente recente do poderio norte americano, atualmente em disputa com o chinês, a experiência pessoal revivida pela memória é extremamente relevante nesse trabalho, pois ela se revela como elemento imaterial impulsionador do processo criativo e como materialidade trazida para a videoperformance com a escolha do objeto tapete. A partir de um olhar crítico e de resistência política com sua inclinação (des)orientalista, Gio aglutina experiência, memória e materialidades que reverberam na elaboração do trabalho engajado em descortinar clichês orientalistas.

Antes de tudo, vale evocarmos elementos presentes na experiência e lembrados pela via da memória de quem cria, tais como um dos filmes prediletos da sua infância e de muitas outras crianças, *Aladdin e a lâmpada mágica*. Produzido pela *Walt Disney Pictures*, é este filme que instala a presença do majestoso tapete voador o qual desperta, em Gio ainda criança, intensas emoções. O amor perfeito que conquista o mundo e a possibilidade de vê-lo de cima, em posição privilegiada, o vento no rosto e uma vida de conquistas se preconiza a caminho do “Felizes Para Sempre”.

Quantas vezes a imaginação não é capaz de nos colocar em cima do tapete da sala de casa, a imaginar que embaixo dele pode haver um deserto imenso e não apenas o chão de casa. Para Salles (2011, p. 61) o “fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de natureza que se possa imaginar: O artista é um receptáculo de emoções”. Além desse elemento presente na memória, soma-se o fato de que Gio viveu aos cuidados da mãe que acompanhava novelas da Rede Globo de televisão. Desse modo, parte de sua infância foi assistindo a *O Clone*, novela de 2001, na qual elementos

das culturas “orientais” eram abordados sob uma perspectiva exageradamente orientalista. Simultaneamente, as mídias da época revelavam o grupo de música *É o tchan* e sua música ícone *Dança do Ventre (ralando o tchan)*. Este contexto provocava o imaginário de sua mãe, que lhe confeccionava fantasias de odalisca quando criança.

Essas memórias afetivas levaram Gio, ainda em sua adolescência, a buscar a prática da Dança do Ventre. O conjunto de todo esse percurso de afetos encaminharam-no para a escolha em cursar Bacharelado em Dança, em um Centro de Artes, de uma Universidade Federal brasileira e depois continuar a pós-graduação no mestrado e no doutorado em Artes Visuais, onde a perspectiva crítica do mundo misturou suas memórias, afetos, materialidades com as inclinações críticas sobre o que é e como fazer arte engajada politicamente. Foi aí que se abriu espaço para o pensamento crítico de autores como Edward Said (2007) sustentarem a pesquisa em Performances e videoperformances, bem como as exposições realizadas por Gio ao longo de sua trajetória acadêmica.

A partir da ativação da experiência sensível reativada pela memória e pensamento crítico para com produtos orientalistas, o elemento tapete comum (figura 2) foi escolhido e passa a requisitar as ações performáticas a serem executadas. O tapete comum, pequeno, desmistificado, retirado do banheiro da sua casa passa a ser o objeto reconfigurado da experiência. Compreender a concepção de experiência neste trabalho requer acionarmos alguns autores que orquestram um pensamento sobre ela.

De acordo com Jorge Larrosa (2002, p. 27) o “acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida”. A experiência de Gio

transita da infância até a idade adulta permeada por elementos presentes na cultura do Oriente Médio, desde a estória de *Aladdin* até a prática da Dança do Ventre. Ressaltamos aqui essa perspectiva do autor em que a experiência não trata de qualquer acontecimento vivido, mas sim aqueles que tocam profundamente a vida de alguém. Além disso, não é a experiência que é revivida e sim sua memória já afetada pelo tempo distanciado e marcada por outras experiências. Aqui, o estudo acadêmico transformou significativamente seu olhar artístico e pessoal sobre o contexto sociocultural e político que envolveu sua infância e adolescência.

A compreensão do contexto sociocultural e político em que se insere a obra cinematográfica de *Walt Disney Pictures* foi necessária para pontuar a inserção do tapete como um signo, marcado pela presença do cortejo clichê orientalista. Soares (2014, n/p), ressalta o quanto estamos imersos em uma cultura pop que nos envolve através de clichês e referências já amplamente difundidas. Este fenômeno, denominado "vivência pop no cotidiano", revela-se através de narrativas previsíveis, melodias familiares e imagens que evocam as emoções já arraigadas em um inconsciente coletivo. Assim, o tapete evocou em Gio, em algum momento da sua infância, esse desejo por sobrevoar um belo mundo, cheio de encantos e beleza, um mundo ideal, como promete Aladdin para princesa Jasmine em uma canção apaixonada. Na fase adulta, impregnado pelas leituras sobre o conceito de Orientalismo e movido pelo desejo agora reconfigurado, a intenção movimentou-se. Aqui, como artista que pesquisa, o intuito tomou o rumo contrário visando, agora, desconstruir esse imaginário repleto de clichês, fetiches e hipersexualização de corpos lidos como femininos, movido pela indústria interessada em vender ideias de objetos reinventados pelo olhar ocidental capitalista.



Figura 2. Tapete comum.
Foto: arquivo pessoal

O processo criativo foi iniciado em sua cidade de origem, no apartamento onde residia. Foi feito um primeiro planejamento possível considerando ainda o isolamento social. Neste contexto, os posicionamentos da câmera foram pensados para o interior do apartamento. Na sua solidão, a voz também se tornou um elemento potencializador do processo. Assim, aquecer a voz para cantarolar incorporou o percurso. A etapa de filmagem em um banheiro presente na obra foi produzida em seu apartamento, na cidade de origem. Outras imagens aconteceram em plano-sequencial na rua, na areia e no mar, captadas em Florianópolis durante um tempo auxiliando a mãe em situação pós cirúrgica, quando os protocolos de isolamento estavam sendo flexibilizados. Estar longe de casa em períodos conturbados da flexibilização do isolamento na pandemia, também o coloca em uma reconfiguração da experiência cotidiana. Passada a fase cirúrgica parental, tarefas diárias, como ir ao mercado e no final da tarde, caminhar na praia passaram a ocorrer com frequência. Assim, os passeios caminhando incorporaram o cotidiano naquele momento. O tapete estava na mala, pronto para ser materializado como parte da pesquisa em curso.

O decorrer do processo criativo, em meio ao confinamento, que havia transitado para a jornada rumo aos cuidados parentais em Florianópolis proporcionou um contexto multifacetado e instigante para a concepção da presente videoperformance. Sair às ruas novamente era desafiador. Consciente da iminente mudança de ambiente, a bagagem incluiu materiais que pudessem catalisar e expandir a pesquisa, destacando-se entre estes a Nuvem de palavras supracitada, bem como o objeto tapete. Esses elementos permitiram absorver o termo, que é utilizado na pesquisa, o cortejo de clichês orientalistas, mencionado acima. Tais clichês são materializados e desmaterializados na performance presencial e na videoperformance *Tapetes não voam*, especialmente, pela

escolha do tapete como objeto simbólico e estético do Orientalismo na criação.

A flexibilização das medidas de segurança relacionadas à pandemia, permitiu esse deslocamento a Florianópolis, em Santa Catarina, em novembro de 2021. Este contexto singular revelou as intersecções complexas entre as esferas pessoal, artística e sociocultural, que permeiam a investigação em questão e fundamentam a base criativa de uma Performance presencial desdobrada em uma videoperformance. Assim, organizaram-se, prática e reflexivamente, os questionamentos em torno do processo criativo e seu produto final, a obra de arte, nesse caso, a videoperformance e seus desdobramentos na pesquisa em Artes Visuais.

Em Florianópolis, o processo aconteceu de maneira espontânea, deixando também, o ambiente interferir no que poderia ser realizado como ação. Nessa fase, a idéia era apenas levar o tapete para passear, mas como ele não voa, o percurso foi feito caminhando. Começou então, uma série de passeios carregando-o por um trajeto que tem início no portão da casa da mãe e se encerrava na água do mar. A ação de caminhar a passeio definiu o que seria a ação performativa. Um dos passeios carregando o tapete foi todo registrado pela câmera do celular e rendeu em torno de quarenta minutos de vídeo.

Ao retornar para cidade de origem, novamente se instaura a permanência, em grandes períodos, frente à tela do computador, pois o retorno ao convívio social se deu de forma lenta e gradual. Nesse momento, havia uma ação de passear com um tapete de banheiro já performada e o material bruto gravado pela câmera do celular. De volta ao apartamento, não apenas uma vez, mas algumas vezes, a trilha sonora do filme de *Aladdin* ressurgia como presença forte. Uma captação de vídeo no banheiro foi feita depois da ida a Florianópolis, tendo como ideia o cantarolar da canção durante o banho. Sobre isso, Salles (2011, p.59) colabora ao dizer que “o desenvolvimento

contínuo da obra deixa claro que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamentos”. Foi no momento de assistir o material bruto da Performance, que a música se apresentou como possibilidade criativa. Aquele cortejo de clichês orientalistas ecoava na concepção criativa da obra. A partir da ideia de um cortejo de clichês orientalistas, presente na atualização das memórias, foi encontrado na contextualização artística e política dessa pesquisa, o caminho possível para o surgimento da videoperformance *Tapetes não voam*.

Diante do material gravado foi iniciado o processo de cortes e organização das imagens captadas no caminhar até a praia. O exercício inicial consistiu em assistir o material em *looping*, escutando a música *Mundo ideal* do filme *Aladdin*, enquanto realizava um ensaio escrito acerca das reflexões que surgiam no momento. O resultado desse ensaio escritos é o áudio presente na videoperformance *Tapetes não voam* (figura 3)¹. As imagens captadas foram organizadas na ordem de seus acontecimentos, começando pelo tapete posicionado no chão de um banheiro, sendo utilizado para secar os pés após um banho. Em seguida inicia-se uma caminhada de casa até a praia. Durante o trajeto foram experimentadas formas diferentes de carregar o tapete: com as mãos, equilibrando-o no topo da cabeça, arrastando-o pela areia da praia e por fim banhando-o com a água do mar.

A constituição dessa obra como parte de uma pesquisa de pós-graduação em Artes Visuais foi, ainda, fomentada por alguns pensamentos elaborados naquele momento, acerca dos processos criativos. Para Rey (2002, p. 125) a “pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria”. Ambas se entrelaçaram durante todo o momento da pesquisa e ainda

reverberam nas atuais empreitadas investigativas subsequentes. Na busca por fazer Performance ao caminhar na praia com um tapete na cabeça, com o recurso do vídeo, delineou-se a possibilidade de realizar a videoperformance. A captação daquele momento de caminhada, inicialmente era apenas o registro da ação, mas expandiu-se para a videoperformance.

O tapete, objeto comum em diversos lares, tornou-se o foco das ações investigativas e performáticas. Evocado pelas memórias afetivas a partir da influência midiática ocidental e orientalista mencionada anteriormente, compreendemos quais signos o tapete poderia emanar em sentido oposto no trabalho. Pelo engajamento político com as questões da pesquisa, algumas referências poderiam auxiliar a proposta de tensionar algo cristalizado, a saber, a figura da mulher do oriente médio, tida como ícone de uma beleza e sexualidade misteriosa resguardada. Sendo assim, o conceito de radicante, como delineia Bourriaud (2011, p. 55) ao caracterizar o termo de modo estético, também veio contribuir e dar luz aos efeitos do mundo globalizado especificamente no recorte desta pesquisa. Para o autor, o radicante é entendido como a “habitação de estruturas existentes: aceitar tornar-se locatário das formas presentes, mesmo que para modificá-las com maior ou menor intensidade”. Segundo sua crítica ao colonialismo selvagem, ele afirma que é preciso “negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir a ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor” (Bourriaud, 2011, p.20). Desenha-se, assim, o questionamento que sustenta a criação: como poderia se modificar a forma de um tapete comum de uma casa, que tem a função de permanecer estendido no chão, para torná-lo elemento pontual de um cortejo de clichês orientalistas, em uma videoperformance?

[1] Videoperformance, disponível em: https://youtu.be/JxsRwCNPgJA?si=_mNkNp8y5ZHTi9XH



Figura 3. Frame de Tapetes não voam, 2022.
Foto: arquivo pessoal.

A experiência como ponto de partida dessa pesquisa em arte para a elaboração da videoperformance *Tapetes não voam*, também se amparou no trabalho de artistas além. Nessa perspectiva, encontrou-se no uso de elementos estéticos do cotidiano, um leque de obras cativantes da fotógrafa iraniana Shadi Ghadirian em sua série *Nil, Nil* de 2008. A série transcende fronteiras culturais do objeto cotidiano de um indivíduo. É possível identificar em seu trabalho, uma mescla de elementos rotineiros de seu contexto (figura 4), às vezes com símbolos de guerra, religião e também relacionados à binariedade de gênero.

Ao abordar reflexivamente o trabalho de Ghadirian, levamos em conta a afirmação de Rey (2002, p. 134) que “a palavra jamais poderá traduzir a obra”. No entanto, buscamos no trabalho dessa artista, elementos estéticos que se relacionam com a experiência cotidiana, sem tentar evocar a tradução de um contexto e experiência singular que diz respeito à Shadi Ghadirian e seus processos criativos. Estão presentes em *Nil, Nil*, objetos de sua própria experiência cotidiana tais como geladeira, mesa, sapatos, louças, bolsa, máquina de lavar, um tapete. Esses objetos ressignificados por nós, transcendem seu uso cotidiano para atuarem como disparadores de um processo de desacomodamento expandindo entendimentos complexificados de sua existência e incitando o embate espesso e auspicioso sobre aquilo que está dado ou foi instituído como tal.

Tapetes não voam tratou do cerne da experiência de Gio Domingos, deste trabalho como artista e que de modo radicante deparou-se com o trabalho da iraniana Shadi Ghadirian sem tocar em suas singularidades. Aqui, foi absorvido o que dialoga com a estória de *Aladdin* e com a Dança do Ventre buscadas nas experiências da infância e adolescência respectivamente para, então, ampliar

as possibilidades criativas com um tapete ao tencionar essa aura de mistério e sensualidade orientalistas e convocar uma paisagem enigmática sobre ele. Afinal, o que faz essa pessoa andando pelas ruas com um tapete de banheiro na cabeça?

A experiência, como define Larrosa (2002, p. 27), “não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentam o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência”. Há uma semelhança evidente com o trabalho de Shadi Ghadirian à medida que os dois se propõem a perscrutar perspectivas cotidianas da experiência e abordá-las mobilizando seus posicionamentos políticos. Tanto a artista iraniana quanto Gio, de origem brasileira, solapam as estruturas enrijecidas de saberes-fazer para subitamente reacomodá-las de modo inesperado a partir de suas experiências pessoais. De acordo com Rancière, a “arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios” (Rancière, 2014, p.52).

Por fim, as experiências como singularidades, se emaranham de modo radicante com o fazer artístico de Shadi Ghadirian. O amadurecimento incessante desta proposta em eventos científicos e publicações têm intensificado os desejos de crítica sociocultural e política das produções em curso escancarando posturas colonialistas eurocêntricas e irradiadas do dominante hemisfério norte do nosso planeta. As investidas políticas no campo das artes são cada vez mais recorrentes. Seu efeito multiplicador evoca o movimento e enseja o deslocamento do pensamento pela via da ação artística. As performances insurgentes, ao mesmo tempo em que fertilizam os debates, provocam fraturas nos seus alvos enquanto sistemas cristalizados a fim de injetar frescor e possibilidades de, ao menos, estranhar o aparentemente impermeável solo do instituído.



Figura 4. Shadi Ghadirian, fotografia da série: Nil, Nil, 2008.
Fonte: <https://www.shadighadirian.com/nil-nil?pgid=kxluh8on-8cb42752-e914-45e8-b62d-d7c36f4a193a>.

Finalmente, o título da videoperformance *Tapetes não voam* foi marcado pela enigmática inscrição "continua..." ao final, sendo um convite para a exploração mais profunda dessas complexas intersecções entre o real e o virtual, o cotidiano e a experiência. Este trabalho foi um testemunho da habilidade intrínseca de transcender fronteiras e de encontrar significado mesmo nas circunstâncias mais desafiadoras. Esta análise das experiências artísticas aqui transpostas para forma de artigo visou contribuir para um entendimento mais amplo das dinâmicas contemporâneas entre o corpo performativo imerso no fazer artístico, a presença incisiva das tecnologias nas práticas artísticas contemporâneas, as imbricações arte-vida afloradas pela experiência e, principalmente o engajamento político.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

ALADDIN. Direção: John Musker; Ron Clements. Produção: Walt Disney Pictures. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 1992. 1 videocassete (90 min), VHS, son., color.

LARROSA, Jorge Bondía. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Trad. João Wanderley Geraldi. In: Revista Brasileira de educação. Campinas, N°19. p. 20-169. 2002.

MELIN, Regina. **Performance nas artes suas**. RJ: Zahar, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. Política da Arte. In: **Urdimento**, v.2, n. 15, p. 45-59. Acesso em: 21 nov. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade - UFRGS, 2002. 126-140p.

SAID, EDWARD W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5° ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

GHADIRIAN, Shadi. **Nil Nil** [série]. [2008]. 1 fotografia, color., 76 x 115 cm. Disponível em: <https://www.shadighadirian.com/nil-nil>. Acesso em: 23 abr. 2024.

SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. **Logos**: comunicação e universidade, Rio de Janeiro, v.2, n.24, 2014.DOI: 10.12957/logos.2014.14155. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14155>. Acesso em: 21 maio 2024.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Durham e Londres: Duke University Press, 2016.

Wagner Ferreira Previtali
Graduação em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel/2019) e mestrado em Artes Visuais (PPGAVI/UFPel) com pesquisa dedicada às relações entre corpo, território e experiência, articulando práticas audiovisuais, artes visuais e pensamento antropológico contemporâneo. Desenvolve uma atuação como pesquisador-artista de trabalhos em documentário, cinema experimental, fotografia e videoarte, organização de mostras e festivais. <http://lattes.cnpq.br/7141730522834344>; <https://orcid.org/0000-0003-4929-7696>; wagnerfprevitali@gmail.com.

Rosângela Fachel de Medeiros
Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/CAPES), Graduação Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI/FW), de 2015 a 2018; professora visitante do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGAV/UFPel), de 2018 a 2020; e do Pós-graduação em Artes (PPGArtes/ UFPel (2023 a 2025). Codiretora da Rede Ibero-Americana de Pesquisa em Narrativas Audiovisuais - RedINAV

Tentativas de habitar Bagé (2022-): o encontro como poética videoartística

Attempts to inhabit Bagé (2022-): the encounter as a videoartistic poetic

Resumo: Este artigo examina o processo de criação da série de videoartes desenvolvida entre 2020 e 2022. A partir do retorno do artista à cidade natal de Bagé, Rio Grande do Sul, Brasil, durante a pandemia de COVID-19, a pesquisa toma o encontro, o acaso e o erro como motores poéticos e formas de pertencimento. Inspirada pelo cinema e pelo documentário, a realização adota uma postura cartográfica e contextual, valorizando a improvisação, a escuta e o risco do real na gravação e na montagem. Mobilizam-se as categorias de território, corpo e vida para pensar imagens que reconfiguram tempos, espaços e vínculos na cidade.

Palavras-chave: Processo de criação; Videoarte; Afeto; Encontro; Território.

Abstract: *This article examines the process of creating a video art series developed between 2020 and 2022. Based on the artist's return to his hometown, Bagé in the state of Rio Grande do Sul in Brazil, during the pandemic, the research takes encounter, chance, and error as poetic driving forces and as forms of belonging. Inspired by cinema and documentary practices, the project adopts a cartographic and contextual approach, valuing improvisation, listening, and the risk inherent to the real in both recording and editing. The categories of territory, body, and life are mobilized to reflect on images that reconfigure times, spaces, and bonds within the city.*

Keywords: *Creative process; Video art; Affect; Encounter; Territory.*

Introdução

Neste texto discute-se a prática poética de uma série de videoartes composta por episódios realizados em diferentes espaços urbanos da cidade de Bagé. Os vídeos foram produzidos a partir das relações estabelecidas com pessoas que aceitaram participar do processo de criação, configurando encontros que atravessam o cotidiano e se desdobram em experiências compartilhadas diante da câmera. A série passou a ser desenvolvida no contexto de uma pesquisa de mestrado em artes visuais realizada no, então, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas - UFPel entre 2020 e 2022, período marcado pela pandemia de COVID-19. Esse momento histórico impactou profundamente as formas de convivência, os modos de presença e a percepção do tempo e do espaço, influenciando diretamente as escolhas estéticas, metodológicas e éticas do trabalho. Nesse cenário, a prática artística assume o encontro como procedimento e a escuta, a instabilidade e a abertura ao acaso como elementos estruturantes do processo criativo.

Este texto, escrito em coautoria entre orientando e orientadora, revisita o processo de pesquisa poética para refletir especificamente sobre a série *Tentativas de Habitar Bagé*. E, assim como a própria criação da série, o texto combina relatos vividos pelo pesquisador-artista com reflexões teórico-críticas desenvolvidas em diálogo com sua orientadora. A pesquisa poética valoriza especialmente os encontros, reconhecendo o papel do acaso e dos erros como elementos importantes no processo criativo.

A série *Tentativas de habitar Bagé* surgiu em um contexto de confluência entre a pesquisa poética e o retorno do artista-

e colíder do grupo de pesquisa Audiovisual Latino-Americano no Século XXI - OfCine (IFRS-Rio Grande/CNPq). Pesquisadora nos GPs Cinema Latino-Americano (CNPq/UFF), Caixa de Pandora (CNPq/UFPel) e GIPE-Corpo (CNPq/UFBA). Editora da Revista Lingua e Literatura (PPGLEtras da URI; 2015 a 2018), Coeditora da Revista Paralelo 31 (PPGArtes, UFPel, desde 2018). Idealizadora e codiretora do Festival Internacional de Videoarte SPMAV - FIVA SPMAV (UFPel) e do Festival Internacional de Videodança - FIVRS (UFPel/ ECARTA). <http://lattes.cnpq.br/4945604072370805>; <https://orcid.org/0000-0002-0413-5098>; rosangelafachel@gmail.com.

pesquisador à sua cidade natal, Bagé. Deslocamento que produziu um encontro entre as memórias da infância e o olhar do adulto, atravessado por todas as suas experiências. O período da pandemia intensificou esse movimento, fazendo emergir uma perspectiva marcada pela maturidade, mas ainda atravessada pela necessidade de preservar um olhar infantil, capaz de seguir vendo o mundo como campo de possibilidades, de imaginação e de invenção de espaços-tempos (im)possíveis.

O contexto e o processo de realização da série aproximaram o artista-pesquisador de outras pessoas que, assim como ele, haviam deixado Bagé, mas que agora, também como ele, regressavam, principalmente por causa da pandemia. O artista pode perceber, assim, que não é apenas quem retorna que está diferente, o lugar para onde se retorna também mudou. O retorno também revela que a cidade, assim como o próprio artista, mudou. Os encontros que acontecem nesse retorno são atravessados pelo imprevisto e pelo inesperado, que dá origem a um certo estranhamento, que nos aproxima à teoria e ao ativismo *Queer*, principalmente, no que diz respeito ao questionamento das cisheteronormas de sexo e gênero que regulam os corpos (Louro, 2018).

De regresso a Bagé, o artista-pesquisador sente que se instaura uma estranha sensação de não pertencimento, que o impulsiona a buscar por outras formas de se relacionar com o lugar ao qual retorna. Esse estranhamento convoca o corpo, atualizando-se como experiência sensível e como motor para a criação poética em vídeo, entendida aqui como desejo de encontro com aquilo que ainda permanece desconhecido no espaço urbano, um modo de explorar o que não se conhece.

Nesse contexto, o trabalho inscreve-se no próprio processo de constituição do pesquisador enquanto artista, acompanhando o desenvolvimento de sua investigação poética no âmbito da pós-graduação e do retorno ao território de origem. É nesse atravessamento que emerge a ideia de captar imagens como gesto de aproximação: sempre uma tentativa. Tentativa porque cada encontro é único e não possui precedentes, nem se reconhece plenamente nos anteriores, "tentativa não tem precedentes ou não se reconhece neles" (Deligny, 2015, p.153) e reconhecer isso implica assumir a singularidade irrepetível de cada situação que compõe a série.

Retornar a Bagé e tentar habitá-la

Bagé fica na região sudoeste do Rio Grande do Sul, sul do Brasil, muito mais próxima da fronteira com o Uruguai do que de Porto Alegre, capital do estado. Uma cidade em que as características arquitetônicas interioranas se imbricam às modernas e que cresceu em várias direções, ocupando os espaços entre as antigas estradas que ainda permanecem ali, sendo marcante a presença dos cerros, dos arroios e "do platô que abarca a cidade" (Gutierrez; Neutzling, 2011; Da Silva; Da Silva, 2021).

Atualmente, Bagé possui um cinema, dois museus: o Museu Dom Diogo de Souza e o Museu da Gravura, além de espaços expositivos, como a Casa de Cultura Pedro Wayne e a Galeria de Arte Edmundo Rodrigues. A cidade também abriga a Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), instituição fundamental para seu desenvolvimento. Anualmente, ocorre o Festival Internacional de Cinema da Fronteira, que instiga a produção audiovisual local.

Além disso, podemos destacar diferentes espaços de sociabilização em Bagé: as calçadas das casas em que se senta para tomar um chimarrão ao entardecer, seus interiores onde acontecem festas íntimas, os bares, os bailões, as praças e outros espaços abertos e ocupáveis, como o Parque do Gaúcho e as ruínas do casarão da Vila de Santa Thereza - onde as pessoas se juntam para a experiência coletiva de curtir, conversar, compartilhar o mate, ouvir diferentes gêneros musicais e assistir ao pôr-do-sol. Bagé é reconhecida como uma cidade conservadora, mas não se resume a isso, Bagé é muitas cidades em uma, Bagé é qualquer lugar do mundo.

Na produção audiovisual diferentes pessoas são convidadas a escolher lugares da cidade para serem filmadas, explicando-lhes que havia um interesse pelas diferentes paisagens de Bagé, que poderiam ser conhecidas a partir desse convite à experimentação. As pessoas convidadas a se deixarem gravar na cidade pertencem a uma história imediata, mas a realização depende “da boa vontade” e “da disponibilidade” das partes envolvidas no processo de gravação, conforme explica Comolli (2008). Na expectativa de que a cada encontro seja possível uma relação ética, que aumente as potências dos corpos de agir e possibilite a formação de imagens de um mundo em comum.

Não faltam motivos para dificultar ou impossibilitar essa disponibilidade, seja a correria do dia-a-dia ou os compromissos que se sobrepõem à vontade de ir com alguém gravar um vídeo aleatório. Os convites resultam em aceites e recusas. Quando é aceito o convite, cada gravação na cidade testemunha “o que se passou aqui e agora, em determinado lugar, em determinado

tempo” (Comolli, 2006, p. 219) em uma delicada prática, na qual os corpos se relacionam apenas na medida que assim o desejam, se tornando seres da videoarte.

A aceitação de cada participante resulta em processos de caminhadas e diálogos, nos quais são compartilhadas histórias de vida e tentativas de integração com o território da cidade. Cada diálogo foi agregando ideias e moldando as formas para o acontecimento das gravações. As escolhas dos lugares têm diferentes motivações: seja por serem lugares considerados bonitos, lugares que gostam de visitar para passar um tempo, ou até mesmo por serem lugares que guardam más recordações.

Em uma apropriação improvisada a partir da ideia dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, cada participante é convidado a escolher um objeto para participar da composição de suas imagens. Não há sugestões ou motivações específicas para essa escolha, deixando que cada um encontre suas próprias razões e motivações. Cada objeto tem também sua história própria e particular, sendo heranças, sendo objetos que ficaram guardados ou objetos que estavam esquecidos e que o convite da prática artística o fez ser retomado.

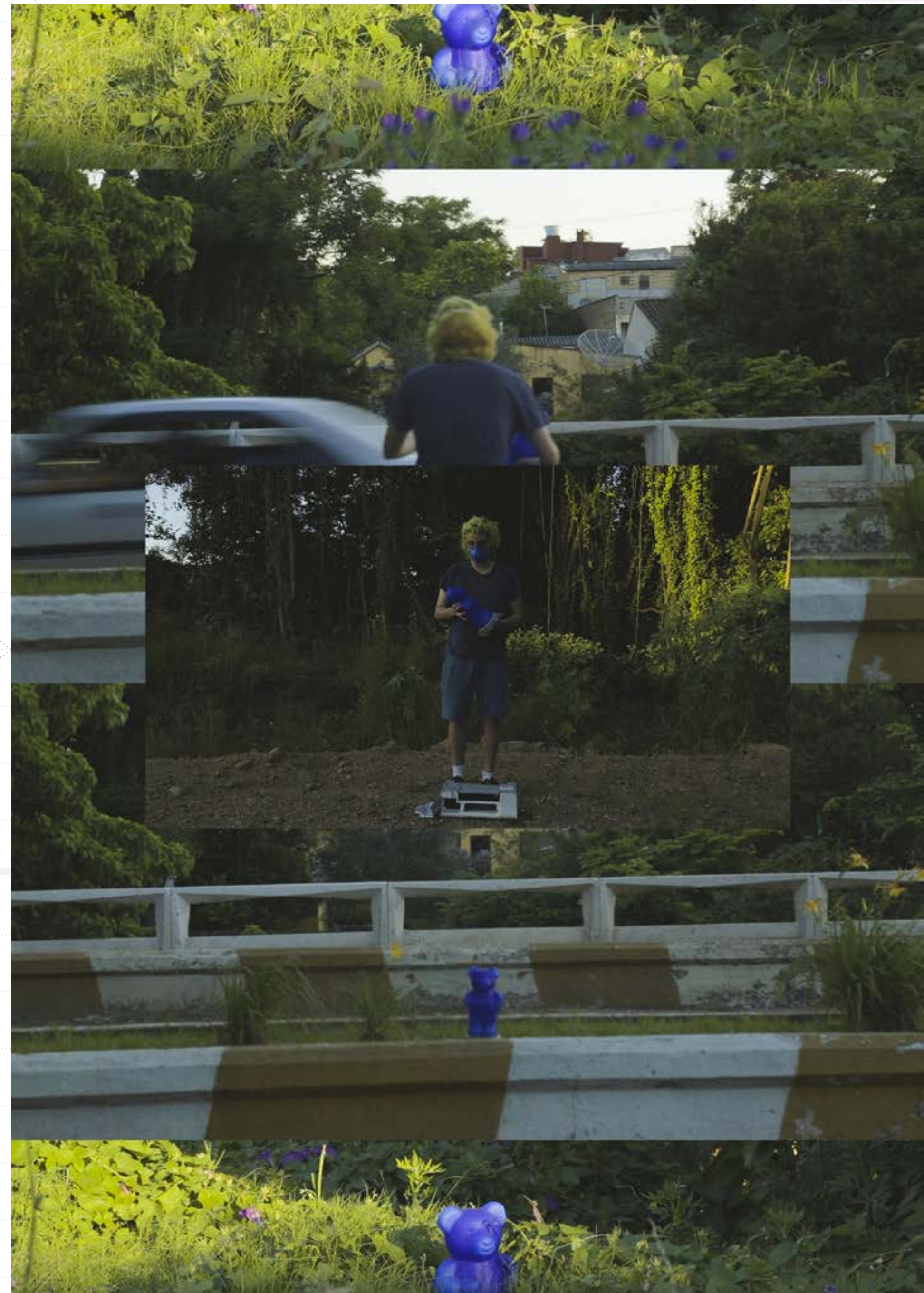
Em alguns casos as pessoas eram gravadas junto aos objetos, às vezes, só as pessoas, às vezes, só os objetos, mas sempre posicionadas no local na cidade determinado por sua escolha. Esse deslocamento de objetos íntimos para o âmbito público da cidade e a comunhão que provocam entre as paisagens de dentro e de fora passa a recompor um “aqui e agora”, propondo novos usos do tempo-espço. E assim vão sendo criadas imagens diversas da e na cidade, que nascem dos encontros com outras pessoas,

com seus corpos, seus objetos e com o compartilhamento de suas experiências no espaço-tempo de Bagé.

A fotomontagem criada a partir da sobreposição de capturas de tela (Figura 1), do vídeo realizado em novembro de 2021 durante a primeira ação de ir ao encontro da cidade - ainda em contexto pandêmico - apresenta o primeiro movimento do que viria a ser a série sobre a qual nos detemos neste texto. Quem protagoniza o vídeo é o próprio pesquisador-artista, que decide experimentar ele mesmo a proposição de experiência artística na cidade, convite que faria depois a outras pessoas. O pesquisador-artista se coloca em frente à câmera antes de convidar as demais pessoas a fazerem o mesmo.

As paisagens escolhidas pelo pesquisador-artista para a realização do vídeo incluem a ponte sobre o arroio e os terrenos baldios próximos à sua casa, cobertos por plantas nativas. O objeto selecionado foi um abajur de vidro azul em forma de ursinho, que o acompanha desde a infância, e que acabou tendo uma orelha quebrada durante o processo. O caco de vidro dentro do ursinho gerou um som ao ser balançado, som esse que foi mantido e amplificado na montagem da videoarte. Para quem está aberto aos acasos, o que acontece no percurso vai ressignificando o caminho. A câmera captura o corpo do protagonista-artista, no espaço-tempo em que está, a câmera ao gravar permite sua auto-observação na cidade que escolhe fazer parte.

Figura 1: Fotomontagem realizada com a colagem e sobreposição de capturas de tela do Episódio 1: *Eu - A Ilha*, da série *Tentativas de habitar Bagé*. Fonte: Autor, 2026.



A série de videoartes, *Tentativas de habitar Bagé*, constitui-se como um projeto em processo contínuo, não delimitado por um conjunto fechado de episódios, mas configurado como um campo de experimentação permanente, atravessado por sucessivos encontros, deslocamentos e reformulações. Tal caráter processual inscreve a obra em uma temporalidade expandida, na qual cada realização não se apresenta como resultado definitivo, mas como um fragmento provisório de uma pesquisa em curso.

No presente texto, são analisados três episódios da série *Tentativas de habitar Bagé*, produzidos durante o período inicial de desenvolvimento do projeto, identificados a partir de seus respectivos personagens, Eu, Igor e Alice, e de seus núcleos narrativos, que formam a segunda parte do título de cada episódio: *Eu – A ilha* (Figura 1, p. 85), *Igor – Em construção* (Figura 2), *Alice – Alienígena no campo de centeio* (Figura 3, p. 93).

As imagens das figuras 1, 2 e 3 que acompanham o artigo são fotomontagens realizadas a partir da sobreposição de capturas de telas provenientes das videoartes e são acionadas aqui como dispositivos visuais de síntese e reconfiguração das ações registradas. Ao deslocarem as capturas de tela de sua condição temporal e sequencial para uma composição estática, essas figuras instauram outro regime de visibilidade, no qual diferentes momentos, gestos e espaços coexistem em um mesmo plano.

Figura 2. Fotomontagem realizada com a colagem e sobreposição de capturas de tela do Episódio 2: *Igor - Em Construção*, da série *Tentativas de habitar Bagé*. Fonte: Autor, 2026.



Esse procedimento aproxima-se da lógica gráfica dos pôsteres cinematográficos, não como estratégia promocional, mas como operação estética e epistemológica, capaz de expandir o campo narrativo do projeto e produzir novas formas de leitura. Assim, as figuras não funcionam apenas como ilustrações, mas como extensões do próprio processo poético, oferecendo ao leitor.

A poética do encontro - Corpos vividos

Consciente de sua proposta, o artista-pesquisador presta atenção nas pessoas ao seu redor, pensando em como se aproximar e realizar os convites para que participem do projeto. Ao frequentar os espaços da cidade com um olhar propositivo, ele passa a (re)conhecer e conviver com diferentes pessoas em Bagé, especialmente aquelas ligadas aos fluxos universitários e artísticos, que, assim como ele, se encontram à margem dos circuitos mais tradicionais da cidade. As redes sociais e aplicativos de relacionamentos também contribuíram, ocasionando encontros fugazes.

No entanto, não havia interesse em fazer convites aleatórios; os convites pressupõem um compromisso. As relações estabelecidas para as gravações devem fazer sentido, deve haver interesse mútuo em estar ali, juntos. Embora algumas inseguranças tenham permeado o processo, as coincidências percebidas impulsionam a agir. Viver a cidade em seus diferentes tempos de pandemia e pós-pandemia, conhecer e reencontrar pessoas, tanto por acaso quanto de forma combinada, deu ao artista-pesquisador a coragem para fazer os convites, que foram realizados ora virtualmente, ora presencialmente. Até o momento, apenas pessoas conhecidas, mesmo que de forma passageira ou recente, foram convidadas a participar da série *Tentativas de habitar Bagé*.

O artista-pesquisador embarca em uma deriva audiovisual

pela cidade onde vive, transformando a rua em “um espaço de circulação desejante”, na qual a “paquera”, referida por Perlongher (1987, p. 156), deixa de ser a procura por parcerias sexuais para ser a procura por parcerias de criação. Pois, também acredita o artista, esse “ato de se lançar à deriva, à paquera, a vadiagem, parece estar implícita certa disponibilidade para o novo, o inesperado, a aventura” (Perlongher, 1987, p. 161).

Inspirado na concepção de corpo e afetos em Deleuze (2002), o artista-pesquisador compreende a criação como um processo que emerge dos encontros. Cada corpo, entendido como aquilo que pode afetar e ser afetado, constitui-se por múltiplas relações de movimento e intensidade, nas quais corpo e espírito se articulam de forma indissociável. Assim, toda ação sobre o corpo repercute no pensamento, do mesmo modo que as ideias incidem sobre o corpo.

A essa perspectiva soma-se a noção de que os organismos agem a partir de seleções orientadas por valores, estabelecendo relações que visam a expansão da vida. Conforme Safatle (2016), viver implica deslocar-se entre situações, recusando limitações e produzindo variações. Nesse contexto, os encontros entre corpos podem ampliar ou reduzir suas potências, exigindo, por vezes, a invenção de novas formas de existência. Ativar tais encontros como percurso poético demanda atenção às relações estabelecidas, buscando intensificar a capacidade de ação dos corpos e favorecer a criação. Nessa dinâmica, o desconhecimento das capacidades envolvidas pode operar como força produtiva, enquanto a vida se afirma como referência do fazer artístico.

No campo audiovisual, o processo criativo realiza-se igualmente por meio desses encontros, nos quais corpos e paisagens se articulam diante e atrás da câmera. Como aponta Migliorin (2015, p. 35), a câmera “sofre o mundo”, produzindo imagens que resultam da

interação entre dispositivo, sujeito e realidade. Desse modo, toda imagem possui uma dupla inserção no real: ao mesmo tempo em que é afetada por ele, também o constrói. A produção audiovisual configura-se, assim, como uma prática coletiva, atravessada por escolhas e relações que mobilizam corpos e afetos, em constante negociação com o mundo.

Essa poética do encontro aproxima-se de uma perspectiva cartográfica, marcada pelo movimento e pela abertura ao imprevisto. Conforme Costa (2014), o território da pesquisa se constitui pela força dos encontros, cabendo ao cartógrafo uma postura de atenção e disponibilidade diante dos acasos. Não se trata de distanciamento, mas de implicação com o mundo, na qual o contato com as coisas impulsiona o pensamento e desloca posições. Nesse sentido, o fazer artístico busca concretizar a potência dos encontros, que se desenham a partir do movimento dos corpos pelos territórios que habitam.

Onde acontecem os encontros - Território e retorno

A relação das pessoas com os espaços-tempos se dá de maneira recíproca, como afirma Santos (2002) a territorialidade e a cultura mudam em paralelo, assim como também mudam as pessoas. Portanto, a relação com o entorno, enquanto espaço-tempo vivido é também atravessada pelas normatividades que regem cada sociedade. Ao escrever sobre a normatividade no tempo e no espaço, nos lembremos que expressões como a de que "há hora e lugar para tudo" (Halberstam, 2005, p.7) produzem noções que interferem no comportamento das pessoas. "São os tempos do lugar que dissolvem o tempo do mundo" (Santos, 2002, p. 150) e assim, se a ordem mundial produz os controles e as normas, como afirmado, é no nível do local que podemos buscar as dinâmicas que fogem às lógicas globais do capitalismo e das normatividades.

Mesmo que cada lugar seja, em certo sentido, o mundo todo, cada lugar "torna-se exponencialmente diferente dos demais" (Santos, 2002, p. 213) por meio dos encontros, pois o mundo "é apenas um conjunto de possibilidades, cuja efetivação depende das oportunidades oferecidas pelos lugares" (Santos, 2002, p. 230). Assim, é o espaço, "com suas múltiplas possibilidades, que são possibilidades diferentes de uso do espaço (do território) relacionadas com possibilidades diferentes de uso do tempo" (Santos, 2002, p. 104) que reúne as pessoas. Cada encontro ou reunião produz diferentes relações com o espaço, esses encontros são mais do que o resultado das individualidades somadas, são um "agenciamento coletivo", no qual o que importa é "estar junto" (Perlongher, 1993, p. 60).

Santos (2002) afirma também que os padrões espaciais não são apenas morfológicos, mas também funcionais. Quando há uma mudança morfológica, novos objetos surgem para atender a novas funções, mas os objetos antigos permanecem e podem mudar de função. Assim, os valores e sentidos dos objetos se transformam, mesmo que materialmente continuem os mesmos, pois, imersos na "teia de relações" que estão inseridos, os objetos podem sofrer modificações, "fazendo com que seja substancialmente outro" (Santos, 2002, p. 62) criando assim uma nova geografia.

O intuito do estudo é subverter conceitos pré-estabelecidos sobre os espaços da cidade e sobre as formas de habitá-los, pensando o fazer artístico como um "ato de transgressão" que salta "à exterioridade ou a certa relativa exterioridade da ordem, marca o desencadeamento de uma nova codificação" (Perlongher, 1993, p. 58), propondo um enfrentamento desconstruído "entre caos e ordem, entre desequilíbrio e equilíbrio" (Deleuze; Guattari, 2012).

A série quer promover a desordem diante daquilo que Santos

(2002, p. 152) chama de ordem mundial, “cada vez mais normativa e [...] cada vez mais normada”. A desordem é interessante, pois implica o imprevisível, o ruído, é algo “não determinável” ou “sem lugar”, que abre “possibilidade de um modelo diferente de produtividade” (Safatle, 2016, p. 434). Na desordem há caos e ritmo, dependendo de onde nos posicionamos, “é nesse entre dois que o caos devém ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de devir ritmo”, pois o caos “não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios, ritmo-caos ou caosmo” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 215). Deleuze (2002, p. 128) já escrevera: “[...] a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos.” A desordem, como aponta Perlongher (1993), contém em si seu próprio motivo, como negação das ordens impostas.

A investigação poética proposta pela série é também uma tentativa de entender e demarcar um território, pensado a partir do conceito de Ritorno, proposta por Deleuze e Guattari (2012, p. 122) como um “agenciamento territorial”, que ora “começa a dar ordem no caos”, ora traça limites e organiza o espaço, e ora abre o território ao desconhecido ou se expande para novos agenciamentos. Esses três movimentos podem ser relacionados aos processos de desterritorialização e reterritorialização. O território também remete a um “centro estável e calmo” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 122) à produção de uma ordem no caos que mantém à distância as forças ameaçadoras.

Figura 3. Fotomontagem realizada com a colagem e sobreposição de capturas de tela do Episódio 3: *Alice - Alienígena no campo de centeio*, da série *Tentativas de habitar Bagé*.
Fonte: Autor, 2026.



A partir de Deleuze e Guattari o conceito de *ritornelo* é acionado para pensar os processos territoriais no contexto desta produção artística, uma vez que ajuda a entender que o corpo age a partir de seu meio, pois “é com a morada que surge a inspiração” (2012, p. 130). Assim, o pesquisador-artista busca habitar um território semelhante à noção de um centro estável onde possa se sentir confortável. Essa sensação de conforto é aqui entendida em um sentido próximo ao descrito por Ahmed e Mansuy (2014, p. 227, *tradução nossa*) na qual “os corpos se estendem aos espaços e os espaços se estendem aos corpos”, por meio da qual o artista tenta (re)compor as paisagens de Bagé, compartilhando essa cidade. No entanto, para isso, o artista precisa assumir que não conhece Bagé.

Tentativas de registrar Bagé - produzir imagens

O processo de realização do estudo alinha-se à concepção de Migliorin (2015), ao compreender o cinema como uma experiência de invenção, voltada à construção coletiva da cidade. Nesse sentido, a prática artística audiovisual fundamenta-se no “corpo na presença de outros corpos”, conforme Ardenne (2008, p. 24, *tradução nossa*), inserindo-se no contexto urbano e assumindo o “risco do real” proposto por Comolli (2008), entendido como aquilo que escapa ao controle. Assim, a gravação implica um gesto de exposição e relação com o outro, no qual quem filma também se coloca em risco, atravessado por encontros e tensões.

Por meio de um processo que se almeja coletivo, com as pessoas que integram o projeto contribuindo para a construção de um mundo de “acidentes possíveis” (Safatle, 2016, p. 435) assim, o fazer artístico não é apenas uma forma de descobrir, mas também de produzir um mundo possível no qual tensiona a criação entre desordem e reorganização, em nosso caso posteriormente

reconfigurado na montagem. Nessa perspectiva, a edição não busca linearidade, mas a sobreposição de tempos e usos do espaço, articulando imagens que emergem do improviso e das relações estabelecidas no momento da captação.

A câmera é acionada desde a concepção das ações, operando por meio de movimentos improvisados, alternâncias de enquadramento e sobreposições, constituindo imagens que resultam das interações entre corpos, tecnologias e territórios. Tal processo se insere em uma perspectiva exploratória, na qual as escolhas estéticas se constroem no próprio fazer, incorporando o imprevisto e o ainda por vir. Nesse sentido, mais do que gravar, trata-se de “camerar”, como na ideia de Deligny (Pelbart, 2020), privilegiando o processo em detrimento do resultado e afirmando a dimensão coletiva da experiência.

Cada gravação é atravessada por temporalidades em curso, que antecedem e expandem o momento da captura, configurando recortes de tempos e espaços da cidade que continuam a se desdobrar para além da imagem. Durante a edição, elementos inicialmente percebidos como falhas, como ruídos, instabilidades e interrupções, são ressignificados como marcas de presença, contribuindo para uma estética fragmentária e aberta. Desse modo, cada imagem carrega seu contexto de produção, sendo continuamente reconfigurada pela câmera e pela montagem, em um movimento simultâneo de apreensão e invenção do mundo.

Tentativas de apresentar Bagé: Considerações finais

Em seu processo, a série foi uma tentativa de apresentar Bagé que constituiu-se como um gesto atravessado por tensões, sobretudo diante do incentivo recorrente à saída em busca de centros considerados mais promissores para a arte. O retorno à cidade

implicou, portanto, necessidade de transformá-la em lugar de pertencimento, mobilizando um processo de apropriação sensível do espaço e de reconhecimento das pessoas que o habitam, por meio de práticas artísticas e das relações construídas no percurso. A pesquisa poética configurou-se, simultaneamente, como um movimento de autoconhecimento, no qual o artista-pesquisador ressignificou sua própria trajetória. Nesse sentido, Deligny (2015) aponta que o projeto pensado se revela como ocasião, enquanto Safatle (2016) indica que o desvio, a entrada pela “porta errada” possibilita o encontro com o imprevisto e a transformação das formas de percepção. Assim, o percurso artístico se constrói no próprio ato de caminhar, entre o que já está dado e aquilo que ainda precisa ser descoberto.

A série, *Tentativas de habitar Bagé*, e o presente texto emergem dessa insistência em explorar as possibilidades da arte em Bagé, afirmando a cidade como espaço a ser continuamente redescoberto. Perseguir imagens torna-se, então, uma forma de habitar o mundo a partir da experiência do corpo, no aqui e agora, sem a pretensão de totalizar, mas de compartilhar fragmentos da presença. Trata-se de um trabalho processual, no qual não apenas a obra se constrói, mas o próprio artista é atravessado por esse fazer.

Essa prática aproxima-se da arte contextual e da dimensão documental, articulando reflexões sobre imagem, território e ritornelo, ao mesmo tempo em que se constitui como uma produção coletiva de imagens e sons. Esse movimento ativa outras formas de sentir e significar a cidade, produzindo territorialidades a partir do convívio e da partilha de espaços e tempos. Nesse processo, a atenção ao território torna-se fundamental: por meio da câmera, dos corpos e dos objetos, o mundo é registrado

e devolvido como imagem-movimento, capaz não apenas de documentar, mas de criar novos tempos e espaços.

Cada episódio nasce dos encontros e convites realizados, resultando em registros que evidenciam diferentes materialidades urbanas. Como aponta Maio (2014), tais materialidades operam como suportes de narração, acionando memórias e rastros por meio dos dispositivos de registro. A cidade, que permanece após as gravações, atua como testemunha desses encontros, enquanto a série se configura como uma reapresentação do existente, deslocando formas culturais para novos contextos. Nesse sentido, dialoga com Migliorin (2015), ao situar a imagem em um campo simultaneamente político e estético, como mundo e como escolha de mundo.

Do que resta desses encontros, emergem imagens, lembranças e marcas que se inscrevem no corpo como estados inéditos. O estudo, assim, opera como catalisador de encontros entre a corporalidade do artista-pesquisador e a cidade, bem como com aqueles que a habitam. As videoartes se dispersam no espaço-tempo como instantes que, embora efêmeros, deixam vestígios e abrem possibilidades de novas experiências e composições.

REFERÊNCIAS

AHMED, S. **La política cultural de las emociones**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

ARDENNE, P. **Un arte contextual**: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac, 2006.

COMOLLI, J.-L. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DA COSTA, L. B. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**, v. 7, n. 2, p. 66–77, 2014. DOI: 10.5902/1983734815111. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/15111>. Acesso em: 10 jan. 2025.

DA SILVA, É. R.; DA SILVA, A. S. Processos de criação em Anne Sauvagnargues. **Revista Apotheke**, Florianópolis, v. 6, n. 2, 2020. DOI: 10.5965/24471267622020225. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/18316>. Acesso em: 5 jan. 2025.

DELEUZE, G. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Acerca do ritornelo. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, v. 4. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 121–179.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

DELIGNY, F. **O aracniano e outros textos**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

GUTIERREZ, E. J. B.; NEUTZLING, S. O patrimônio urbano da rainha da fronteira: Bagé (RS). **Revista Memória em Rede**, v. 3, n. 5, p. 63–78, 2011. DOI: <https://doi.org/10.15210/rmr.v3i5.9525>. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/9525>. Acesso em: 11 dez. 2024.

HALBERSTAM, Jack. **In a queer time and place**: Transgender bodies, subcultural lives. NYU press, 2005.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MAIO, A. **Narrativas da memória e poética da pósprodução do arquivo**. Belo Horizonte: ANPAP, 2014.

MIGLIORIN, C. **Inevitavelmente cinema**: educação, política e mafuá. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

PELBART, P. P. Contra os limites da linguagem, a ética da imagem. **Veritas**, v. 65, n. 2, 2020. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/veritas/article/view/37090/26150>. Acesso em: 12 jan. 2025.

PERLONGHER, N. **O negócio do michê**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PERLONGHER, N. Territórios marginais. In: **Saúdeloucura**, n. 4, 1993. p. 49–69.

REY, S. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 123–140.

ROSA DA SILVA, T.; ROSA DA SILVA, R. Práticas associativas negras em Bagé: carnaval e clubes sociais. In: ANDRADE, G.; PADOIN, M. M.; ISMÉRIO, C. (org.). **História de Bagé**: novos olhares. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2021.

SAFATLE, V. Uma certa latitude: Georges Canguilhem, biopolítica e vida como errância. In: SAFATLE, V. **O circuito dos afetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2016. p. 409–454.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. v. 1. São Paulo: Edusp, 2002.

Ana Carolina Tavares Sousa
Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental (PPGEA), da Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Mestre pelo Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais (PPGAVI) da Universidade Federal de Pelotas (UFPeI). Graduada no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande - FURG. CV: <http://lattes.cnpq>

Luciana Netto Dolci
Professora Associada do Instituto de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental - PPGEA, da Universidade Federal do Rio Grande – FURG. Doutora em Educação Ambiental pela Universidade Federal do Rio Grande/ FURG. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa Estético-Ambiental sobre o Teatro na Educação - NUPEATRO/FURG. CV: <http://lattes.cnpq>

Olhar para a cidade, olhar para si: Janelas de uma experiência estética

*Looking at the city, looking at oneself:
Windows about an aesthetic experience*

Resumo: Este escrito tem por objetivo apresentar e analisar uma produção artístico-visual desenvolvida pela primeira autora, articulando-a a uma perspectiva estético-ambiental. Nesse sentido, as reflexões tecidas em torno do processo de criação da obra Janelas (2025) apontam para uma imbricação entre os domínios do estético e do ambiental no fazer artístico da pesquisadora. O trabalho poético resulta de uma experiência estética da artista com/no ambiente da cidade de Aveiro (Portugal) mediada pela caminhada e por um olhar sensível para as ausências familiares que povoam as paisagens portuguesas. Dentre os referenciais teóricos cujas contribuições adensaram o pensamento e a escrita, estão: Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Tim Ingold, Francesco Careri e Nicolas Bourriaud.

Palavras-chave: Experiência estética; Olhar; Cidade; Caminhada.

Abstract: *This paper aims to present and analyze an artistic-visual production developed by the first author, articulating it within an aesthetic-environmental perspective. In this sense, the reflections woven around the creative process of the work Janelas (2025) point to an intertwining between the aesthetic and environmental domains in the researcher's artistic practice. The poetic work results from the artist's aesthetic experience with/in the environment of the city of Aveiro (Portugal), mediated by walking and a sensitive gaze toward the familial absences that inhabit Portuguese landscapes. Among the theoretical references whose contributions enriched the thinking and writing are: Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Tim Ingold, Francesco Careri, and Nicolas Bourriaud.*

Keywords: Aesthetic experience; Gaze; City; Walking.

“Para olhar o mundo com reciprocidade, no entanto, é preciso imaginar que ele também nos olha, e que tem uma alma, que através de imagens podemos relacionarmo-nos afetivamente, constituir parcerias, interações intensas com ele.”

Marly Meira

Olhar para a cidade: um gesto estético-ambiental

O presente artigo tem como escopo o processo de criação artística de uma obra, intitulada *Janelas*¹, de 2025, desenvolvida a partir de minha experiência com/na cidade de Aveiro (Portugal) e do confronto entre as paisagens desta cidade portuguesa e as memórias rasuradas de minha linhagem materna de origem lusitana².

Nesse sentido, este escrito compreende um recorte de uma pesquisa de doutoramento, realizada no âmbito do Programa de Pós-graduação em Educação Ambiental (PPGEA/FURG), e mais especificamente, da experiência formativa oportunizada pelo Doutorado Sanduíche³, cursado no Programa Doutoral em Criação Artística (PDCA) do Departamento de Comunicação e Arte, da Universidade de Aveiro (DeCA/UA), em Portugal. Desse modo, este texto foi alinhavado no cerne de um processo que buscou transversalizar um pensamento e um fazer artístico ao campo da Educação Ambiental (EA), em especial à vertente da Educação Estético-Ambiental (EEA).

A fim de contextualizarmos o processo de criação do trabalho *Janelas*, acreditamos ser pertinente pontuar que a EEA (Dolci, 2014; Dolci e Molon, 2018; Estévez, 2022, 2024) compreende uma modalidade de educação em valores comprometida com a dimensão estética constitutiva de todos os sujeitos. Voltada a uma formação (do) sensível e interessada nas interrelações entre os

[1] Nota da editora: A obra *Janelas*, elaborada a partir de aquarela e cacos de azulejo português e outros materiais, pode ser vista nas figuras 8 e 9 no final do artigo.

[2] Na escrita deste texto, há um trânsito entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural. A flexão no singular é utilizada quando são referenciadas as experiências individuais da primeira autora e a flexão no plural, quando se trata de reflexões e análises produzidas em conjunto.

[2] A realização do Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE contou com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, por meio do Edital CAPES Nº 30/2023, e se efetivou entre os meses de abril e setembro de 2024.

indivíduos e o mundo a partir das experiências estéticas com os lugares e suas paisagens, essa vertente da Educação Ambiental acolhe os processos de criação e fruição artística, reconhecendo sua importâncias para uma formação integral.

É nessa arena epistemológica da EEA que encontramos solo fértil para o desenvolvimento de práticas estético-ambientais voltadas ao enriquecimento da percepção ambiental a partir da vivência de experiências estéticas (Dewey, 2010) com os lugares habitados e transformados por nossas sensibilidades.

Acreditamos, portanto, na potencialidade do diálogo entre arte e EEA, defendendo que o exercício de criação artística pode operar como um processo formativo, capaz de fomentar o que, em nossa pesquisa, nomeamos como *olhar estético-ambiental*. Tratam-se, pois, de um olhar atento e sensível ao ambiente e seus atravessamentos históricos, estéticos e sociais; um olhar que se constitui a partir das experiências situadas e da resignificação das relações socioambientais que estabelecemos e nutrimos; uma percepção refinada que se funda na interação entre o ser que percebe/sente e o mundo.

Dito isso, salientamos que os processos de criação da pesquisa em EEA e da obra apresentada ocorreram de maneira contígua e, nesse contexto de uma investigação teórico-prático-artística, *Janelas*, constituiu a expressão de um processo criativo com uma dimensão estético-ambiental. A produção é fruto de minha experiência em/com Aveiro, isto é, das afetações que as paisagens aveirenses produziram em mim, enriquecendo meu olhar. Essa relação entre o trabalho artístico-visual e a cidade será, aqui, elucidada, tanto pela perspectiva conceitual, como formal, sendo lançada luz sobre o imbricamento entre o *estético* e o *ambiental* que, em *Janelas*, torna-se visível na própria materialidade da obra: aquarela, bastidores de madeira, cacos de azulejo e algodão cru.

Andarilhar e construir paisagens: *punctuns* pelo caminho

Residindo em Aveiro por alguns meses, a prática da caminhada foi recorrente e intensa em meu dia a dia. Além de mais econômica, esse meio de deslocamento pela cidade também era propiciado pela localização central de minha residência temporária, além do porte e da topografia da cidade, tão convidativos à deambulação. Nesse contexto, entre os movimentos da pesquisa, da criação artística e da vida cotidiana, o caminhar tornou-se, também, um método.

Durante minha estadia na cidade portuguesa, não raro eu andarilhava sem destino certo, deslocava-me de modo a explorar novos pontos culturais, históricos e turísticos. Optando por não fazer uso de aplicativos de localização, eu era levada por ruas, becos e escadarias. Algo chamava minha atenção e, então, eu seguia em direção àquilo; algo me convidava a olhar e eu atravessava a rua, virava em uma estreita viela de sobrados azulejados, e lá estava o que havia me interpelado. Dali, eu traçava uma nova rota, cujo trajeto não estava determinado. O caminho se fazia no *caminhar*⁴. Os padrões azulejares e suas cores, um gato que pulava de uma mureta dos prédios sem grades e cercas, uma janela com jardineiras floridas, uma porta que me convidava a espreitar... Não eram somente os estímulos visuais que me convidavam a conhecer a cidade, mas também o som de uma música, de uma banda, de crianças, ou o apito de um moliceiro⁵ e, ainda, o sino de uma igreja que eu ainda não havia adentrado; esses e outros estímulos sensoriais eram como convites feitos, a mim, por Aveiro.

O cheiro dos doces feitos de ovos me levou a descobrir novas padarias e, então, me rendi aos pequenos e deliciosos Ovos Moles⁶. Conheci a cidade com todos os meus sentidos perceptivos... Impossível tarefa seria definir uma experiência como unissensorial. A experiência, como nos lembra Jorge Larrosa (2015), tem que nos

[4] Esta noção de caminho como algo que não está dado, mas se produz pelo gesto de caminhar, foi inaugurada pelo poeta espanhol Antonio Machado que, em seu poema Cantares, escreveu: “Caminante, no hay camino, se hace camino al andar”.

[5] Embarcação tradicional utilizada historicamente para a coleta do moliço, alga presente na ria de Aveiro e comumente utilizada na agricultura como adubo. Atualmente, os moliceiros são mais utilizados em passeios turísticos nos canais que atravessam a cidade.

[6] Os Ovos Moles de Aveiro são um tipo de doce tradicional feito com recheio de doce de ovos envolto por hóstia. A receita deste doce típico foi desenvolvida por freiras do convento da Ordem Dominicana da cidade, atual Museu de Aveiro/Santa Joana, a partir do excedente de gemas de ovos, cujas claras eram utilizadas para se engomar o hábito.

atravessar, e para que isso ocorra, é preciso sentir, com o corpo todo.

Fiz da cidade uma parte de meu ateliê, ateliê este que, posteriormente, plasmou-se na visualidade de minha produção poética. Lancei-me para fora das dependências acadêmicas para caminhar por seu entorno, mas também pela área central do município. Em meu pensamento, ecoavam as palavras do antropólogo Tim Ingold – uma referência importante em minha pesquisa: “Para viver uma experiência no contexto da cidade, é preciso estar disponível e atento, você tem que prestar atenção onde pisa, e também ouvir e sentir” (Ingold, 2015, p. 27).

Era a partir dessa disponibilidade, desse estado de atenção, que algo poderia me afetar. Lembrei-me, então, de um conceito elaborado pelo semiólogo francês Roland Barthes a partir da experiência de observar fotografias e, por elas, ser tocado profundamente. Em sua magistral *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (2015), Barthes discorre sobre um interesse particular que o tomou de assalto quando observava imagens as quais retratavam cenas da insurreição de guerrilheiros na Nicarágua de 1979.

Buscando uma definição daquilo que lhe atraía nas imagens, Roland Barthes chegou à síntese de que o que prendia sua atenção inexoravelmente em uma fotografia consistia naquilo que nomeou como *punctum*. Barthes defendeu que este vocábulo do latim era o que melhor corresponderia à espécie de “ferida”, “picada”, “marca feita por um instrumento pontudo” (Barthes, 2015, p. 29), flecha que irrompia das imagens fotográficas e o atravessa enquanto espectador. Ao ter seu corpo crivado por certo ponto sensível que irradiava da foto, era como se uma janela se abrisse para algo além do que a imagem lhe dava a ver.

Deslocando o uso do termo e valendo-me da conceituação tecida pelo Barthes, passei a refletir sobre os *punctuns* cotidianos que “saltam” das paisagens e nos afetam, nos arrebatam por um

instante e nos levam a uma experiência de suspensão de nosso interesse vago pelo mundo ou até mesmo do desinteresse pela vida comum, pelos lugares ordinários, pelas pessoas e pelos objetos.

Se, de acordo com o autor, o *punctum* apontaria para um transbordamento da imagem a partir da ruptura com o campo visível, os *punctuns* cotidianos os quais, acredito, acionam uma experiência estética, podem despertar-nos para aquilo que compõe a realidade e que, todavia, somente poderia ser revelado por nossa percepção, por nossa presença. Defendo, portanto, que, assim como em uma imagem, a paisagem se transforma a partir da presença de um *punctum*, e o nosso olhar se transforma ao vê-lo emergir.

Aveiro tornou-se, então, território de experiências estéticas que envolvia o caminhar e o exercício do olhar, um labirinto de *punctuns*, de flechas que me afetavam e constituíam as paisagens que a cidade e eu construíamos juntas. Foi preciso percorrer a trama urbana com os pés, com os olhos, com todo o corpo. Em *ex-posição* (Ingold, 2015) à urbe aveirense, precisei conter meu ímpeto em buscar a todo custo algo que me atravessasse, pois um *punctum* não operaria como um destino a ser finalmente alcançado e celebrado, mas um desvio a interpelar-me e convocar-me.

Estendendo essa reflexão acerca da percepção fotográfica para a percepção ambiental, explícito que não há aqui um questionamento sobre a base material do mundo, mas trata-se de voltarmos nosso olhar ao que, desta materialidade, emerge enquanto ponto sensível, isto é, ao que aparece porque nasce do encontro com o sujeito. Trata-se, pois, de olhar para o mundo como os poetas, filósofos e artistas, seres “capazes precisamente de ver aquilo que não há, para fazer brotar daí algo” (Careri, 2013, p. 18); algo que acrescentamos ao lugar e que, no entanto, nele já se encontrava.

Desse modo, podemos inferir que o caminhar, como prática que potencializa os sentidos e mobiliza a atenção, assume, de fato, duas acepções: I) no sentido do gesto de deslocar-se; e II) no sentido daquilo que se encontra *em vias de*, em estado de devir. E, também por isso, Ingold afirma que caminhar “é ser comandado por aquilo que ainda não está dado, mas está a caminho de sê-lo” (Ingold, 2015, p. 29).

Nas duas acepções do termo, como gesto de deslocar-se ou estado de vir a ser algo, caminhar denota movimento, devir, processo (de criação). O caminhar pode criar memórias, relações, imagens, narrativas, hábitos, rituais, olhares e atitudes. Como Francesco Careri (2013) nos afirma, esse gesto cria, ainda, lugares e paisagens, visto que forja as percepções que construímos acerca destes. Ele diz:

Nesse sentido, o andarilhar pode se constituir como uma prática estética, não somente pela possibilidade de fruição do que se encontra fora do caminhante, mas, sobretudo, por sua potencialidade de criação pelo caminhante.

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, consequentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares (Careri, 2013, p. 51).

Interessada em vivenciar uma “experiência poética do espaço” (Petit, 2019), andarilhei pela cidade de Aveiro e, durante os percursos, produzi imagens fotográficas. Andei pela cidade como

quem vagava por um universo de padrões azulejares, atravessando as vielas da região central e as pequenas pontes sobre a ria⁷, navegando-a a bordo dos moliceiros, subindo a ladeira pedonal da Igreja da Misericórdia, cruzando a Av. Dr. Lourenço Peixinho em direção ao Largo da Estação de Caminhos de Ferro (Figura 1), e circulando pelo Parque da Cidade – Parque Infante D. Pedro (Figura 2).

[7] A denominação “ria” se refere a um tipo de estuário que se caracteriza pelo encontro entre o mar e um rio.



Figura 1. Largo da Estação de Caminhos de Ferro, Aveiro, Portugal. 2024.
Foto: Arquivo da autora.



Por entre janelas da memória: quando a cidade nos olha de volta

Em minhas andanças, deparei-me com algo que há muito tempo me encantava em livros de História da Arte. Tratava-se dos azulejos que revestem interna e externamente edifícios públicos e privados. Pude conhecer uma vasta gama da azulejaria aveirense, desde os padrões multicolores que revestem fachadas àqueles característicos da *Art Nouveau* (Arte Nova) que decoram os antigos casarões.

De origem árabe, os azulejos – do árabe *al-zulaich*, que significa “pequena pedra polida” – chegaram à Europa em meados do século XIII, sendo incorporados primeiramente na arquitetura italiana do antigo Império Bizantino⁸. Com forte influência mourisca, essas peças foram incorporadas à cultura visual e arquitetônica da Península Ibérica, sendo utilizadas nas paredes internas de palácios com fins práticos voltados à facilidade de limpeza e proteção da umidade, e com propósito decorativo.

Mais tarde, esse elemento arquitetônico foi assimilado também pela Igreja Católica, que o utilizou no revestimento de seus templos com representações de narrativas e personagens bíblicos. A partir do século XIX, a azulejaria se expandiu para os espaços públicos, retratando eventos e figuras de importância histórica para esses países, personagens mitológicos, alegorias, mas também cenas cotidianas. As cidades de Lisboa, Porto (Figuras 3 e 4) e Aveiro destacaram-se no contexto lusitano no que se refere à produção de azulejos e são, até os dias de hoje, referências nesse aspecto.

[8] As informações referentes à história dos azulejos foram obtidas em visitas guiadas e materiais impressos disponibilizados por instituições culturais visitadas em Portugal, dentre elas: o Museu Arte Nova (Aveiro), o Museu Vista Alegre (Ílhavo) e o Palácio Nacional da Pena (Sintra). Uma contextualização mais abrangente pode ser acessada no seguinte endereço eletrônico: <https://comunidadeculturaearte.com/a-historia-do-azulejo-portugues/>.

Figura 2. Escadaria do Parque da Cidade – Parque Infante D. Pedro, Aveiro, Portugal. 2024. Foto: Arquivo da autora.



Figura 3. Mirante de Santa Luzia, Lisboa, Portugal, 2024.
Foto: Arquivo da autora.



Figura 4. Estação Ferroviária de São Bento, Porto, Portugal, 2024.
Foto: da autora.



Figura 5. Paineis azulejares presentes na escadaria do Parque da Cidade – Parque Infante D. Pedro (1916), Aveiro, Portugal. 2024.
Foto: Arquivo da autora.

Dentre os tipos representativos presentes em painéis azulejares de Aveiro, um deles atraiu meu olhar: os murais em azul e branco com figuras típicas da cultura portuguesa em cenas cotidianas (Figura 5). Alguns dos espaços públicos mais importantes da cidade, como os referenciados em imagens apresentadas anteriormente, trazem em suas paredes retratos da vida ordinária de personagens femininas tradicionais que povoam o imaginário coletivo, são camponesas, peixeiras, salineiras e beatas. Todas elas, convidavam-me à aproximação

Em vários momentos de minha estadia em Aveiro, passei por esses lugares e me detive por alguns minutos a esses painéis. Olhei nos olhos de cada uma das mulheres retratadas, aproximando-me e afastando-me para, em seguida, fotografá-las. Compus, com esses arquivos, uma espécie de arqueologia visual dos murais da cidade, a qual eu revisitava diariamente e da qual, resultaram alguns de meus trabalhos poéticos, dentre eles, *Janelas*.

Meu encontro com as mulheres azulejares despertou uma série de questionamentos acerca de minha história familiar com ascendência em Portugal – terra de origem de meu avô materno –, das narrativas que ouvi de minha mãe as quais, por sua vez, foram a ela transmitidas por seu pai, seus avós e alguns poucos familiares.

São poucas as histórias que chegaram a mim e que contam sobre o passado de minha família materna, cujas origens remontam a uma pequena localidade chamada Conselho do Hospital, no interior de Portugal. Não conheci meu avô materno, que faleceu pouco antes do meu nascimento, e tampouco minha bisavó materna, de quem tenho somente uma fotografia e sei que tinha, em seus documentos de identificação, somente o nome Maria do Carmo. Compartilhando com alguns portugueses o fato curioso de minha bisavó ter somente esse nome em seus documentos, surgiram algumas hipóteses, dentre elas: 1) ter havido uma omissão do

sobrenome em seus documentos; e II) *do Carmo* ser um sobrenome, no caso dela, o único.

Fato é que o nome Maria do Carmo, seja pela ausência de um nome relacionado à ascendência ou pela presença de um único sobrenome tão comum, sempre dificultou um mapeamento genealógico, esbarrando no apagamento histórico da linhagem de mulheres que, por uma convenção sociocultural, ocorria – e, ainda hoje, ocorre – pela supressão do sobrenome de origem materna ou acréscimo do sobrenome do cônjuge.

Durante minha estada na cidade, eu olhava para as mulheres presentes nos azulejos que recobrem as fachadas de prédios históricos aveirenses (Figura 6) e me questionava se minhas familiares distantes se pareceriam com elas, se exerceriam alguns daqueles ofícios, se usariam aqueles típicos trajes, se carregariam em seus rostos aqueles traços... Eu olhava para aqueles prédios e monumentos como espelhos, buscando minha história, tentando me reconhecer.

No livro *O que vemos, o que nos olha* (1998), o filósofo Georges Didi-Huberman disserta sobre o vazio ao qual somos expostos pelo ato de ver, vazio este que, assim penso, pode dizer respeito a ausências, a apagamentos, a esquecimentos e a silêncios que nos atravessam porque nos constituem. Nesse sentido, os olhos das mulheres azulejares tornaram-se inelutáveis – adjetivação que tomo de empréstimo do autor – porque suportado por silêncios: os silêncios de minha genealogia e história familiar, em especial,

Figura 6. Painéis azulejares presentes na fachada da Estação de Caminhos de Ferro (1916). Aveiro. 2024.
Foto: da autora.



edição 24: junho, de 2025

Ana Carolina Tavares Sousa; Luciana Netto Dolci.

Artigo recebido em 25 mar. 2025 e aprovado em 19 maio. 2025

da história de uma mulher que atravessou o oceano Atlântico com seus filhos para ir ao encontro do marido que já havia emigrado minha bisavó.

Didi-Huberman disserta sobre o vazio ao qual somos expostos pelo ato de ver, vazio este que, assim penso, pode dizer respeito a ausências, a apagamentos, a esquecimentos e a silêncios que nos atravessam porque nos constituem. Nesse sentido, os olhos das mulheres azulejares tornaram-se inelutáveis – adjetivação que tomo de empréstimo do autor – porque suportado por silêncios: os silêncios de minha genealogia e história familiar, em especial, da história de uma mulher que atravessou o oceano Atlântico com seus filhos para ir ao encontro do marido que já havia emigrado minha bisavó.

Embora essas figuras não me revelassem coisa alguma sobre minha genealogia, não sendo capazes de preencher objetivamente as lacunas deixadas pelos apagamentos que a constituem, elas provocavam-me a fitá-las e, a partir disso, passei a imaginar que aquelas mulheres poderiam representar personagens de minha frágil linhagem. A imaginação passou, então, a operar no preenchimento das brechas silenciosas, guiando minha percepção e mobilizando meu processo criativo cotidiano.

Pelo que tenho conhecimento, minha família materna não possuía nenhuma relação com a cidade de Aveiro – conhecida como a Veneza Portuguesa pelos canais da ria que atravessam seu território –, mas esse município foi capaz de despertar inúmeras reflexões acerca das relações entre memórias individuais e coletivas que, em determinados contextos histórico-sociais, se evidenciam e se plasam no espaço coletivo.

Em Aveiro, essas relações se forjam e se potencializam nos painéis azul e branco que retratam vivências de cidadãos comuns

que constituem o imaginário coletivo, representando um pouco da história de cada pessoa enquanto conta também a história da cidade. Desse modo, o território não delimita somente geograficamente aquele espaço, mas torna-se também território de experiências e memórias que se situam no limiar entre o familiar e o social, o público e o privado; limiar este onde se produz e se atualiza a noção de pertencimento.

Enquanto andarilhava pela urbe aveirense, percorria com o olhar as fachadas e os painéis figurativos e percorria também a minha própria história familiar, olhando-me através dos olhos daquelas mulheres. Já em minha residência, eu revisitava as fotografias feitas ao longo dos trajetos percorridos, observando os olhos daquelas mulheres eternizadas em pintura azulejar.

Tendo a pesquisa doutoral e sua proposta de transversalização entre arte e EEA como pano de fundo, perguntava-me, então, de que modo aqueles olhos femininos espalhados na cidade portuguesa poderiam contribuir ao enriquecimento do meu olhar estético-ambiental. Seria este enriquecimento possível por meio da criação artística autobiográfica? Ao passo que tais indagações internas apresentavam-se, eu tramava a compreensão de que seria no exercício poético e em sua posterior reflexão que eu encontraria as possíveis respostas.

Concomitantemente às caminhadas pela cidade e à produção de imagens fotográficas, comecei a mapear possibilidades, fazer esboços, estudar materiais e técnicas para a produção de um corpo de trabalho artístico-visual acerca das questões que me atravessavam. Em razão das possibilidades criativas com as quais tive contato nesse contexto formativo, passei a trabalhar a partir da noção de deslocamento.

Também foram incorporadas à visualidade dos trabalhos,

elementos que evocavam a manualidade historicamente associada às mulheres. Assim, materiais que sempre permearam minha poética, como bastidores em madeira, linhas, tecidos, imagens de acervo – em especial, retratos femininos –, compuseram esse processo, ao que acrescentei algumas experimentações em pintura. Optei por integrar a aquarela ao meu fazer artístico em razão da pintura azulejar cujos tons de azul e textura visual me remeteram as águas do Atlântico, oceano de histórias coletivas e memórias familiares, fronteira fluida que separa e une Brasil e Portugal. Com uma metodologia que envolveu, portanto, a caminhada pela cidade, a produção de imagens e a pintura, foi desenvolvida *Janelas* (Figura 7). Em contraposição à materialidade dura do azulejo, escolhi como suporte para a pintura o tecido, e detive-me aos olhos das mulheres retratadas.

Durante o processo de intitulação da obra, percebi que os bastidores funcionavam como espécie de aberturas – talvez escotilhas, se pensarmos nas migrações que até meados do século XX eram realizadas, em grande parte, através de navios –, mas não somente os aros em madeira suspensos pareciam aberturas, mas os próprios olhos os quais se evidenciam como femininos pelas sobrancelhas que os delineiam. Esses olhos, também com seus círculos, me remeteram ainda mais a janelas e, também por influência do filme *Janela da Alma* (JANELA, 2001), batizei este trabalho de *Janelas*.

Durante meu período de formação no Programa Doutoral em Criação Artística da Universidade de Aveiro, tive a oportunidade de apresentar os trabalhos produzidos durante o semestre, integrando-os à exposição coletiva dos artistas e pós-graduandos do mestrado em Criação Artística Contemporânea e do doutorado em Criação Artística do DeCA/UA.



Figura 7. Ana Tavares, *Janelas*, 2024, aquarela sobre tecido de algodão cru e bastidores, apresentada na exposição no Museu Santa Joana, Aveiro, Portugal. Foto: da autora.

A expografia de Janelas, como retratada na imagem acima, resultou de alguns testes feitos no momento da montagem dos trabalhos. Ao dispor os bastidores dessa forma, optando pelo canto formado pelo encontro de duas paredes do salão, acredito que a obra tenha adquirido maior impacto visual, operando como um convite à aproximação do espectador que, próximo a ela, encontra-se parcialmente rodeado pelos olhos retratados.

Já em meu retorno ao Brasil, segui trabalhando nessa obra, ampliando-a em um tecido pintado à mão (Figura 8). Nas bordas, repliquei o padrão de um azulejo produzido por uma fábrica de Lisboa e presente em um livro de postais que adquiri em terras lusitanas. No centro do painel têxtil, figuram os olhos femininos formando uma espécie de constelação óptica extraída da paisagem aveirense, e, deles, saem linhas atadas em pequenos cacos de uma peça de azulejo português comprada em Aveiro.

Janelas é a materialização de um processo muito íntimo de escovar a contrapelo a própria história familiar em uma contínua formação de si. A dimensão autobiográfica ganha visualidade a partir de elementos característicos das paisagens portuguesas, dentre os quais estão os azulejos, a pintura em azul, os olhos que povoam os painéis em cerâmica e se projetam no imaginário coletivo. Esse trabalho artístico-visual é a expressão de um gesto recorrente entre movimentos de pesquisa e criação poética: a tentativa permanente de dar forma às memórias, narrativas e imagens que me constituem e que, no entanto, parecem-me escapar permanentemente.

Figura 8. Ana Tavares, *Janelas*, 2025, aquarela sobre tecido de algodão cru, bastidores, linha e cacos de azulejo português, 155 x 178 cm. Foto: da autora.



O microterritório relacional de uma criação artística na/com a cidade

Neste texto, buscamos dar conta de alguns aspectos relevantes do processo de criação de um trabalho artístico-visual em articulação com um pensamento estético-ambiental. Acreditamos que, ao dar forma a novos objetos que passam a habitar o mundo conosco, construímos nossas moradas interiores e tornamos o mundo mais habitável (Petit, 2019). Isso porque, ao produzi-los, podemos conferir sentido à nossa existência, criando laços afetivos com o ambiente e tudo dele faz parte.

Acreditamos, portanto, que aquilo que criamos – seja artisticamente ou não – mediam nossa relação com o mundo, nos auxiliam no processo de reconhecimento desse tempo/espço em que estamos inseridos, nos abrem caminhos para encontrar nossos próprios modos de ser e estar, e nos oferecem a oportunidade de construir novas paisagens internas e externas.

A partir da noção de *estética relacional* delineada por Nicolas Bourriaud (2009) como “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social” (Bourriaud, 2009, p. 19), pensamos nos processos criativos em arte que, neste caso, são desdobramentos do exercício do andarilhar e das paisagens (re)inventadas pelas *experiências singulares*, como “microterritórios relacionais intermediados por superfícies-objetos” (Bourriaud, 2009, p. 46).

Essas superfícies-objetos, como defendido pelo autor, podem acionar novas formas de “*aprender a habitar melhor o mundo*” (Bourriaud, 2009, p. 46). Na produção de Janelas, pintura, cerâmica e tecido se deslocaram, se entreteceram, se revelaram e se potencializaram em um processo de (auto)descoberta entre a concretude dos lugares habitados e as ausências de uma genealogia rasurada.



Figura 9. Ana Tavares, detalhe de Janelas, 2025; aquarela sobre tecido de algodão cru, bastidores, linha e cacos de azulejo português. Foto: da autora.

Retomamos, então, a questão que mobilizou todo esse caminhar e indagamo-nos: teria sido o olhar da artista-pesquisadora enriquecido a partir da criação artística autobiográfica? Acreditamos que a resposta a esta pergunta fora tecida na direção de uma composição de novos sentidos a partir das lacunas de uma história familiar – fissuras abertas que acolheram fabulações poéticas e devaneios estéticos – e das experiências com as paisagens portuguesas.

Nesse sentido, o meu olhar estético-ambiental ampliou-se à medida em que eram construídos microterritórios de muita intimidade, pequenos territórios intermediados por tecidos, bastidores e olhos aquarelados. Os gestos realizados, desde a caminhada como uma prática estética que acionou experiências com/no município de Aveiro, passando pela percepção dos azulejos como painéis narrativo-visuais que recobrem o corpo da cidade com personagens e modos de vida tradicionais, às experimentações artísticas que resultaram dos entrecruzamentos entre a iconografia azulejar e as parcas memórias familiares que resistiram à travessia do Atlântico e chegaram a mim... Ao longo de todo esse processo de imersão, criação e ressignificação, a dimensão estética esteve indissociada do contexto ambiental e das relações de intersubjetividade que nele e com ele produzi.

Acreditamos, portanto, que a interlocução entre arte e EEA – pela via da formação e transformação de si em processos de experimentação e criação artística – pode contribuir às nossas relações com os territórios habitados e as paisagens construídas, suscitando um olhar estético-ambiental sensível ao mundo. Por fim, reconhecemos ser essa interlocução um caminho profícuo para promovermos e refletirmos acerca de experiências formativas e criativas capazes de mobilizar a imaginação e promover encontros nos quais – assim como preconizado por Marly Meira –, o mundo nos olhe de volta.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Friburgo, 2015.

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

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOLCI, Luciana Netto. **Educação estético-ambiental**: potencialidades do teatro na prática docente. Tese (Doutorado em Educação Ambiental) – Programa de Pós Graduação em Educação Ambiental, Universidade Federal do Rio Grande. Rio Grande, 2014.

DOLCI, Luciana Netto; MOLON, Susana Inês. Educação Estético-Ambiental: o que revelam as dissertações e teses defendidas no Brasil. **Revista ibero-americana de estudos em educação**, Araraquara, v. 13, n. 2, p. 785-806, abr./jun., 2018. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/iberoamericana/article/view/9656/7374>. Acesso em: 16 mar. 2025.

ESTÉVEZ, Pablo René. Entrevista com Pablo René Estévez: articulações entre a educação sensível e a educação estético-ambiental. [Entrevista cedida a] Leontine Lima Santos; Marcia Maria dos Anjos Gomes Rodrigues; Alana do Amaral Pety. **Momento – Diálogos em educação**, v. 33, n. 3, p. 26–39, set./dez., 2024.

ESTÉVEZ, Pablo René. Los fundamentos de la educación estético-ambiental. **Ambiente & Educação**: Revista de Educação Ambiental, Rio Grande, v. 27, n. 01, 2022.

INGOLD, Tim. Odédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/fGyCC7jgq7M9Wzdsv559wBv/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 jun. 2024.

JANELA da alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Produção: João Jardim. Brasil: Ravina Filmes; Copacabana Filmes, 2001. 1 DVD (73 min.), son., color.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MEIRA, Marly Ribeiro. Educação estética, arte e cultura do cotidiano. In: PILLAR, Analice Dutra (org.). **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Mediação, 2001.

PETIT, Michèle. **Ler o mundo**: experiências de transmissão cultural nos dias de hoje. São Paulo: Editora 34, 2019.

Relações interespécies e materialidades artísticas: uma crítica lésbica ao patriarcado especista

Interspecies Relations and Artistic Materialities: A Lesbian Critique of Speciesist Patriarchy

Resumo: O artigo surge de entrecruzamentos teóricos e poéticos a partir da escrita de si como método de pesquisa. Busca questionar, por meio da produção artística, a invisibilização das violências contra animais não humanos e mulheres lésbicas, bem como sua desarticulação. A produção evidencia a arte como dispositivo de denúncia, na medida em que a narrativa de vivências visibiliza as violências, o uso do sangue vegetal como materialidade poética que articula opressões perpetradas sobre vacas e mulheres lésbicas, e propõe modos de existência lésbicos e interespécies orientados pelo afeto.

Palavras-chave: Antiespecismo; Arte Contemporânea; Autobiografia; Arteveg; Lesbianidades.

Abstract: *This article emerges from theoretical and poetic intersections grounded in self-writing as a research method. It seeks to question, through artistic production, the invisibilization of violence against nonhuman animals and lesbian women, as well as their disarticulation. The work foregrounds art as a device of denunciation, insofar as the narrative of lived experiences renders such violences visible; the use of plant-based blood as a poetic materiality articulates the oppressions inflicted upon cows and lesbian women; and it proposes lesbian and interspecies modes of existence guided by affect.*

Keywords: *Anti-speciesism; Contemporary art; autobiography; Arteveg; Lesbianisms.*

Este artigo se desenvolve nos entrecruzamentos teóricos e poéticos com base na escrita de si como método de pesquisa. A partir das memórias de uma das autoras e de vivências atuais, buscou-se transversalizar questões sociais que englobam gênero, lesbianidades e hierarquias entre humanos e não humanos. A pesquisa busca questionar, por meio da produção artística, a invisibilização das violências perpetradas, sobretudo a animais não humanos e mulheres lésbicas, e a ausência de articulação entre elas.

A escrita autobiográfica tem um papel fundamental na pesquisa à medida que, ao narrar experiências vivenciadas a partir da violência e do afeto, torna-se possível problematizar as relações entre animais não humanos e as lesbianidades com o apoio dos referenciais teóricos. Além disso, ao narrar essas vivências, transversalizam-se os eixos do estudo sobre o que há de comum entre as violências lésbicas e as relações interespécies.

Dessa forma, a escrita de si encontra-se, assim como aborda Audre Lorde (2019), em um lugar de romper com os silêncios direcionados às dissidências ao narrarmos nossas vivências para que assim possamos subverter as opressões que nos invisibilizam. Ela diz que

O estudo emerge da investigação sobre algumas produções artísticas de uma das autoras. Produções que foram realizadas no período de 2022 à 2025 e que exploram diferentes linguagens como fotografia, colagem, gravura, pintura, performance e o têxtil. O uso das materialidades possibilitou tecer relações com os materiais e com o outro, através dos afetos, dialogando com autoras como Donna Haraway (2022), que aponta como encontros multiespécies moldam subjetividades, e Carol J. Adams (2018), ao relacionar opressões sobre mulheres e animais ao patriarcado.

Artes Visuais Licenciatura pela FURG em 2005. Coordenador científico e técnico da execução do Acordo de Cooperação com a Universidade de Aveiro (Portugal) na FURG. Sua produção artística, científica e pedagógica está presente em instituições como o Instituto Moreira Salles de São Paulo. CV: <http://lattes.cnpq.br/804191737106697>; <https://claudioazevedo.art.br/>; <https://orcid.org/0000-0002-7982-5878>; claudiohifi@yahoo.com.br.

[1] Nota do editor: Neste artigo, escrito por dois autores, o verbo em primeira pessoa do singular indica a voz da artista (primeira autora); e o uso da primeira pessoa do plural ou da voz passiva indicam a escrita em conjunto.

Para aquelas entre nós que escrevem, é necessário esmiuçar não apenas a verdade do que dizemos, mas a verdade da própria linguagem que usamos. Para as demais, é necessário compartilhar e espalhar também as palavras que nos são significativas. Mas o mais importante para todas nós é a necessidade de ensinarmos a partir da vivência, de falarmos as verdades nas quais acreditamos e as quais conhecemos, para além daquilo que compreendemos. Porque somente assim podemos sobreviver, participando de um processo de vida criativo e contínuo, que é o crescimento (Lorde, 2019, p. 53).

Refletirmos sobre a transversalização das opressões entre as mulheres e os animais não humanos através das produções artísticas com foco nas fêmeas bovinas e nas violências derivadas da indústria do leite, com base no conceito galactolatria de Sônia T. Felipe (2012). Para isso, a *arteveg* (Azevedo, 2022) apresenta o sangue vegetal como materialidade simbólica e fio condutor do debate.

A arte têxtil, nesta pesquisa, com enfoque no crochê e no bordado, estabelece uma relação próxima às questões de gênero, tecendo conexões a partir das produções poéticas baseadas na vivência sapatão como resistência. A partir dos textos de Rozsika Parker (1984) e Ana Paula Simioni (2010), em conjunto com as teóricas lésbicas, questionamos as categorizações de gênero interligadas as materialidades artesanais têxteis e abrimos espaço para novas existências que fogem da heteronormatividade.

A partir do caráter interseccional² que envolve este escrito, verifica-se que “a arte inventa pontos de contato inéditos, revela relações ainda despercebidas, gera vidas incríveis e novos costumes. A implicação: intensificar nossa relação com o mundo” (Bourriaud, 2011, p. 157). A produção artística torna-se, portanto, faísca para a criação e o reflorestamento de novos mundos.

Ecosofia e relações interespécies: crítica à separação natureza–cultura

A separação entre cultura e natureza, consolidada pela sociedade colonial capitalista no contexto do Antropoceno³, articula uma hierarquia de poder que estabelece a superioridade de alguns animais humanos em relação a outros seres. No caso de animais não humanos, suas subjetividades são retiradas, desconsiderando sua senciência e afetividade, o que Sônia Felipe (2012) denomina como “especismo elitista”.

Em contraposição à essa lógica, lideranças indígenas e quilombolas propõem cosmovisões nas quais a natureza engloba tudo o que existe de forma entrelaçada e sem distinção de hierarquias (Krenak, 2020), criticando o *humanismo* que coloca o humano como um ser criador à superar a natureza (Santos, 2023). Por meio da linguagem, a *biointeração* surge substituindo o conceito de desenvolvimento que desconecta, tira do cosmo e quebra a originalidade (*Idem*).

A colagem *Terra Viva* (Figura 1) de 2023 propõe a fuga desse olhar separatista, lembrando que animais humanos são parte da natureza, não superiores a ela. Cuidar da Terra viva e se unir a ela também torna-se gesto de resistência ao sistema exaustivo do capitalismo, promovendo reconexão. Ao enfatizar o contato direto com a natureza e rejeitar um olhar colonial e antropocêntrico, a obra propõe a biointeração, cuidado mútuo entre humanos e o planeta, olhando para *Pachamama* com equidade.

Em contramão surge o *biorizoma* (Azevedo, 2022) como uma rede interconectada na qual a natureza e a cultura são uma só. Acrescentado às cosmovisões indígenas e quilombolas, a dimensão ética-estética-política da ecosofia conecta humanos e não humanos constituindo a *arte biorrizomática* (Martin; Azevedo, 2022). Tal

[2] Kimberlé Crenshaw o define como “conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação” (Crenshaw, 2002, p. 177).

[3] Era geológica proposta, posterior ao Holoceno, em que estamos vivendo no momento atual marcada pelos impactos humanos sobre a geofísica do planeta.

conceito se fundamenta na *ecosofia*, na qual o autor Félix Guattari (2001) articula ética, estética e política unindo as ecologias mental, social e ambiental. Trata-se da relação entre humanos, relações sociais e meio ambiente, promovendo interconexões entre essas três esferas da vida. Guattari (2001) propõe que, olhar para tais instâncias como conjunto é fundamental para romper com as crises do planeta.

A partir deste agrupamento de concepções, a *arteveg* surge como dispositivo de denúncia e, também, como fomento à uma relação baseada na reciprocidade afetiva e existencial interespécies (Azevedo, 2022). Tal conceito é elaborado a partir de uma arte ecosófica (Guattari, 2001), transversalizada pela ética de reverência pela vida de Albert Schweitzer (1953), *veneratio vitae*, fundamentada no respeito pela vida em todas as suas formas e manifestações. Dentro desse escopo foi realizado o trabalho *Agro* (Figura 2), que destaca o agronegócio na exploração das vidas de animais não humanos.

As problemáticas que envolvem o agronegócio extrapolam a exploração animal gerando impactos na saúde humana e no meio ambiente. A produção de alimentos geneticamente modificados (transgênicos) e o uso intenso de agrotóxicos afetam elevadamente a saúde da população, principalmente a classe trabalhadora. Além disso, o agronegócio também é a principal causa do desmatamento das florestas ao remanejar esses locais, nos quais muitas vezes são territórios de moradia dos povos indígenas e quilombolas, para a criação de gado e para a monocultura de soja, plantada para alimentar esse mesmo gado.

Figura 1. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Terra viva*, 2023, colagem sobre papel kraft, 30 x 21 cm. Foto: Arquivo da autora.





Figura 2. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Agro*, 2023. Técnica mista: gravura sobre fotografia, 31 x 43 cm., Foto: Arquivo da autora..

Por isso, é importante enfatizar que a presença desses animais no território brasileiro surge a partir do processo de colonização, quando os europeus trouxeram tais animais para servi-los no início do século XVI (Guimarães, 2021). Esse modelo intensifica a emissão de gases de efeito estufa e agrava as mudanças climáticas, evidenciando a interdependência entre exploração animal, degradação ambiental e desigualdade social.

Agro é resultado, portanto, da sobreposição de perspectivas e materialidades, a morte, juntamente à denúncia, é abordada a partir da gravura, enquanto a vida dos seres explorados pelo agronegócio surge a partir da fotografia. Na matriz, foi gravada uma arma denominada “equipamento para abate humanitário” pela empresa fabricante do equipamento. A escolha surge do questionamento: como é possível matar humanitariamente? Nota-se que o “humanitário” se refere à ideia de humanismo que Nêgo Bispo (2023) aborda na qual o humano se coloca como superior aos não humanos através da linguagem. Além disso, a escolha da arma pode ser associada às mortes derivadas do agronegócio que atinge também povos indígenas, trabalhadores, ambientalistas, entre outros. Já a frase “O agro é morte”, escrita em uma fonte mais agressiva, faz uma crítica direta ao termo “Agro é pop” utilizado nas propagandas do agronegócio emitidas pela Rede Globo em TV aberta.

A necessidade de desnaturalizar tais relações interespecie de violência reforça que tais crueldades são intrinsecamente culturais. Como Sônia Felipe diz, ao mencionar Aristóteles, que “através dos hábitos, construímos nossa segunda natureza, nosso caráter” (Felipe, 2012, p. 232). Uma forma de romper com esse processo de naturalização, como desenvolve Nicolas Bourriaud (2009) ao referenciar Félix Guattari, é separar a subjetividade do

sujeito, estendendo seus limites, para uma melhor compreensão dos arranjos sociais, ou seja, desnaturalizar a subjetividade para enfrentar as margens resultantes das estruturas sociais (Bourriaud, 2009). Guattari define a subjetividade como “o conjunto das relações que se criam entre o indivíduo e os vetores de subjetivação que ele encontra, individuais ou coletivos, humanos ou inumanos” (*Ibid*, p. 127) mostrando que é alienada a uma estrutura mental. Assim, a tomada de consciência de que as três ecologias – mental, social e ambiental – são fundadoras de subjetividade, nesse processo, é fundamental para a desnaturalização ecológica das subjetividades.

Do corpo à paisagem: as violências do patriarcado especista através do sangue

A partir dessas articulações entre violências que atravessam corpos humanos e não humanos, é possível notar como algumas ocorrem de maneira diretamente relacionadas sobre os corpos de mulheres e fêmeas não humanas. Portanto, as produções passam a se concentrar na exploração de vacas leiteiras, sobretudo a violência perpetrada sobre elas em decorrência da indústria do leite, derivada da *galactolatria*, termo desenvolvido por Sônia Felipe (2012) que conceitua a veneração ao leite de vaca e seu consumo.

As vacas produzem leite exclusivamente para alimentar seus filhotes e a única espécie mamífera que ingere leite e derivados após a infância é a humana (Felipe, 2012). As fontes de sofrimento das vacas “leiteiras”, começam com os locais apertados e mal estruturados que as vacas são alojadas e o tipo de alimentação baseada em grãos e cereais oferecidos para aumentar seu peso e sua produção de leite. Uma série de consequências negativas é gerada não só a esses animais, mas também à natureza como a

produção de gás metano, o principal gás que gera o efeito estufa na atmosfera, formado a partir da má digestão desses animais já que o sistema digestivo dos bovinos é desenvolvido para digerir apenas gramíneas (Felipe, 2012).

Sônia Felipe (2012) evidencia também que a indústria do leite se sustenta pela separação precoce entre as vacas e seus filhotes à medida em que são mortos de imediato ou são enviados para indústria da carne, como no caso da carne de vitela, obtida a partir desses animais recém nascidos que são estreitamente confinados para manter a maciez da carne. Paralelamente, as vacas são submetidas à ciclos contínuos de inseminação, no qual as mantém constantemente grávidas, reduzindo drasticamente sua longevidade e evidenciando a exploração sistemática de seus corpos. Dessa forma, o ciclo de abuso das fêmeas bovinas ocorre também pelas suas características sexuais de produzir leite (Felipe, 2012), evocando o sexo que ciclicamente sangra (Adams, 2018).

A partir dessa estrutura de exploração, torna-se possível compreender como determinadas violências se organizam sobre corpos de mulheres e fêmeas de outras espécies. Nesse espaço se insere o trabalho *O incômodo da presença* (Figura 3, p. 138), disposto como tríptico, que estabelece uma articulação visual entre corpos, evidenciando a violência que os atravessa ao evocar a ausência do referente e a redução desses corpos à objetos. A partir do conceito de *referente ausente*, desenvolvido por Carol J. Adams (2018), “os animais com nome e corpo tornam-se ausentes *como animais* para que a carne exista” (Adams, 2018, p. 79), realocando sua existência no campo do consumo ou da linguagem. Assim, os debates sobre as violências que atravessam os corpos de mulheres seguem sendo naturalizados pelo patriarcado.

A presença dos tons de pele frios e esbranquiçados intensificam a sensação de esvaziamento, enquanto as marcas vermelhas e o sangue torna a violência mais explícita. O trabalho articula a relação entre o corpo de uma mulher e o corpo de uma vaca a partir de uma representação singular, que não busca fixar uma ideia universal de corpo feminino, mas tensionar as opressões naturalizadas das estruturas patriarcais e especistas.

A representação do sangue surge como materialidade no processo de criação dos trabalhos a fim de materializar a violência e deixá-la explícita. A partir de um trabalho interventivo para as disciplinas de tridimensionalidade na graduação, produzi uma tintura completamente natural à base de beterraba, açafrão, polvilho e vinagre, buscando uma semelhança ao sangue que corre pelas veias humanas e não humanas, se aproximando também da menstruação.



Figura 3. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *O incômodo da presença*, 2025, tinta a óleo e acrílica sobre tela, 60 x 30 cm, tríptico em telas separadas: 20 x 30 cm. Foto: Arquivo da autora.

O primeiro trabalho em que este sangue foi utilizado chama-se *Rastros* (Figura 4 e Figura 5, p. 143) e deriva da proposta de realizar um site-specific na Praia da Capilha, situada na cidade de Rio Grande (RS), local em que há o livre acesso de gado. O pastejo desses animais naquela localidade é ignorado em estudos sobre a região (Dias et al., 2011), o que leva ao questionamento dos possíveis impactos causados pela presença bovina, tanto sobre aquele ambiente específico quanto sobre seus corpos. Com isso, o trabalho tensiona a naturalização da presença desses animais e os rastros de violência que se colocam invisíveis na paisagem.

A intervenção consistiu na inserção de marcas que representassem o sangue derramado por aqueles animais e os possíveis impactos deixados naquele ambiente. Tornando visível os rastros, ao deslocar o olhar habitual sobre a paisagem, e evidenciando as relações de exploração que as constituem.

Também relacionada ao sangue, a fotoperformance *Laguna de sangue* (Figuras 6 a 10, p. 145) surge a partir da investigação sobre a exportação de animais vivos no contexto do sul do Brasil, especialmente na cidade do Rio Grande (RS), prática marcada pelo confinamento extremo, acúmulo de dejetos e altos índices de estresse e mortalidade. Além da violência direta aos animais, esse processo gera impactos ambientais relacionados à emissão de gases de efeito estufa. Assim, o trabalho busca problematizar essas dinâmicas por meio do uso do sangue como elemento material e poético, evidenciando as relações entre exploração animal, violência e produção de valores econômicos, éticos e afetivos.



Figura 4. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Rastros*, 2024. Registros fotográficos da intervenção, dimensões: 12,7 X 19,05 cm.



Figura 5. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Rastros*, 2024. Registros fotográficos da intervenção, dimensões: 12,7 X 19,05 cm.

A partir disso, foi realizada uma fotoperformance no cais do Porto Velho de Rio Grande, no estado de Rio Grande do Sul, Brasil, como representação mais próxima do atual Porto, na mesma cidade, que exporta aqueles animais vivos em situações insalubres. E para representar os excrementos que têm uma aparência de lama, por causa da junção de urina e fezes, e envolvem os corpos daqueles animais no transporte, mãos e antebraços foram cobertos com argila. As mãos, “sujas de lama”, coletam o sangue que é jogado nas águas do Porto Velho. Águas essas que sempre trarão consigo os vestígios do sangue e dos excrementos desses animais que ali passaram e que posteriormente foram mortos. Inevitavelmente, as mãos das empresas que regem essa exploração e violência também estarão sempre sujas do mesmo sangue.

No processo de construção do sangue como materialidade poética, o ato de derramar o sangue desloca-se da violência direcionada aos corpos não humanos para também abordar experiências situadas na vivência lésbica. O sangue de origem vegetal, coloca-se no entre-lugar do real e do simbólico ao derramar o sangue da exploração e das próprias feridas de uma artista implicada com essa *existência lésbica* (Rich, 2012, p. 36). Entre ausência e presença, o sangue-vegetal evoca a ferida dos corpos silenciados – vaca-mulher-lésbica – e traz visibilidade às opressões que são comumente invisíveis.

É possível discutir as intersecções de um mesmo *cistema*⁴ opressorpartindodaperspectivaecofeminista⁵, na qual aponta a heterossexualidade como eixo fundamental para compreender as articulações entre violências (Gaard, 2011; Sandilands, 2011). A atribuição da heterossexualidade como norma para as relações humanas, sua naturalização, ao considerar quaisquer outras relações que fogem da heterossexual como antinaturais, e sua



Figura 6. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Laguna de sangue*, 2024.
Fotoperformance 1. 19,05 x 12,7 cm.
Foto: Bruno Carneiro, 2024.

projeção à natureza, ao estabelecer os padrões heterossexuais em estruturas não humanas, operam na produção de hierarquias que aproximam corpos dissidentes do lugar historicamente atribuído aos animais, legitimando sua inferiorização. Ao tensionar essas construções, o ecofeminismo queer problematiza as fronteiras entre homem e mulher, humano e não humano, natureza e cultura, ampliando a análise entre as opressões de forma interseccional (Gabriel, 2011).

Assim, o trabalho não apenas evidencia a violência mas também desestabiliza as categorias que sustentam tais hierarquias, propondo uma leitura interseccional que articula gênero, sexualidade e espécie a partir de uma perspectiva situada.



Figura 7. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Laguna de sangue*, 2024. Fotoperformance 2. 19,05 x 12,7 cm. Foto: Bruno Carneiro, 2024.



Figura 8. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Laguna de sangue*, 2024. Fotoperformance 3. 19,05 x 12,7 cm. Foto: Bruno Carneiro, 2024.



Figura 9. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Laguna de sangue*, 2024.
Fotoperformance 4. 19,05 x 12,7 cm. Foto: Bruno Carneiro, 2024.



Figura 10. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Laguna de sangue*, 2024,
fotoperformance 5, 12,7 x 19,05 cm. Foto: Bruno Carneiro, 2024.

Entre linhas e identidades: o têxtil como resistência lésbica

A ideia de feminilidade como um comportamento esperado e estimulado nas mulheres, de maneira naturalmente relacionada ao gênero, é moldada pela sociedade (Beauvoir, 1967). No século XVIII, as práticas têxteis tornaram-se uma maneira de doutrinar as mulheres ao mantê-las no papel arcaico de servir ao lar e à família. As mulheres que realizavam tais práticas, voltadas exclusivamente ao espaço da casa, eram consideradas mulheres ideais, mães e esposas dignas, sendo, dessa forma, sinônimo de feminilidade (Nogueira, 2021). Rozsika Parker (1984) relaciona o *ideal feminino*⁶ e o *estereótipo feminino*⁷ com o fazer têxtil, no qual não é visto como arte, mas sim como artesanato pela sua associação ao gênero feminino e à classe trabalhadora.

Tal discurso sobre o fazer artesanal ser considerado inferior surge no Renascimento, principalmente com as ideias de Giorgio

Vasari, nas quais diferencia as artes “inferiores”, ligadas ao artesanato, das “grandes artes” como a pintura, a escultura e a arquitetura (Simioni, 2010). Com o surgimento das Academias no século XVIII, apenas os homens frequentavam tais espaços enquanto as mulheres ficaram restritas ao ambiente do lar, intensificando a divisão entre arte superior (masculina) e artesanato (feminino).

No século XX, ainda que os papéis da pintura e da escultura estivessem começando a serem questionados, a estrutura histórica da correlação entre as práticas artesanais e o gênero feminino, carregando em si determinada inferioridade, ainda era reiterada. Reforçando “uma tradição histórica, a da associação entre os meios têxteis, as práticas artesanais, a mão-de-obra feminina e um trabalho mais alienado do que propriamente inventivo” (Simioni, 2010, p. 7).

[4] Escrevo a palavra sistema com a letra “C” para enfatizar que o mesmo sistema que impõe a heterossexualidade como regra natural, também impõe a cisgeneridade, oprimindo pessoas transgênero.

[5] Termo que, dentro da perspectiva abordada por Greta Gaard (2011), Catriona Sandilands (2011) e Alice Gabriel (2011), estabelece a heteronormatividade como ponto de partida dos debates ecofeministas.

[6] Conceito histórico mutável do que a mulher deve ser (Parker, 1984).

[7] Conjunto de características impostas sobre às mulheres, servindo de modelo para suas preocupações (Parker, 1984).



Figura 11. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Lésbica*, da série *Bandeiras*, 2025, trilha de crochê, 127 x 24 cm. Foto: Arquivo da autora.

A partir da segunda onda do feminismo que ocorreu nos anos 1970, as modalidades desprezadas no campo artístico por serem associadas às mulheres, sobretudo as pertencentes à classe operária, foram utilizadas para subverter os discursos de poder (Simioni, 2010). Como aborda Parker (2019), as manualidades têxteis foram ressignificadas para denunciar às estruturas que marginalizam tanto mulheres quanto o fazer em si. Porém, como argumenta Monique Wittig (2022), a própria categoria “mulher” só existe por causa do *cistema* heteronormativo, significando portanto, que o fazer têxtil a partir de mulheres que fogem à heteronorma pode se tornar um ato potente de libertação e denúncia.

Assim, foram utilizadas materialidades têxteis presentes no contexto familiar da artista Yasmin Fortes, os quais são tradicionalmente considerados ‘inferiores’ pela associação ao

feminino e ao doméstico. A partir das memórias afetivas, foram resgatadas toalhas feitas por diferentes gerações da família, avó, mãe e tias. A série *Bandeiras* (Figuras 11 a 14) surge através dos tensionamentos entre o fazer têxtil no campo da manutenção submissa do patriarcado heterossexual sobre as mulheres, como no século XVIII, e o fazer têxtil como dispositivo de resistência derivado do campo artístico que subverte as estruturas patriarcais heteronormativas através das vivências lésbicas.

Nos trilhos, foi escrito, em crochê, algumas palavras-adjetivos que denominam minha orientação sexual, nas quais são comumente utilizadas com o intuito de ofender. Tais palavras subvertem o ataque e o transforma em possibilidades de existir dentro das identidades políticas que, ao romper com a *heterossexualidade compulsória*, não obedecem à ideia de mulher do sistema hegemônico (Wittig, 2022).



Figura 12. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Sapatão I*, da série *Bandeiras*, 2025, trilha de crochê, 68 x 21 cm. Foto: Arquivo da autora.



Figura 13. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Queer*, da série *Bandeiras*, 2025, trilha de crochê, 61 x 18 cm. Foto: Arquivo da autora.



Figura 14. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Sapatão II* da série *Bandeiras*, 2025, trilha de crochê, 90 x 22 cm. Foto: Arquivo da autora.

A existência lésbica inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres. Mas é muito mais do que isso, de fato, embora possamos começar a percebê-la como uma forma de exprimir uma recusa ao patriarcado, um ato de resistência (Rich, 2012, p. 36).

O trabalho *Da palavra se fez carne* (Figura 15) surge da série *Bandeiras* e nele a palavra também torna-se elemento crucial para acionar os debates acerca da existência sapatão. A palavra “Machorra”, utilizada como ofensa a mulheres lésbicas, especialmente no sul do Brasil, carrega também um sentido especista quando, direcionada às vacas, significa uma fêmea incapaz de procriar e, conseqüentemente, produzir leite. Ao ser direcionada às mulheres lésbicas, a palavra opera como mecanismo de opressão para as existências que escapam da lógica reprodutiva centrada no homem. Em vista disso, revela-se não apenas como uma violência vinda apenas do heteropatriarcado, mas também do especismo estrutural, no qual corpos de fêmeas bovinas são reduzidos à objetos em função de sua capacidade reprodutiva.

A palavra deixa de ser apenas enunciada e passa a ocupar espaço e corpo. Porém, essa escrita não se finaliza; ela se desfaz e se estende em sangue – produzido a partir de elementos naturais como beterraba e colorau –, tornando visíveis as marcas dessas violências. Ao discutir simultaneamente linguagem e materialidade, a obra também desloca o fazer têxtil de seu lugar historicamente associado à submissão feminina.

Figura 15. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Da palavra se fez carne*, 2025, crochê tingido com beterraba, açafraão e colorau, 325 x 43 cm. Foto: Bruno Carneiro, 2025.



A partir do rompimento com o patriarcado por ser sapatão, também é abordada de maneira política as existências lésbicas em *Marginal* (Figura 16). Foi utilizada a colagem e o bordado que, assim como o crochê, reconstitui a materialidade ligada ao gênero feminino, funcionando como dispositivo de resistência lésbica ao realocar também a frase presente no trabalho *Seja Marginal, Seja Herói* (1986), de Hélio Oiticica, para o contexto lésbico. Tal trabalho, (Figura 16), aborda como as relações entre mulheres lésbicas recusam o papel de mulher imposto pelos padrões cisheteronormativos (Wittig, 2022) a partir do momento em que o homem não é objeto de desejo, deixando o rastro da ausência masculina dentro dessas relações. Assim, a partir dessa ausência, o sistema patriarcal se enfraquece.

Ao me reapropriar das materialidades têxteis, questionamos essas categorizações de gênero e abrimos espaço para novas existências que abrigam, adicionalmente, o que foge do humano masculino. O crochê, assim como o bordado, apontam o fazer têxtil como processo de cura e resistência, possibilitando a reescrita da própria história e tecendo relações de afeto entre mulheres e não humanos, ao se afastar da heteronormatividade especista.

Considerações Finais

Esta pesquisa em poéticas visuais surgiu de motivações autobiográficas e buscou problematizar questões sociais identificando como as violências do heteropatriarcado especista e colonial

Figura 16. Yasmin Mariane Flauzino Fortes, *Marginal*, 2025, colagem e bordado sobre papel 180g/m², 30 x 40 cm.
Foto: Arquivo da autora.



são invisibilizadas e desarticuladas. Durante a abordagem proposta, foi possível verificar que as violências perpetradas sobre animais não humanos e mulheres lésbicas se originam de uma mesma estrutura implicada com o corpo, a vivência e a memória.

A escrita de si foi um ato significativo para dar visibilidade às opressões, resgatando memórias e vivências pessoais que formaram subjetividades marcadas pelo afeto e violência, além de mostrar a possibilidade de criar outros mundos a partir das relações multiespécies. Essas relações envolvem também dimensões éticas e políticas. Dessa forma, narrar experiências evidenciou silenciamentos e opressões vividas por corpos que fogem da cis-heteronormatividade especista e são constantemente calados.

O que há de comum entre a hierarquia que coloca animais humanos como superiores aos não humanos e a estrutura do heteropatriarcado é relacionado a partir do sangue que interliga as vacas, trabalhada também através da produção têxtil. Partindo dessa transversalização, tensionam-se as construções de gênero, natureza e hierarquias entre humanos e não humanos, reflorestando o pensamento.

A arte aponta caminhos para o reconhecimento das intersecções como dispositivo de denúncia. Adicionalmente, tornou-se um lugar de concretização de vivências que rompem com o sistema patriarcal só por existir, no qual foi possível trazer visibilidade para questões de identidade e memória. O uso de materialidades artísticas como a fotografia, a colagem, a performance, a pintura e a arte têxtil acionam debates que denunciam as violências de maneira conjunta.

A partir da visibilização e problematização das violências, torna-se possível propor novas formas de se relacionar com base no respeito e afeto multiespécies para desnaturalizar e criar novas subjetividades fora do escopo especista. E a partir das relações entre mulheres, sobretudo lésbicas, é possível transformar

as visões de mundo para além da heteronormatividade e criar novas subjetividades com base no afeto como um ato político de resistência. Este artigo surge como as ervas daninhas no contexto urbano que, assim como os corpos de mulheres, lésbicas, não humanos, e entre muitos outros corpos dissidentes, resistem incansavelmente ao sistema opressor da cidade e continuam existindo nas frestas, criando raízes nas rachaduras.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Carol J. **A política sexual da carne**: uma teoria feminista-vegetariana. 2. ed. São Paulo: Alaúde Editorial, 2018.

AZEVEDO, Cláudio Tarouco de. Arteveg: arte de reverência pela vida. I **Seminário Internacional de Pesquisa da Paisagem Costeira na Arte Contemporânea**: ética, ecologia e entorno, Porto Alegre, RS, p. 95 - 102, 2022.

AZEVEDO, Cláudio Tarouco de; MARTIN, Alfredo Guillermo. Veneratio Vitae e Cosmovisão Indígena: compreensões para uma arte biorrizomática. **Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales**, [S. l.], v. 9, n. 1, 2022. Disponível em: <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/323>. Acesso em: 30 oct. 2025.

AZEVEDO, C. T. de; ZUCCHETTI, T. C.; SANTOS, N. E. D. dos. Arteveg: fundamentos ético-estéticos e ações de extensão para socialização da pesquisa. **Revista UFG**, Goiânia, v. 22, n. 28, 2022. DOI: 10.5216/revufg.v22.72956. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/72956>. Acesso em: 29 out. 2025.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista Estudos Feministas**, 10 (1): 171-188, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 de nov. 2025.

DIAS, Rafael Antunes; GONÇALVES, Maycon Sanyvan Sigales; MARTINS, Jefferson Torres; ANDRETTI, Christian Borges. Praia da Capilha. In: NAROSKY, Tito; DIAS, Rafael Antunes; BLANCO, Daniel E. (orgs.). **Conservação de aves migratórias neárticas no Brasil**. Brasília: CEMAVE/ICMBio, 2011. p. 358–363. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/267041948_Praia_da_Capilha. Acesso em: 11 nov. 2025.

FELIPE, Sônia. **Galactolatria - mau deleite**: implicações éticas, ambientais e nutricionais do consumo de leite bovino. 1. ed. São José, SC: Ed. da Autora (ecoânima), 2012.

GAARD, Greta. “Rumo ao ecofeminismo queer”. **Revista Estudos Feministas**, v. 19, n. 1, p. 197-223, 2011.

GABRIEL, A. Ecofeminismo e ecologias queer: uma apresentação. **Revista Estudos Feministas**, v. 19, n. 1, p. 167–174, jan. 2011.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. 11. ed. Campinas: Papirus, 2001.

GUIMARÃES, Sandra. **MST e Veganismo Popular**. [S. l.], 10 nov. 2021. Disponível em: <https://mst.org.br/2021/11/10/mst-e-veganismo-popular/>. Acesso em: 8 nov. 2025.

HARAWAY, Donna. **Quando as espécies se encontram**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

LORDE, Audre. Irmã outsider. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LORDE, Audre. Eu sou sua irmã. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2020.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**: Antologia. São Paulo: MASP, 2019. v. 2, p. 95 - 109.

SANDILANDS, Catriona. “Paixões desnaturadas? Notas para uma ecologia queer”. **Revista Estudos Feministas**, v. 19, n. 1, p. 175-195, 2011.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SCHWEITZER, Albert. **Cultura e ética**. 9. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1953.

SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. IN: Proa – **Revista de Antropologia e Arte**. Ano 02, vol.01, n. 02, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>. Acesso em: 10 de nov. 2025.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outro ensaios**. 1. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2022.

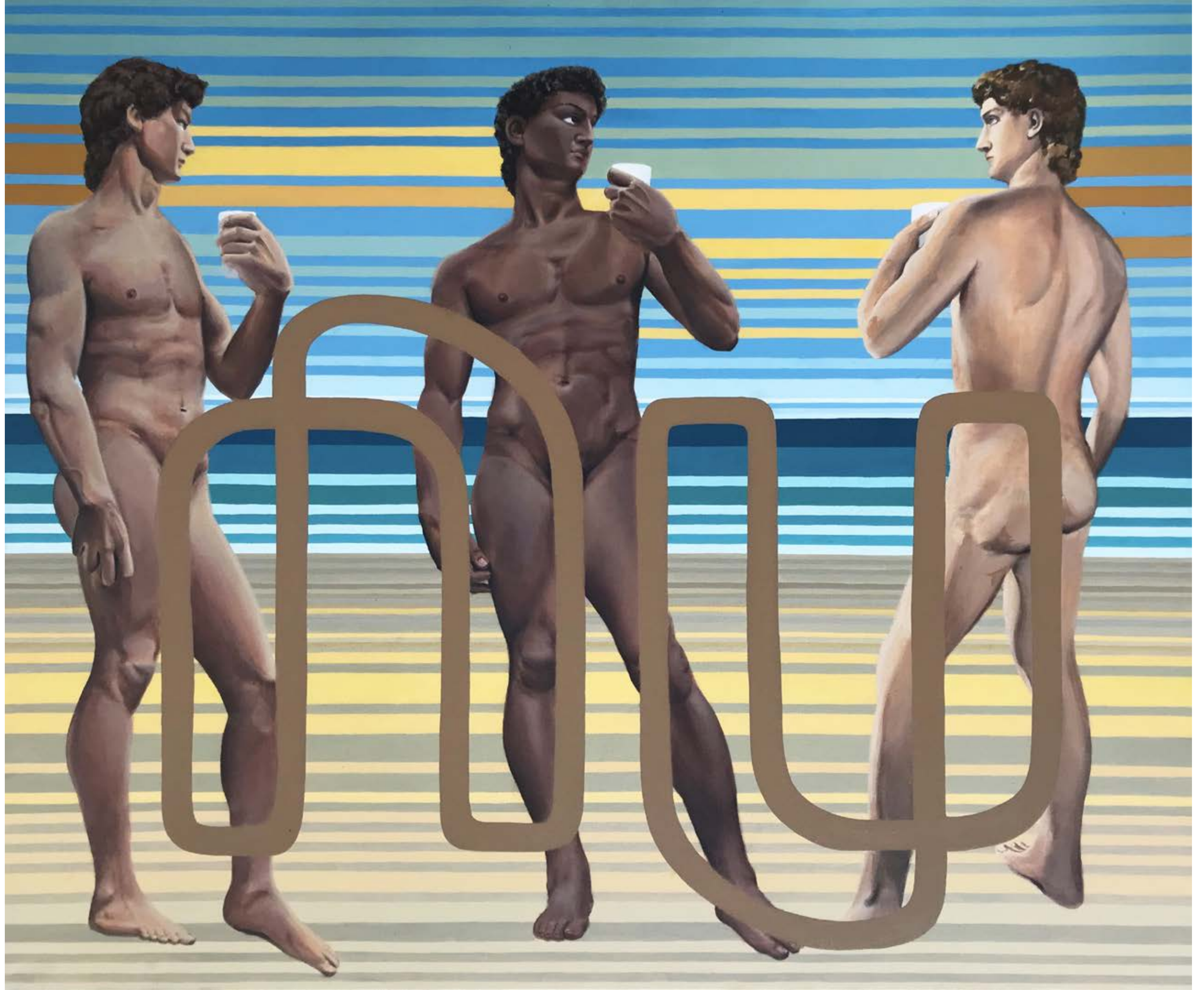
Abuso!

Abuse!

Cada pintura da série *Abuso!* é batizada com um nome próprio e exibe uma figura masculina em situação que remete à anúncios publicitários. Parto de imagens fotográficas pesquisadas na internet, mesclando-as e manipulando-as de forma a alterar as legendas, as cores e as padronagens de acordo com a proposta de cada trabalho. Ao pintar corpos de homens busco inverter a lógica da extensa iconografia na qual a mulher figura como objeto do olhar masculino. Desde as pinturas renascentistas até as campanhas publicitárias, que lançam mão de corpos atraentes como elementos centrais de persuasão, predominou uma relação na qual o homem participa como o sujeito que olha, enquanto a mulher, cuja imagem foi associada às noções de beleza, graça e suavidade, comparece como objeto deste olhar.

A linguagem publicitária explora a mercantilização do corpo para produzir uma excitação voyeurística. Em alguns casos, a imagem da mulher é equiparada ao próprio produto anunciado, ou pelo menos ao prazer ou à sensação proporcionados pelo seu consumo, como ocorre no caso emblemático dos anúncios de cerveja direcionados ao público masculino. Nestas obras aproprio-me desta linguagem, parodiando esta estratégia ao retratar o torso nu sexualmente atraente de um homem negro em um anúncio de chocolate, popularmente um fetiche feminino. Desta forma, *Abuso!* tenciona questões vinculadas ao corpo, gênero, tradição e consumo.

Neste ensaio visual são apresentados: Davi, Marcel, Adão, Guilherme, Alexandre, Henrique, Tobias, Carlos e Daniel.

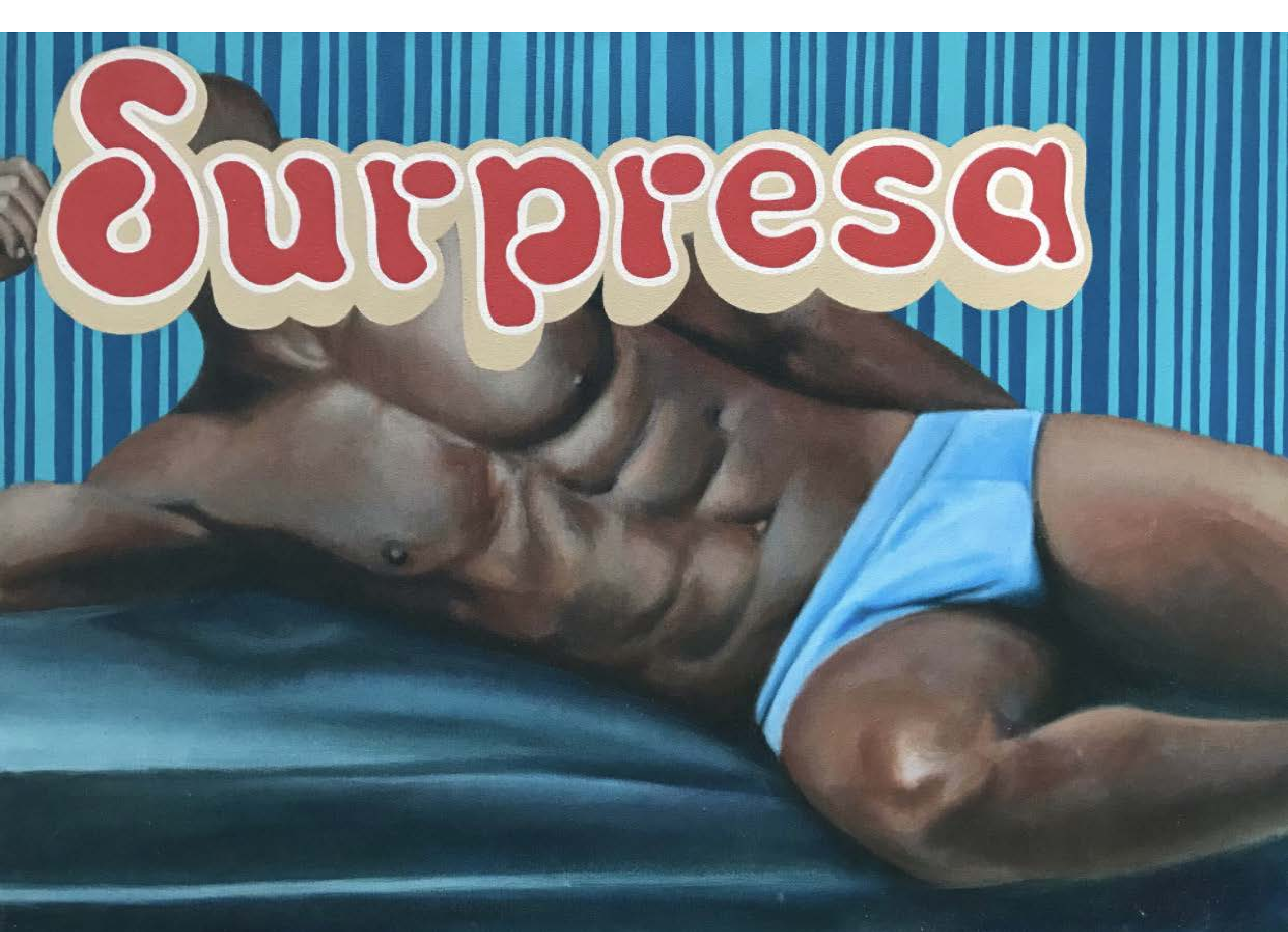


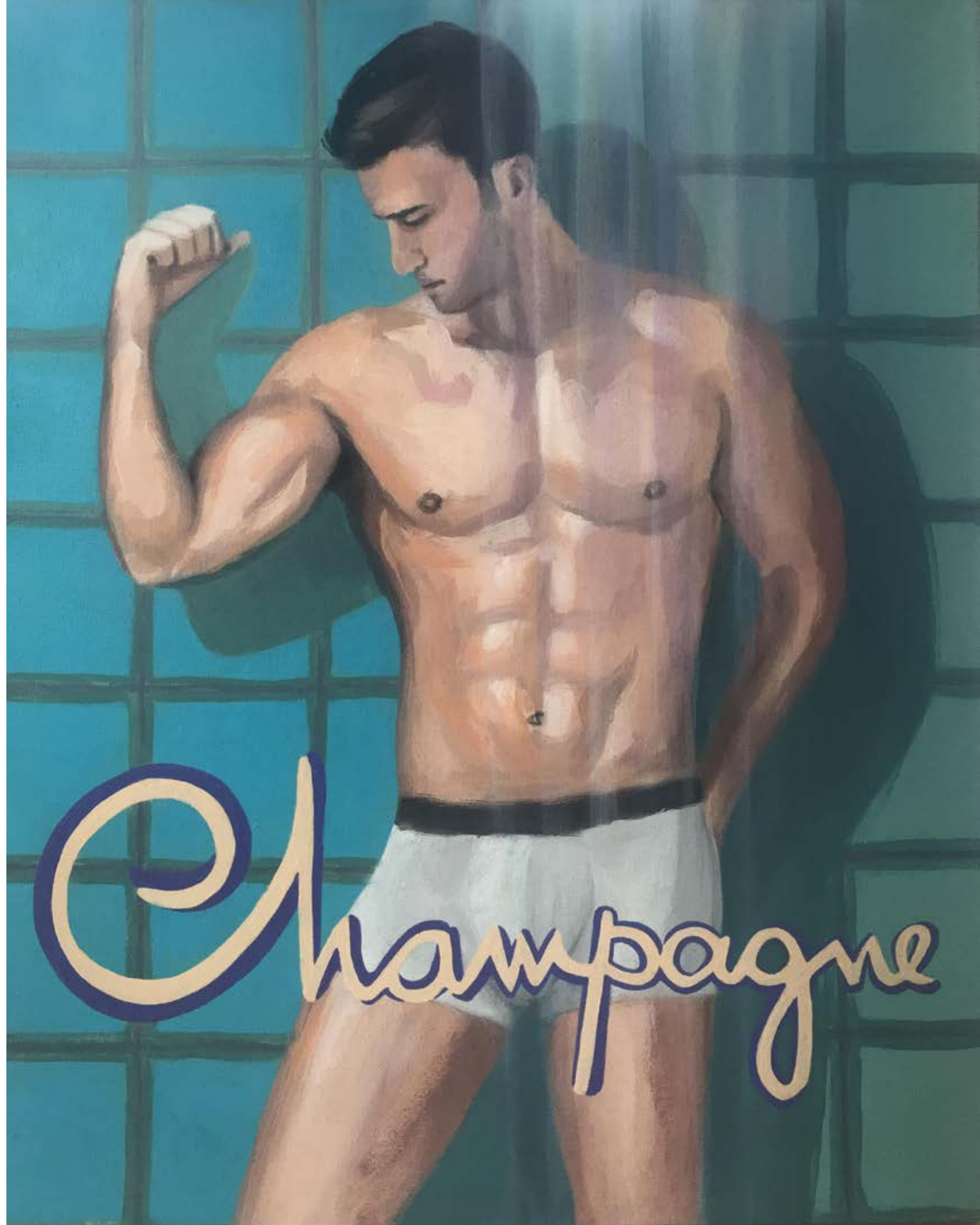
Pink Champagne

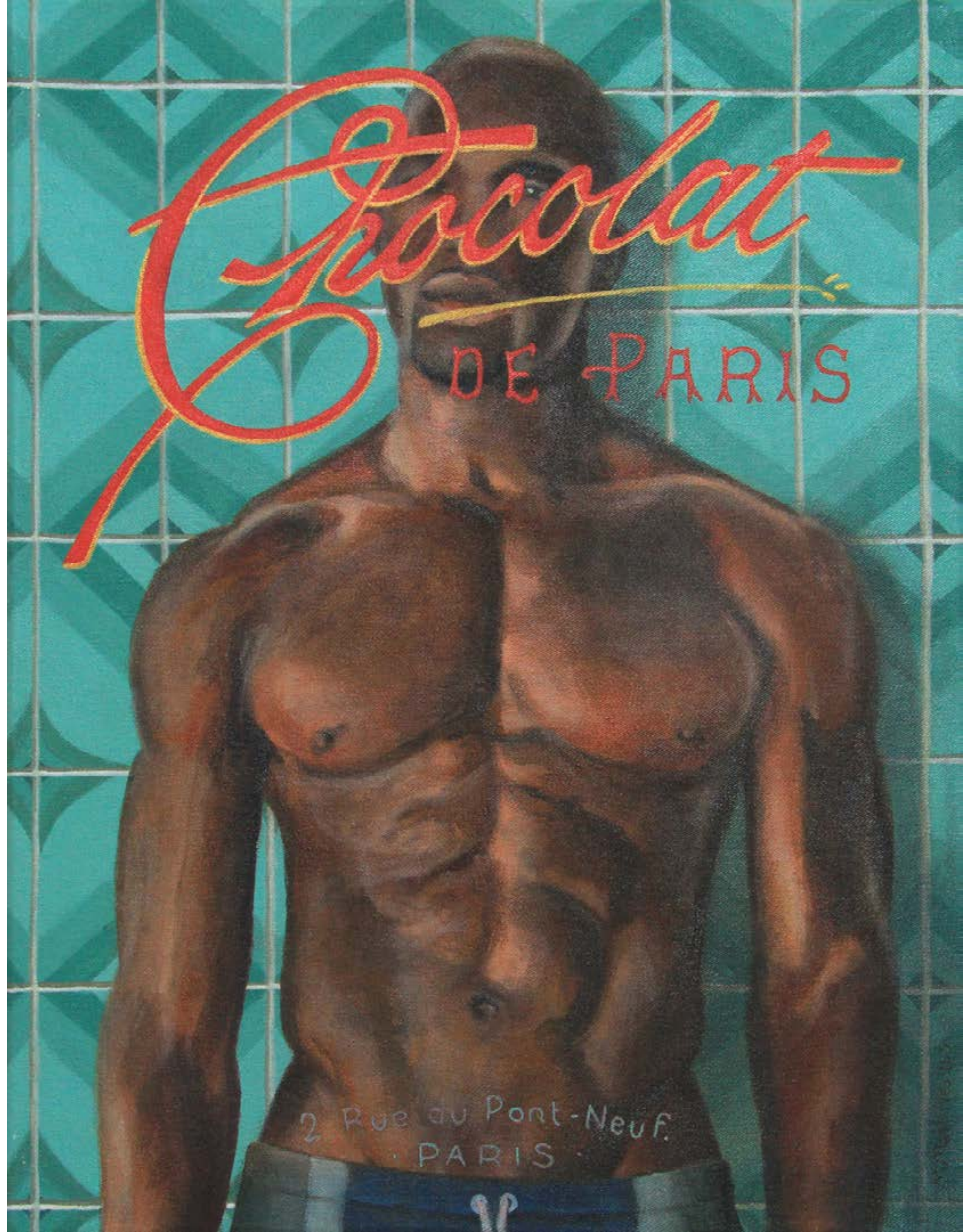






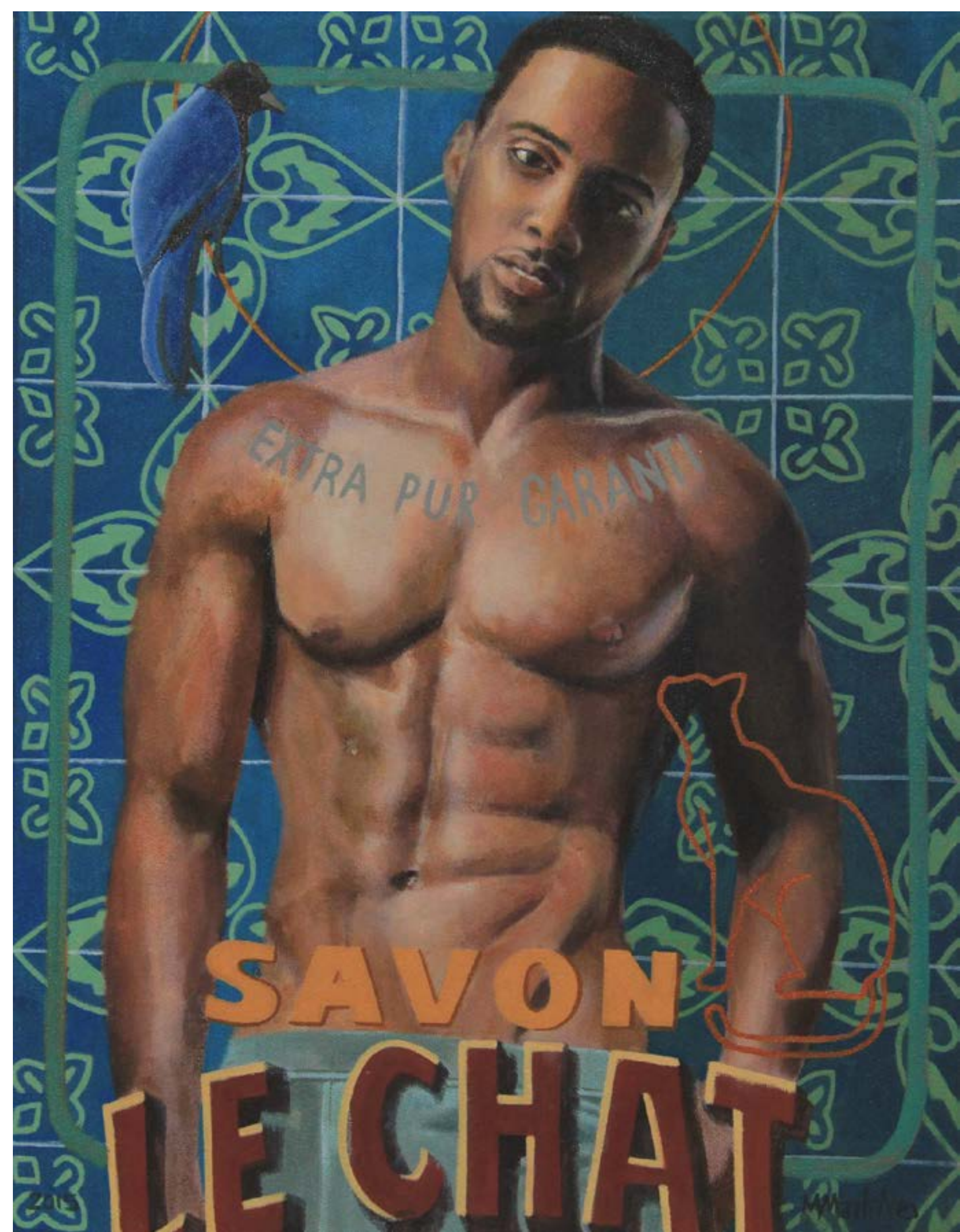




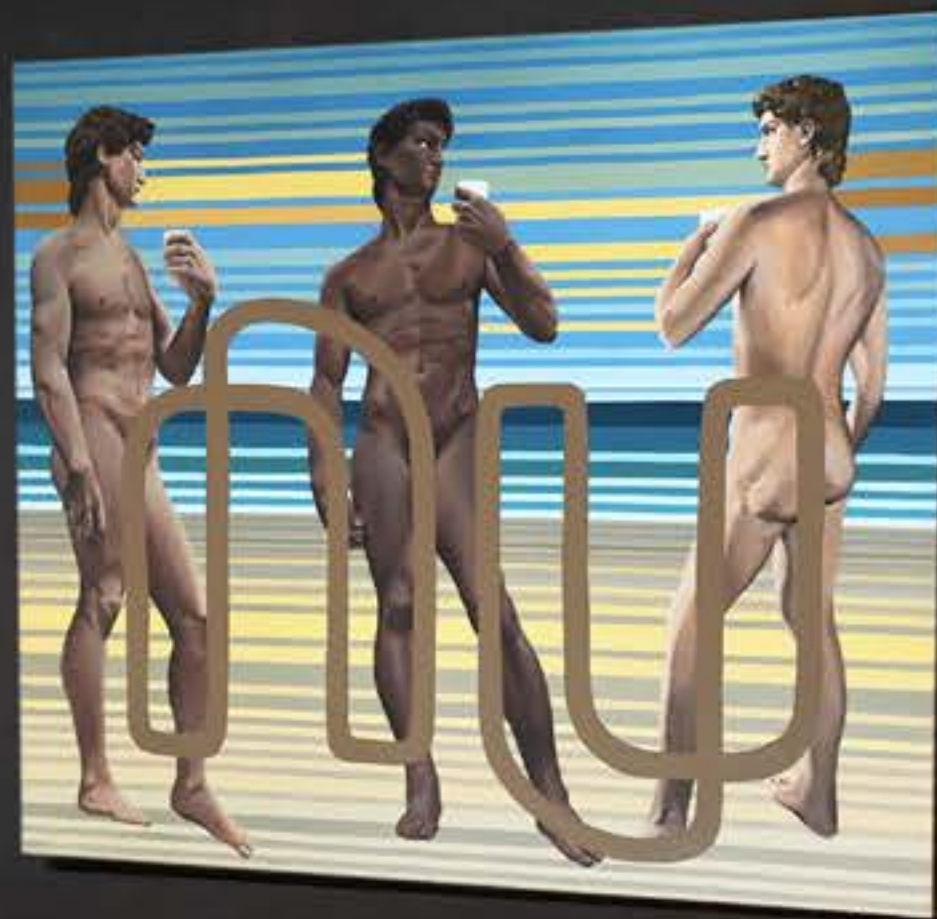




Carlos



Daniel



Michele Martines

Artista visual e pesquisadora. Doutoranda e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria e graduada pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Recebeu prêmios como Funarte Descentrarte (2019), Prêmio Garimpo DasArtes (2015), Concurso Itamaraty de Arte Contemporânea (2012) e Salão Jovem Artista (2008). Em 2024 realizou a exposição individual “Perspectivas para além da visão”, no Centro Cultural Porongo, foi artista residente da Revista Arte ConTexto N.19 e participou do projeto GAS da Galeria Anitta Schwartz, ambos no Rio de Janeiro - RJ. Entre as exposições recentes destacam-se as individuais “ABUSO!”, na Galeria Ecarta, em Porto Alegre - RS (2023) e “Nichos Urbanos”, na FUNDARTE, em Montenegro-RS (2022). Realizou residência artística no R.A.T., Cidade do México (2013) e no CAMAC, Marnay-sur-Seine, França (2011). Integra o Grupo de Pesquisa Processos Pictóricos GPECTO - UFSM/CNPq. Possui obras em acervos como o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MACRS, Ministério das Relações Exteriores - ITAMARATY e Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS.

CV: <http://lattes.cnpq.br/9001137765762989>,
<https://orcid.org/0009-0005-8948-8448>,
Site: www.michelemartines.com.

Tradições religiosas em não-lugares de passagem: A cruz como marco terrestre

Religious traditions in non-places of passage: The cross as landmark

Uma das funções da fotografia é destacar algo de seu contexto, colocando em evidência suas qualidades estéticas e suas percepções únicas. Através do olhar do fotógrafo, elementos antes imperceptíveis ou comuns adquirem uma nova vida visual, capturando não apenas a imagem física, mas também as emoções, histórias e significados que residem dentro da cena fotografada. A fotografia, assim, transcende o simples registro visual, transformando-se em uma poderosa ferramenta para expressar e interpretar o mundo ao nosso redor.

Socialmente, buscamos marcar o espaço ao qual pertencemos, mesmo diante de situações infelizes. A fotografia, muitas vezes, serve como registro desses pertencimentos, capturando momentos e vínculos que definem nossa identidade. No entanto, quando deixamos de existir, outras marcas assumem o papel de registrar nossa passagem, especialmente em situações que envolvem perda física e espiritual. Nesse contexto, o crucifixo emerge como um elemento característico para simbolizar essa não-presença na rodovia ou estrada marcando o local onde alguém deixou de estar fisicamente presente, mas permanece presente na memória e na devoção daqueles que o colocaram ali como um testemunho de fé e memória.

Não há uma regra para que hajam cruzeiras às margens de uma estrada ou rodovia, todavia, é comum encontrá-las em trechos de conexão, sejam em vicinais, pistas municipais, estaduais ou federais. Como marcos na paisagem, a cruz simboliza, de modo religioso, o local de passagem daqueles que se envolveram em acidentes e acabaram perdendo suas vidas. Culturalmente, o uso desse artifício como marco espacial figura como uma tradição, sendo comum encontrar junto aos crucifixos, terços, flores e pertences pessoais.

Em 2018, segundo dados da Organização Mundial da Saúde - OMS, os acidentes em decorrência do trânsito, ou a partir da má conduta de motoristas, foi considerada a oitava maior causa de mortes no mundo.

Em 2021, do assombroso número de mortes no trânsito ocorridas no Brasil, 5.381 mortes ocorreram somente em estradas federais, de acordo com o anuário da própria Polícia Rodoviária Federal (PRF). De acordo com um levantamento feito pela própria PRF, em relação a 2023, houve um aumento de 6% no número de óbitos em rodovias federais. Dentre os casos, majoritariamente destacam-se os que envolvem imprudências, revelando que comportamentos arriscados continuam sendo uma das principais causas de fatalidades nas estradas.

Crucifixo margeando a rodovia, marcando ponto em que acidente vitimou motociclista em 2015, informação inscrita no objeto religioso.
Fonte: Elaborado pelo autor (2024).



Comum nas pequenas cidades, principalmente naquelas interioranas, os crucifixos geralmente informam que alguém perdeu a vida naquele lugar. Envolto numa sacralidade informal, por estar afastado da estrutura física religiosa, tal símbolo ora colocado por algum parente à vítima, ora por algum devoto ou agraciado, transparece a fé, a tradição e a devoção, aberta a interpretações, suposições e questionamentos diversos. Associada a morte, historicamente a cruz sempre foi tida como um símbolo de poder. Depois de Cristo, a cruz tornou-se um responsório de devoção, tornando-se marco temporal, de modo que conforme discorre Geertz (1978), assumem o papel de desmistificar o ethos de um determinado grupo social.

Se hoje a tradição e os códigos sanitários e o próprio contexto sociocultural determina que o corpo de um indivíduo, independente da causalidade de seu falecimento, seja enterrado num espaço determinado e de comum conhecimento, como os cemitérios; no passado, com a inexistência e/ou dificuldade em acessar esse tipo de equipamento mortuário, era uma prática comum enterrar-se na propriedade. Em casos de morte súbita, em decorrência de acidentes por algum tipo de modal, era comum a prática de enterrar a vítima no próprio local do ocorrido, demarcando o local com o símbolo da cruz, informando que, ali, se encontra alguém que não mais existe no plano terrestre.

Refletir sobre a passagem por um não lugar como a estrada, na qual desloca-se de um ponto para o outro, sem a intenção de parar e de repente, por um descuido ou por uma ação não explicável, deixar de existir e tornar-se um marco fixo, diz muito sobre nossa existência, uma vez que ao nascer, se parte de um ponto, desloca-se até o destino, deixamos de existir, para que simbolicamente, se fixa um ponto que anuncia nossa passagem. De fato, a relação que estabelecemos como humanos no firmamento terrestre está contida no tempo-espaço, curiosamente, tudo o que se conhece e observa encontra-se presente nessa relação, sendo que tudo a partir disso é tão incógnito quanto ser a cruz um marco num lugar, ou o lugar ser mera ilusão para quem está de passagem.

Se para Augé (1994), um não-lugar diz respeito a um lugar não relacional com o ser humano, resultando num espaço transitório, efêmero, podemos refletir sobre a duplicidade com que os crucifixos deixados às margens das rodovias possuem, pois representam a passagem de um indivíduo numa determinada época, sendo este também um passante terrestre por uma determinada época. Logo, a partir do autor, compreende-se que tais não-lugares, compreendem o último local físico no qual aquela pessoa pertenceu.

Ao avistar o símbolo pelas estradas percorridas, gerou-se a todo o momento cogitações que Elias (1982) nomeia como imprevisibilidade da fragilidade humana, com reflexões quanto a afirmação, o estado, o

modo, o tempo, com que os fatos ocorreram, para haver mais uma cruz na paisagem. Das diferentes respostas para as reflexões, concluía-se pela existência do artifício ali e pelo estado de sua conservação, que de fato ainda há a tradição de demarcar locais de acidentes com os crucifixos o que, do ponto de vista da finitude, faz sentido, ou seja, demarcar aquele local com um símbolo visual como ponto final na Terra.

Esses crucifixos podem ser vistos como memoriais e, dentro da geografia cultural, interpretados como geossímbolos. Segundo Bonnemaïson (2002, p. 109), geossímbolos são "um lugar, um itinerário que, por razões religiosas ou culturais, aos olhos de certas pessoas assume uma dimensão simbólica que os fortalece em sua identidade". Portanto, cada crucifixo transcende sua função de objeto de devoção, atuando também como um símbolo de identidade e memória coletiva. Eles encapsulam as histórias e significados que a comunidade lhes atribui, tornando-se marcos de referência emocional e espiritual que ligam os indivíduos ao seu passado e cultura de maneira profunda e duradoura.

Memorial pertencente a vítima de acidente automobilístico.
Fonte: Elaborado pelo autor (2024).



Pode-se considerar que a tradição religiosa seja algo comum dentre três indicadores, sendo dois deles em decorrência da região em que as estradas se localizem. Em grandes rodovias ou estradas que cortam cidades maiores não é tão comum quanto em cidades menores e mais interioranas encontrar o crucifixo de tal modo na paisagem, logo, a proporção da cidade e a localização da via são dois indicadores, outro diz respeito à perpetuação da tradição, para tal é necessário que os parentes da vítima prestem a homenagem, ou que essa seja feita por moradores defronte a pista, que por alerta ou referência, demarquem o local.

O processo de percurso que resultou nos registros fotográficos aqui presentes, percorreu as estradas e vias de ligação intermunicipais na região de Santa Cruz do Rio Pardo, interior paulista, buscando encontrar na paisagem crucifixos expostos como manifestação religiosa e cultural em decorrência de acidentes fatais. Foram percorridas as vias SP-225 que é a Rodovia Engenheiro João Baptista Cabral Rennó, a Rodovia Plácido Lorenzetti que é uma via de ligação entre municípios e a Rodovia Vicinal Vereador Jayme Abras, ao todo foram avistados 12 crucifixos, como pontos de demarcação terrestre de acidentes/incidentes envolvendo motoristas, demonstrando que apesar da dura perda dessas vítimas, junto a dor dos familiares, há aqueles que encontram na tradição religiosa, uma forma de dar alento e reverenciar os que não mais se encontram aqui.

Dentre o conjunto de símbolos presentes na fé cristã, principalmente na fé católica, a cruz é sem dúvida o artefato de maior poder e reverência, que Geertz (1978) avalia como parte de um conjunto de símbolos que estabelecem poder de motivação e devoção. No processo etnográfico de observação, avaliação e identificação dos crucifixos a beira das estradas, uma característica os agrupou como manifestações católicas, a existência de símbolos secundários, como imagens sacras e terços, tal evidência é válida para a análise, uma vez que ainda que a cruz tenha relação com a morte, ela pode também ser relacionada com outros fatos, outros grupos culturais e outras situações que não a morte, todavia em um contexto diferente do aqui apresentado.

Da certeza da morte à incerteza do pós-morte surgem os ritos como tradições para interpretar as etapas da vida. Ainda que espiritualmente não haja um fim, a matéria deixa de existir e com o passar dos anos, mesmo aos que não a encaram como um assunto a se tornar vago, o ato de morrer perde relevância, sendo valioso o uso de artifícios simbólicos como uma forma de também relembrar que ali alguém perdeu a vida, mas que existiu alguém. Logo, a cruz conforme atesta Charão (2009), torna-se um marco temporal e paisagístico, informando aos que passam por esses não-lugares, que alguém naquela região, fez a viagem final.



Avistamento de crucifixos e memoriais de luto às margens das vias.
Fotos elaboradas pelo autor, 2024)

Por trás de cada crucifixo há um personagem, ou melhor, um proprietário. Aquele símbolo físico em madeira, ferro, adornado ou não, marca um espaço, fazendo menção a um tempo decorrido, referente a uma situação envolvendo nomes. São esses nomes que se encontram presentes, inscritos nesses crucifixos, contribuindo assim para ampliar a discussão da narrativa. Cada nome gravado revela uma história única, entrelaçada com a fé, a memória e a passagem do tempo, transformando cada crucifixo em um testemunho pessoal e coletivo, que a partir de Goethe, por meio de Muniz (2006) entende-se como a jornada paradoxal que transforma bruscamente a realidade: o não mais existir.

Durante o percurso, dos crucifixos visitados ao longo do caminho, que se desenrolou de modo espontâneo, constatou-se que os elementos de demarcação costumam estar localizados em trechos com maior dificuldade. Esses pontos frequentemente apresentam curvas fechadas, desníveis acentuados ou entradas de propriedades, indicando que essas regiões possuem um grau elevado de risco à vida em caso de manobras arriscadas ou velocidade acima do permitido. Cada um desses crucifixos, erguido em locais estratégicos, parece contar uma história silenciosa de precaução e lembrança.

A presença desses marcos religiosos serve como um lembrete constante e silencioso da importância de dirigir com cuidado, respeitar os limites de velocidade e ser prudente em locais potencialmente perigosos. Eles não são apenas marcadores físicos, mas símbolos

de alerta, refletindo a necessidade de vigilância constante na estrada. Em meio ao trajeto sinuoso e desafiador, a visão de um crucifixo pode evocar um misto de sentimentos — de respeito pela memória daqueles que perderam suas vidas ali e de urgência em adotar uma postura mais cautelosa e atenta.

Outro ponto notável é a característica dos crucifixos, muitos dos quais existem como marcos há anos, evidenciados pelo desgaste causado pela ação do tempo. Apesar de algumas estruturas estarem visivelmente deterioradas, há adornos que revelam a visita de familiares ou a ação devocional de outras pessoas. Objetos como terços, imagens e velas são deixados ali, demonstrando um contínuo ato de lembrança e oração. Essas ofertas, delicadamente colocadas junto aos crucifixos, mostram que, mesmo em locais esquecidos pelo tempo, a memória e a devoção persistem.

Essas lembranças servem como um elo tangível entre o presente e o passado, entre os vivos e os mortos. A cada objeto deixado — seja um terço envelhecido, uma vela parcialmente derretida ou uma imagem desbotada — revela-se a profundidade da conexão emocional daqueles que, apesar da passagem do tempo, continuam a honrar a memória dos entes queridos. Esses atos de devoção, simples, mas carregados de significado, mantêm viva a conexão entre os que partiram e aqueles que ainda os lembram, transformando os crucifixos em pontos de reflexão e lembrança perene ao longo do caminho.

Crucifixo com marcas de ferrugem,
próximo à curva em rodovia.
Foto do autor, 2024.

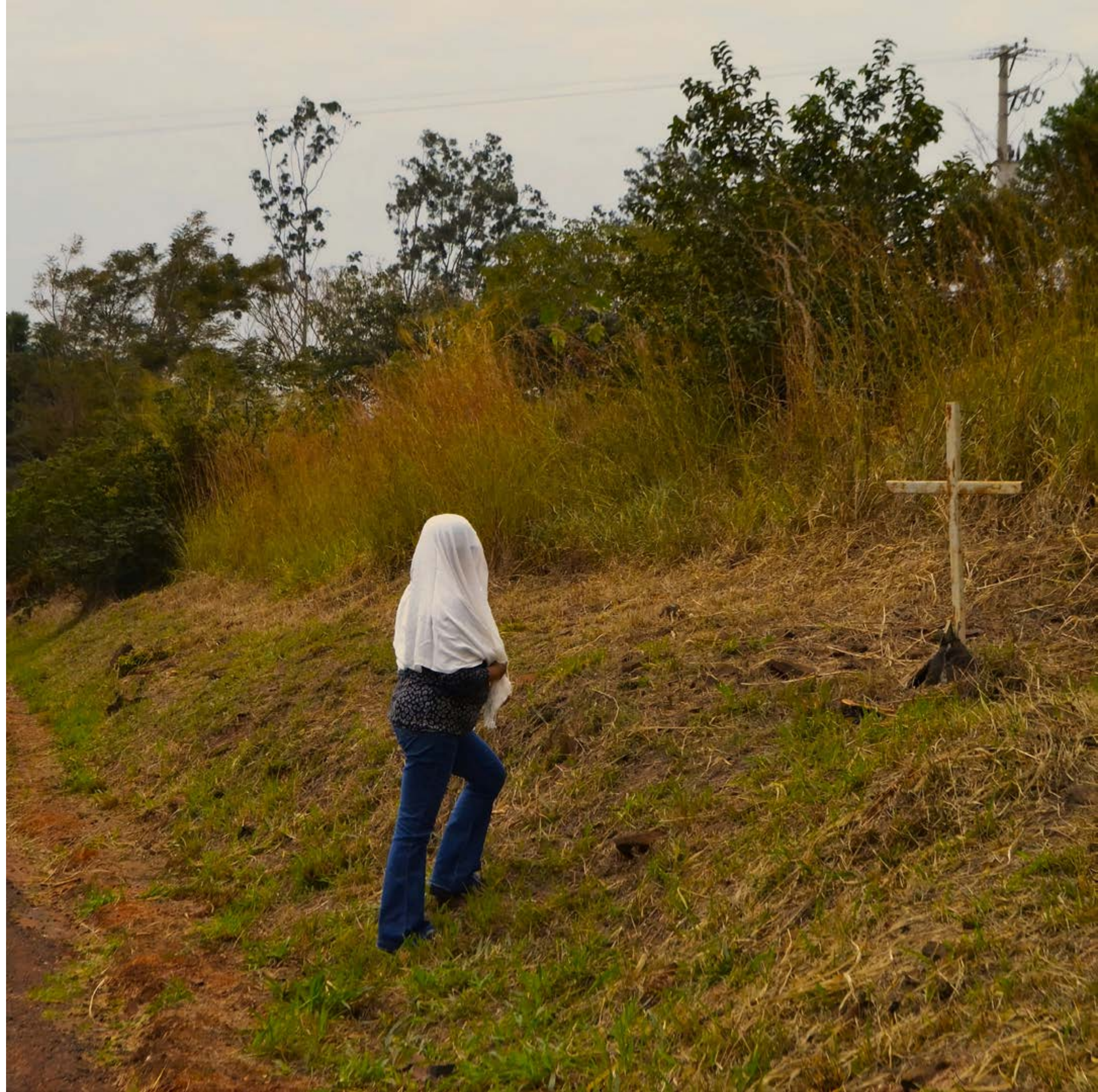


A sociedade preserva seu conhecimento, suas tradições e devoções por meio de processos de recordação, garantindo que as experiências e eventos significativos sejam transmitidos às futuras gerações. Através de símbolos como crucifixos, monumentos, rituais e narrativas orais, mantemos viva a memória de acontecimentos passados, proporcionando um elo contínuo entre o passado e o presente. Esses atos de lembrança não apenas celebram e honram nossas origens, mas também educam e fortalecem a identidade coletiva, assegurando que, apesar das mudanças ao longo do tempo, a essência das situações vividas e os valores culturais permaneçam vivos e influentes.

Ricoeur (2007), em "A Memória, a História, o Esquecimento", explora profundamente a interseção entre memória individual e coletiva, destacando a importância das homenagens aos mortos como um pilar essencial na construção e manutenção da identidade tanto pessoal quanto histórica. Ele argumenta que, através dos rituais e práticas culturais, as sociedades não apenas preservam a memória dos falecidos, mas também reafirmam os valores e tradições que definem suas próprias existências. Esses atos de homenagem, sejam realizados no local de repouso dos corpos ou nos lugares onde o desprendimento espiritual ocorreu, são mais do que simples cerimônias; são momentos de conexão entre os vivos e os mortos, onde a memória se torna tangível e a continuidade da identidade coletiva é reforçada.

A importância de homenagear os mortos vai além de um mero tributo; é um processo vital para o luto e a cura. Através dos rituais e das práticas culturais, as pessoas encontram uma maneira de lidar com a perda, de expressar seu amor e respeito pelos que partiram, e de manter viva a essência daqueles que não estão mais fisicamente presentes. Essa prática não apenas honra a pessoa falecida, mas também ajuda os enlutados a encontrar um sentido de fechamento e paz. Assim, os rituais de homenagem, seja através de visitas a túmulos ou de cerimônias em locais significativos, tornam-se atos de memória viva, enraizando as experiências pessoais na tapeçaria mais ampla da história coletiva, garantindo que os mortos continuem a viver na memória daqueles que os amam.

A partir do registro fotográfico, foi possível não somente documentar uma característica sociocultural, mas também, por meio dessa documentação, revisitar esse "lócus" de homenagem e se sensibilizar com o valioso ato de homenagem póstuma às vítimas. As fotografias capturam não apenas a imagem, mas também a essência dos momentos de reverência, permitindo que futuras gerações compreendam e sintam a profundidade do respeito e da memória dedicados aos falecidos. Este processo de revisitação visual oferece uma poderosa conexão emocional, sublinhando a importância contínua de preservar e honrar a memória daqueles que não estão mais entre nós.





Visitante em devoção ao crucifixo. Demais crucifixos nas estradas.
Fotos elaboradas pelo autor, 2024.

Em um de seus estudos, Le Goff (1990) apresenta a ideia de que criar e reforçar o estímulo à recordação é necessário como uma comprovação de devoção. Fundamentada nessa ideia, a cultura contemporânea ainda sente a necessidade de sinalizar estradas e rodovias com elementos religiosos. Esses símbolos prestam homenagem àqueles que perderam suas vidas em situações de perigo, funcionando como marcos de memória coletiva e reflexão espiritual. Eles não apenas recordam os eventos trágicos, mas também servem como lembretes permanentes do valor da vida e da importância da devoção contínua, mantendo vivas as conexões emocionais e culturais da comunidade.

Para os que fisicamente e espiritualmente seguem existindo no tempo e espaço, ao percorrer esses caminhos e avistar esses símbolos religiosos, surge a curiosidade e o desejo de desvendá-los. Esses símbolos, entendidos como artifícios do imaginário popular, funcionam como uma forma de reconhecer e lembrar um fato ocorrido naquele local, conforme apresenta Rosendahl (1997). Eles não apenas marcam a paisagem, mas também estimulam a reflexão e a conexão com a memória coletiva.

REFERÊNCIAS

- Agência Brasil. 2021. Em 2021, 5 mil pessoas morreram em 64 mil acidentes de carro. Disponível em: <encurtador.com.br/bvxGT>. Acesso em: 11 julho 2022.
- AUGÉ, Marcus. **Não-Lugares**. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Campinas, Editora Papirus, 1994. 110 p.
- BONNEMAISON, J. Viagem em torno do território. In: ROSENDAHL, Z. & CORRÊA, R. L. (Orgs). **Geografia cultural**: um século (3). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.
- CHARÃO, E. B.; SILVA, V. G. Símbolos nos cemitérios de Taquara. In: Raízes de Taquara- XIX Encontro dos Municípios Originários de Santo Antônio de Patrulha, 2009, Taquara/RS. Símbolos nos cemitérios de Taquara. Porto Alegre/RS: Edições Est, 2009. V. 02. P. 1172-1181.
- ELIAS, Norbert. (1982) **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1978.
- LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 1990.
- MUNIZ, Paulo Henrique. **O estudo da morte e suas representações socioculturais, simbólicas e espaciais**. Marechal Cândido Rondon, v. 06, n. 12, p. 159-169.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- ROSENDAHL, Z. O sagrado e o espaço. In: CASTRO, I. E., GOMES, P. C. C., CORRÊA, R. L. (orgs). **Explorações geográficas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 119-153.

Lucas Silva Pamio

Arquiteto e urbanista (2017), especialista em Planejamento Urbano e Políticas Públicas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2021), e artista visual. Mestre em Teoria da Arquitetura e do Urbanismo pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (2025). Doutorando em Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, campus São Carlos, IAU-USP. Atua como projetista, pesquisador e artista visual. Pesquisa nas linhas de Arquitetura Moderna, Sociedade e Paisagem Urbana.

<https://lattes.cnpq.br/6133467212870187>;
<https://orcid.org/0000-0003-1067-1556>;
IE-mail: lucas.s.pamio@unesp.br.

Taís Chaves Prestes
Doutorado em Letras (UFPel);
Doutoranda PPGArtes
(UFPel); Mestrado e
Especialização em Educação
pelo Instituto Federal Sul Rio
Grandense-IFSul; Licenciada
em Dança pela Universidade
Federal de Pelotas (UFPel).
Professora de Dança na rede
Básica de Ensino há doze
anos com experiência em
todos os adiantamentos (1
ano das séries iniciais ao 3
ano do Ensino Médio). Tutora
da Especialização em Artes
EAD-UFPel e Avaliadora do
PNLD (Programa Nacional
do Livro Didático/MEC)
objeto-ARTE. Integrante do
grupo de pesquisa ÔMEGA
(Observatório de Memória,
Educação, Gesto e Arte-
UFPel/CNPq); Associada
ANDÁ (Associação Nacional
dos pesquisadores em
Dança); Coordenadora
do projeto LiteraCorpo:
Possíveis articulações
entre literatura e corpo
na contemporaneidade,
vinculado ao curso de
Dança licenciatura da UFPel.
Professora Substituta do
Centro de Artes, UFPel no
curso de Dança licenciatura
(2021 e 2022). <http://lattes.cnpq.br/4095169665585683>;
<https://orcid.org/0000-0003-1520-4703>;
chavesprestes@gmail.com.

Relatos cartográficos de uma professora-artista-pesquisadora

Cartographic accounts of a teacher-artist-researcher

Resumo: O presente relato visa evidenciar a experiência cartográfica de uma professora-artista-pesquisadora com sua prática docente, fora do espaço da sala de aula. Durante suas férias de inverno, registros pedagógicos mostravam estar imbricados em seu corpo. A partir do método cartográfico de Deleuze; Guattari (1995) esta escrita se dá como um ato performático e demonstra possibilidades de ressignificar modos de ocupar espaços, enxergar caminhos, bem como de afetar e ser afetado.

Palavras-chave: professora-artista-pesquisadora; escola; performance; cartografia.

Abstract: This report aims to highlight the cartographic experience of a teacher-artist-researcher with her teaching practice, outside the classroom space. During his winter vacations, pedagogical records showed that they were imbricated in his body. Based on the cartographic method of Deleuze; Guattari (1995), this writing takes place as a performative act and demonstrates possibilities of resignifying ways of occupying spaces, seeing paths, as well as affecting and being affected.

Keywords: teacher-artist-researcher; school; performance; cartography.

Breve panorama

Antes de dar início ao relato, propriamente dito, é necessário fazer o seguinte recorte. Durante o período de seis (06) anos fui professora de Arte na rede básica estadual de ensino do RS. Antes de pedir exoneração do cargo, estive envolvida com minha pesquisa de mestrado relacionada à performance na escola, assim trabalhei de maneira estreita com mostras performáticas na escola, apresentei historicamente a trajetória desta linguagem, nomes dos principais artistas e instiguei questionamentos acerca da ocupação de espaços públicos para fazer arte. Dessa maneira, senti a necessidade de dar a ver como a experiência em arte era capaz de nos acompanhar por todos os lugares e influenciar nossa forma de enxergar o mundo. O que eu não sabia é que, em certo momento, fora daquele espaço, eu mesma seria surpreendida pela forma em que estava embebida com toda a troca que acontecia entre mim e os estudantes e, é justamente sobre esta experiência que a presente escrita pretende destacar. Em seguida, apresento as nuances do método cartográfico e sua relevância possibilitando ressignificar modos de ocupar espaços, enxergar caminhos, bem como de afetar e ser afetado.

O nosso fazer arte

Levar o que acontece na escola para a universidade se faz tão importante quanto levar tudo que se sabe da academia para a escola. Essas trocas são enriquecedoras e fortalecem o campo da arte que ainda tem de provar diariamente que é área de saber e que sim, é importante na formação e constituição do ser humano tanto quanto qualquer área do currículo. Com o auxílio do material *O que se Transcria em Educação*, procuro pensar sobre:

Para o pensamento da Diferença, docência sem pesquisa não existe, nunca existiu, nem existirá. Por um motivo bem simples: para quem educa, não se trata de “dar” nada (seja conselhos, aulas, conteúdos, afeto, etc.); mas de procurar e de encontrar (ou de não encontrar) (Corazza, 2013, p.93).

Para estabelecer ligações na sala de aula, a intenção foi manter a escuta atenta ao que os adolescentes tinham a dizer e mesmo aos silêncios que poderiam vir a surgir, buscando provocar olhares sobre a própria atuação deles na escola (e fora também), instigando produção de sentido. Acredito na importância em relacionar acontecimentos cotidianos que atravessavam as vidas dos alunos na escola e que eram trazidos em seus pensamentos e suas escolhas éticas, políticas e estéticas diante da grande insuportabilidade social, entrecruzando-os. Deslocando para esta fazedura o conceito de agenciamento, advindo da filosofia de Deleuze e Guattari (1977), oferece suporte para pensar sobre tais questões quando expõe como o conceito se dá:

É sempre nas condições coletivas, mas de minoria, nas condições de literatura e de política “menores”, mesmo que cada um tenha de descobrir em si mesmo sua minoria íntima, seu deserto íntimo (levando em conta perigos da luta minoritária: reterritorializar-se, refazer fotos, refazer o poder e a lei (...)) (p. 125)

Assim sendo, o modo de ser/estar é ligado a um agenciamento de forças e de poder já que ele não se sustenta somente de duas faces, do sim ou do não. Esta ação, se revoluciona a partir do momento em que mexe com espaços estagnados passando a movimentá-los saindo de seu ponto tradicional, aquele que nega um mínimo de diálogo diário com questões tão presentes na vida

dos estudantes. Configurando-se um potente aparato para este estudo, o conceito de agenciamento foi elencado para auxiliar a escrita, subsidiando-a no entendimento das relações entre alunos e professor, na compreensão da presença da arte no espaço escolar, bem como no espaço cotidiano. Segundo Deleuze e Guattari (1977, p. 127):

Um agenciamento pode ter uma segmentaridade leve e proliferante, e, no entanto, ser tanto mais opressivo e exercer um poder tanto maior na medida em que não é mais sequer despótico, mas realmente maquínico. Em vez de desembocar no campo de imanência, ele, por sua vez, o segmentariza.

O agenciamento se fez presente a partir dessa espécie de coerção cotidiana da qual se constitui a predominância das relações no espaço de ensino e das pedagogias de nossas escolas públicas. Muito se fala numa educação para a autonomia do aluno, quando na prática o que fica estampado é uma espécie de cobrança para o silenciamento com vigilância constante. Na escola onde lecionei, estas contradições passeavam pelos corredores a todo momento.

Dessa maneira, eu enquanto professora-cartógrafa tive a necessidade de estar imersa, com todos os poros. É quando o estudo deixa de ser uma pesquisa sobre um tema, uma inquietação, e passa a ser um fazer com, pesquisar com, aventurar-se com, decepcionar-se com, levando em conta aproveitar todas as pistas que se apresentarem no percurso: “Ensinar (fazendo pesquisa) e pesquisar (ensinando) consistem, dessa maneira, em criar soluções e, ao mesmo tempo, enigmas” (Corazza, 2013, p. 94). Não se trata de ter uma cartilha para realizar tal ação, tampouco um protocolo institucional a ser seguido. Existiu sim uma disponibilidade, um

querer ir além dos muros da escola, um querer além de levar a arte para vida, mas quebrar barreiras e superar distâncias. Não propriamente em seus conteúdos, matérias copiadas no quadro, mas problematizações e afetações vividas naquele espaço-tempo. Busco elucidar o leitor com mais uma passagem de Corazza quando diz:

Daí decorre uma docência-pesquisa que reconhece que só funciona, isto é, torna-se ativa e afirmativa, se, além de criar uma nova sensibilidade, também lida com as problemáticas contemporâneas; transformando-se numa educação nunca definitivamente fixada, jamais esgotada, intempestiva (no sentido de Nietzsche), a favor de um tempo por vir (Corazza, 2013, p. 98).

No espaço em que atuei como professora, estas problemáticas eram presentes desde o momento em que um aluno não compreendia qual a importância da escola na sua construção vital (e isso era muito comum) até quando um aluno desejava problematizar e questionar, mas muitas vezes era barrado por uma hierarquia escolar que o calava. Conforme o filósofo Luiz Fuganti (<https://escolanomade.org/agenciamento/>):

Se um agenciamento liga, conecta, conjuga, compõe, combina, produz, fabrica, reveza, distribui e consome corpos e mentes, movimentos e pensamentos, então podemos colocar assim o problema da educação: a qual tipo de agenciamento acoplamos a vida que queremos ensinar e criar e a nossa que pretende ensinar? Se as ligamos a um agenciamento negativo de poder, nossa educação será uma EDUCAÇÃO PARA A OBEDIÊNCIA. Se as ligamos a um agenciamento afirmativo de potência, a educação que teremos será uma EDUCAÇÃO PARA A POTÊNCIA.

Diante de tais orientações, indaguei e performatizei minha experiência em sala de aula com os estudantes, nossa experiência, tal como ela se apresenta, inclusive em minha vida enquanto pesquisadora-cartógrafa. Neste cenário, a *performance art* revelou-se uma maquinaria de guerra (Deleuze; Guattari, 1977) arrebatadora de aprendizado, a qual me impulsionou a estreitar tentativas em conjunto, segundo agenciamentos no campo da educação e da arte, perdendo-me de mim, descobrindo outros modos de viver.

Por onde andar? Mapear!

O método cartográfico advém das filosofias: Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, que ajudam a pensar os processos de subjetivação, a partir de acontecimentos e como efeito de agenciamentos de forças políticas, econômicas, sociais, estéticas, etc. A cartografia segue pegadas, rastros, que ao longo de seu percurso, desafiaram o pesquisador-interventor na construção e nos desenhos de mapas experimentando vivências que atravessam seu campo de pesquisa, o tomam e auxiliam na constituição do pesquisador e da pesquisa realizada. A fim de auxiliar a pensar sobre este conceito trago os pesquisadores Eduardo Passos e Regina de Barros que esclarecem:

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa (Passos; Barros, 2015, p. 17).

O método em destaque se dá no entrecruzamento de experiências concretas do pesquisador em seu campo de pesquisa, que se constitui por agenciamentos de diversas linhas e matérias. Não opera por convenções, ao mesmo tempo que constitui seus próprios caminhos. Provoca a produzir novas perguntas a partir dos meios que lhe são apresentados. Ao mesmo tempo:

a cartografia é um método transversal porque funciona na desestabilização daqueles eixos cartesianos (vertical/horizontal), onde as formas se apresentam previamente categorizadas. Assim, a operação de transversalização consiste na captação dos movimentos constituintes das formas e não do já constituído do/no produto. O método vai se fazendo no acompanhamento dos movimentos das subjetividades e dos territórios (Barros, Kastrup, 2015, p. 77).

Além disso, a cartografia não pode ser encarada de maneira passiva, pois não se trata de uma pesquisa sobre algo, mas uma pesquisa “com”. Partindo desse pressuposto, “alguém” ou “algo” auxiliará na escavação de novos caminhos, trajetórias singulares, percursos a serem percorridos, recorridos, realizados ao revés, já que sua prática leva em consideração sempre o processo no lugar de estar focada em um produto final. Enfatizando o conceito, entendemos que:

A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados. (...) A cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação. (Passos, Barros, 2015, p. 17).

A partir disso, busco me familiarizar com esta prática apresentando-a ao leitor e convidando-o a mergulhar nela também, já que o método cartográfico é inventivo. É performativo e focaliza no cultivo de possíveis materiais em que teoria e prática são aliadas, operando de maneira com que não haja hierarquia de faculdades. Não existem aqui variantes a serem excluídas. Mesmo o que parece, a priori, não servir para o andamento do trabalho agora serve como material em potencial para a intervenção. “É nessa mesma direção que Deleuze e Guattari (1995) sublinham que a cartografia não é uma competência, mas uma *performance*. Ela precisa ser desenvolvida como uma política cognitiva do cartógrafo” (Kastrup, 2015, p.48).

Sendo assim a cartografia é performática quando não se deixa encerrar em uma forma definitiva, quando se afirma como modulação e não como molde (DELEUZE, 1992), quando se constitui com os elementos do presente, quando prescinde de caminhos previamente definidos, quando acolhe as disposições e indisposições do espaço no qual se produz, quando dá voz a uma política das relações entre saber e poder, quando evidencia a estética de sua própria configuração. Rua, performer e performance. Mapa, cartógrafo e cartografia. Um reverbera no outro, um se agencia com o outro.

Compreender a abordagem cartográfica enquanto modos de escrever se faz mister diante da última ideia apresentada por Deleuze e Guattari (1995) através de Kastrup, no parágrafo anterior. É aí que emerge a desacomodação de, a partir dos caminhos e entrecaminhos apresentados, escrever, criar. Eu, como corpo coletivo “escritor” de histórias, procurei compreender o quão importante é produzir um saber cartográfico e compreender sua proposta política, na contemporaneidade. Entendendo que

a *performance art*, além de convergir com inúmeros aspectos da cartografia, como por exemplo, levar em conta os detalhes e pistas que emergem a qualquer momento desse desenho em construção, também é capaz de realizar agenciamentos com os desdobramentos e surpresas manifestados ao longo do percurso. Em um trecho trazido por Kastrup, podem-se perceber possíveis aproximações da linguagem artística com o método:

A atenção se desdobra na qualidade de encontro, de acolhimento. As experiências vão então ocorrendo, muitas vezes fragmentadas e sem sentido imediato. Pontas de presente, movimentos emergentes, signos que indicam que algo acontece, que há uma processualidade em curso. Algumas concorrem para modular o próprio problema, tornando-o mais concreto e bem colocado (Kastrup, 2015, p.39).

Nesse sentido, cartografia, agenciamento e performance se implicam, conectam saberes e despertam tantos outros, instigando dúvidas e potencialidades. Por sua vez, a escrita aparece como maneira de composição com elementos surgidos desse processo de constituição de si. “Escrever é talvez trazer à luz esse agenciamento do inconsciente, selecionar as vozes sussurrantes, convocar as tribos e os idiomas secretos, de onde extraio algo que denomino Eu [Moi]. *EU* [JE]* é uma palavra de ordem” (Deleuze; Guattari, 1995).

Sem grandes interesses com pleonasmos, a cartografia propõe gerar uma notoriedade comum na fabricação do saber. Exemplificando tal ideia com a *performance art*, entende-se que

tanto público como artista podem chegar a produzir pensamento, quando instigados em processo. Isso permite que tanto a cartografia quanto a linguagem artística em questão usufruam de um caráter polifônico, pois só se constituem no encontro com o outro.

Quando o campo se desloca

Era o começo de um novo ciclo, talvez de uma nova “era”, como sugere a música de Hair- *Aquarius* (1969), mais uma “primavera” chegava para transformar. Eu sabia que transformaria. Ao completar 30 anos, eu senti que a comemoração tinha de ser outra, outras forças incitavam outra celebração. Sem os velhos amigos em volta, sem o champanhe que por tantas outras comemorações me acompanhou, sem o “parabéns a você” com bolo e velas. Nada disso. Havia uma necessidade de saber mais de mim, de me pôr em desafio, duvidando e provando a mim mesma que era capaz de sabe-se lá o que. Comprei passagens e, uma semana depois da data de meu nascimento, me desloquei para a cidade de Buenos Aires, na Argentina, dando início às minhas férias.

Antes de viajar, pedi a uma amiga, que já havia visitado a cidade várias vezes, algumas dicas. Ela respondeu que não teria como me dizer algo em específico, “*o melhor é deixar ser levada pelo movimento da cidade, das pessoas*”. Eu acreditava que havia compreendido o que ela quis me dizer, mas apenas quando cheguei, percebi o quão intenso e plástico seria este “se deixar levar”. Anônima, aos poucos fui percebendo que era estrangeira a mim. O corpo todo se fez escuta atenta, os sentidos estavam aguçados ao cubo, não havia o ínfimo:

[1] Notas do caderno de viagem da cartógrafa.

Está? Tá!
Horizonte nos olhos
Pensamento, profundidade
Pele de constelações
Risada em cor maior
Excede vida
Nada é pouco¹

Era como se o ar romântico da cidade me abraçasse e me desse boas-vindas a cada minuto. Existiam ali muitas possibilidades de muitas de mim, era uma força infinita, pulsante e devastadora de autonomia que antes parecia não ter se passado comigo. Ao menos, não que eu recorde. O corpo tinha agora novas referências, não se encontrava no âmbito escolar como de costume, muito embora não deixasse de estar conectado a ele. Havia sido tomado por outros impulsos:

Pues el acto estético es un acto político en la medida en que configura una actitud y un modo de ser sensible y saber. El proceso de formación de la modernidad ha tenido que ver con la configuración de una estética de la existencia, de modos de funcionamiento a través de los que se han establecido las formas de nuestra conciencia, la estética de nuestras razones y la política de nuestra sensibilidad (Farina, 2005, p.148).

Eu me sentia envolvida por sensações, e o desejo se manifestava como uma força que gerava encontros. Naquele espaço, eu me tornava uma potência em transformação, em um intenso processo de autoconstrução.

Entre tantos passeios na capital porteña, visitei o MALBA (Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), lá a recepção foi feita - coincidentemente ou não- pela *Bailarina sentada*,

obra produzida pelo artista estadunidense Jeff Koons dedicada especialmente ao espaço público. Enquanto isso, no interior do museu, o espetáculo era oferecido por Yoko Ono. O material para criar e inventar o que bem quisesse estava abundante diante de mim, a esposa de John Lennon havia sido generosa. Confesso que, de início, tive um pouco de preconceito com a exposição, havia certo “ranço” de minha parte em saber que esta figura extremamente midiática era a grande atração do museu naquele momento. Mas paguei para ver. Paguei e automaticamente minha boca foi calada. Melhor dizendo: fiquei boquiaberta com tamanha riqueza, propondo mostrar os vieses do corpo e do cotidiano.

A ressignificação de pensamentos e olhares uma vez presentes em mim, deu-se automaticamente. Passava pelo corpo a “experiência como transformação e produção, que inclui tanto o artista como o espectador comungando na intimidade da obra” (Farina, 1999, p.58). Tudo isso mostrava-se de uma maneira muito clara: arte e vida estavam entrelaçadas mais uma vez, agenciamentos operavam um conjunto de multiplicidades para além de mim.

Em um andar inteiro dedicado a Yoko, foram apresentadas um total de 17 obras performáticas criadas pela artista na década de 60. Essas peças incluíam vídeo-performance, foto-performance e outras que incentivavam a participação do público. Os visitantes podiam subir uma escada, ouvir sons vindos das paredes, conhecer a vida de mulheres por meio de seus olhares, interagir com a obra, escrever nas paredes, fazer um pedido ou expressar suas opiniões. A exposição buscava, principalmente, refletir sobre o corpo feminino e a violência que esse corpo sofre, além de destacar a percepção única e mágica do cotidiano que cada pessoa pode alcançar.

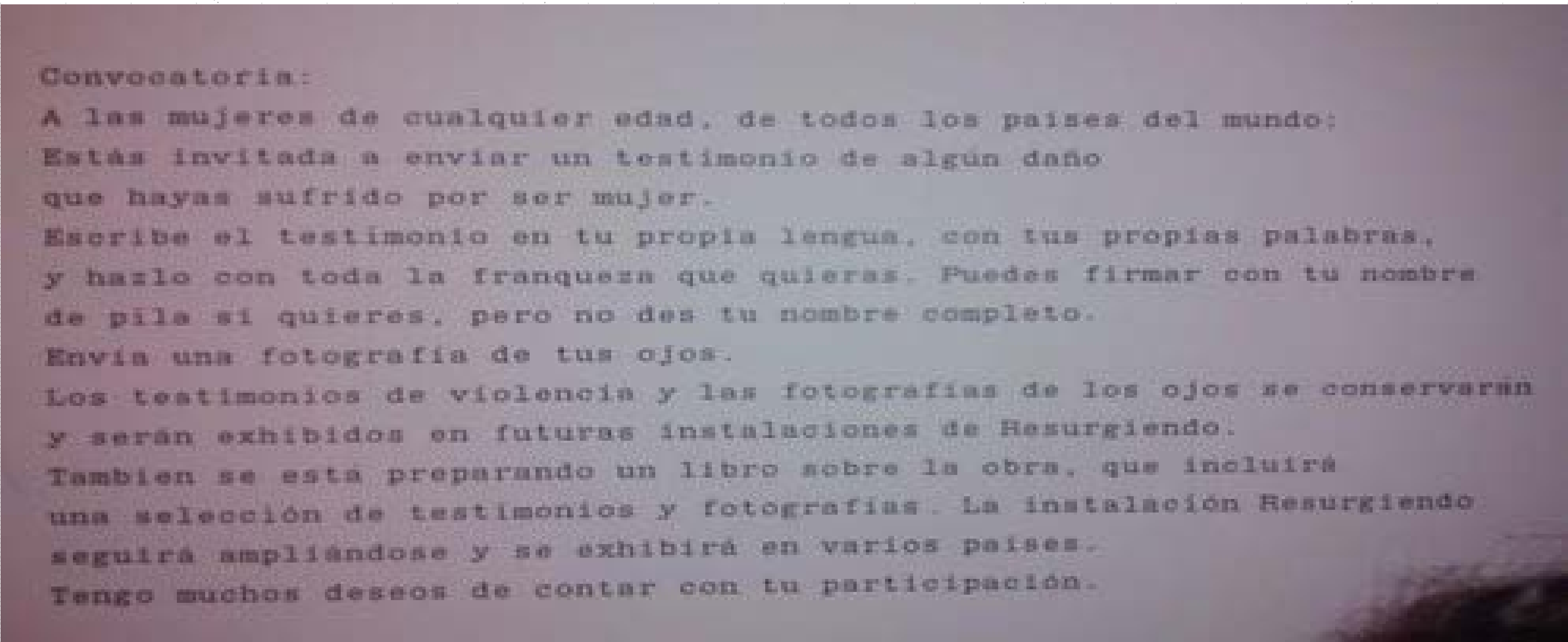


Figura 1. Exposição *Yoko Ono Dream Come True*, Convocatória, no MALBA (Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), Buenos Aires, Argentina.
Foto: Arquivo da autora, 2016.

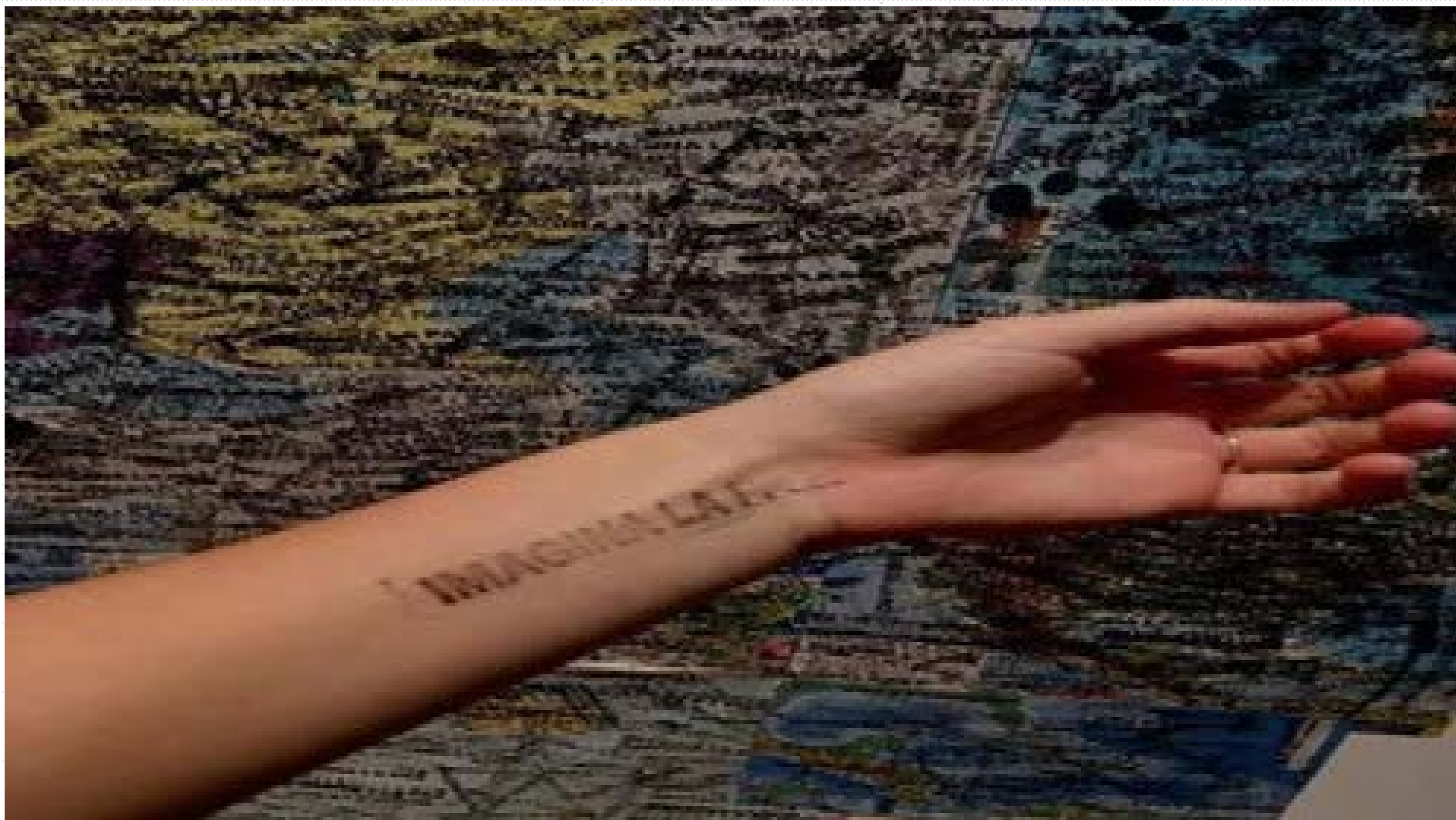


Figura 2. Exposição Yoko Ono *Dream Come True. Imagina la paz*, no MALBA.
Fonte: Arquivo da autora, 2016.

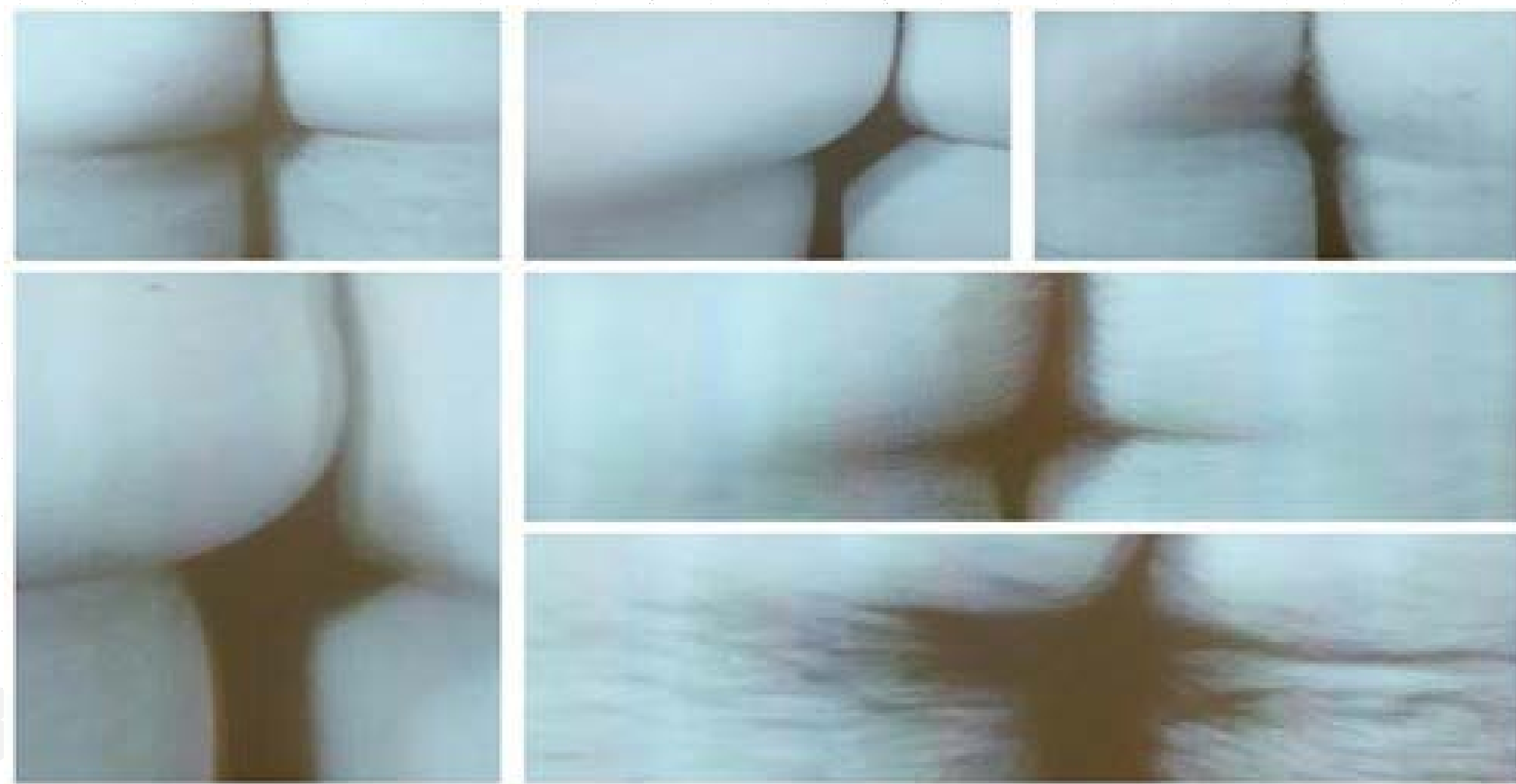


Figura 3. Exposição *Yoko Ono Dream Come True*. Grupo Fluxus, no MALBA, Buenos Aires, Argentina.
Foto: Arquivo da autora, 2016.



Figura 4. Exposição *Yoko Ono Dream Come True*. *Pintura de techo, pintura del sí*, no MALBA.
Foto: Arquivo da autora, 2016.

Embora essa não tenha sido uma viagem acadêmica, é impossível negar que recebi uma valiosa lição sobre produção de conhecimento e experiência estética. Isso me levou a refletir sobre o que impulsiona ou solidifica um corpo e o que permanece nas obras dos anos 60 até os dias de hoje. Com tamanha experiência (Larrosa, 2001) não havia como não me remeter às performances realizadas na escola. A exposição me fez perceber que questões trazidas por Yoko borraram as margens daquelas destacadas na sala de aula, revelando proximidades. Isso demonstrou a atualidade dos assuntos e a produção de saber articuladas a produção dos sujeitos, geradas a partir de abordagens artísticas: “La educación estética se propone dar forma a un tipo de humanidad, para la cual arte y vida se engendran como espacio político constituyente de lo cotidiano, de las formas que debe adoptar el cotidiano” (Farina, 2005, p. 143).

Assim, percebi que tal construção de subjetividade e conhecimento acabou por entrelaçar as experiências e questões dos meus alunos, que se conectam a mim, inseridos no espaço de debate político que é o corpo. Emergia de meus silêncios, que tudo aquilo era uma força instigante, ali era concebido o desejo, pois: “Nunca desejo algo sozinho, desejo bem mais, também não desejo um conjunto, desejo em um conjunto (...). Desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto, conjunto de uma saia, de um raio de sol” (Deleuze, 1988, p. 14). Um conjunto de estudantes, suas questões, seus cotidianos, nossa escola, nosso país, eu nunca estava só e graças a eles me vejo capaz de multiplicar conexões, estendendo referências.

Acontecia de inúmeras obras expostas ou casos que ocorriam, remeter-me aos diversos momentos vividos com os alunos, desde conteúdos abordados em sala de aula como os personagens da

Commédia Del’Arte presentes nos museus, a afinidade das alunas com o tema feminismo, as maneiras como o corpo é vivido na sociedade e então exposto no MALBA, as questões de gênero, entre outras. Assim como gostos pessoais dos alunos que vieram à tona como num laço de afinidade, relembro a paixão de P. pela banda inglesa *The Beatles* sempre que avistava objetos dos mais variados tipos espalhados na cidade, bem como a afinidade especial de L. com temas da 1ª e 2ª Guerra Mundial, por exemplo. Estariam eles presentes? Ouso afirmar que sim, havia um compartilhar de energia que fazia brotar sensações, ali estava toda a produção de realidade tão própria do desejo:

se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente (Deleuze, Guattari, 2010, p. 43).

Isso foi possível porque, em sua natureza, o desejo tem como ponto de referência o real, sendo ilimitável e livre de interpretações fechadas, possibilita fluxos tão revolucionários, tanto na arte como na educação.

Por outro lado, também tive momentos muito meus, existia tempo para tudo. Vi Frida Khalo de perto, enquanto o Abaporu de Tarsila do Amaral, carro chefe do museu, fazia participação especial nas olimpíadas do Rio de Janeiro. Inventei novas rotas, dei comida aos patos dos lagos de Palermo, misturei inglês e espanhol, me apaixonei por franceses, fumei seus cigarros, traguei sonhos alheios, saí com os hermanos para cervejadas, realizava deslocamentos improváveis, caminhava sem rumo, sem mapa, cantando na rua,

cantando na chuva, fazia poucos registros, vivia muito.

Não havia medo para tropeços, inclusive eles eram bem-vindos. Por horas meu corpo parecia estar suspenso, era como se eu enxergasse tudo do alto em uma vista panorâmica muito particular, era como se, por segundos, congelasse o tempo. Rua, Yoko, museu, estrangeiridade, arte, desvios, corpo, pesquisa. Segundo Farina (1999, p.58):

Produção de desejo não leva à evolução, mas a lugares desabitados, povos por inventar e cenas que os ponham em ação. Arte não reflete, não representa, não evolui. Arte afirma, subverte, transforma, irrompe. Potencializa. Arte brota matéria e sensação, brota pensamento.

Cada rua caminhada era mais um caminho desenhado no mapa cartográfico. Ele já era o suficientemente múltiplo para eu não me encontrar mais, tampouco saber o trajeto de volta pra casa. E, assim, inventavam-se novas rotas, bem como tantas outras de mim a cada esquina virada. Outra e não uma evolução minha. A produção de si, a produção de escrita e o processo performático não apenas estavam diretamente imbricados como também se tornaram um só num emaranhado de experiências. Percebi em meio a tantas possibilidades que: inventar-se com arte é produção de uma estética a partir do que remexe nossas entranhas. (...) Um corpo que escreve um texto é um corpo que está se criando (Farina, 1999, p.41). Aquilo tudo afirmava ser cartográfico, não havia mais dúvidas e os elementos para o texto só faziam aumentar.

Em Buenos Aires me permiti fazer passos nas ruas, ser mais xereta do que de costume, era muito livre e a cada algodão doce comprado nos parques tornava-me mais e mais, como que em um aspecto revolucionário. A cidade se multiplicava em mim como um

verdadeiro disparador de forças. A cidade me atravessava e eu me via mais sensível, porosa, como se cada cena fosse novidade; talvez o fosse, pois eu portava um olhar com outros olhos. Era como se eles possuíssem um raio X, capaz de ver através dos momentos, quase fazendo-os acontecer em câmera lenta. Talvez eu fosse o próprio lugar por meio do qual passavam todos estes momentos.

Por ora...

Posso afirmar toda minha disponibilidade naquele explorar de caminhos, experiências, desejos e sensações. Essa abertura possibilitou deslocamentos, mesmo que, muitos deles fossem sem sair do lugar. Momentos pairavam e por inúmeras vezes me sentia



Figura 5. Exposição Yoko Ono *Dream Come True*, “A guerra acabou!”, no MALBA. Foto: Arquivo da autora, 2016.

suspensa no espaço. Uma palavra enunciava muito. Palavras já são múltiplas por si, quando passavam por mim pareciam ganhar sentidos antes impensáveis e eu aprendia muito. Imagino que o corpo faz este movimento de compreensão dos acontecimentos e que a partir disso elenquei maneiras de me sentir mais à vontade em determinadas situações. Havia uma transmutação em mim, eu reconhecia não ser mais a mesma, tudo passou a ser uma questão de disposição e velocidade sobre o terreno percorrido.

Assim como eu fui outra, tantas vezes na mesma viagem, sei que os lugares pelos quais eu brincava de explorar também foram outros conforme minha passagem por eles. Havia um movimento de mutação de ambos os territórios existenciais, de formação. A cidade que aprendi, dispersamente, e o foco do que chamo “eu” agenciando uma cidade em mim. A viagem como forte elemento constituinte dessa escrita, possibilitou ver além de qualquer linguagem, estando presente com cada um dos discentes a cada passo dado por mim, a cada vez que o pensamento era instigado. Ficou bastante claro que meu fazer docente era sentido a cada atenção que eu dava para o novo, tudo me remetia a algum estudante, cada ambiente me fazia resgatar uma memória sobre o que eu havia aprendido e debatido com eles no espaço da escola. O emaranhado de informações e delícias pelo caminho foi formando um “ligar de pontos” meio torto de uma investigação desejante. Estudantes, Yoko Ono, escola, avenidas, algodão-doce se fazendo pesquisa, criando, escrevendo. Conceitos, obras de arte, cerveja, calçadas percorridas cartograficamente. Arte, docência e vida. Agora entendo a performance

REFERÊNCIAS

CORAZZA, Sandra Mara. **O que se transcria em educação?** Porto Alegre: Supernova, 2013.

DELEUZE, Gilles. **O que é filosofia?** Tradução Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. 3ª edição, Editora 34, 1991.

DELEUZE, Gilles. **O abecedário de Deleuze.** Transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos. 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In **Mil platôs.** Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo:** capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Rizoma. In: **Mil platôs.** Vol.1 Tradução de Aurélio Guerra Neto et alli. São Paulo: Ed.34, 1995.

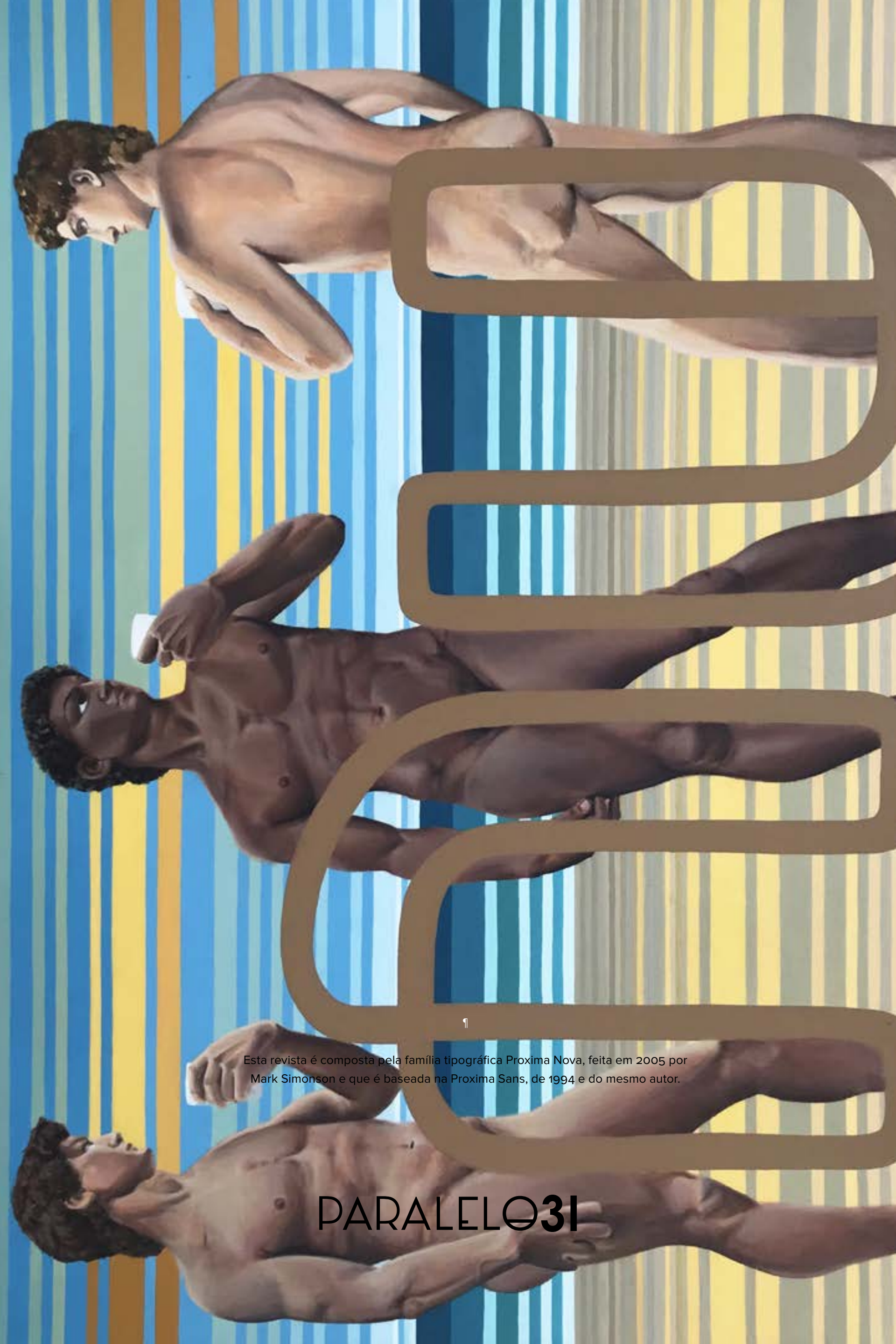
FARINA, Cynthia. **Vida como obra de arte:** Arte como obra de vida por uma pedagogia das afecções. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 1999.

FARINA, Cynthia. **Arte, cuerpo y subjetividad:** Estética de la formación y pedagogía de las afecciones. Tese (Doutorado em Teoria e História da Educação). Universitat de Barcelona, Barcelona, 2005.

FUGANTI, Luiz. Agenciamento. Escola Nômade de Filosofia. Disponível em: <http://escolanomade.org/agenciamento/> . Acesso em: 5 jun 2024.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa, intervenção e Produção de Subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

LARROSA, Jorge Bondía. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** [artigo científico] Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf> Acesso em: 5 jun. 2024.



Esta revista é composta pela família tipográfica Proxima Nova, feita em 2005 por Mark Simonson e que é baseada na Proxima Sans, de 1994 e do mesmo autor.

PARALELO31