



Alice Fátima Martins, Fábio Uchôa e Regilene Sarzi- Ribeiro (Coords.)

Arte e ciência

desafios e oportunidades

RIA
Editorial

Arte e ciência

desafios e oportunidades

Alice Fátima Martins
Fábio Uchôa
Regilene Sarzi-Ribeiro
(Coordenação)

RIA
Editorial

Ria Editorial - Conselho Editorial

PhD Abel Suing (UTPL, Equador)

PhD Andrea Versuti (UnB, Brasil)

PhD Anton Szomolányi (Pan-European University, Eslováquia)

PhD Carlos Arcila (Universidade de Salamanca, Espanha)

PhD Catalina Mier (UTPL, Equador)

PhD Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)

PhD Fátima Lopes Cardoso (ESCS/IPL, Portugal)

PhD Fernando Gutierrez (ITESM, México)

Ms. Fernando Irigaray (Universidade Nacional de Rosario, Argentina)

PhD Florian Andrei Vlad (Ovidius University of Constanta, Romania)

PhD Gerson Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Brasil)

PhD Jerónimo Rivera (Universidade La Sabana, Colombia)

PhD Jesús Flores Vivar (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)

PhD João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD John Pavlik (Rutgers University, Estados Unidos)

PhD Joseph Straubhaar (Universidade do Texas – Austin, Estados Unidos)

PhD Juliana Colussi (Universidade Rey Juan Carlos, Espanha)

PhD Koldo Mesoso (Universidade do País Vasco, Espanha)

PhD Lionel Brossi (Universidade do Chile, Chile)

PhD Lorenzo Vilches (Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha)

PhD Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD Marcelo Martínez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha)

PhD Marcos Pereira dos Santos (Univ. Tec. Federal do Paraná – UTFPR e
Fac. Rachel de Queiroz, Brasil)

PhD Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)

PhD Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)

PhD Paul Levinson (Fordham University, Estados Unidos)

PhD Pedro Nunes (Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Brasil)

PhD Piero Dominici (Universidade de Perugia, Italia)

PhD Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Brasil)

PhD Ricardo Alexino Ferreira (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)

PhD Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, Brasil)

PhD Thom Gencarelli (Manhattan College, Estados Unidos)

PhD Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

FICHA TÉCNICA

Copyright 2025 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: ©fyb - stock.adobe.com (arquivo nº 258260741)

Design da capa: ©*Denis Renó*

Diagramação: *Luciana Renó*

ISBN 978-989-9220-36-2

Título: Arte e ciência desafios e oportunidades

Coordenadores: Alice Fátima Martins, Fábio Uchôa e Regilene Sarzi-Ribeiro

1.ª edição, 2025.



Esta obra tem licença Creative Commons ***Attribution-NonCommercial-NoDerivatives***. Você tem o direito de compartilhar, copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato sempre que seja feito o reconhecimento de seus autores, não utilizá-la para fins comerciais e não modificar a obra de nenhuma forma.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

©Ria Editorial

RIA
Editorial

riaeditora@gmail.com

<http://www.riaeditorial.com>

ESSA OBRA FOI AVALIADA POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e selecionados pelos organizadores da obra. Os comentários dos organizadores foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pelo avaliador externo Dr. Denis Renó, que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

O livro reúne textos que representam uma diversidade de olhares no sentido de compreender cientificamente as artes em seus diversos aspectos. A alta qualidade do conteúdo oferecido corresponde à evolução dos estudos na área, e que, certamente, poderá ser refletida em pesquisas futuras. Recomendo a sua publicação na íntegra, com a segurança do seu valor à academia..

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

Autoras e autores

Alice Fátima Martins
Andressa Zoi Nathanailidis
Dante Alejandro Amoroso
Dorival Campos Rossi
Eli Borges Junior
Fábio Raddi Uchôa
Fabrício Moreira
Francine Ferreira de Nardi Golia
Gabriel Cursino Madeira Casara
João Marciano Neto
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte
Juan Francisco Beltramino
Júlia Valgas Freitas Galvão
Ludmilla Oliveira da Cunha
Maria Fernanda Paro Rodrigues de Souza
Matheus de Moraes Teixeira
Nuria Vilalta
Raquel Monari
Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro
Rodrigo dos Santos Oliveira
Samara Angela Teixeira de Oliveira
Sênia Regina Bastos
Stephanie Borges Boaventura Ferreira de Sousa

SUMÁRIO

Introdução a uma vida desacelerada.....	11
<i>Denis Renó</i>	

Parte 1 - Inovações

Uma praça, um museu a céu aberto e as várias camadas de experiência estética.....	14
<i>Alice Fátima Martins</i>	

Entre a performance e a composição: o protagonismo de Jocy de Oliveira.....	32
<i>Ludmilla Oliveira da Cunha</i>	
<i>Andressa Zoi Nathanailidis</i>	
<i>Gabriel Cursino Madeira Casara</i>	

Cultural midiática e slow living: novas configurações do tempo no fazer manual.....	59
<i>Francine Ferreira de Nardi Golia</i>	
<i>Raquel Monari</i>	
<i>Joedy Luciana Barros Marins Bamonte</i>	

A evolução de movimentos pautados pela arte funcional.....	87
<i>Matheus de Moraes Teixeira</i>	
<i>Dorival Campos Rossi</i>	

Del asombro al desencanto: de la experiencia situada en video 360° a una inmersión colectiva y territorial en El Bolsón.....	112
<i>Nuria Vilalta</i>	
<i>Juan Francisco Beltramino</i>	
<i>Dante Alejandro Amoroso</i>	

Parte 2 - Métodos

Desejo, imagem e hospitalidade: perspectivas metodológicas de uma escuta ética.....	135
<i>Rodrigo dos Santos Oliveira</i>	
<i>Sênia Regina Bastos</i>	
<i>Fábio Raddi Uchôa</i>	

Para além da tela: diálogos entre a abordagem triangular e competência midiática em busca de uma leitura crítica de imagens.....	165
<i>Samara Angela Teixeira de Oliveira</i>	

A rotoscopia em ótica baudelairiana como recurso subversivo na animação ‘Aku no Hana’.....	185
<i>Maria Fernanda Paro Rodrigues de Souza</i>	
<i>Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro</i>	

Parte 3 - Reflexões

Apropriações de fandoms e representações de brasilidade no caso da <i>Brazilian Miku</i>	206
<i>João Marciano Neto</i>	
A inteligência artificial significará o fim da arte? Notas sobre a geração de imagens por meio de <i>prompts</i>	233
<i>Júlia Valgas Freitas Galvão</i>	
<i>Eli Borges Junior</i>	
Ressignificações contemporâneas do mito de sísifo e a trajetória de Glenn Hould.....	250
<i>Andressa Zoi Nathanailidis</i>	
<i>Fabício Moreira</i>	
Entre a artista e a cientista: conhecimento em fronteiras porosas.....	267
<i>Stephanie Borges Boaventura Ferreira de Sousa</i>	
<i>Índice Remissivo</i>	287

ARTE E CIÊNCIA

DESAFIOS E OPORTUNIDADES

INTRODUÇÃO A UMA VIDA DESACELERADA

A sociedade midiaticizada urge movimentos denominados por Zygmunt Bauman (2017), em sua obra póstuma, como retrópicos. Para o autor, em sua obra póstuma, é necessária uma revisão do mundo contemporâneo, observando o que abandonamos com o objetivo de voltar a caminhar adiante. Ainda, segundo o autor, não se trata de uma nostalgia sem sentido, mas a oportunidade de recuperar algumas características essenciais que sustentam a vida, dentre elas o tempo. Tal ideia está conectada diretamente a algumas das propostas do português António Fidalgo (2013), que defende a necessidade de uma ética mínima para a sociedade contemporânea, especialmente no tratamento à saúde e a necessidade de desacelerar, num movimento *Slow Living* que já está presente em outros setores da sociedade contemporânea.

Diante disso, o tema que mais podemos absorver das ideias do português quando pensamos na ecologia dos meios está na ética do descanso. O descanso é parte da vida, mas parece ter se transformado em privilégio. E a falta do descanso está diretamente conectado à obra *Retrotopia*, que oferece ao leitor a última grande reflexão do polonês Zygmunt Bauman. O livro, publicado pela primeira vez em fevereiro de 2017, um mês após o falecimento do pensador, traz à tona reflexões sobre a humanidade, com olhares (topia) para o passado (retro) em busca dos pontos pelos quais ela se perdeu. A introdução da obra e o primeiro capítulo dedicam-se a debater sobre o que é nostalgia para, em seguida, apontar os caminhos aparentemente equivocados. Neste espectro de erros direcionais, Bauman nos apresenta exatamente a velocidade

pela qual a sociedade passa pela vida, apesar da crescente expectativa de vida. Uma busca pela rapidez, que não é exclusivo da fotografia, e que, de fato, precisa de uma revisão. Para o autor, “A nostalgia - como sugere Svetlana Boym, professora de literatura eslava comparada em Harvard – ‘é um sentimento de perda e de deslocamento, mas também é um romance da pessoa com sua própria fantasia’” (Bauman, 2017, p. 8). Neste cenário, encontramos um ecossistema midiático contemporâneo que resulta de transformações tecnológicas marcantes, somadas às alterações comportamentais no uso destas novas tecnologias. De fato, essa não é uma característica somente da contemporaneidade, mas da própria ecologia dos meios (Postman, 2015). Porém, parece-nos ser obrigatório o reconhecimento de que a tecnologia digital nos levou a alterações mais rápidas e expressivas (Renó & Flores, 2018). Uma sociedade acelerada, portátil, móvel, multiplataformizada, cada vez mais dependente das tecnologias e com a instantaneidade como característica básica.

No panorama desta aceleração, propomos o debate desta obra, que reúne textos que se relacionam ao olhar retrotópico sobre a ecologia dos meios e os temas do livro. A partir de uma seleção rigorosa e realizada às cegas pelas coordenações, chegou-se à composição capitular. Espero, com este conteúdo, que pensamentos sobre o ecossistema em que vivemos sejam alavancados e soluções para um cotidiano eticamente saudável sejam encontradas. Boa leitura.

Denis Renó
Diretor Geral

PARTE 1 - INOVAÇÕES

UMA PRAÇA, UM MUSEU A CÉU ABERTO E AS VÁRIAS CAMADAS DE EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Alice Fátima Martins¹

Museus a céu aberto configuram espaços nos quais obras de arte e outros artefatos culturais são disponibilizados ao público fora de estruturas fechadas, de telhados, ou do clássico cubo branco e assemelhados. São muitas as experiências, e significativas, aquelas de se tem registro, nessa direção. Embora, no mais das vezes, as obras expostas sejam instaladas ao ar livre, quase sempre configuram espaços mais ou menos controlados, disciplinados, com vistas à preservação do patrimônio. Envolvem roteiros, percursos de visitação, acompanhamento por profissionais que fazem as mediações, dentro de estratégias próprias dos aparelhos culturais que organizam o sistema da arte.

1. Doutora em Sociologia, pela Universidade de Brasília
Professora Titular na Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás UFG. Bolsista de produtividade em pesquisa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico CNPq.
profalice2fm@ufg.br

No Brasil, o Instituto Inhotim em Minas Gerais, é considerado um dos maiores museus a céu aberto no cenário da arte contemporânea (Sá, 2018), cujo acervo de obras se insere num projeto botânico que propicia a relação entre arte e natureza de modo singular. Embora seu projeto tenha sido iniciado ainda nos anos 1980, foi criado de fato no início dos anos 2000, tendo sido inaugurado, com acesso aberto ao público, em 2006, sob a regência do empresário mineiro Bernardo de Mello. É certificado como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, apresentando números impressionantes de visitação e reverberação nacional e internacionalmente. Embora seja uma instituição da iniciativa privada, em nada tem diminuído seu papel no ambiente das artes, tampouco a importância social, cultural e ambiental de seus projetos.

O projeto de Inhotim inspirou a criação de um grande número de outros espaços para a criação de centros culturais, museus e jardins botânicos, ocupando jardins, usinas, estruturas arquitetônicas desativadas, desde os inícios do século XXI.

Muito antes disso, contudo, em Goiânia, capital de Goiás, na Região Central do Brasil, foi construído um museu a céu aberto com características que talvez possam ser consideradas mais radicais. O território no qual está instalado apresenta aspectos muito singulares no tocante à ocupação pelo público, bem como às múltiplas camadas de manifestações e experiência estética propiciadas.

Neste texto, o museu a céu aberto, instalado numa praça pública, cujas obras têm acesso livre, é o ponto de partida, propondo discutir as várias camadas de experiências da ordem da *aesthesis* oportunizadas naquele espaço público. Ali, obras de arte canceladas pelo sistema da

arte convivem com arte de rua, além de outras intervenções propostas por frequentadores, e manifestações diversas que demarcam relações de partilha e pertencimento.

A Praça Honestino Monteiro Guimarães e o museu a céu aberto

Nos anos 1960, Honestino Monteiro Guimarães foi estudante na Universidade de Brasília, no Distrito Federal, tendo se tornado uma referência do movimento estudantil nas mobilizações contra a ditadura militar, então vigente. Em 1973 foi preso, tornando-se desaparecido político, aos 26 anos. A assunção de sua morte aconteceu em 1996, em 2014 ele recebeu anistia política *post mortem*. Nessa mesma data, o Ministério da Justiça determinou que seu atestado de óbito fosse corrigido, informando a violência praticada pelo Estado como causa da morte (Almeida, 2016).

Em Goiânia, capital de Goiás, na Região Central do Brasil, entre uma universidade pública e outra da iniciativa privada, além de outras instituições de educação e cultura, situa-se a Praça Honestino Monteiro Guimarães, assim denominada a partir de 1983, mas que nasceu como Praça Universitária, sendo assim conhecida popularmente. À sua volta, encontram-se, também, um centro cultural, bibliotecas, restaurantes e diversos outros serviços. Desde sua construção, em 1969, a praça abriga manifestações públicas sociais, culturais e artísticas, que incluem movimentos políticos, mobilizações populares diversas, espetáculos, feiras livres, apresentações musicais, dentre outras.

Alçada à condição de Patrimônio Histórico e Cultural do Estado de Goiás, trata-se de um espaço público, de acesso livre, que também é um museu a céu aberto, considerado um dos maiores dessa natureza

da América Latina, dada a sua conformação singular. Primeiro veio a praça, depois o museu. Maria Célia Câmara, proprietária da Galeria Fundação Jaime Câmara, o idealizou o projeto, que foi em seguida acolhido e proposto pela Associação dos Escultores de Goiás. O Museu de Escultura ao Ar Livre foi inaugurado em 2000 (Santos & de Mello, 2020). As esculturas distribuídas em toda a extensão da praça são assinadas por artistas destacados no mapa cultural goiano, apresentando uma grande diversidade de formas, desde as mais abstratas e geométricas, a objetos futurísticos, seres mitológicos, passando por formas humanas e de outros animais. Seguem-se os nomes dos artistas que fizeram parte do projeto: Aparecida Queiroz, Ritter, Maria Guilhermina, Antunis Arantes, Marilda Passos, Admar Custódio, Ken Yuaça, Homem de Deus, Neusa Moraes, Antônio Poteiro, Narcisa Cordeiro, Prudêncio, Gilvan Cabral, Lara Luiza, Angelos Ktenas, Júlio Valente, Antônio Vieira, Noé Luiz, José Loures, Divino Jorge, Luís Tolosa, Léia Leal, Danielle Gouthier.

Também integrando a proposta de museu a céu aberto, figuram ainda dois painéis situados nas paredes externas da Biblioteca Marieta Telles Machado. Um, intitulado Movimentos de Tartaruga, é assinado pelo artista Américo Souza Neto, e o segundo, intitulado Rio Araguaia, leva a assinatura do artista Luiz Olinto.

Essas obras estão disponíveis ao público, sem dispositivos materiais de proteção ou distanciamento. No decurso do tempo, todas têm se modificado, lentamente. Diversos fatores provocam essas modificações. Como primeiro fator externo, podem ser apontadas as intensas variações climáticas da região, ao longo do ano. Observa-se uma extrema oscilação de umidade, temperatura, além dos ventos e regimes de chuvas, que acabam deixando marcas nas estruturas de

metal, de cerâmica, pedra e concreto. A poluição advinda do intenso movimento de veículos automotores também interfere na coloração e textura das superfícies. Ainda há as formigas, os cupins, aves e outros animais que transitam e eventualmente ocupam essas estruturas das mais diversas formas. Não faltam as intervenções humanas, na forma de grafites, pichação e outras atividades.

Finalmente, os próprios materiais usados e as estruturas adotadas muitas vezes não pensados para espaços abertos e seus efeitos, acabam por se modificar de modo mais significativo, desde a sua estrutura mais ínfima, a própria molécula. É o caso de uma das esculturas de metal, cujo projeto original era no sentido vertical. No decurso do tempo, o material cedeu à força gravitacional acrescida das oscilações mais intensas de temperatura, e a forma cedeu, ocupando a horizontalidade. O artista observou o ocorrido, incorporando a metamorfose ao próprio projeto.

Algumas discussões sobre a praça, especialmente aquelas que abordam questões patrimoniais, referem a negligência dos poderes públicos em relação às obras ali instaladas, bem como as demais projeções arquitetônicas. Contudo, há um aspecto a ser considerado, que está nos embates entre as construções humanas e as dinâmicas das demais formas de vida, da natureza. Ou seja, as quantas formas erigidas pelas mais diversas formas de cultura humanas estabelecerão um jogo de forças por sua permanência ante as atuações do tempo, do clima, das vegetações, de animais, insetos, dentre quantas outras possibilidades. Compreender essas atuações é condição para se admitir a impossibilidade da existência humana de modo isolado. Mais que isso, as formas de vida não humanas não necessariamente se deixam capturar e domesticar pelos projetos humanos, em suas construções e organização temporal e espacial das manifestações da natureza.

A propósito, o projeto urbanístico e botânico da praça busca estabelecer relações com a vegetação e a topografia do terreno, bem como com outras características da região. Os desníveis e irregularidades do solo são incorporados aos jardins e bancos, buscando se estabelecer diálogos com árvores e outras veredas. Pretende-se, assim, que, além de humanos, outras espécies possam se sentir à vontade para ocupar e transitar naquele território. Talvez seja possível considerar que a praça se trata, sim, de um modo de disciplinamento e domesticação da natureza, mas que busca manter vestígios de sua organicidade.

Entre o palácio e a feira

O desenho da praça se organiza em três grandes plataformas, sobre as quais estão distribuídas as esculturas, e que se comunicam por passagens suaves. Na plataforma central da praça, foi construído o Palácio da Cultura, do qual fazem parte a Biblioteca Marieta Telles Machado e um espaço expositivo, inicialmente pensado para um café.

A biblioteca, pública, encontra-se atualmente aberta aos usuários. Mas ela não funcionou sempre ali, tampouco teve essa denominação desde sua criação. Inicialmente, de natureza privada, se chamava Biblioteca da Academia Goiana de Letras. Em 1942 passou a ser chamada Biblioteca Pública do Estado de Goiás. Passou a integrar o patrimônio do município, em 1949, e sua gestão foi transferida para a esfera municipal. Do mesmo modo, seu endereço originalmente não está na Praça Universitária. Sua transferência para integrar o Palácio da Cultura foi feita em 1981, e sua denominação atual se deu em 1987, numa homenagem à escritora Marieta Telles Machado, mulher atuante no cenário cultural de Goiânia, tendo integrado, nos anos 1960, o Grupo

do Escritores Novos GEN. Participou da criação da Biblioteca Central da Universidade Federal de Goiás, e teve atuação marcante junto à União Brasileira de Escritores de Goiás, tendo atuado, também, como Secretária de Cultura do município.

O edifício hoje ocupado pela biblioteca foi projetado para ser um espaço expositivo para artes visuais, com ambiente para café, no piso superior. Em 1970 foi feita uma exposição de inauguração, com a direção da artista Maria Guilhermina. Contudo, constatou-se a inadequação da estrutura do edifício para aquela finalidade, especialmente pela falta de espaço para a reserva técnica. Assim, o espaço foi redirecionado para abrigar a biblioteca pública. Mas há de se notar que seu funcionamento não foi contínuo, sem turbulências. Ela chegou a ser fechada, bem como teve outras destinações. Só mais recentemente é que foi reativada, regularizando o atendimento ao público.

Já o espaço do piso superior permaneceu em desuso, sem destinação para o convívio social ou para projetos artísticos e culturais. Em 2008, de modo extraordinário, foi realizada nele a exposição coletiva “Pátria que o Pariu!”, com a curadoria de Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues. Ali, foram reunidos os trabalhos de 12 artistas locais, entre instalações, esculturas, objetos diversos e arte postal: Anna Behatriz, Bruno Melo, Cris Alves, Edivaldo Jr, J. Bamberg, Kalissa Nawá, Manoela Afonso, Reijane Cunha, Rildo Farias, Sammuel Gonçalves, Vanessa Zago, Vinícius Figueiredo. Não se tem notícias de outras exposições ou eventos desde então. Sem atividades regulares, ele tem sido ocupado por pessoas em situação de rua, que encontram ali algum abrigo de que necessitam.

Na plataforma mais baixa da praça, todos os domingos, no final da tarde, se realiza uma feira, onde, além de alimentação, podem ser

encontrados objetos artesanais, roupas, dentre os quantos itens comuns às feiras populares. No espaço entre o Palácio da Cultura e a feira, encontram-se alguns quiosques de alimentação, também com significativo fluxo de pessoas. Essas referências (o Palácio da Cultura, a feira e os quiosques) demarcam, ainda, o território onde são realizadas manifestações as mais diversas, nos diferentes momentos históricos da região.

Graffiti e pixo na praça

É antiga a discussão relativa à distinção entre as manifestações de *graffiti* nos espaços urbanos, mais aceitos entre artistas, produtores culturais e sobretudo entre pessoas que atuam junto às questões de preservação patrimonial, e os *pixos*, considerados crime nos termos do código penal, abordados como depredação do patrimônio. A divisão entre as manifestações urbanas consideradas arte e as consideradas depredação reflete as discussões e tensões do próprio campo da arte, no tocante aos critérios e protocolos de acordo com os quais se elegem as produções a serem chanceladas e aquelas que deverão ser excluídas do circuito artístico.

Sem a pretensão de resolver o impasse implicado nessa discussão, é inevitável reconhecer que as manifestações nos espaços públicos, nos contextos urbanos, integram as paisagens nos mais diversos contextos. Não seria diferente na Praça Honestino Monteiro Guimarães, em Goiânia. Alves Jr (2020) argumenta que as intervenções artísticas nos espaços urbanos transformam a amplitude, os sentidos do espaço público, agregando novas possibilidades à cidade, demarcando referências de pertencimento. No entanto, essas demarcações podem também ser feitas por meio de tensionamentos, de enfrentamentos, seja nos

conteúdos articulados nas manifestações, seja nos modos de ocupação dos espaços, na forma e nas ferramentas.

A Praça Honestino Monteiro Guimarães é ocupada por várias manifestações de arte urbana. Durante muito tempo, algumas paredes laterais da Biblioteca Pública Marieta Telles Machado foram ocupadas por painéis extensos de *graffiti*. Santos e de Mello (2020) relatam que, após os *graffitis* terem sido apagados, durante uma reforma do local, as paredes limpas passaram a ser ocupadas por pixações. Argumentam, os autores, que os *graffitis* contribuiriam para preservar as construções da ação de pichadores, o que deveria ser considerado pela gestão do patrimônio público.

Observa-se, contudo, independentemente dos valores atribuídos, ou das discussões postas, que os *graffitis* e os pixos ocupam distintos espaços e instalações na praça. Algumas paredes apresentam *graffitis* e manifestações de pixo. Algumas obras que integram o museu aberto também estão pixadas, além de outras instalações. São marcas deixadas por pessoas anônimas que integram aquele espaço à sua própria instalação no mundo, mesmo cientes de estarem exercendo uma prática que pode ser criminalizada do ponto de vista da legislação vigente.

Um exemplo está na obra intitulada “Dedos de Deus”, do artista Hélio Miranda, uma das esculturas mais conhecidas da praça. Realizada em cobre, cinco dedos emergem do chão, em meio à grama. Os dedos estão pixados, com letras, palavras, marcas diversas. Em alguma medida, os grafismos foram incorporados à escultura.

Pequenas pilhas de tijolos, restos de construção, entulhos e portais alienígenas

Há algum tempo, um artista, frequentador da praça, vem organizando, sistematicamente, pequenas pilhas com tijolos, pedaços de concreto e restos de construção. As intervenções ocupam espaços próximos a árvores, nos gramados e ao lado das esculturas. Muitas vezes, o vento, animais ou passantes desmontam as estruturas, que são recompostas, em formatos que se modificam, em espaços distintos, com método, disciplina e persistência.

O autor das intervenções, Ole Jorgensen, relata que seu trabalho não nasceu de um conceito, mas de um impulso. Logo no início da pandemia de COVID-19, em uma de suas caminhadas noturnas, encontrou alguns tijolos jogados na calçada. Como a área não tinha boa iluminação, preocupado com outras pessoas que pudessem tropeçar, decidiu removê-los, jogando-os na grama. No entanto, considerou que, mesmo ali, alguém poderia se machucar. Por isso decidiu empilhá-los, dando-lhes visibilidade. Descobriu, nesse gesto, uma satisfação nova: empilhar os tijolos. Passou a fazê-lo, durante suas caminhadas, sempre que encontrava tijolos, entulhos ou pedras espalhadas nos espaços públicos por onde passava.

As pequenas pilhas começaram a chamar a atenção das pessoas. O que significariam, que sentidos articulariam? Ele passou a ser indagado sobre o trabalho, mas também começou a ouvir relatos os mais diversos sobre as impressões que provocavam nos usuários da praça. Não raro, emoções profundas eram referidas, na relação com as pilhas. Experiências da ordem da *aesthesis*.

Ole Jorgensen reforça seu especial interesse por espaços públicos, entendendo que eles articulam a possibilidade de interação, de encontros com pessoas que fazem parte de distintos segmentos sociais, rompendo com os círculos restritos. Ele relata que, durante os últimos anos, quando tem realizado esse trabalho, tem conversado com muitas pessoas diferentes, com quem muito provavelmente não teria se encontrado, não fossem as pilhas de tijolos, entulhos e restos de construção. Em geral, as pessoas querem saber o que elas significam, ao que seu autor responde que são convites para fantasiar, sonhar, pensar e conversar.

Para Flusser (2004), o caos é inapreensível à cognição humana. Diante do caos, envida-se o esforço para criar modos de organização, representados na língua, nas diversas linguagens. Nesses termos, tudo quanto compreendamos ser a realidade é propiciado pelas estruturas da língua e das linguagens, diante do caos. Ole Jorgensen concorda com a ideia de que as pilhas, em alguma medida, propiciam algum tipo de ordem ao caos. E acrescenta o fato de que a própria natureza se apresenta, à experiência humana, de modo assustador e caótico. Por isso é necessário a criação de parques, quintais, jardins, praças, espaços nos quais a natureza passa a ser disciplinada e, portanto, passível de ser assimilada pela experiência humana. E acrescenta: “para muitas pessoas, a manifestação mais esplêndida da natureza é uma bela flor criada em laboratório” (Ole Jorgensen, 2025, comunicação pessoal). Nesses termos, ele considera que as pilhas sejam uma tentativa de criar algum tipo de ordem, ou de reorganização dos elementos. Ele observa que os materiais utilizados já fizeram parte de alguma estrutura, anteriormente: pavimento, calçada, rua, ciclovia, banco. Essas estruturas se desintegraram, fosse pelo próprio desgaste do material, pela falta de

manutenção e também em decorrência de vandalismo. Então os materiais, excluídos dessas estruturas e lançados no caos, ganham novas formas de organização nas pilhas que ele cria.

As pilhas são pensadas no contexto da interação entre materiais e entre pessoas em espaço público, a praça. Nesse sentido, Ole Jorgensen enfatiza que, embora seja ele a buscar os elementos do chão e os empilhar, dando-lhes alguma estrutura, outras pessoas também contribuem para aquilo em que “eles se tornaram, ou estejam em processo de se tornar” (Ole Jorgensen, 2025, comunicação pessoal). Os sentidos articulados pelas pilhas decorrem do que as pessoas veem e projetam nelas. Um rapaz que trabalha num quiosque defende ponto de vista curioso. Segundo ele, embora o artista ainda não saiba, de fato, ao fazer esse trabalho, ele está demarcando portais de contato com vidas alienígenas.

Outro aspecto que marca esse trabalho reside na persistência e resiliência. Recorrentemente, as pilhas são derrubadas e, novamente, refeitas. Ole Jorgensen nota ser impossível refazê-las iguais. Toda vez que caem e são levantadas, ou se levantam, modificam-se. Ou seja, ele não tem expectativa de que elas sejam estruturas estáticas ou permanentes. Não há resistência à mudança, embora a mudança seja sutil. Para seu autor, nesse exercício, as pilhas o ajudam a se concentrar em uma atividade simples, criando um espaço mental que o preserva da velocidade de um mundo cada vez mais acelerado. Quando perguntado sobre a possibilidade de buscar estratégias técnicas para tornar fixas as pilhas, ele explica que “a instabilidade, a vulnerabilidade e o ato de restaurar o equilíbrio” fazem parte da natureza delas (Ole Jorgensen, 2025, comunicação pessoal).

Livros pássaros

As possibilidades de encontro, de compartilhamento da experiência estética em espaços públicos (como o trabalho de Ole Jorgensen propõe), podem ser estendidas para a importância das bibliotecas públicas para a cultura comunitária. Na contramão, estão os acervos particulares de livros que permanecem muitas vezes esquecidos em prateleiras fechadas. Pensando no próprio acervo e nos quantos livros guardados que foram muito utilizados, mas deixaram de se conectar com as pesquisas e produções correntes, propus um projeto de compartilhamento denominado “Livros pássaros”. Selecionei livros em desuso para serem deixados em espaços públicos, com a seguinte mensagem:

Livros pássaros

Eu deixei este livro para você, que o encontrou!

Tenha certeza de que ele é importante para mim, tem uma história comigo, me ensinou muitas coisas. Mas livros guardados, sem ser lidos, são como pássaros engaiolados, entristecidos, impedidos de cumprir seu destino. Por isso, decidi dar asas a alguns exemplares do meu acervo, compartilhando com pessoas que também gostam de ler.

Estou bem contente que, nesse voo, este livro tenha pousado em suas mãos. Contudo, caso o assunto não motive você à leitura, peço a gentileza de encaminhá-lo a outra pessoa a quem ele possa interessar. Do mesmo modo, peço para não vendê-lo: ele está aqui para ser compartilhado.

Ao deguste da leitura e à alegria da partilha!

Alice

Goiânia, em tempos para partilhas e voos.

O projeto deveria ser executado no período de estiagem na região, especialmente durante os meses de inverno. Tendo encontrado em contato com o trabalho de Ole Jorgensen, decidi estabelecer com ele uma

interlocução, organizando, na Praça Honestino Monteiro Guimarães, pequenas pilhas com os livros, próximas a algumas pilhas de tijolos, para que as pessoas pudessem deles se apropriar.

O primeiro grupo de livros foi deixado num domingo à tarde, organizado em quatro pilhas próximas aos trabalhos de Ole Jorgensen e uma quinta pilha maior, organizada num banco. Dois dias depois, não havia restado nenhum livro das quatro primeiras pilhas. No banco, onde ficou a quinta pilha, uma pessoa em situação de rua dormia, utilizando quatro dos livros como travesseiro. Os livros-pássaros, afinal, cumpriam seus destinos.

Foram deixadas mais duas levadas de livros, todos assimilados rapidamente por frequentadores do local. Algumas pessoas se aproximaram dos livros enquanto eu ainda os organizava. Tive a oportunidade de manter diálogos diversos com frequentadores da praça, desde estudantes a andarilhos. Os livros mantiveram pulsante a curiosidade, a vontade de descortinar horizontes e pensamentos, de partilhar. Ole Jorgensen também tomou para si alguns dos livros.

Em última instância, um espaço público aberto à partilha da experiência estética

Numa discussão sobre estética e decolonialidade, Mignolo (2019) propõe a desvinculação do conceito de arte do conceito de estética, ou seja, estética enquanto teoria do fenômeno estético. E contrapõe as noções de estética e *aesthesis*, compreendendo que esta última se refere ao fenômeno de sentir e perceber o mundo num sentido mais amplo, enquanto a estética está delimitada ao campo teórico, cujo discurso

justifica a obra de arte chancelada pela história da arte, segundo os protocolos do sistema da arte assim instituído.

Nessa direção, Mignolo (2019) propõe pensar os fazeres artísticos a partir dos processos de sentir, perceber o mundo (*aesthesis*) e o fazer a partir dessa percepção (*poíesis*). Assim, a experiência de sentir, fazer e pensar são indissociáveis. Sem adentrar nas dimensões das relações entre colonialidade e decolonialidade, propostas pelo autor, a expansão da noção de sentir, pensar e fazer nas relações com o mundo, para a experiência com o sensível do campo artístico, comparece como uma referência importante para as reflexões a respeito da Praça Honestino Monteiro Guimarães. Acrescente-se, ainda, a questão do espaço público e da comunidade.

Quando Ole Jorgensen ressalta o encontro com pessoas com quem provavelmente ele não tivesse se encontrado não fosse o trabalho com as pilhas de tijolos, cimento e entulho. Ele utiliza a expressão “furar a bolha”, e acrescenta a esse fato o seu especial interesse pelos espaços públicos, onde essas experiências podem acontecer.

É nos espaços públicos onde o comum pode ser compartilhado, pensado e experimentado pelo coletivo, em sua diversidade. Neles, o sentido de comunidade emerge, num modelo urbano e de sociedade em que prevalece o sentido de individualidade nos embates quotidianos. Carvalho (2023, p. 61) discute a noção de comunidade em contraposição à de sociedade, observando que

a expansão da cidade sobre o campo, o aumento do número de pessoas nas metrópoles, a especialização no mundo do trabalho, a progressiva diferenciação das funções, o deslocamento dos vínculos de intimidade e afetividade em direção à impessoalidade e o politeísmo de valores presentes nas grandes cidades que

se constituíam viriam a destruir progressivamente as bases da experiência comunitária e provocar a passagem da comunidade à sociedade.

Para o autor, o comum está naquilo que escapa ao princípio da propriedade individual, ou da partilha da propriedade entre aqueles que dela se beneficiem. Assim, o que caracterizaria o comum seria uma rede de doação recíproca. Nela, os sujeitos são deslocados de suas identidades de pertencimento em direção ao outro.

“Desde o início da modernidade assistimos a uma progressiva erosão do comum” (Carvalho, 2023, p. 65): os rios, a água, a vegetação, a terra, os monumentos, os bens digitais, o conhecimento, os processos de criação. Nesses termos, a perspectiva de comunidade, ou da reconstituição da dimensão do comum, assentada no princípio da dádiva, ganha uma dimensão política, nas estratégias de resistência ao avanço do modelo neoliberal. Nesse aspecto, vale ressaltar o sentido do comum estendendo-se além da ideia de bens naturais, configurando-se também como produção social, do tornar comum. Ou seja, essa noção evoca a necessidade de abertura em relação ao outro, conectada à comunidade, à dádiva, à responsabilidade e ao cuidado em relação à natureza e a todos quantos integrem o coletivo, as produções sociais. Os processos de sentir, criar, pensar, aprender. As experiências da ordem da *aesthesis* e da *poiesis*.

Em meio ao frenesi de uma cidade com mais de um milhão de habitantes, a Praça Honestino Monteiro Guimarães comparece como um espaço público onde, a partir de iniciativas da gestão pública, de artistas, mas sobretudo dos modos como seus frequentadores estabelecem suas relações, configuram-se várias camadas de partilha do comum.

Do ponto de vista das manifestações da arte, elas vão desde as obras que integram o museu a céu aberto, disponíveis ao público, sem restrições de acesso, passando pela biblioteca pública, pela feira, pelos *graffitis*, pelos pixos, chegando às pilhas de tijolos, pedaços de cimento e entulhos, incorporadas à pulsação do lugar. Por ela transitam estudantes, trabalhadores, pessoas em situação de rua, praticantes de atividade física, quem esteja ali tão somente para o deleite do lugar. E também integrantes de mobilizações populares. A praça tem sido território das mais diversas manifestações, em defesa dos interesses coletivos, diante de políticas públicas governamentais, de saúde, e outras questões que, de alguma forma, afetam a comunidade. Não se pode deixar de notar um segmento não referido no corpo deste texto, que são os quiosques voltados para a venda de lanches e bebidas aos usuários, estabelecendo uma atividade comercial regular.

Toda essa dinâmica estabelece um território de manifestações que transita entre a lógica urbana, regulamentada pelas políticas públicas, com atividades comerciais, de um lado, e a ocupação por seus frequentadores de modo a demarcar o espaço público como território do comum, o que é base para se buscar o sentido de comunidade. Nesse contexto, as atividades da ordem da arte e da cultura constituem os principais eixos motivadores, desde os trabalhos cancelados pelo sistema da arte, na forma do museu a céu aberto, às atividades consideradas ilegais, nos pixos, passando por intervenções como as pilhas de pedaços de tijolos, cimento e outros entulhos. Trata-se, portanto, de um território que propicia a experiência da ordem da *aesthesis* e da *poiesis* sem distinção, numa perspectiva que é também política.

Referências

- Almeida, B. (2016). *Paixão de Honestino*. Editora da Universidade de Brasília.
- Alves Jr, O. L. (2020). Transformando Espaços em Lugares: O *graffiti* como elemento cultural da paisagem urbana de Goiânia. Em F. R. A. de Freitas, M. D. Vieira, & W. C. Dias (Orgs.), *Patrimônio, direitos culturais e cidadania*. CEGRAF UFG. <https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/eipdcc-propostas-pratica-acoedialogicas/artigos/artigo47.html>.
- Carvalho, D. F. (2023). O comum, a comunidade (e seus opostos). *PÓS: Revista Do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA UFMG*, 13(28), 59-74. <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45839>
- Flusser, V. (2004). *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume.
- Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), 14-32.
- Sá, J. V. (2018). Margens da arte contemporânea: um estudo de caso em Inhotim (Minas Gerais). *Revista Simbiótica*, 5(1), 130-146.
- Santos, A. C. P. dos, & de Mello, M. M. (2020). Praça Universitária: espaço de reflexão sobre a arte pública em Goiânia. *Paranoá*, 13(28).

ENTRE A PERFORMANCE E A COMPOSIÇÃO: O PROTAGONISMO DE JOCY DE OLIVEIRA

Ludmilla Oliveira da Cunha¹
Andressa Zoi Nathanailidis²
Gabriel Cursino Madeira Casara³

A obra *Diálogo com Cartas* (2014), de Jocy de Oliveira, proporciona reflexões que intersectam universos distintos: a performance, a composição e a performatividade no exercício da escrita de si. Jocy de Oliveira (1936–presente), compositora, pianista, escritora e artista multimídia, nascida em Curitiba (PR) e cuja trajetória transgride as fronteiras estéticas e midiáticas, foi vencedora do Prêmio Jabuti (2015,

-
1. Mestranda em Música (Performance/Piano) no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São João del-Rei.
ludmillaocpv@gmail.com
 2. Doutora em Letras e Doutoranda em Artes, pela Un. Fed. do Esp. Santo (UFES). Professora no Departamento de Línguas e Letras (UFES).
andressa.nathanailidis@ufes.br
 3. Doutor em Música pela Faculdade de Música da Un. de Montreal [Canadá]. Docente da Universidade Federal de São João del-Rei.
casara@ufsj.edu.br

categoria Arquitetura, Urbanismo, Artes e Fotografia) com tal obra. O livro é constituído por dez capítulos que ilustram as relações de Jocy com personalidades do meio musical do século XX, a exemplo de Igor Stravinsky, John Cage, Claudio Santoro, entre outros. As 112 cartas são comentadas e contextualizadas pela autora, que se utiliza de suas próprias lembranças, mobilizando a epistolografia como espaço de memória, subjetivação e performatividade. Desta forma, nota-se que a obra em questão assume a epistolografia como espaço de memória, subjetivação, afirmação e criação — configurando uma escrita que encena e constitui a própria autoria.

A questão norteadora deste artigo é formulada nos seguintes termos: qual a contribuição da escrita de si para compreender a história e os processos criativos brasileiros a partir da obra e do protagonismo de Jocy de Oliveira? Busca-se, assim, compreender como a tessitura epistolar performa a autoria da artista e desvela aspectos até então invisíveis da história da música, permitindo identificar dimensões subjetivas, estéticas e políticas que a historiografia tradicional negligencia.

Dessa forma, este artigo tem como objetivo geral identificar a relevância da escrita de si na compreensão do protagonismo de Jocy de Oliveira e de sua autoafirmação no cenário musical da segunda metade do século XX, marcado pela predominância masculina. Nesse sentido, assumimos como objeto de estudos o livro *Diálogos com Cartas* que, ao nosso ver, constitui-se em um espaço para observar não apenas concepções estéticas e musicais, mas também afetos, tensões e redes de sociabilidade que permeiam a vida artística da autora e de seus pares.

Por meio de uma pesquisa de caráter qualitativo-interpretativo, de uma leitura minuciosa da obra em questão (*close reading*)

articulando-a com um arcabouço teórico-metodológico em que constam autores como Lejeune (pacto autobiográfico), Klinger (escrita de si como performance), Butler (performatividade), Bourdieu (campo/capital simbólico) e Derrida (arquivo/contra-arquivo). Seleccionamos passagens em que: a autora comenta processos de criação; encena a própria voz enquanto intérprete-compositora; e reorganiza hierarquias arquivísticas. Limitamos-nos às cartas recebidas (já que as respostas enviadas por Jocy não constam do volume em questão), assumindo, assim, a assimetria do arquivo, parte constitutiva do problema analítico.

Como objetivos específicos, propõe-se: (1) realizar uma leitura crítica do livro; (2) revisar a bibliografia referente à escrita de si, de modo a situar a obra no campo dos estudos autobiográficos/autofocionais contemporâneos; (3) difundir a obra da multiartista brasileira Jocy de Oliveira; (4) contribuir para a pesquisa em música.

Além da escrita de si, a presente análise articula outros três eixos teóricos: (a) o arquétipo da “musa” como posição no campo artístico (Greer; Bourdieu); (b) a performatividade da autoria (Butler); e (c) a dimensão arquivística/contra-arquivística da publicação (Derrida). Assim, sustentamos que a obra, em que se apresentam traços autobiográficos/autofocionais, também pode ser lida como gesto performativo de autoria e intervenção na memória cultural.

A hipótese norteadora é a de que, por meio do olhar de uma intérprete-criadora é possível acessar narrativas alternativas às cristalizadas pela historiografia musical tradicional. Para sustentar tal argumento, *Diálogo com Cartas* é abordado como um *gesto performativo de autoria* (Butler) e de *intervenção na memória cultural* (Derrida), instrumento que subverte o local imposto às mulheres no *campo artístico* (Greer;

Bourdieu), costumeiramente relegadas à posição de musa. Ao problematizar a própria experiência, o livro expõe camadas esquecidas ou desconhecidas da história musical brasileira.

I- A Escrita de Si: Considerações sobre a escrita (auto)biográfica

O exercício da escrita de si integra a tradição ocidental muito antes da modernidade. Já em *Confessiones* (c. 397-400), Santo Agostinho inaugura certa “autobiografia espiritual”, revelando a Deus “o balanço de todos os seus atos, pensamentos e intenções da alma” (Klinger, 2007, p. 25). Séculos depois, Jean-Jacques Rousseau, em suas *Confessions* (1782), desloca esse gesto para uma perspectiva secular: o centro deixa de ser a conexão do sujeito para com o divino e passa à afirmação da singularidade da experiência perante o outro. Segundo Maurice Blanchot:

Rousseau descobre [com a autobiografia] a legitimidade [moral e filosófica] de uma arte sem semelhança, reconhece a verdade da literatura que reside em seu próprio erro [relativamente à ordem dos fatos], e seu poder, que não é o de representar, mas de tornar presente [a verdade da natureza, a moralidade do sentimento autêntico] pela força da ausência criativa. (2005, p. 64)

Se Rousseau inaugura a dimensão moderna da autobiografia, como enfatiza Blanchot, é apenas no século XIX que esse gesto se consolida culturalmente. Conforme Karl J. Weintraub, em *Autobiografía y conciencia histórica* (1991), embora o impulso autobiográfico possa ser considerado tão antigo quanto a própria escrita, o Ocidente só passou a conferir maior valor a esse tipo de produção a partir do século XIX, quando se tornou mais abundante. Para o autor, tal fenômeno não se explica apenas pelas facilidades editoriais do período, mas sobretudo

pelas condições culturais da modernidade. Entre elas destacam-se: a relação entre retórica e consciência pública do homem clássico, a atenuação do sentido trágico em um mundo cristianizado e o progressivo desaparecimento de uma ética fora dos círculos aristocráticos.

Sob tal perspectiva, a autobiografia diferencia-se em relação a outros gêneros por não se limitar ao registro dos fatos externos ou rememoração de feitos públicos, mas por se voltar à construção de certa coerência interna, referente à própria narrativa daquele que escreve. Ao unir memórias e reflexões, a escrita autobiográfica opera como um exercício direcionado à elaboração de sentidos face à própria experiência.

Para Philippe Lejeune (2008, p. 16), o texto autobiográfico pode ser definido como: “uma narrativa retrospectiva em prosa, que uma pessoa real faz da própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua própria personalidade”. Lejeune, em suas primeiras investigações, sustentou que a elaboração de um escrito autobiográfico firmava uma espécie de pacto entre o autor e o leitor, estabelecido na coincidência entre a identidade do autor, narrador e personagem.

Em *Diálogo com Cartas*, pode-se observar essa premissa, já que Oliveira assina com seu nome civil e narra, de forma retrospectiva, sua trajetória, enquadrando-se nas categorias propostas. No entanto, o gênero cumpre um papel que transcende o relato: constitui o próprio autor como sujeito. Nesse sentido, Lejeune afirma:

O fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passada pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção. Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de ‘identidade narrativa’, como diz Paul Ricoeur, em que consiste qualquer vida. É claro que, ao tentar

me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. (2008, p. 121)

Essa dimensão identitária e construtiva é essencial para a análise da performatividade em Jocy de Oliveira. Michel Foucault, em *A escrita de si* (1992), procede a um estudo das práticas antigas de subjetivação, atestando que a escrita, desde a Antiguidade clássica, não é apenas um registro, mas a constituição do próprio sujeito (Klinger, 2007, p. 22). Ao retomar registros como as missivas, vinculadas às práticas estoicas e epicuristas, Foucault ressalta a importância das cartas como um exercício espiritual e de subjetivação. As cartas constituem um espaço de cuidado mútuo: o escritor elabora sua identidade e, ao mesmo tempo, oferece ao destinatário a própria presença afetiva em palavras. É possível identificar essa característica na obra *Diálogo com Cartas*, pela maneira como Jocy revisita e reinterpreta as cartas, décadas depois, estabelecendo nelas um exercício de criação e de elaboração de si mesma.

Em *Diálogo com Cartas*, é possível observar que esse pacto fica evidenciado através da coincidente identidade entre autora, narradora e personagem, uma vez que Jocy assina com seu nome civil e narra retrospectivamente sua trajetória, algo que se enquadra, portanto, nas categorias acima, propostas por Lejeune.

Com a expansão de suas investigações, Lejeune passou a identificar outras formas de escrita autobiográfica, presentes nas cartas, nos diários e no cinema. O autor ressalta que o gênero, por muito tempo, foi preterido em razão de sua aparente simplicidade e considerado uma “literatura menor”. Ainda assim, a autobiografia cumpre um papel essencial: constitui o próprio autor como sujeito, revisita a memória

e promove um processo de autoconhecimento. Nesse sentido, afirma Lejeune:

O fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passada pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção. Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de ‘identidade narrativa’, como diz Paul Ricoeur, em que consiste qualquer vida. É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. (2008, p. 121)

Em *A escrita de si* (1992), Michel Foucault examina práticas antigas de subjetivação, demonstrando que a escrita de si, desde a Antiguidade clássica até os dias de hoje, passando pela Idade Média, não figura apenas como um registro do eu, mas como constituição do próprio sujeito (Klinger, 2007, p. 22). Ao retomar registros antigos, como os *hypomnematas* e as missivas, vinculados à prática da subjetivação de origem estoica e epicurista, Foucault enfatiza a importância das cartas, aproximando a escrita epistolar da autobiografia. Simultaneamente, exercício espiritual, confissão, exame e doação de si, as cartas constituem um espaço de cuidado mútuo: o escritor elabora sua identidade e, ao mesmo tempo, oferece ao destinatário sua presença afetiva em palavras, matéria para a própria reflexão. Tal característica é identificável, também, em *Diálogo com Cartas*, pelo modo como Jocy reinscreve as cartas, após anos transcorridos, estabelecendo nelas, também um exercício de criação e de elaboração de si mesma.

Se a autobiografia moderna se consolidou como gênero no século XIX, é sobretudo no século XX que ela sofre uma profunda transformação. A crise da noção de sujeito unitário, a fragmentação das

narrativas e a emergência de novas mídias produziram formas híbridas, como a autoficção, o diário íntimo publicado e o uso de arquivos pessoais como material literário. Paul de Man (1979) problematizou a pretensão de classificação da autobiografia enquanto gênero literário, ressaltando que todo relato de si é mediado pela linguagem. Para o estudioso, o que determinará a classificação de uma obra será a intenção de leitura emitida pelo receptor, seu objetivo diante do texto, sua recepção. Nesse sentido, propõe críticas a Lejeune e afirma:

Da figura especular do autor, o leitor passa a ser o juiz, o poder de vigilância encarregado de verificar a autenticidade da assinatura e a consistência do comportamento de quem assina, o grau em que ele respeita ou deixa de honrar o acordo contratual que firmou. A autoridade transcendental precisava, a princípio, ser decidida entre autor e leitor, ou (o que equivale ao mesmo), entre o autor do texto e o autor no texto que carrega o seu nome. (De Man, 1984, pp. 71-72)⁴

Também Smith e Watson (2001, p. 24) destacam o papel do leitor na interpretação da autobiografia, sempre atravessada pelo tempo histórico e pelas memórias que dela emergem. Nesse sentido, afirmam: “Narrativas de vida, a depender da memória que constroem, são registros de atos de interpretação realizados por sujeitos inevitavelmente situados

4. Texto original, em inglês: From specular figure of the author, the reader becomes the judge, the policing power in charge of verifying the authenticity of the signature and the consistency of the signer's behavior, the extent to which he respects or fails to honor the contractual agreement he has signed. The transcendental authority had at first to be decided between author and reader, or (what amounts to the same), between the author of the text and the author in the text who bears his name. (Man, 1984, pp. 71-72)

no tempo histórico e em seus passados sempre em movimento”⁵. É justamente nesse horizonte que se insere *Diálogo com Cartas* (2014), de Jocy de Oliveira. Ao revisitar e comentar suas trocas epistolares com figuras centrais da música do século XX, a autora não apenas arquivava e reinterpreta sua trajetória, mas também exerce um gesto performativo e autobiográfico que dialoga com práticas contemporâneas de escrita de si. O livro combina memória, reflexão crítica e reposicionamento subjetivo: ao transformar correspondências privadas em obra pública, Oliveira tensiona o papel historicamente destinado à mulher — o de musa — e afirma-se como criadora e parceira intelectual. Nesse gesto, sua escrita exemplifica o potencial político da autobiografia contemporânea como forma de resistência, autorrepresentação e disputa de memória no campo artístico.

O trânsito contemporâneo entre autobiografia e ficção motivou a formulação de “autoficção”, proposta por Doubrovsky, na França, em 1977. Este conceito depois foi ampliado por estudiosos, a exemplo de Colonna (2004) e Alberca (2007). Colonna (2004) propõe a possibilidade de o autor se projetar em distintas situações imaginárias. Para ele, podem existir basicamente, quatro modalidades de autoficção: a **fantástica**, na qual o escritor transpõe sua própria existência em aventuras irreais; a **biográfica**, baseada em dados reais, mas reelaborados a partir do princípio do *mentir-vrai*; a **especular**, a qual reflete o autor ou a própria obra no interior do texto, como se fosse um jogo de espelhos

5. Texto original, em inglês: Life narratives, depending on the memory they construct, are records of acts of interpretation by subjects inescapably in historical time, and in their relation to their own ever-moving pasts.

e a **intrusiva**, em que o autor se inscreve não como personagem, mas como narrador ou comentador marginal à intriga.

De acordo com Colonna, a autoficção pode ser compreendida como:

Todas as composições literárias onde um escritor se inscreve sob seu próprio nome (ou um derivado indubitável) em uma história que apresenta as características da ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma conformação convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor (Colonna em Faedrich, 2004, pp. 70-71).

Alberca (2007), por sua vez, alerta para a necessidade de uma consciência por parte do leitor em saber estar diante de uma narrativa híbrida, em que pairam tanto traços autobiográficos, quanto autoficionais, adentrando em um diferente estilo de leitura que remete à uma espécie de pacto ambíguo. Segundo o autor:

a autoficção estabelece um estatuto narrativo novo, cuja hibridez pode não dar resultados sempre interessantes ou significativos, mas se caracteriza por propor algo diferente do romance autobiográfico. Na medida em que não disfarça a relação com o autor, como o faz o romance autobiográfico (Alberca, conforme citado em Lima, 2007, p. 37)⁶

Na opinião de Alberca, ao contrário do romance autobiográfico, que cria uma dissimulação da experiência real do autor, na autoficção há

6. No original, em espanhol: “la autoficción establece un estatuto narrativo nuevo, cuya hibridez puede que no dé resultados siempre interesantes o significativos, pero se caracteriza por proponer algo diferente a la novela autobiográfica. En la medida que no disfraza la relación con el autor, como lo hace la novela autobiográfica”.

uma mistura evidente, em que se geram incertezas no percurso narrativo. A identidade onomástica (autor, narrador, personagem, compartilhando o mesmo nome) gera certa expectativa no leitor e pode ser tanto explícita quanto posta em sugestão, nas entrelinhas textuais.

Alberca sustenta, assim, uma tipologia tripartite: a **autoficção biográfica**, em que a vida do escritor é o ponto de partida, mas assume pequenas transformações ao ser inserida em uma estrutura romanesca; a **autoficção fantástica**, que parte dos estudos de Colonna, em que o autor continua sendo o centro do texto, mas inventa uma personalidade e uma história diferentes; e a **autobioficção**, a forma mais ambígua, em que o leitor não consegue distinguir com clareza onde começa o real e onde termina a ficção. Essa última é a que mais força a hibridização entre gêneros, criando uma narrativa que é ao mesmo tempo autobiografia e romance. Nota-se que Jocy, em sua obra, muitas vezes alterna entre a primeira e a terceira pessoa — “vesti o figurino de mulher de regente” — em trechos que reforçam a dimensão híbrida que Alberca chama de pacto ambíguo, em que a narrativa oscila entre o referencial e o ficcional.

Esse jogo escritural impele o leitor a mover-se entre os polos do real e do ficcional, percebendo coincidências e divergências, e entendendo que, mesmo quando há dados biográficos, eles já estão transformados em signos literários. Tal fato pode ser explicado quando se assume que a descrição biográfica não se faz suficiente. O processo autoficcional também é apoiado na memória fragmentária e fragmentada ao longo do tempo, sendo justamente essas lacunas o fator que abre caminhos para a imaginação da autoria. Desta forma, a interseção da materialidade epistolar com a intervenção de autoria proferida por Jocy de Oliveira

(comentários e montagem) configura um gesto performativo da escrita de si, essencial para analisar como a artista subverte o papel historicamente imposto de “musa” e afirma sua autoria no campo musical.

II- O arquétipo de Musa como posição no Campo Artístico

De acordo com a historiadora da arte e teórica feminista Germaine Greer (1979), o papel de musa foi historicamente consolidado como posição passiva. Em seu livro *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*, Greer observa as razões da marginalização das mulheres no mundo da arte. Embora seu foco recaia principalmente nas artistas visuais, a autora dedica especial atenção aos papéis sociais permitidos às mulheres-artistas. Ela mostra como essas eram frequentemente relegadas ao lugar de objeto de inspiração — a musa ou o modelo —, desempenhando uma função passiva a serviço do gênio criador masculino, em vez de serem reconhecidas como seres dotados de potencial criativo. Desta forma, nota-se que a mulher surge como fonte de inspiração e reprodução simbólica, mas raramente como sujeito de criação.

A figura da musa remonta à Grécia antiga, associada à união de Zeus — deus do trovão, dos céus e da justiça — com a titânide *Mnemosyne*, personificação da memória (Hesíodo, 2003). Na narrativa, Zeus é quem toma a iniciativa, encarnando a força geradora, o “pai” da criatividade. *Mnemosyne*, embora essencial, ocupa o papel de receptáculo, a “mãe” que recebe a semente divina. Dessa união nascem as Musas, que, na tradição grega, não criam diretamente, mas inspiram o poeta — quase sempre um homem — que realiza o ato final da criação.

Aqui já se instaura uma tensão: a memória é indispensável, mas o poder criador é atribuído ao masculino.

Conforme ressalta Otto (1981, p. 57), a primeira tarefa das Musas no Olimpo era cantar a alegria de Zeus, dos deuses e de suas vidas bem-aventuradas, além de narrar sua aparição no mundo, a origem do ser e o destino dos mortais. Esse canto exemplifica como a tradição reforçou a dimensão passiva da musa, reduzida à narradora e exaltadora do divino, sem assumir papel criador.

No entanto, como lembra Mello (2023, p. 172), “para compreendermos a verdadeira importância da memória e o lugar que ela ocupa nessa cosmogonia que aponta para a gênese mítica do universo, precisamos realizar um salto contextual e adentrarmos na realidade do poeta, em que a oralidade se sobressaía à escrita”. Nesse sentido, a memória não é mero receptáculo, mas condição ativa de criação, revelando uma ambiguidade fundamental no estatuto das Musas: se, por um lado, a tradição patriarcal cristalizou sua imagem como figuras passivas, por outro, a origem mítica preserva nelas a potência criadora que a memória possibilita.

No universo musical podemos relacionar o papel da musa com o lugar do intérprete, que dá vida à obra do compositor por meio de sua reprodução efêmera. Notopoulos afirmou que quanto mais avançamos no desenvolvimento da literatura escrita, menos importante Mnemosyne se torna, pois a palavra escrita triunfa sobre a memória e a palavra falada (1938, p. 466). Essa afirmação, contudo, não pode ser tomada inteiramente como verdade: o intérprete serve como ponte entre autor e público, atualizando a obra a cada performance. Nesse sentido, a posição da musa, ou do intérprete, não se reduz a uma função subalterna ao

criador, mas configura uma relação de codependência. Assim como a musa no mito, o intérprete não apenas transmite, mas reinscreve a obra no presente, trazendo a música do papel para o “reino da presença”.

A obra *Diálogo com Cartas* proporciona um registro acerca da trajetória da obra de Jocy de Oliveira e seu trânsito entre os lugares de musa e de autora de si. O acervo de 112 correspondências evidencia a prática epistolar com função etopoiética — o sujeito moldado pelas crenças e valores culturais através da escrita —, mas também revela, em suas observações, a presença da escrita como espécie de ato performático, em que a autora relê e, paralelamente, reinscreve as cartas, décadas depois, moldando a percepção dos leitores. Construído a partir do registro das cartas recebidas, comentadas e contextualizadas pela própria Jocy, o livro se configura como um exercício de si. A própria Jocy de Oliveira reflete sobre esse lugar ambíguo, como se observa no prólogo da referida obra:

Tenho a escolha de comentar essas cartas como se fossem dirigidas a alguém que conheci intimamente, ainda que há muito tempo, ou reconstruir esse alguém por meio do seu processo criativo e afetivo. Assim, essa personagem deixa de ser apenas o receptáculo epistolar e passa a respirar a vida própria. Afinal, quem era a ‘musa’ dessas cartas que, apesar de sua juventude, estabeleceu um diálogo com os maiores compositores do século XX? Ela não era uma jornalista ou musicóloga entrevistando compositores... e por isso seria impossível despessoalizar observações e comentários — seria incompleto não tentar reconstruir um pouco os dois lados da história. (Oliveira, 2014, pp. 11- 12)

A trajetória da artista multimídia Jocy de Oliveira representa um marco na história da vanguarda musical brasileira e internacional. Pioneira na música eletroacústica e na criação de obras que mesclam

música, teatro, vídeo e literatura desde a década de 1960, sua produção constitui um projeto artístico de caráter multimídia e interartístico (Alvarenga, 2024). A relevância dessa artista, contudo, é frequentemente enquadrada por um paradoxo definidor da problemática central deste estudo. Se, por um lado, Oliveira é celebrada por sua contribuição à renovação da música de concerto no Brasil, bem como, pela interlocução com figuras canônicas do século XX, a exemplo de Igor Stravinsky, Luciano Berio, John Cage e Cláudio Santoro, para quem atuou como intérprete dedicada e interlocutora privilegiada (Oliveira, 2014; Vieira, 2013); por outro lado, essa mesma proximidade com um “panteão” predominantemente masculino gera o risco hermenêutico de que sua vasta produção autoral seja ofuscada, relegando-a a uma posição análoga à da musa moderna — inspiradora, intérprete, confidente, mas raramente criadora em “pé de igualdade” (Guilherme, 2018; Silva, 2019).

É precisamente essa tensão que sua obra literária, em particular *Diálogo com Cartas*, confronta e desconstrói. Ao publicar e comentar as cartas que lhe foram endereçadas por compositores de referência, Oliveira executa uma inversão da dinâmica de poder arquivística. Tradicionalmente, a história da música é narrada a partir dos arquivos dos “grandes mestres”, nos quais as mulheres figuram como destinatárias ou menções marginais. Oliveira, contudo, coloca o seu próprio arquivo pessoal como eixo central, a partir do qual a história é contada. Os mestres da vanguarda passam a ser situados em relação a ela, e não o contrário. Esse gesto transcende a rememoração pessoal: trata-se de uma intervenção epistemológica na historiografia musical, que transforma seu capital social — suas redes de prestígio — em capital simbólico autoral, consolidado pela autoria de um documento histórico

premiado (Derrida, 2001). Esse ato de autoinscrição levanta a questão que orienta esta investigação: de que modo Jocy utiliza sua produção artística e literária, em especial a escrita de si, para transcender o papel de interlocutora e performar uma autoria plena, subvertendo o arquétipo da musa e as dinâmicas de gênero do campo musical?

No campo artístico, o arquétipo da musa opera como um mecanismo de poder simbólico. Sob a ótica da sociologia de Pierre Bourdieu, a figura da musa, embora aparentemente enaltecida, funciona historicamente para legitimar a dominação masculina e negar o capital autoral às mulheres (Bourdieu, 1989). Sua função é a de inspirar e validar o gênio criador masculino, mas sua própria agência é tornada invisível por meio de um processo de violência simbólica, em que as relações de poder se dissimulam sob a forma de relações de sentido — neste caso, o amor romântico ou a admiração intelectual. Nesse contexto, a musa confere capital simbólico ao artista, mas é impedida de acumulá-lo para si enquanto autora.

Esse constructo social contrasta com a concepção da Musa na Grécia Arcaica, conforme analisado por Larissa Mello (2023). Na *Teogonia*, de Hesíodo, as Musas não são entidades passivas, mas forças divinas ativas e primordiais. Sua agência criadora se fundamenta em três dimensões: sua filiação — como filhas de Zeus (poder soberano) e Mnemosyne (Memória), representando a fusão de poder e memória criativa; sua função performativa — o canto como ato que presentifica e constrói a realidade, em um universo em que “ser e cantar coincidem” (p. 179); e sua relação com o poeta — que não é um gênio autônomo, mas receptáculo e canal da potência divina que emana delas.

A prática de Oliveira pode ser compreendida não como rejeição do arquétipo da musa moderna, mas como poderosa reivindicação da agência e do poder da Musa arcaica. Ao comentar as cartas, propõe questionamentos e reposiciona-se, agora, agente criadora, subvertendo a lógica de dominação simbólica descrita por Bourdieu. Sua escrita de si funciona como sua *Mnemosyne* pessoal, e sua performance como “canto” que cria e ordena seu próprio universo simbólico. Não depende de um poeta que a canalize: Oliveira encarna a musa e a criadora, subvertendo a dicotomia que sustenta a dominação simbólica no campo artístico.

III- Diálogo com Cartas: uma performance historiográfica de autoficção

Em *Diálogo com Cartas*, Jocy reflete sobre a escolha de abandonar a carreira segura do repertório tradicional para se dedicar à pesquisa e à criação de seu tempo. O conjunto de cartas, apresentadas e comentadas, desvela a convivência com compositores, etapas de processos criativos, dinâmicas da música de concerto e a relação autor–intérprete, abrindo um ângulo pouco visível da história musical e fortalecendo sua historiografia (Oliveira, 2014). Tal operação ilustra o argumento que Roland Barthes (1978) sustenta em relação à literatura: trata-se de uma arte com a capacidade de mobilizar saberes de modo indireto, sempre entre ciência e vida, revelando dimensões que escapam à objetividade historiográfica. Nas palavras do autor:

A literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está

sempre atrasada ou adiantada com relação a esta [...]. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas. (Barthes, 1978, pp. 18-19)

A prática epistolar que culminou em um livro narrado em primeira pessoa pela artista, não segue uma linearidade temporal; Oliveira determina a sequência de cartas e acontecimentos visando dar ao leitor, além de um contexto histórico, uma experiência original, em que a narração em primeira pessoa evoca a quem lê, a sensação de pertencimento advindo de um relato íntimo diretamente dos bastidores. Jocy conduz o enredo mesclando sua experiência como intérprete e compositora, mostrando as dinâmicas dessa relação sob os dois pontos de vista.

A participação do intérprete no processo de criação pode ser instigante, assim como esta intrínseca, conflitante, apaixonada e envolve relação psicológica entre o compositor e intérprete, a qual agrega amor e ódio, trabalho exaustivo, dedicação, admiração, e respeito, ciúmes, dependência. Traz à luz uma relação problemática que nasce somente quando o criador precisa daquele outro que dará vida à sua criação, principalmente na música. Eu vivi essas situações de ambos os lados – como intérprete e como compositora. Na maior parte do tempo, é uma relação prazerosa, mas também sofrida. (Oliveira, 2014, p. 13)

Com detalhes relatados nas cartas, é possível acompanhar o processo de interpretação musical, que envolve estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete, e o processo de performance, que é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa, mas repleto de imprevisíveis

variáveis (Almeida, 2011 p. 64). O relato exhibe a construção de uma concepção compartilhada, exemplificada por Oliveira tanto em suas trocas diretas com os compositores, como em trocas com outros intérpretes e “musas”. Um exemplo disso é a forma com a qual a autora descreve a relação entre o renomado compositor Igor Stravinsky e sua esposa Vera Stravinsky, e seu principal intérprete, Robert Craft:

O emaranhado de pensamentos e observações entre os três era tão intrínseco que muitas vezes um afirmava algo num dia, e, no dia seguinte, outro repetia, certo de que estava dizendo aquilo pela primeira vez. Já não importava quem disse primeiro, pela total empatia e afinidade intelectual desenvolvidas entre eles durante anos de convívio. (Oliveira, 2014, p. 37)

Marcada por uma vida de trocas intelectuais, e experiências artísticas mundiais, a artista atua até hoje criando obras que fundem música, escrita, teatro e mídias. Pioneira no uso de tecnologias em arte, Oliveira realiza uma arte performática, na qual um segmento não está em detrimento do outro, a música não está acima da cena, assim como a partitura escrita não está acima da performance. Tal dimensão artística parece ser transposta para *Diálogo com Cartas*, obra que demonstra, de maneira estrutural, a busca pela aproximação do público através da cena verossimilhante e reconstituída pela escrita, na qual compartilha-se com os leitores as emoções vivenciadas. Outro aspecto que reforça é o modo como a autora refere-se a si mesma: uma personagem do livro, erguida em memórias e pensamentos, despertados por cartas relidas 40 anos depois.

O objetivo de Oliveira parece ser o de teatralizar sua participação. Isso ocorre quando, no lugar de autora, reverte-se em personagem que atravessa suas vivências e lembranças. A compositora reitera a

indissociabilidade entre a vida e a arte, por entender a memória como parte da alma criativa, não como produto de uma máquina reprodutora (Oliveria em Dapieve, 2024).

Este feito parece direcionar *Diálogo com Cartas* ao campo da autoficção, visto que, de acordo com Klinger (2008, p. 22) “a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico”. Segundo a autora, “uma das questões que atravessam a prosa literária atual na América Latina é a presença problemática da primeira pessoa autobiográfica.” Além disso, Klinger cita a escrita de si como “sintoma” da época atual.

O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem para a própria experiência do autor não parece destoar de uma sociedade marcada pela exaltação do sujeito. Uma sociedade na qual a mídia tem insistido na visibilidade do *pri vado*, na espetacularização da intimidade e na exploração da lógica da celebridade. Uma cultura midiática que manifesta uma ênfase tal do autobiográfico. (Klinger, 2008, p. 13)

Dessa forma, Oliveira, além de autora, também ocupa o espaço de personagem narrada por si, e estas faces complementares da mesma produção da figura do autor, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como um sujeito de uma performance, de uma atuação, que “representa” um papel na própria vida real.

Cartas são uma via dupla de comunicação, mas neste caso só detenho aquelas que recebi. As escritas por mim se foram, não existam mais... De qualquer modo, alguém hoje se importaria em ler as respostas de uma jovem de 20 anos? Aquela jovem mulher sentia, sofria e vivia momentos de criatividade, sucesso, ansiedade, frustração, expectativa e paixão. Aquela mulher jovem recebeu estas cartas e hoje é quase impossível reconstruir seu

estado emocional a partir de cada uma, todas cobertas por uma névoa que as torna indistintas e distantes. (Oliveira, 2014, p. 11)

Outra evidência de Oliveira como uma personagem de seu livro é a forma como descreve seu parceiro musical e marido, Eleazar de Carvalho, e a própria relação dos dois. Enquanto Carvalho é citado como um “autor de sua própria biografia”, cuja “imagem que fazia de si mesmo era tão poderosa que já não podia distinguir entre encenar e viver” (Oliveira, 2014, p. 91), a autora afirma: “vesti o figurino de mulher de regente e representei esse papel por vários anos, o que não foi nada fácil, principalmente nos Estados Unidos” (p. 121). Nesse trecho é possível detectar Jocy e Eleazar personagens de si mesmos.

Oliveira também evidencia o machismo estrutural quando diz que “naquelas décadas, não era fácil para uma mulher jovem e compositora escapar da discriminação num relacionamento profissional e de amizade com compositores homens afamados” (Oliveira, 2014, p. 121).

Os trechos mencionados mostram a escolha da autora de se referir a si mesma tanto em primeira quanto em terceira pessoas. Essa escolha é uma evidência de personagens diferentes representando as facetas da compositora. Os relatos em terceira pessoa contando de uma Jocy jovem sendo reconstituída através das memórias de uma Jocy quarenta anos depois.

Como mencionou Le Goff (1984, p. 47) a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado, para servir o presente e o futuro, sendo assim a escolha de Oliveira de centrar-se em suas próprias memórias uma maneira de reescrever a história incluindo figuras femininas no registro da música do século XX.

Outro aspecto do livro, é a escolha das cartas, visto que, essas foram consideradas pejorativamente no decorrer das décadas. De acordo com Camargo e Andrade:

Associada também à escrita feminina, a carta sofreu preconceitos, ao longo de sua história. Comum especialmente entre as mulheres – mães que escreviam para seus filhos ou para o marido ausente, ou moças escrevendo suas cartas de amor, em um tempo onde era perigoso se encontrar pessoalmente, as missivas constituídas, em sua maioria, de temáticas domésticas e/ou —melosas e sentimentais sempre foram vistas de menor valor. (Camargo & Andrade, 2021, p. 39)

Como foi defendido por Catarina Domenici, “a voz é a evidência de uma existência inalienável no mundo. Contudo, o poder da voz só existe na alteridade. É na relação com o outro que a sua autoridade lhe é outorgada. O poder da voz só se consoma na resposta que ela incita de um outro” (Domenici, 2012, p. 66). Podemos compreender a escrita como de eternizar a voz do autor. Quem escreve, escreve a alguém, e *Diálogo com Cartas* cumpre a função de fazer a voz de Jocy ser eternizada. A obra registra as facilidades da compositora em solucionar problemas de execução das peças contemporâneas, e em criar, usando artifícios inovadores, o que reforça seu pioneirismo:

Segundo as instruções na partitura, o pianista realiza sua própria parte gravada, processando-a através dos procedimentos analógicos da época. Foi assim que executei essa peça que para mim não apresentava problema algum, pois tinha familiaridade com meios eletroacústicos e acesso ao uso de filtragem e modulação do som” (Oliveira, 2014, p. 272)

Graças a esse pioneirismo na forma de conduzir sua arte intrinsecamente ligada à sua própria vida, Jocy promove seu trabalho de forma original. A compositora, até os dias atuais, permanece reafirmando seu lugar na música de concerto, promove suas obras, híbridas, transformando-as em característica de seu trabalho. Seu legado é exemplo da produção de mulheres dos séculos XX e XXI, além de modelo de promoção do próprio acervo, pois ela se aproveitou da posição de destaque como musa que conseguiu, para investir na sua obra e dar lugar à própria voz. Seu trabalho também desempenha a função de contra-arquivamento de mulheres, quando preenche a lacuna histórica que oculta a participação feminina no meio artístico. Além de sua narrativa a colocar como voz ativa e agente, deslocando-se assim da posição passiva de musa, ela abre espaço para que outras mulheres alcancem sua voz, garantindo o protagonismo que lhes é de direito.

Considerações Finais

A leitura de *Diálogo com Cartas* (2014) possibilitou a identificação de uma escrita que mobiliza um duplo gesto: o de preservação de memória pessoal e, ao mesmo tempo, o de intervenção crítica na historiografia da música brasileira. Ao publicizar suas trocas epistolares com compositores integrantes das vanguardas do século XX, a autora reescreve e afirma a própria trajetória, contradizendo um espaço discursivo marcado, muitas vezes, pela marginalização das vozes femininas.

Através da análise da obra foi possível constatar os modos pelos quais a prática epistolar revela dimensões invisibilizadas pela historiografia tradicional: embates e tensões que circundam o fazer artístico. A leitura do livro em questão demonstra que a história da música pode

ser amplamente compreendida se, para além das consagradas obras e narrativas oficiais, forem considerados outros registros, tais como as narrativas epistolares que fazem emergir subjetividades desconhecidas capazes de iluminar os contextos culturais.

Nesse sentido, a partir dos referenciais teóricos aqui mobilizados — a escrita de si (Lejeune; Foucault), a crítica ao arquétipo da musa (Greer; Bourdieu; Mello), a performatividade da autoria (Butler) e a dimensão contra-arquivística (Derrida) —, foi possível compreender a obra como prática autobiográfica de traços autoficionais, performance de memória e gesto político de autorrepresentação. A obra de Oliveira assume, assim, uma dupla função: ao mesmo tempo em que resgata a potencialidade criativa das Musas arcaicas, ela desconstrói a passividade das musas modernas. É por isso que *Diálogo com Cartas* se configura como uma performance historiográfica de autoficção: ao transformar correspondências privadas em obra literária, a autora teatraliza sua própria experiência, tensiona as fronteiras entre a memória e a ficção e, acima de tudo, propõe novas formas de narrar a história da música.

Tal gesto aprofunda os debates sobre os modos de constituição do arquivo e da memória cultural, situando a autobiografia como ferramenta de resistência e de disputa simbólica. A obra de Jocy resgata a identidade feminina no cenário da música de concerto contemporânea. Conclui-se que, através dela, a compositora abre caminhos para que outras vozes femininas inscrevam a singularidade de suas experiências na história musical contemporânea, transformando o espaço íntimo em um gesto político no campo cultural.

Referências

- Almeida, A. Z. (2011). Por uma visão de música como performance. *Opus*, 17(2), 63-76.
- Alvarenga, C. H. A. (2024). Uma constelação para a obra artística de Jocy de Oliveira. *Revista Vórtex*, 12, 1-38. <https://doi.org/10.33871/vortex.2024.12.9225>
- Blanchot, M. (2005). *O livro por vir* (L. Perrone-Moisés, Trad.). Martins Fontes.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Bertrand Brasil.
- Camargo, J. L., & Andrade, C. I. B. de. (2021). Natalia Ginzburg: A mulher e a escritora refletidas nas linhas íntimas das correspondências. In C. I. N. B. de Andrade, M. de F. A. de O. Marcari, & N. Domingos (Orgs.), *Vozes femininas na literatura e outras artes*. Universidade Estadual Paulista UNESP.
- Dapieve, A. (2024, 21 de outubro). Aos 88 anos, mais importante compositora brasileira de sua geração repassa trajetória de maneira original, reforçando ligação indissociável entre vida e arte. *O Globo*.
- De Man, P. (1984). *The rhetoric of romanticism*. Columbia University Press.
- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana*. Relume Dumará.

- Domenici, C. (2012). His master's voice: A voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas*, 5.
- Faedrich, A. (2016). *Autoficção: um percurso teórico*. *Revista Criação & Crítica*, (17), 30-46. <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842>
- Foucault, M. (1992). *O que é um autor?*. Vega.
- Greer, G. (1979). *The obstacle race: The fortunes of women painters and their work*. Farrar, Straus & Giroux.
- Hesíodo. (2003). *Teogonia: A origem dos deuses* (J. A. A. Torrano, Trad.). Editora Iluminuras.
- Klinger, D. (2007). *Escritas de si, escritas do outro: O retorno da virada etnográfica*. 7Letras.
- Klinger, D. (2008). Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 12.
- Lejeune, P. (2008). *O pacto autobiográfico* (J. M. G. Noronha & M. I. C. Guedes, Trans.). Editora UFMG.
- Mello, L. D. C. (2023). A invocação das Musas e o encantamento do mundo. *Sacrilegens*, 20(1), 167-181. <https://doi.org/10.34019/2237-6151.2023.v20.41385>

Oliveira, J. de. (2014). *Diálogo com cartas*. Sesi-SP Editora.

Requião, L., & Heringer Costa, R. (2023). “O mercado define isso”: Estrutura e adaptação na dinâmica do trabalho dos músicos brasileiros na transição do século XX ao XXI. *El oído pensante*, 11(1), 132-166.

Silva, A. G. M. da. (2019). *Reflexões sobre a poética do feminino de Jocy de Oliveira em suas óperas* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. Escola de Comunicações e Artes.

Smith, S., & Watson, J. (2001). *Reading autobiography: A guide for interpreting life narratives*. University of Minnesota Press.

Vieira, A. M. B. (2013). *Diálogos de Cláudio Santoro com a produção musical contemporânea: Um estudo a partir de correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. Escola de Comunicações e Artes.

Weintraub, K. J. (1991). Autobiografía y conciencia histórica (A. M. Dotras, Trad.). *Suplementos Anthropos*, 29.

CULTURAL MIDIÁTICA E SLOW LIVING: NOVAS CONFIGURAÇÕES DO TEMPO NO FAZER MANUAL

Francine Ferreira de Nardi Golia¹

Raquel Monari²

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte³

A sociedade contemporânea está imersa em um ecossistema digital que modifica hábitos, relações e estruturas sociais. As ferramentas digitais provocam transformações nas formas de produção, interação e nos mecanismos de integração, o que consequentemente gera mudanças

-
1. Doutoranda no Programa de Pós Pós-graduação em Design da FAAC. Bolsista CAPES. Universidade Estadual Paulista (UNESP).
francine.golia@unesp.br
 2. Mestranda no Programa de Pós Pós-graduação em Design da FAAC. Universidade Estadual Paulista (UNESP).
raquel.monari@unesp.br
 3. Doutora em Ciências da Comunicação (USP/ECA).
Docente do Curso de Artes Visuais (DARG) e do Programa de Pós-graduação em Design da FAAC. Universidade Estadual Paulista (UNESP).
joedy.bamonte@unesp.br

que impactam práticas econômicas, geográficas, políticas e culturais, revelando uma nova configuração da vida em sociedade.

Castells (2002, p. 114), no início do século XXI, já pensava em uma cultura digitalizada e global que tornaria o indivíduo e a tecnologia dependentes uns dos outros. O autor identificou “o surgimento de um novo sistema eletrônico de comunicação caracterizado pelo seu alcance global, integração de todos os meios de comunicação e interatividade potencial que está mudando e mudará para sempre nossa cultura”.

No universo midiaticizado, os aparatos tecnológicos que integram as redes globais e os indivíduos, levam o usuário a uma imersão, em que a vida não pode ser pautada fora das mídias, uma vez que as relações são potencializadas através da tecnologia da informação e comunicação (TIC). Dessa forma, alinhar a cultura contemporânea, vida social e aparatos tecnológicos implica uma nova maneira de lidar com informações e trazem uma nova perspectiva de tempo e espaço.

A mediação compreende as relações sociais e a produção de bens culturais que permeiam essa forma de comunicação e interação, conhecida como “mediações comunicativas da cultura”, indo além dos produtos comunicacionais e envolvendo a sociedade em suas dimensões políticas e culturais (Martín-Barbero, 2009, p. 150). Assim, “a circulação social dos signos da cultura” (Bastos, 2012, p. 65), estabelece formas simbólicas que interferem na organização da sociedade e que são “alteradas pelo, e progressivamente dependente dos, meios de comunicação” (Martino, 2014, p. 238).

Nesse sentido, em uma sociedade midiaticizada, os indivíduos não só recebem, mas produzem informações, e a mídia passa a englobar um caráter autônomo que restabelece e reconfigura as formas de

viver e relacionar. Logo, para compreender a cultura contemporânea, é preciso atentar para práticas, signos e códigos estabelecidos em uma sociedade que possui a prerrogativa de produzir seus próprios discursos, integrando-os através da mídia. Segundo Braga (2012, p. 35), “o que ocorre agora é a constatação de uma aceleração e diversificação de modos pelos quais a sociedade interage com a sociedade”.

No entanto, em um cenário de excesso do consumo e produção de informações, observa-se uma sobrecarga cognitiva em como indivíduos interagem com o mundo. A aceleração social, conforme descrita por Rosa (2019), vinculada a disponibilidade instantânea a recursos digitais, contribui ao esgotamento individual, à medida que expectativas de trabalho seguem impulsionando constantes demandas. Ainda que os avanços tecnológicos acelerem processos, não se observa um aumento proporcional do tempo livre, ao contrário, o ócio é rapidamente absorvido por novas demandas de produção.

Nessa dinâmica, Bauman (2017), em sua obra póstuma *Retrotopia*, propõe uma leitura crítica da modernidade tardia a partir do desvio do futuro utópico progressista para a idealização de formas antigas de organização social, fazendo da retrotopia uma resposta ao fracasso da narrativa moderna, segundo a qual o avanço tecnológico garantiria, inevitavelmente, emancipação e justiça.

A retomada ao passado, não implicaria necessariamente na restauração de modelos históricos, mas ao cotidiano e a experiência linear do tempo. Nesse contexto, o movimento *Slow Living*, já presente em diversos setores sociais, emerge como um contraponto à sobrecarga informacional, ao privilegiar modos de vida mais conscientes à experiência humana e menos vinculados à lógica da produtividade acelerada (Tam, 2008).

No campo têxtil, o retorno ao fazer manual ganha espaço como alternativa ao imediatismo, articulando com práticas geracionais. Como argumenta Souza (2023) ao dizer que “o fazer artesanal é, ao mesmo tempo, pensar, perceber e sentir os objetos, enquanto lhes são reveladas suas qualidades”. Dessa forma, o movimento Slow Stitching resgata técnicas tradicionais de costura manual como maneira de desaceleração e valorização do processo acima do resultado. Está presente em técnicas como sashiko e boro, do Japão, e o kantha da Índia e Bangladesh, onde o processo lento e repetitivo do alinhavado se opõem ao ritmo e uniformização industrial da Fast Fashion.

Portanto, interessa sobretudo a esse artigo apontar a ligação entre Slow Living e as práticas têxteis, especialmente presentes no Slow Stitching, entendendo isso como uma forma de desacelerar a vida cotidiana e retomar técnicas ancestrais do trabalho com fios.

A era do instantâneo: midiatização e aceleração

Na sociedade contemporânea, os meios de comunicação são ferramentas fundamentais na construção de significados e na formação de identidades culturais. A cultura midiática, impulsionada pela midiatização e pela expansão das tecnologias de comunicação, configura uma nova forma de viver marcada pela interatividade constante, pela conectividade e pela produção incessante de conteúdos, mediadas principalmente por aparatos tecnológicos.

Conforme observado por Hall (2003), os indivíduos não são meros receptores das mensagens veiculadas pela mídia. Ao contrário, exercem protagonismo na interação com os conteúdos, interpretando-os a partir de seus conhecimentos prévios, valores pessoais e experiências

acumuladas ao longo de suas trajetórias de vida. Inseridos em um complexo cenário de disputas entre diferentes grupos sociais, em que interesses políticos e econômicos se entrelaçam, esses meios têm o potencial de reforçar e propagar estereótipos.

Jesús Martín-Barbero (2003) propõe uma perspectiva que desloca o foco tradicional dos estudos de comunicação, ao compreender o fenômeno comunicacional por meio de “mediações culturais” e, simultaneamente, interpretar a cultura a partir de “mediações comunicacionais” (Barros, 2022, p. 6). Sugerindo que, em vez de restringirmos nossas análises aos meios e aos processos de produção de mensagens, é necessário considerar as mediações, ou seja, os processos culturais, sociais e econômicos que envolvem tanto a criação quanto a recepção dessas mensagens e informações.

Assumir a teorização sobre mediação requer incluir como referência o conceito elaborado por Martín-Barbero (1997). Para o autor, comunicar implica uma mudança de pensamento em relação à visão tradicional, que separa produtores e receptores em polos opostos e reduz a comunicação à simples transmissão de mensagens. A mediação reconhece ambos como agentes ativos do processo comunicacional, e a comunicação passa a ser entendida como resultado de um espaço compartilhado. Nesse ambiente, os atores sociais não são apenas veículos de ideias e informações, mas, promotores de saberes.

A partir dessas reflexões, é possível compreender que a comunicação de massa atualmente passa pelo processo de mediação e midiaticização. De fato, vivemos em um mundo em que a sociedade e a cultura são permeadas pelos *media*, e a realidade social “não pode ser pensada fora de um quadro midiático” (Bastos, 2012, p. 70), pois a

vida cotidiana e a comunicação global estão pautadas em intermediações que caracterizam as interações entre sujeitos e “[as] ações sociais, os produtos culturais e os programas políticos tornaram-se eles todos mediais” (Bastos, 2012, p. 70).

Segundo Fausto Neto (2008), em uma sociedade marcada pela midiaticização, a cultura midiática passa a desempenhar um papel estruturante, funcionando como referência e mecanismo que sustenta seu próprio sistema. Nesse contexto, instituições e atores sociais são impactados e reconfigurados por novos modos de organização e estratégias, aproximando produtores e consumidores em uma mesma lógica de interação. Com a ampliação do ambiente midiático e o avanço das tecnologias, emergem novas formas de viver e se relacionar, como destacado Barros (2012, pp. 101-102) “mais que instrumento destinado a cumprir certas funções sociais (ou comerciais), a mídia é elemento estruturante da vida social, que interfere no próprio modo de organização da vida em sociedade. Uma sociedade midiaticiza”.

Portanto, se a cultura pode ser entendida como um conjunto de valores compartilhados, estudar a cultura em uma sociedade midiaticizada implica compreender a comunicação como forma de organização da esfera pública. É preciso atentar para práticas, signos e códigos que atravessam e permeiam a sociedade e sua cultura midiaticizada. Para Braga (2012, p. 51), “são os processos de midiaticização os responsáveis por caracterizarem e delinearem as mediações comunicativas da sociedade”.

Dessa forma, a produção cultural engloba “apropriação de significados, práticas de representação e materialização discursiva do sentido”, o que implica o uso de métodos e teorias adequadas para sua leitura. Logo, a produção cultural não está restrita somente ao cotidiano,

mas é elaborada e amplificada em espaços públicos mediados, pois “abandona o silêncio e a invisibilidade doméstica e começa a disputar significados e representações” (Da Porta, 2018, p. 13).

Assim, a cultura perpassa as práticas culturais dentro da sociedade contemporânea, constituindo uma nova maneira de os atores se socializarem. Segundo Barros (2012), o contexto social, a identidade cultural e a participação em uma comunidade são espaços em que o receptor vivencia suas práticas cotidianas, e é no cotidiano que se insere uma cultura midiaticizada e ocorre uma nova forma de sociabilidade, na qual as interações sociais estão amparadas pelo intermédio da mídia. Essa forma de comunicação vai constituir os processos interacionais, os quais estabelecem as relações entre indivíduos, grupos e setores da sociedade (Braga, 2006).

Cury (2004, p. 4) complementa essa perspectiva ao destacar que a midiaticização promove uma “reconfiguração das práticas sociais, culturais e políticas em função da lógica midiática”. Dessa forma, os saberes tradicionais, situações cotidianas e até mesmo os processos educativos passam a ser atravessados por exigências de visibilidade, instantaneidade e engajamento. A cultura torna-se performativa, e o tempo, antes vivido como duração, converte-se em urgência, redefinindo o próprio sentido da experiência.

Sodré (2008, p. 24) denomina essas novas formas de interação como “tecnointerações”, nas quais múltiplas instituições se articulam com organizações midiáticas, promovendo uma tendência à virtualização das relações humanas. A velocidade com que os conteúdos circulam e se retroalimentam cria um ambiente comunicacional complexo, em que o

cotidiano é atravessado por “mediações multilocalizadas”, possibilitando uma “tendência à virtualização das relações humanas”.

O processo de midiaticização inaugura um ambiente comunicacional complexo, que não se limita à lógica midiática tradicional nem aos fluxos informacionais convencionais. Ainda que impulse transformações tecnológicas e novas formas de interação, são os processos comunicacionais realizados socialmente que constroem a realidade. Como destaca Braga (2007, p. 147), é a própria sociedade que “realiza, escolhe e direciona” esses processos. Paiva (2012, p. 160) reforça essa perspectiva ao apontar que a midiaticização, especialmente no contexto da circulação, se manifesta em ambientes como a internet, “em que a mensagem não para de circular ‘quase nunca’, favorecendo níveis dinâmicos de acesso, mediação, interação e comunicação compartilhada”.

Os indivíduos conectados à rede, mediados por tecnologias, estão atrelados ao ciberespaço ao trocarem, publicarem informações e partilharem dados, sendo a cibercultura, “a cultura que acontece no ciberespaço” (Martino, 2014, p. 24). A interação gera produtos que circulam na sociedade e ultrapassam a questão da mera recepção por parte de um espectador diante de uma tela. Para Braga (2012), o produto que circula e permanece está em um sistema de circulação que é viável e no qual se retroalimenta, pois ao circular, ele se molda e tenta moldar o ambiente.

Portanto, pensar em cibercultura, é justamente pensar como se dá a comunicação em rede e fazer destes espaços, que podem vir a ser locais de produção, consumo, publicidade e comercialização, locais onde as relações sociais estão pautadas em novas possibilidades interacionais e informacionais, ou seja, a forma e a velocidade como as informações

e opiniões são transmitidas, reorganizadas, compartilhadas e viralizadas, gera uma rede global de interlocução, onde todos estão interconectados e podem emitir, enunciar, comunicar e consumir narrativas.

a linguagem é a da mídia digital, a abrangência é global, a dinâmica é interativa e os protagonistas, virtualmente, somos todos nós que possuímos meios informáticos e, com eles, nos inserimos, seja em redes sociais, seja nos mercados articulados pelas empresas e negócios de mídia e comunicação. (Rüdiger, 2011, p. 131)

Nesse ambiente, o panorama interacional que é ativado e articulado entre o indivíduo e a mídia interativa, as mídias digitais são responsáveis por ampliar os contatos sociais, onde os interlocutores virtuais, além de serem “pontos de intersecção e de acesso à informação”, são encontrados mais facilmente do que em espaços físicos, pois “a conexão entre lugares foi substituída pela conexão entre pessoas (...) as relações passaram a ser entre indivíduos” (Martino, 2014, p. 140).

A expansão da cultura digital trouxe consigo uma série de transformações no acesso à produção simbólica, mas também evidenciou profundas desigualdades no processo de mediação cultural. A disponibilização em rede de obras de arte, da música de alcance universal, de relíquias literárias, dos grandes clássicos do cinema e das inovações científicas e tecnológicas revela o potencial transformador da cultura mediada pela tecnologia. Portanto, como “toda mídia”, ela oferece lazer, entretenimento e diversão, ao mesmo tempo em que, como uma nova mídia, abre caminhos para o trabalho e a educação, por meio de iniciativas como o ensino a distância, as teleconferências e as publicações digitais.

Contudo, esse ambiente digital não é neutro, uma vez que não alcança todos de forma equitativa. À margem da sociedade midiaticizada permanecem os desconectados, os “sem banda larga”, os excluídos digitais, os “outsiders do século XXI” (Paiva, 2012, p. 156). Além de muitas vezes manter excluída e marginalizada uma parcela significativa da população, a cultura digital acaba por reforçar desigualdades já existentes, ao limitar o acesso pleno às tecnologias e às oportunidades que delas derivam.

Nesse contexto, é importante destacar que as mídias digitais podem gerar mediações superficiais e voltadas apenas ao consumo, mas também têm o potencial de construir mediações capazes de enfrentar desigualdades socioeconômicas. Da mesma forma, podem contribuir para um processo de midiaticização alinhado às dinâmicas do capitalismo, reforçando desequilíbrios sociais, ou, em contrapartida, favorecer a aproximação entre diferentes classes sociais por meio de conexões sociotecnológicas bem estruturadas. Em última instância, tudo dependerá da forma como os atores sociais se posicionam e atuam dentro desses processos (Paiva, 2012).

Conceito de aceleração, retrotopia e o movimento *Slow Living*

A crescente midiaticização da sociedade, marcada por conexões digitais intensas e desiguais, revela os limites do acesso tecnológico, bem como os efeitos da aceleração sobre a vida cotidiana. Se, por um lado, os meios digitais podem promover inclusão e diálogo entre diferentes grupos sociais, por outro, inserem-se em uma lógica temporal cada vez mais vertiginosa, que intensifica desigualdades e fragiliza vínculos. É nesse cenário que se torna relevante compreender os

processos de aceleração social descritos por Rosa (2019), bem como os movimentos que emergem em resposta a essa velocidade excessiva, como o *Slow Living* e a retrotopia, os quais propõem uma revalorização do tempo vivido, da memória e da experiência, em contraponto à lógica produtivista e imediatista que rege o mundo contemporâneo.

Essa complexidade se torna ainda mais evidente quando observada à luz dos três tipos de aceleração social propostos por Rosa (2019), que auxiliam na compreensão de como os processos digitais se inserem em uma lógica temporal cada vez mais intensa. A primeira forma é a aceleração tecnológica, definida como o “aumento intencional de velocidade dos processos de transporte, comunicação e produção *orientados por metas* (grifo da autora)” (Rosa, 2019, p. 20), que transforma drasticamente o espaço-tempo da sociedade, comprimindo distâncias e tornando o tempo um fator dominante na organização da vida cotidiana. A segunda forma é a aceleração das mudanças sociais, que torna instáveis os padrões de associação, valores, estilos de vida e formas de conhecimento, revelando que “até mesmo a velocidade da mudança está mudando” (Rosa, 2019, p. 20).

A terceira forma, é a aceleração do ritmo de vida, marcada pela sensação de escassez de tempo e pela tentativa constante de realizar mais ações em menos tempo. Rosa (2019, p. 27) descreve esse fenômeno como uma experiência em que “o tempo é percebido como uma matéria-prima que é consumida como petróleo e que está, portanto, tornando-se cada vez mais escassa e valiosa”, gerando um estado de exaustão e sobrecarga emocional.

A sociedade moderna, portanto, é dinâmica e definida por Rosa (2019) como uma “sociedade da aceleração”, caracterizada por um

aumento exaustivo no ritmo da vida. A aceleração não é causada apenas pela tecnologia em si, mas pela assim chamada “fome de tempo” (Rosa, 2019, p. 29), um sentimento generalizado e crescente de escassez de tempo, culminando em uma sensação de que nunca há tempo suficiente para fazer tudo o que se quer ou precisa. É uma força motriz por trás da busca incessante por velocidade e eficiência que caracteriza nossa época.

Rosa (2019), além dos três tipos de aceleração, identifica três motores principais que sustentam esse processo de forma contínua: o primeiro é o motor social, relacionado à competição. No contexto da economia capitalista e em diversas esferas da vida moderna que perpassam a política, ciência e artes, o princípio competitivo exige uma aceleração constante. Desse modo, para obter vantagens ou simplesmente manter a posição atual, é necessário economizar tempo e inovar de forma mais rápida do que a concorrência, gerando um ciclo em que os indivíduos sentem que precisam correr cada vez mais rápido apenas para ficarem no mesmo lugar.

O segundo motor é o cultural, que se baseia na promessa de eternidade. Em uma cultura secularizada, a “boa vida” passa a ser medida pela quantidade e intensidade das experiências vividas, sendo “a busca por realizar tantas opções quanto possível dentro das vastas possibilidades que o mundo tem para oferecer” (Rosa, 2019, p. 41). Como o mundo oferece mais possibilidades do que uma vida pode comportar e arcar, a aceleração surge como uma estratégia para “viver mais” dentro da limitação de tempo que possuímos. Contudo, a tentativa de escapar da finitude e da morte por meio da multiplicação de experiências é frustrada pela própria lógica da aceleração, pois o número de opções disponíveis também cresce exponencialmente, transformando

o tempo em um recurso escasso, que ajuda a perpetuar a ideia de que nunca vivemos o suficiente, mesmo quando vivemos rápido demais.

Por fim, a autora aponta o ciclo de aceleração como um sistema que se retroalimenta na modernidade tardia e se torna “um sistema autopropulsor que não precisa mais de nenhuma força de impulsão externa” (Rosa, 2019, p. 43). A aceleração tecnológica, com o surgimento de novas ferramentas e dispositivos, leva à aceleração da mudança social, com novas estruturas e formas de vida. Isso intensifica o ritmo da vida e a sensação de escassez de tempo, gerando uma demanda cada vez maior por tecnologias que prometem economizar tempo, o que fecha o ciclo da aceleração, perpetuando uma lógica que caracteriza nossa era. Nesse sentido, as mídias digitais, ao intensificarem essa lógica de hiperconectividade e imediatismo, podem contribuir para fomentar o cansaço generalizado e adoecimento da sociedade.

A lógica autopropulsora da aceleração, que transforma o tempo em recurso escasso e a vida em uma corrida constante, gera exaustão, bem como um sentimento de desorientação temporal. É nesse cenário que se insere a análise de Bauman (2017), ao identificar a retrotopia como uma resposta simbólica à crise do futuro provocada por esse ritmo desenfreado. Se Rosa (2019, 2022) descreve a aceleração como um motor que não precisa mais de impulso externo, Bauman mostra como esse motor, ao perder o controle sobre o amanhã, faz com que os sujeitos voltem seus olhares para um passado idealizado, não como projeto político, mas como refúgio emocional diante da incerteza do futuro.

Dessa forma, enquanto a utopia clássica projetava um mundo melhor no porvir, a retrotopia busca refúgio em um passado idealizado, que está perdido, mas não morto, para o autor “retrotopias [são] visões

instaladas num passado perdido/roubado/abandonado, mas que não morreu” (Bauman, 2017, p. 10). Essa mudança de direção é descrita metaforicamente por Bauman a partir da observação da obra de Paul Klee, intitulado como o “Anjo da História”, em que representação do ser angelical demonstra que antes era empurrado para o futuro de costas para o passado, e agora é impelido de volta ao paraíso do passado por uma tempestade vinda de um “futuro imaginado, antecipado e temido” (p. 7).

Diante de um futuro percebido como ameaçador e um presente desordenado, o passado torna-se um refúgio de suposta estabilidade e confiabilidade. Assim, o futuro imaginado carrega um anseio nostálgico, conhecido como “epidemia global de nostalgia” (Bauman, 2017, p. 8), justamente porque o futuro perdeu sua credibilidade, de modo que as pessoas não acreditam mais em um amanhã esperançoso, pelo contrário, “o futuro se transforma, de hábitat natural de esperanças e expectativas legítimas, em local de pesadelos” (p. 10), incluindo medo de perder o emprego, a posição social e de ver as próprias qualificações se tornarem obsoletas.

Assim, a incapacidade de controlar o presente ou de confiar no futuro leva a uma “guinada de 180 graus” na mentalidade pública, que passa a reinvestir suas esperanças em um passado idealizado, buscando ali a segurança e a certeza que o mundo acelerado não consegue mais oferecer (Bauman, 2017, p. 10). Desse modo, os conceitos de retrotopia e aceleração começam a ecoar como respostas complementares à crise contemporânea, revelando conexões entre a modernidade e os mecanismos de defesa que emergem diante dela.

A análise de autores como Bauman (2017) e Rosa (2022; 2019) permite estabelecer pontos de convergência claros. Em primeiro lugar, a modernidade carrega consigo uma crise do progresso e da autonomia, na qual o ritmo acelerado da modernidade desfaz a expectativa de autonomia pessoal e social, em que a vida deixa de ser um projeto de construção de sentido e passa a ser uma corrida para “permanecer no páreo” (Rosa, 2022, p. 118). Bauman (2017, p. 15) reforça essa ideia ao afirmar que o objetivo não é mais construir uma “sociedade melhor”, mas sim “melhorar a sua própria posição individual dentro dessa sociedade [...] incorrigível”, fazendo com que o conceito de retrotopia apareça como uma tentativa de resgatar uma época em que as estruturas sociais pareciam mais estáveis e a vida, mais previsível.

A aceleração também fragmenta experiências em “episódios isolados”, que não deixam “traços de memórias” levando a uma consequente “saturação social”, o que acaba por dificultar a formação de vínculos e laços intencionais entre os indivíduos (Rosa, 2022, p. 139). O resultado dessa forma de viver, é que os sujeitos se tornam cada vez mais isolados e alienados. O conceito de retrotopia, apresenta uma necessidade de “retorno às tribos”, pois, em um mundo marcado pela competição e pela desconfiança, as pessoas buscam refúgio em comunidades fechadas, estruturadas na lógica do “nós contra eles”, que oferecem pertencimento e segurança, ainda que baseadas em um passado mitificado, uma vez que este “fornece um local de construção muitíssimo conveniente e, de muitos modos, mais atraente e tentador para tais zonas de conforto” (Bauman, 2017, p. 53). Contudo, o problema reside no fato de que esses agrupamentos não se formam para integrar ou agregar outros, mas sim para reafirmar fronteiras identitárias, em

que, cada indivíduo, ao reconhecer-se como membro de sua tribo, passa a falar apenas consigo mesmo, isolando-se e rejeitando previamente qualquer discurso que venha do outro lado.

Diante dessa impotência, a política, não possui mais o poder de moldar o futuro, mas desloca-se para um espaço de memória coletiva: “um espaço imensamente mais suscetível a manipulações e administração, e, por isso, promissor de uma chance de bem-aventurada onipotência, há muito perdida” (Bauman, 2017, p. 50). Nesse ambiente, o passado, embora fixo e idealizado, passa a ser tratado como maleável, oferecendo uma ilusão de controle que o presente e o futuro já não permitem.

A vida acelerada, que causa a angústia que leva à retrotopia, é marcada por um “estilo de vida impaciente; aquele em que o tempo está sempre se esgotando” (Tam, 2008, p. 209), pois o foco está nos momentos futuros, e a aceleração tecnológica gera uma sensação de escassez de tempo, apesar de teoricamente liberá-lo (Rosa, 2022; Tam, 2008). A aceleração social leva a formas de alienação, sendo sentida como um estado no qual os sujeitos perseguem fins que não desejam realmente, e os indivíduos se sentem “presos correndo implacavelmente em círculos, como um ratinho de laboratório” (Rosa, 2022, p. 42).

Logo, se a aceleração gera uma crise existencial e a retrotopia aparece como uma fuga mental e nostálgica para um passado seguro, o movimento *Slow Living* (viver devagar) se apresenta como uma práxis de resistência que, em vez de fugir para um passado imaginado, busca reorientar a qualidade do tempo e da vida no presente.

Assim, o ponto nevrálgico do *Slow Living* não está em medir o tempo em termos de velocidade ou duração, (tempo cronológico ou newtoniano, por exemplo), mas sim em seu caráter qualitativo. Em

contraste, o *Slow Living*, derivado do movimento *Slow Food*, busca oferecer momentos de “*kairos*”, buscando encontrar o “momento oportuno e propício”, em “um instante de atemporalidade, onde oportunidades de compartilhar, refletir e conviver conferem ao tempo sua verdadeira qualidade”, funcionando como uma espécie antídoto à sensação de que o presente acelerado é turbulento e insatisfatório (Tam, 2008, p. 213).

O *Slow Living* surge, portanto, como uma alternativa por ser uma “forma cuidadosa de viver” (careful way of living). A prática *Slow* incorpora a noção de “cuidado” (*care*), que é uma atitude e um modo de vida, começando com o “cuidado de si” (*souci de soi*) e se estendendo para a comunidade, os animais, a cultura e o meio ambiente. O cuidado ético e reflexivo torna-se o oposto da vida rápida e “descuidada” (*careless*) que a aceleração impõe. Dessa forma, ao se posicionar reflexivamente em um mundo interconectado e cultivar o eu, o *Slow Living* apresenta-se como uma ferramenta de combate à alienação (Tam, 2008, p. 214).

Enquanto temos uma modernidade tardia na busca constante de uma “nostalgia sem experiência vivida” (*armchair nostalgia*), onde o consumidor é seduzido por imagens de um passado imaginário que nunca viveu, o *SlowLiving* é proposto como um exercício e um modelo de vida que busca recuperar a filosofia como uma forma de vida (práxis) e não apenas um discurso teórico.

A prática do *Slow Living* é um exercício, um modelo de vida, uma maneira de estar no mundo. Esse modo de práxis confere uma dimensão ética ao prazer. [...] e que pode ser aplicada a todos, independentemente de sua posição social. Essa abordagem também evidencia a interconexão da comunidade, na qual a sociedade é composta por indivíduos conectados, e não alienados. Ao reconhecer o outro em nós, começa-se a cuidar da

comunidade, tomando consciência de que os efeitos das próprias ações repercutem na vida dos demais. (Tam, 2008, p. 216)

Assim, o *Slow Living* oferece uma saída ativa, prática e ética do ciclo destrutivo de aceleração e ansiedade, em vez de se contentar com o refúgio ilusório do passado idealizado da retrotopia. Portanto, o *Slow Living* pode ser uma resposta ética e cultural à mesma crise temporal, causada pela aceleração, a ansiedade e a alienação, que a retrotopia tenta resolver por meio da fantasia e da nostalgia. A partir dessa perspectiva, é possível ampliar o debate para campos concretos da vida cotidiana, como o fazer têxtil, onde práticas manuais e artesanais revelam caminhos de resistência à lógica produtivista e à fragmentação temporal da modernidade.

O fazer têxtil e o artesanato

Quando o homem usa a agulha do osso para unir duas peles de couro, sem perceber, dá início a uma área de conhecimento tão infinitamente complexa e fundamental que compreender esta dimensão por uma só ótica parece ser insuficiente. Pensar nos fazeres artesanais de mães e avós, do preparo do enxoval para o bebê que irá nascer, nas toalhas e paninhos de mesa de crochê, é conversar com o cotidiano, com esferas domésticas capazes de carregar o afeto e as memórias familiares.

Isso se expande para os espaços mais industriais e institucionalizados, onde na revolução industrial ganharam um espaço despido de valor simbólico que normalmente pode ser ligado às práticas manuais. Se um dia foi inventado o tricô manual feito com duas agulhas e um fio, a indústria encontrou seu caminho para reproduzi-lo à máquina.

a industrialização despojou a produção de seu caráter artesanal, isto é, pessoal, criador, apropriador da obra na medida em que ela se constitui. Transforma o trabalho em atividade anônima, mecânica e espoliada da própria obra; em suma, desfigura-o em “função”, algo a ser cumprido, indiferentemente, por um homem ou por um robô. (Kujawski, 1988, p. 47 como citado em Souza, 2000, p. 108)

Dentro desses espaços frios é priorizada a produtividade e, conseqüentemente, o lucro. O que antes era resultado de longos processos artesanais passou a ser associado ao maquinário. Essa aceleração produtiva não alterou somente a técnica, mas também a relação social com o têxtil. Se por um lado os tecidos se tornaram bens de consumo em larga escala, por outro eles perderam parte do vínculo comunitário que carregavam.

A dimensão sensível e artesanal da produção artística, a começar pelos materiais e instrumentos nela empregados, vê-se, então, desconsiderada e até negada naqueles locais onde, paradoxalmente, a resistência a uma razão tecnicista e instrumental deveria ser maior. (Souza, 2000, pp. 184-185)

Ainda em casos com processos semimecanizados, como é na costura a máquina, o processo de criação quebrado em setores e agenciado por outros tantos setores da empresa, juntamente com a exploração da mão de obra, não permite espaço para o desenvolvimento de artesãos. A autonomia do artesão, segundo Sennett (2009), está enraizada na relação profunda e contínua com o seu fazer; ele é autônomo não porque rejeita a autoridade, mas porque constrói a sua própria autoridade a partir do domínio da prática.

Assim, os produtos que antes eram resultados de um longo processo manual, tornaram-se “‘descaracterizados’, que não possibilitam perceber sua origem e identidade” (Krucken, 2012, p. 23). Neste sentido, a busca pela otimização e eficiência de processos, a mesma é aplicada ao modo de trabalho contemporâneo, setorizou a mão de obra criativa (aqueles que planejam os produtos) da mão de obra que produz. E se antes seria possível somente substituir essa segunda ponta da cadeia, a substituição de profissionais criativos por modelos de linguagem (*chatbots* de inteligências artificiais) aponta crescimento nos últimos anos.

Apesar disso, existem técnicas que, mesmo apropriadas pela indústria, resistem na mão de artesãos e hobistas. Mesmo com a máquina de tricô, ainda se vendem pares de agulhas e novelos de lã, o mesmo se aplica à máquina de costura. Sem contar com as tantas outras técnicas que não conseguem ser reproduzidas pelo maquinário sofisticado da indústria. Talvez se imagine que nossa tecnologia de ponta seria suficiente para capturar a simplicidade de um quadrado de crochê, mas, aparentemente, os dedos e polegares realizam um trabalho mais complexo do que o esperado (Storck et al., 2023). Pensar então no têxtil como um bem comum social implica resgatar sua dimensão existencial. A trama e a malha não são somente produtos, mas materiais que acompanham a vida cotidiana, marca passagens, rituais e pertencimentos.

Neste sentido, não se procura desprezar os avanços industriais do setor têxtil, mas compreender que a indústria e a digitalização não resultam na superação de suas práticas manuais anteriores. Essa expectativa de superação pode ser atribuída às duas pontas da cadeia: o consumidor que tem mais acesso a produtos têxteis por menos valor monetário e a indústria que consegue aumentar sua produtividade e

lucro, mas esta expectativa não engloba o artesão, que aqui é substituído pelo maquinário.

O tempo do fazer artesanal não pode ser totalmente moldado pela lógica da produtividade. O gesto repetitivo pode ser compreendido como estado meditativo, acessível tanto por práticas quanto pelo senso comum de “desacelerar com as mãos”. Conforme argumenta Souza (2023) ao dizer que “o fazer artesanal é, ao mesmo tempo, pensar, perceber e sentir os objetos, enquanto lhes são reveladas suas qualidades”.

Slow Stitching e os processos têxteis

Zygmunt Bauman (2017) define que a retrotopia é um desejo de retorno à passados idealizados, vistos por uma ótica que projeta neles a antítese das problemáticas contemporâneas. Neste sentido, a retomada do artesanato e dos fazeres manuais pode ser interpretada como expressão desse anseio, ao se oporem aos processos industriais e ao setor que comercializa estes produtos. No entanto, essa revalorização não se aplica somente por um movimento nostálgico; fatores econômicos e socioculturais também contribuíram para a sua ampliação.

Ainda assim, práticas artesanais continuam a se configurar como oposição, mesmo que sem intenção explícita, às dinâmicas aceleradas do mundo contemporâneo. Sob a perspectiva da nostalgia de um passado idealizado e de suas práticas, o artesanal frequentemente recebe uma interpretação restrita à dimensão corporal, que se resumiria a gestos mecânicos, ou forma de “manter as mãos ocupadas”, desconsiderando seu caráter reflexivo e de planejamento. Como observa Pallasmaa (2013, p. 12):

Esta divisão entre corpo e mente tem, é claro, suas bases sólidas na história da filosofia ocidental. Lamentavelmente, as pedagogias e práticas educacionais prevaletentes também continuam a separar as habilidades mentais, intelectuais e emocionais dos sentidos e das dimensões múltiplas da corporificação humana. [...] Ou seja, os princípios educacionais que prevalecem na atualidade não conseguem compreender a essência indeterminada, dinâmica e sensualmente integrada da existência do pensamento e da ação humana. (Pallasmaa, 2013, p. 12 como citado em Silveira et al., 2024)

A ideia de que o artesanato é uma prática puramente manual desconsidera a complexidade e o tempo de aprendizado envolvidos. As habilidades manuais são construídas gradualmente, por meio da repetição e da experiência acumulada. O gesto que parece automático é, na verdade, resultado de um longo processo de prática e familiaridade com o material.

Se uma pessoa tivesse de pensar em cada movimento para acordar de manhã, levaria uma hora para sair da cama. Quando falamos de fazer algo “instintivamente”, muitas vezes estamos nos referindo a comportamentos que de tal maneira entraram em nossa rotina que não mais precisamos pensar a respeito. Aprendendo uma capacitação, desenvolvemos um complicado repertório de procedimentos desse tipo. (Sennett, 2009, p. 62)

Richard Sennett, em *O Artífice* (2009), afirma que “devemos encarar com desconfiança os supostos talentos inatos e sem treinamento”, uma vez que o domínio técnico se constrói por meio do exercício constante e da capacidade de revisar e ajustar a própria ação. A repetição, nesse sentido, não é um ato mecânico, mas um método de aprendizado, essencial para a internalização de técnicas e gestos. Em atividades

manuais, especialmente no artesanato têxtil, essa construção do saber se dá em duas dimensões temporais distintas: o tempo de aprendizagem e o tempo de execução. O primeiro refere-se à fase no qual a memória muscular ainda não foi consolidada, tornando o processo mais lento e, muitas vezes, frustrante, pois o indivíduo não consegue usufruir plenamente do gesto. O segundo corresponde ao tempo de execução, quando a técnica já foi assimilada e a prática se torna mais fluida, permitindo maior concentração, precisão e envolvimento com o material.

Esta frustração torna-se evidente quando o artesanato é praticado com foco no produto final. Criam-se atalhos no processo de criação para que o trabalho se conclua rapidamente: os trabalhos se tornam menores, com menos etapas, com padrões simplificados (se houver), utilizando fios cada vez mais grossos (quando há trabalho com fios). Esses atalhos podem ser atribuídos a diversos fatores, incluindo a pressão por resultados rápidos e a limitação do tempo disponível para práticas manuais.

Neste cenário, o movimento *Slow Stitching* surge como uma prática que visa desafiar a lógica da aceleração e da produtividade. Inspirado pelo movimento *Slow Living*, o *Slow Stitching* surge como uma prática que busca desacelerar o gesto e reaproximar o fazer manual de uma experiência mais consciente e sensível. Não se trata exatamente de uma técnica, mas de uma prática diária que engloba principalmente métodos de bordado simples, como o *sashiko* e o *boro*, de origem japonesa, e o *kantha*, tradicional da Índia e do Bangladesh. A maioria dessas técnicas utilizam do ponto corrido, um dos pontos mais elementares da costura, que consiste em atravessar a agulha com intervalos regulares.

O *Slow Stitching* é um movimento de pequena escala cuja difusão deu-se sobretudo em blogs e comunidades online dedicadas ao bordado

artesanal. A publicação do livro *Slow Stitch* (Claire Wellesley-Smith, 2017) contribuiu para dar alguma visibilidade e coesão ao termo, embora ainda faltem estudos sistemáticos que confirmem se o *Slow Stitching* pode, de fato, ser compreendido como um movimento estruturado, ou se permanece como uma prática dispersa, sustentada por gestos e intenções comuns mais do que por uma identidade coletiva definida.

Questiona-se também se o termo *Slow Stitching* não representaria somente uma nova roupagem para técnicas tradicionais de bordado, apresentadas de forma repaginada em workshops e cursos voltados a um público que teve pouco ou nenhum contato prévio com o fazer têxtil. A simplicidade de sua execução, somada ao fácil acesso a materiais e instruções, contribui para sua popularidade, mas também levanta dúvidas sobre o quanto o movimento traz de fato algo novo.

Ainda assim, dentro do que o *Slow Stitching* se propõe, é possível reconhecer valor sobretudo na ênfase ao processo como experiência central, na qual o bordado, e por extensão o fazer têxtil, adquirem sentido para além do resultado final. Como Ingold (2013, pp. 20-21) propõe, o fazer não deveria ser entendido como um projeto com fim previamente estipulado, mas como “um processo de crescimento” nas quais o artesão participa desde o início no diálogo com materiais ativos, “em antecipação ao que possa emergir”.

Entendendo as limitações apresentadas e pela ótica do processo de crescimento apresentado por Ingold (2013), o *Slow Stiching* oferece um caminho de construção de domínio técnico e conexão com o fazer têxtil. Desta forma, mesmo que simples, o gesto repetitivo do bordado se torna um meio de criar um ritmo de produção consistente, que valoriza

mais o processo do que seu resultado, oferecendo um escape a aceleração da vida cotidiana e quebra da produtividade.

Conclusão

Como forma de encerramento e articulação conceitual, é possível afirmar que o *Slow Living*, ao propor uma resposta à crise temporal provocada pela aceleração, ansiedade e alienação, dialoga com as práticas têxteis manuais que resistem à lógica produtivista da modernidade industrial. A Revolução Industrial, com o surgimento da indústria têxtil automatizada, transformou radicalmente a relação entre tempo, trabalho e matéria, o que antes era expressão de cuidado, afeto e memória, como o tricô manual ou a costura feita em casa, passou a ser fragmentado, setorizado e esvaziado de sentido simbólico.

Nesse contexto, pensar o têxtil como herança material e imaterial é recuperar sua dimensão existencial e ancestral, em que o fazer artesanal vai para além da técnica, mas se configura como gesto, presença e forma de conhecimento. Como propõem autores como Sennett e Ingold, o trabalho manual envolve autonomia criativa e atenção ao processo, revelando que o saber se constrói no próprio ato de fazer. É justamente nesse ponto que o movimento *Slow Stitching* se insere como desdobramento prático do *Slow Living*: ao valorizar técnicas como sashiko, boro e kantha, ele propõe uma desaceleração consciente, em que o tempo do fazer é vivido como experiência sensível e meditativa. O alinhavo lento, repetitivo e intencional se opõe à automatização industrial, resgatando saberes ancestrais e formas de existência que reconhecem o valor do processo acima do produto.

Além disso, essas práticas se colocam como resistência à cultura midiática, marcada pela urgência, pela visibilidade e pela circulação incessante de signos. Como aponta Martín-Barbero, é preciso compreender a comunicação não apenas como transmissão, mas como mediação cultural, e nesse sentido, o fazer artesanal também comunica, também produz sentido. O *Slow Stitching*, portanto, torna-se uma postura diante da vida, uma forma de resistir à alienação contemporânea e de ressignificar o cotidiano por meio do fio, do toque e da memória. Assim, costurar, bordar ou tricotar deixa de ser um ato de produção para tornar-se uma forma de habitar o tempo com atenção e vínculos.

Referências

Bauman, Z. (2017). *Retrotopia*. Zahar.

Braga, J. L. (2006). *A retórica da mídia: As estratégias do discurso televisivo*. Paulus.

Braga, J. L. (2007). Mediações e práticas sociais: A perspectiva da comunicação como cultura. In J. L. Braga & M. C. Ferreira (Orgs.), *Comunicação e cultura: Ensaios de teoria e método* (pp. 135-154). Paulus.

Braga, J. L. (2012). *Mediações e práticas sociais*. Paulus.

Castells, M. (2002). *A sociedade em rede*. Paz e Terra.

Hall, S. (2003). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. UFMG.

- Hjarvard, S. (2012). *The mediatization of culture and society*. Routledge.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. UFRJ.
- Martín-Barbero, J. (2003). *A comunicação na cultura: Mediações culturais*. Editora UFMG.
- Martín-Barbero, J. (2009). *Dos meios às mediações*. UFRJ.
- Martino, L. C. (2014). *Teoria da comunicação*. Vozes.
- Paiva, R. (2012). *Mídia e sociedade: A circulação dos sentidos*. EDUFBA.
- Parker, R. (1984). *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*. Women's Press.
- Rosa, H. (2019). *Tempo e alienação: Por uma teoria crítica da temporalidade na modernidade tardia* (F. R. Lucas, Trad.). Vozes.
- Rosa, H. (2022). *Por uma teoria crítica da temporalidade tardo-moderna: Alienação, aceleração*. (F. R. Lucas, Trad.). Vozes.
- Rüdiger, F. (2011). *Cibercultura: As formas atuais da comunicação*. Sulina.

Sennett, R. (2009). *O artífice*. Record.

Silveira Barbosa, M. C., Gobbato, C., & Kremer, C. (2024). *Pensar a cidade, os movimentos sociais e a educação: Aportes de Richard Sennett*. Educar em Revista.

Sodré, M. (2008). *Antropológica do espelho: Uma teoria da comunicação*. Vozes.

Souza, R. (2023). *O sentido dos sentidos: A educação do sensível*. Autêntica.

Storck, J. L., Steenbock, L., Dotter, M., Funke, H., & Ehrmann, A. (2023). *Principle capabilities of crocheted fabrics for composite materials*. Journal of Engineered Fibers and Fabrics.

A EVOLUÇÃO DE MOVIMENTOS PAUTADOS PELA ARTE FUNCIONAL

Matheus de Moraes Teixeira¹
Dorival Campos Rossi²

Ao longo da história do design e das práticas artísticas, o embate entre arte, técnica e produção industrial delineou trajetórias distintas de pensamento e ação, em que o fazer manual e a mecanização alternaram-se entre a glória e o esquecimento. Por vezes, a busca pela eficiência material obscureceu a dimensão estética e humana do trabalho; em outras, movimentos inteiros ergueram-se para restituir ao ato de criar o seu valor simbólico e ético. Nesse percurso, o design, enquanto campo de mediação entre o utilitário e o artístico, tornou-se um território fértil

-
1. Mestrando em Mídia e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista (UNESP).
moraes.teixeira@unesp.br
 2. Doutor em Comunicação e Semiótica
Professor da Universidade Estadual Paulista (UNESP).
dorival.rossi@unesp.br

para se compreender o impacto das transformações tecnológicas sobre a cultura material e sobre a relação do ser humano com o objeto.

Dessa maneira, é possível observar que o desenvolvimento histórico de três movimentos; o *Arts and Crafts*, o *Do-It-Yourself* (DIY) e o Movimento Maker, constitui uma linha evolutiva marcada por um mesmo anseio: a reintegração entre o fazer e o pensar, entre o criador e o produto, entre o humano e a máquina. Embora surgidos em contextos distintos, todos compartilham uma filosofia que se opõe à alienação produtiva, propondo, cada qual à sua maneira, a autonomia criativa como fundamento de um novo modo de relação com o mundo.

O *Arts and Crafts*, nascido na Inglaterra vitoriana, representa a gênese dessa inquietação moderna. Idealizado por pensadores como John Ruskin e William Morris, o movimento insurgiu-se contra a desumanização provocada pela Revolução Industrial e buscou restaurar a “alegria no trabalho” (Krug, 2014), propondo uma arte funcional que unisse estética e ética em um mesmo gesto criativo.

Décadas mais tarde, no século XX, o movimento *Do-It-Yourself* (DIY) retomaria esse espírito de autonomia, agora sob o signo da resistência cultural. Enraizado nas subculturas juvenis e no ethos antielitista das décadas de 1970 e 1980, o DIY reafirmou o poder do indivíduo comum em criar, publicar e compartilhar, rompendo as barreiras entre o produtor e o consumidor (Lowndes, 2016; Spencer, 2008).

No século XXI, com o avanço da tecnologia digital e da fabricação pessoal, o Movimento Maker emerge como a materialização contemporânea da utopia artesanal. Com o auxílio de ferramentas acessíveis; impressoras 3D, cortadoras a laser e softwares de modelagem, o indivíduo readquire o controle sobre o processo produtivo,

transformando-se em protagonista do ato de criar (Anderson, 2012; Gershenfeld, 2005). Dessa forma, o Maker não apenas continua, mas amplifica o ideal do Arts and Crafts, convertendo a arte funcional em prática tecnológica e social.

Por fim, esse percurso culmina na figura do prossumidor, conceito desenvolvido por Alvin Toffler (1980) para descrever o indivíduo que consome o que ele mesmo produz. O prossumidor, expressão da chamada Terceira Onda, simboliza a dissolução definitiva das fronteiras entre produção e consumo, consolidando um novo paradigma no qual o design, a tecnologia e a criatividade individual convergem para redefinir a experiência humana com o fazer.

Assim, este artigo propõe-se a analisar a evolução dos movimentos *Arts and Crafts*, DIY e Maker, compreendendo o último como herdeiro direto do primeiro, e a discutir de que maneira essa genealogia resulta na reafirmação contemporânea da arte funcional por meio da figura do prossumidor.

A gênese da arte funcional: o movimento *Arts and Crafts*

Ao refletirmos sobre o nascimento do design moderno, é inevitável reconhecer o movimento *Arts and Crafts* como seu ponto de inflexão fundamental. Emergindo na Inglaterra da segunda metade do século XIX, o movimento foi uma resposta direta às transformações que a Revolução Industrial impôs à cultura material e às relações de trabalho. A aceleração produtiva, a mecanização e a perda da individualidade criadora transformaram o trabalhador em mero operador de máquinas, rompendo o vínculo ancestral entre a mão e o pensamento. Diante desse cenário, John Ruskin e William Morris insurgiram-se contra

a degradação estética e moral do trabalho, reivindicando o retorno à manualidade e à dignidade do ofício (Cumming & Kaplan, 1991).

O Arts and Crafts, portanto, não surgiu apenas como um estilo artístico, mas como um movimento ideológico e pedagógico. Sua intenção não era apenas ornamentar o mundo, mas redefinir o sentido da criação dentro de uma sociedade que havia relegado a arte à condição de luxo e o trabalho manual à de servidão. Morris acreditava que a beleza deveria ser um direito comum, e não privilégio de elites industriais. Inspirado nas reflexões morais de Ruskin, que via na Idade Média um modelo de harmonia entre arte e comunidade, ele propôs uma síntese entre estética, ética e produção, onde o objeto cotidiano deveria expressar a integridade de quem o faz e a honestidade dos materiais empregados (Hart, 2023).

Em 1861, a fundação da Morris, Marshall, Faulkner & Co. tornou-se o marco prático desse ideal. A empresa produzia mobiliário, papéis de parede, vitrais e tecidos que se tornaram ícones de uma estética fundada na simplicidade estrutural e na organicidade dos materiais. Cada peça era resultado de um processo coletivo e manual, distante das máquinas e da impessoalidade fabril. Essa filosofia se condensava no famoso princípio de Morris: *“Não tenha nada em casa que você não saiba ser útil ou que não acredite ser bonito.”* Essa frase, repetida e reinterpretada ao longo das décadas, sintetiza a essência do que se convencionou chamar arte funcional: a convergência entre o útil e o belo como fundamento ético e estético do design.

O ideal de arte funcional era, contudo, mais do que uma busca formal. Tratava-se de um projeto social. O movimento defendia que a reintegração entre arte e trabalho seria um meio de regeneração moral e cultural da sociedade. Como observa Krugh (2014), a “alegria no

trabalho” — *joy in labour* — era o núcleo moral do Arts and Crafts. O ato de criar não deveria ser uma atividade alienante, mas uma experiência de plenitude humana. Essa concepção fazia do fazer manual não apenas uma técnica, mas uma forma de resistência à alienação industrial, uma ética de vida que aproximava o artesão da natureza e da comunidade.

Por outro lado, a nobreza desse ideal encontrou uma barreira concreta: a economia. As peças criadas por Morris e seus colaboradores, pela própria natureza artesanal, eram de custo elevado. Assim, a utopia de democratizar a beleza e a qualidade de vida esbarrou na impossibilidade material de torná-las acessíveis às classes populares. Os produtos de *Morris & Co.*, apesar de sua moral socialista, acabaram sendo consumidos pela aristocracia que o movimento criticava. Cumming e Kaplan (1991) descrevem esse paradoxo como uma tensão insolúvel entre ética e viabilidade, na qual o desejo de transformação social do Arts and Crafts foi traído pelas condições materiais da própria modernidade industrial.

Mesmo assim, o movimento exerceu uma influência duradoura. Sua filosofia ultrapassou o campo das artes decorativas e alcançou a arquitetura, a educação e o design moderno. A Red House (1859-1860), projetada por Philip Webb para Morris, tornou-se um exemplo concreto da integração entre arte, artesanato e vida doméstica. Nela, todos os elementos, da estrutura à mobília, obedeciam à lógica da totalidade estética, antecipando o conceito alemão de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Essa fusão entre arte e cotidiano foi o alicerce de uma visão de design como prática social e integradora.

As mulheres também tiveram papel decisivo na consolidação do movimento, ainda que historicamente ofuscadas. Imogen Hart (2023)

destaca figuras como May Morris e Dorothy Walker, que transformaram o ambiente doméstico em espaço de criação e reflexão. Elas ampliaram o conceito de design de interiores e tornaram o lar um locus de resistência cultural. O Arts and Crafts, nesse sentido, também foi um movimento de inclusão simbólica: permitiu que a esfera doméstica, tradicionalmente feminina, se tornasse terreno de experimentação estética e social.

O impacto do movimento extrapolou as fronteiras inglesas. Na Escandinávia e na América do Norte, artistas como Carl Larsson, Gustav Stickley e Frank Lloyd Wright reinterpretaram seus princípios em sintonia com culturas locais. A ideia de “honestidade material”, segundo a qual a forma e a função devem revelar o processo construtivo, foi incorporada por escolas de design como o Deutscher Werkbund e, mais tarde, pela Bauhaus (Cumming & Kaplan, 1991). Dessa maneira, o Arts and Crafts lançou as bases éticas e estéticas do modernismo e influenciou profundamente o pensamento projetual do século XX.

No entanto, como movimento de transformação social, ele sucumbiu ao avanço da racionalização industrial. O início do século XX marcou sua decadência, e a Primeira Guerra Mundial selou o fim de sua influência direta. Ainda assim, como lembra Cumming e Kaplan (1991), suas ideias permaneceram vivas no ensino artístico e nos movimentos posteriores que buscaram conciliar função, estética e responsabilidade social.

Dessa forma, o *Arts and Crafts* pode ser compreendido como a primeira manifestação moderna de resistência à alienação produtiva e, ao mesmo tempo, como o embrião da ideia de design como arte funcional. Embora tenha fracassado em democratizar o acesso à beleza, legou ao século XX a consciência de que o fazer humano possui uma dimensão ética indissociável da estética.

A partir desse marco fundacional, outros movimentos retomariam o ideal interrompido por Morris, agora sob novas linguagens, contextos e ferramentas. O primeiro deles, ainda distante das máquinas inteligentes, mas próximo do espírito de independência criadora, seria o movimento *Do-It-Yourself*, responsável por traduzir o sonho artesanal do século XIX em uma cultura de ação individual e acessível.

Do “Faça-Você-Mesmo” à democratização do fazer: o movimento DIY

Ao avançarmos pela história da cultura material, observamos que o impulso de reconectar o ser humano ao seu próprio fazer, tão defendido pelos idealistas do *Arts and Crafts*, encontrou nova forma e significado no século XX, sob a designação de *Do-It-Yourself* (DIY) ou simplesmente “faça-você-mesmo”. Ainda que distanciado no tempo e no contexto social, o movimento DIY herda o mesmo desejo de emancipação e autenticidade que animava William Morris e seus contemporâneos. Entretanto, ao contrário de seus antecessores, o DIY não buscava restaurar uma tradição artesanal perdida, mas sim subverter a lógica do consumo passivo e da dependência tecnológica, oferecendo à criatividade cotidiana o papel de resistência simbólica diante da massificação cultural (Lowndes, 2016).

A gênese do DIY está intimamente ligada à expansão do capitalismo tardio e à consolidação da sociedade de consumo. A industrialização, que no século XIX havia fragmentado o trabalho, no século XX fragmentou também o sujeito. Diante disso, o gesto de fazer algo com as próprias mãos tornou-se não apenas um ato econômico, mas um ato político e cultural. Ao produzir, modificar ou compartilhar objetos, músicas ou publicações, o indivíduo se insurgia contra o monopólio

das instituições e contra a alienação imposta pela lógica de mercado (Spencer, 2008).

O movimento DIY consolidou-se nas décadas de 1970 e 1980, especialmente entre as subculturas urbanas que emergiam nas grandes cidades ocidentais. A cena punk, por exemplo, foi talvez o seu exemplo mais emblemático. Dentro desse contexto, a ideia de autonomia total musical, gráfica, estética, tornou-se um valor central. O famoso lema publicado no fanzine *Sniffin' Glue*, “Aqui está um acorde, aqui está outro, agora forme sua própria banda”, sintetizava o espírito libertário de uma geração que via na criação direta e imperfeita uma forma legítima de expressão e resistência (Spencer, 2008). Essa atitude, simultaneamente anárquica e produtiva, ecoava a ética do trabalho artesanal defendida pelo Arts and Crafts, mas em um registro mais subversivo, mais próximo do cotidiano e mais voltado à ação individual do que ao ideal moral coletivo.

No entanto, seria um erro compreender o DIY apenas como um fenômeno cultural juvenil ou como moda passageira. Ele se constitui, na verdade, como uma ética da produção autônoma. O “faça-você-mesmo” não é apenas uma prática de bricolagem, mas um modo de existir em um mundo saturado de mediações e hierarquias técnicas. Sarah Lowndes (2016) aponta que o movimento se apoia em três princípios fundamentais: a autossuficiência, a experimentação e a recusa do especialista. Nessa perspectiva, o erro é incorporado como parte do processo criativo, e a imperfeição torna-se símbolo de autenticidade. É justamente nessa valorização do erro, na celebração da imperfeição como gesto humano, que o DIY se aproxima novamente da filosofia de Morris, para quem o trabalho criativo deveria conter a marca da individualidade e a alegria de sua execução.

Dessa maneira, o DIY pode ser entendido como o momento histórico em que o ideal de “arte funcional” é democratizado. Se o *Arts and Crafts* sonhava com uma beleza acessível a todos, mas falhou em viabilizá-la economicamente, o DIY rompeu a barreira do custo através da simplicidade dos meios. Com poucos recursos — uma fotocopiadora, um gravador doméstico, um computador pessoal — era possível criar, reproduzir e difundir ideias, sons e imagens. Essa acessibilidade transformou o ato de produzir em um gesto cultural e político de empoderamento.

A expansão da internet, nas décadas seguintes, amplificou esse fenômeno. Blogs, fóruns e plataformas digitais permitiram que os praticantes do DIY compartilhassem seus projetos e instruções com uma comunidade global, consolidando o princípio de que “fazer é conectar” (Gauntlett, 2018). A máxima expressa no título de David Gauntlett — *Making is Connecting* — representa o salto filosófico do movimento: criar é estabelecer vínculos, construir redes de sentido e identidade. O ato de fazer, assim, transcende o objeto físico e se converte em prática social.

Essa nova dimensão relacional distingue o DIY de seu antecessor histórico. Enquanto o *Arts and Crafts* se fundamentava na integridade moral do trabalho artesanal e na harmonia entre homem e natureza, o DIY centra-se na autonomia do sujeito e na construção coletiva de conhecimento. O valor da criação não está mais na sofisticação técnica ou na pureza estética, mas na participação, na experimentação e no compartilhamento. Essa ênfase no processo, e não no produto, reflete uma transformação cultural profunda: a de que o fazer humano, mesmo que imperfeito, é uma forma legítima de pensamento e de resistência.

O DIY, ao mesmo tempo, carrega consigo um paradoxo semelhante ao do *Arts and Crafts*. Se, por um lado, ele prega a independência e a criatividade pessoal, por outro, foi gradualmente assimilado pela própria indústria cultural contra a qual se insurgira. Lowndes (2016) observa que a estética da autenticidade e da “imperfeição charmosa” do DIY foi apropriada pelo marketing e pelo design corporativo, transformando a rebeldia em estilo. Assim, aquilo que nascera como gesto político foi, em parte, neutralizado por sua absorção no sistema de consumo.

Apesar dessa ambiguidade, o legado do DIY permanece essencial. Ele preparou o terreno simbólico e cultural para que, na virada do século XXI, o Movimento Maker pudesse emergir. Ao transferir o foco da estética para a ação, o DIY mostrou que a criatividade cotidiana é um instrumento de autonomia e que o indivíduo é capaz de ser o agente de sua própria transformação.

Assim, podemos afirmar que o DIY foi o ponto de inflexão entre o ideal artesanal e a cultura digital. Ele traduziu a utopia da “arte funcional” para uma sociedade conectada e tecnológica, na qual o conhecimento é compartilhado e a produção é descentralizada. O gesto de “fazer por si mesmo”, antes limitado à bricolagem doméstica ou à música independente, tornou-se a base cultural de uma revolução mais ampla: a da fabricação pessoal, que redefiniria as fronteiras entre criador e usuário, teoria e prática, arte e técnica.

Dessa transição nasce o Movimento Maker, herdeiro direto tanto do espírito artesanal do século XIX quanto da ética colaborativa do século XX. O Maker sintetiza esses dois legados; o moral do *Arts and Crafts* e o prático do DIY, elevando-os à condição de fenômeno sociotecnológico global.

O Movimento Maker e a materialização da utopia artesanal

Ao observarmos o percurso histórico que liga o gesto artesanal do século XIX à cultura tecnológica do presente, percebemos que o Movimento Maker se apresenta como o ponto de convergência entre a tradição do fazer e a inovação digital. É como se o ideal utópico do *Arts and Crafts*, interrompido pela limitação econômica de sua época, tivesse enfim encontrado o seu meio de realização prática. O que antes dependia da habilidade manual e do tempo do artesão, hoje é potencializado pelas ferramentas de fabricação digital, que devolvem ao indivíduo o controle criativo sobre o processo produtivo.

O termo *Maker* surge como herdeiro direto da filosofia do “faça-você-mesmo”, mas acrescido de uma nova potência tecnológica. Enquanto o DIY afirmava a autonomia criadora no campo simbólico e cultural, o Movimento Maker transforma essa autonomia em capacidade material. Neil Gershenfeld (2005), pioneiro do conceito de *personal fabrication*, descreve essa transição como uma revolução silenciosa: “a fabricação, assim como a computação antes dela, está se tornando pessoal”. Em outras palavras, aquilo que as máquinas industriais faziam de forma distante e impessoal, o indivíduo agora pode realizar com precisão e liberdade.

Essa mudança se deve, em grande parte, à democratização das ferramentas de produção. As impressoras 3D, as cortadoras a laser, as fresadoras CNC e os softwares de modelagem paramétrica tornaram-se acessíveis a um público amplo, permitindo que qualquer pessoa, mesmo sem formação técnica avançada, pudesse desenhar e fabricar objetos únicos. Os makerspaces e FabLabs, inspirados na filosofia de Gershenfeld, são o espaço físico dessa transformação. Neles, a ideia de

“fazer é criar” ganha corpo coletivo, tornando-se uma prática compartilhada, colaborativa e, sobretudo, educativa (Held, 2024).

De modo semelhante ao que William Morris pretendia com suas guildas artesanais, os makerspaces configuram-se como comunidades de prática. São locais onde o aprendizado ocorre pela experiência direta, onde o conhecimento circula livremente entre os participantes e onde o erro é entendido como parte do processo criativo. Mark Hatch (2013), em seu *Maker Movement Manifesto*, sintetiza essa filosofia em princípios simples: *make, share, learn, tool up, play, participate, support, change*. Cada verbo expressa uma dimensão dessa cultura; a ação, o compartilhamento, o aprendizado, o brincar e a transformação, todas integradas em uma ética de colaboração que se opõe à passividade do consumo.

Entretanto, o que distingue o Movimento Maker de seus predecessores é a integração entre tecnologia e humanidade. Enquanto o *Arts and Crafts* lutava para reintroduzir o humano em meio às máquinas, o Maker as coloca a serviço da criatividade humana. Chris Anderson (2012) observa que a revolução não está apenas em como as coisas são feitas, mas em quem as faz. Ele argumenta que as ferramentas digitais descentralizaram a produção, permitindo o surgimento de “milhões de inventores de garagem” capazes de criar, testar e distribuir suas invenções globalmente. Trata-se de uma nova economia da invenção, baseada não na escala industrial, mas na personalização e no design aberto.

A lógica da produção desmassificada, ou seja, a fabricação de peças únicas, sob medida, representa a superação direta do dilema que paralisou o *Arts and Crafts*. A tecnologia, antes vista como inimiga da sensibilidade, converte-se em aliada. Ela torna possível o que Morris imaginava, mas não podia realizar: uma arte funcional democrática,

acessível e personalizada. O *joy in labour*, a alegria no trabalho, renasce aqui como *joy in making*, a alegria no fazer. O artesão do século XXI manipula bits e polímeros em vez de madeira e tinta, mas o princípio é o mesmo: criar algo que reflita sua individualidade e seu contexto.

Além da dimensão técnica, há no Movimento Maker uma forte componente educacional e social. As práticas de fabricação pessoal têm sido amplamente incorporadas em espaços de ensino, desde universidades até escolas de educação básica. Papavlasopoulou et al. (2016) descrevem esse fenômeno como uma extensão do construcionismo de Seymour Papert, segundo o qual aprender é construir algo significativo. O *aprender fazendo*, princípio pedagógico já presente nas oficinas de Morris, ganha agora escala e suporte tecnológico. O aluno não é mais receptor de conteúdo, mas projetista de sua própria aprendizagem, transformando o ambiente escolar em um laboratório de invenção.

De maneira análoga, Soomro et al. (2023) destacam o potencial dos makerspaces em fomentar a criatividade interdisciplinar. Para esses autores, tais ambientes funcionam como ecossistemas de experimentação onde ciência, arte e tecnologia se entrelaçam. O estudante ou o criador é convidado a explorar, brincar e errar — dimensões do processo criativo que o ensino formal frequentemente negligencia. Dessa forma, o Maker não apenas fabrica objetos, mas fabrica conhecimento, relações e, sobretudo, significado.

O Movimento Maker também se configura como um modelo de inovação social. Ao integrar coletivos de prática, instituições de ensino, governos locais e empresas, os makerspaces se tornam plataformas de colaboração e de desenvolvimento comunitário. Held (2024) identifica três dimensões fundamentais para que esses espaços cumpram seu

papel transformador: (1) a proteção institucional, que permite a experimentação sem a pressão imediata do mercado; (2) os mecanismos de aprendizagem coletiva, que estimulam o diálogo entre saberes; e (3) a cooperação sustentada, que garante a continuidade das iniciativas no território. Assim, o Maker transcende o hobby e se estabelece como agente de inovação cívica.

Dessa forma, o movimento não apenas reabilita a arte funcional, como também a insere na cultura digital contemporânea. A ferramenta tecnológica — que durante séculos simbolizou a distância entre o homem e sua criação — torna-se o meio pelo qual o indivíduo reconquista sua autonomia produtiva. A diferença crucial é que, agora, o fazer não se dá mais em isolamento, mas em rede. O Maker é, simultaneamente, artesão e colaborador global, parte de uma comunidade que compartilha códigos, modelos e instruções.

O que antes era restrito às paredes da oficina medieval ou às casas de campo de Morris, hoje se expande em escala planetária. Plataformas de compartilhamento, como *Thingiverse* ou *Instructables*, tornaram-se os equivalentes digitais das antigas guildas artesanais. Ali, os projetos circulam livremente, modificam-se, evoluem. A autoria, outrora um atributo individual e estático, torna-se fluida e coletiva. Essa cultura do “remix” expressa o mesmo espírito de comunhão que animava o *Arts and Crafts*, mas agora mediado pela lógica da conectividade.

Nesse sentido, o Movimento Maker realiza o sonho interrompido do século XIX: unir a arte e a técnica, o individual e o coletivo, o estético e o funcional. Ele não apenas herda o discurso moral de seus antecessores, como o atualiza diante das novas condições do mundo digital. A tecnologia deixa de ser uma ameaça à sensibilidade humana e

passa a ser sua extensão mais sofisticada. O fazer manual transforma-se em fazer tecnológico, sem perder seu caráter simbólico.

Assim, podemos afirmar que o Maker é o descendente direto do artesão de Morris, munido agora de ferramentas que o permitem transcender as limitações do passado. O mesmo impulso ético que moveu o *Arts and Crafts* na busca pela união entre beleza e utilidade, entre liberdade e trabalho, ressurge com nova força, não mais contra as máquinas, mas através delas.

É nesse ponto que o Movimento Maker se torna, mais do que um fenômeno produtivo, uma reafirmação filosófica: a de que criar é o ato mais humano possível, e que, por meio da criação, reconquistamos o sentido do mundo que construímos.

O legado tecnológico do *Arts and Crafts* na era *Maker*

Ao percorrermos o caminho que separa o martelo de ferro de William Morris da impressora 3D de um laboratório de bairro, percebemos que o tempo, longe de afastar as ideias do *Arts and Crafts*, apenas lhes conferiu novas formas de manifestação. O Movimento Maker, com seu discurso sobre a democratização da produção e da criatividade, pode ser visto como o herdeiro tecnológico e cultural daquela utopia artesanal que floresceu no século XIX. Se o ideal de *arte funcional* parecia, à época, um sonho romântico impossível diante das engrenagens industriais, hoje ele se concretiza na possibilidade real de fabricação personalizada, descentralizada e acessível.

Essa herança, no entanto, não se manifesta como simples repetição histórica. Há no Maker um movimento de tradução, um processo de reinterpretação e atualização dos princípios do *Arts and Crafts* para

um contexto de alta tecnologia e conectividade global. Os dois movimentos compartilham um mesmo horizonte ético: o de devolver ao ser humano o prazer e o sentido do fazer, libertando-o das formas alienantes de produção. Contudo, a diferença está na maneira como essa liberdade é alcançada. Se no século XIX ela dependia da habilidade manual e do tempo do artesão, no século XXI ela depende da acessibilidade tecnológica e da partilha de conhecimento.

O que o Movimento Maker oferece é, portanto, uma nova condição de possibilidade para o ideal de arte funcional. Através da fabricação digital, o indivíduo tem acesso a um conjunto de ferramentas que lhe permite projetar, testar e produzir objetos de forma autônoma, sem necessidade de grandes capitais ou de estruturas industriais. Essa revolução silenciosa, como descreve Anderson (2012), desloca o poder da indústria para as mãos do cidadão comum, gerando uma nova economia criativa, em que o valor não está apenas no produto final, mas na experiência do processo.

A concepção de *design aberto* e de *código compartilhado* cumpre, nesse contexto, o mesmo papel que as guildas medievais exerciam na visão de Morris, a transmissão coletiva de saberes, o fortalecimento comunitário e o reconhecimento do trabalho como atividade social. A diferença é que, agora, essas guildas são redes digitais. O aprendizado não é mais restrito ao contato presencial entre mestres e aprendizes, mas se dá em escala planetária, através de fóruns, tutoriais e plataformas colaborativas. Desse modo, o ideal do *fazer junto*, que no passado era circunscrito à oficina artesanal, torna-se um princípio estruturante da cultura digital contemporânea (Gauntlett, 2018).

Mas é importante perceber que essa transposição não é apenas simbólica. Ela é material. O Maker realiza, de fato, a promessa que o Arts and Crafts não pôde cumprir. Como observam Cumming e Kaplan (1991), a falha do movimento de Morris residia na contradição entre seus ideais democráticos e a inviabilidade econômica de seus produtos. A produção manual, de custo elevado, era inacessível à classe trabalhadora que pretendia libertar. O Movimento Maker, ao contrário, se alimenta da lógica inversa: a tecnologia reduz o custo, amplia o acesso e transforma o cidadão em protagonista do processo produtivo.

Assim, a fabricação digital torna-se o instrumento pelo qual a arte funcional se reatualiza. Quando um indivíduo imprime um objeto em 3D, desenha um móvel paramétrico ou programa um microcontrolador para automatizar uma função doméstica, ele está, consciente ou não, participando de um processo que reconecta estética, utilidade e prazer. Ele não apenas consome, mas compreende, havendo nesse entendimento técnico um ato de autoria.

De certo modo, o Maker é o artesão digital. Ele compartilha com o criador do século XIX a busca pela unidade entre forma e função, mas opera em outro nível de complexidade: o do código, da interface e da interatividade. No lugar do cinzel e do torno, surgem o software e a impressora; no lugar do pigmento e do tecido, o polímero e o laser. Contudo, a essência do gesto é a mesma: a de transformar matéria e informação em expressão e significado.

A esse respeito, Neil Gershenfeld (2012) é incisivo ao afirmar que “a fabricação pessoal não se trata de copiar o que se compra, mas de fazer o que não se pode comprar”. Essa afirmação, em muitos sentidos, ecoa a filosofia de Morris, que via na criação autêntica a libertação do

espírito humano frente à homogeneidade do mercado. O que antes era limitado pela ausência de meios, agora é potencializado pela tecnologia. A produção sob medida, o *one-of-a-kind*, torna-se não apenas possível, mas desejável.

O Movimento Maker, portanto, não apenas dá continuidade ao ideal do *Arts and Crafts*, mas o reconfigura dentro da lógica da era digital. Ele incorpora a ideia de *arte funcional* ao contexto contemporâneo, no qual a tecnologia não é mais vista como inimiga, mas como mediadora entre criatividade e produção. Essa mediação, longe de anular o gesto humano, o amplia. A tecnologia não substitui o fazer; ela o potencializa.

Ao mesmo tempo, o Maker reinterpreta o valor social da criação. Se no século XIX a arte funcional era um projeto moral, no século XXI ela se torna um projeto coletivo e tecnológico. Os makerspaces, as comunidades *open source* e os projetos de inovação cidadã são, em essência, novas formas de expressão desse ideal. Neles, a beleza de um objeto não está apenas em sua aparência, mas na história de colaboração que o sustenta.

Essa dimensão comunitária é o ponto de intersecção entre as eras. Assim como Morris via nas guildas medievais uma metáfora para a união entre ética e ofício, o Maker vê nas redes de colaboração um modelo de sociedade baseada no compartilhamento e no aprendizado mútuo. O *commoning*, conceito retomado por Einarsson (2021), descreve esse processo: a prática social de produzir em conjunto, de partilhar recursos e conhecimentos para o benefício comum.

Além disso, há uma dimensão emocional e simbólica nesse retorno ao fazer. Em um mundo dominado por interfaces digitais e experiências mediadas, o ato de produzir algo tangível; um objeto

impresso, um protótipo, uma invenção, reintroduz a materialidade na vida cotidiana. Essa reconexão sensorial resgata a satisfação do fazer manual, transposta agora para o ambiente tecnológico. O prazer do toque e da experimentação física retorna, mesmo que mediado por máquinas.

Nessa fusão entre o artesanal e o digital, entre o passado e o presente, a arte funcional assume novo significado. Ela deixa de ser apenas a união entre o útil e o belo e passa a incorporar o valor do conhecimento compartilhado. O Maker, ao criar, aprende; ao aprender, ensina. O ciclo produtivo se converte em ciclo pedagógico, e o objeto final torna-se testemunho de uma aprendizagem coletiva.

Portanto, o legado do Arts and Crafts sobrevive no Maker não como repetição, mas como reinterpretação viva. O artesão de Morris queria libertar o homem das máquinas, mas o Maker, paradoxalmente, o liberta através delas. O que muda não é o princípio, mas o instrumento. O que permanece é a crença de que a arte e a técnica, quando unidas, podem restituir ao ser humano o controle sobre o mundo que ele constrói.

Dessa herança nasce também uma nova figura: a do prossumidor: aquele que consome o que produz e produz o que consome. É nele que a utopia do Arts and Crafts e a prática do Maker se encontram definitivamente, encerrando um ciclo histórico que começa com a rebeldia do artesão e culmina na autonomia do cidadão digital.

O prossumidor e a reafirmação da arte funcional na contemporaneidade

Ao final dessa trajetória, em que o gesto de fazer se transformou e se multiplicou ao longo de mais de um século, encontramos uma figura que encarna, de modo pleno, a síntese entre o produtor e o consumidor, entre o criador e o usuário: o prossumidor. O termo, cunhado

por Alvin Toffler (1980) em *A Terceira Onda*, designa o indivíduo que produz o que consome e consome o que produz, um ser híbrido, que dissolve as fronteiras entre criação e uso, entre autoria e participação. No contexto contemporâneo, marcado pela cultura digital e pela difusão do Movimento Maker, essa figura ganha centralidade, não apenas como categoria econômica, mas como expressão cultural de um novo modo de relação entre o ser humano, a técnica e a arte.

O prosumidor representa, de certa forma, a concretização plena do ideal do *Arts and Crafts*, agora mediado pela tecnologia. Se William Morris sonhava com uma sociedade na qual o trabalho voltasse a ser fonte de prazer e significado, o prosumidor contemporâneo encontra, em suas práticas de fabricação digital e compartilhamento online, um espaço para essa realização. Ele fabrica seus próprios objetos, customiza ferramentas, imprime suas ideias e as distribui em redes abertas, recriando no ambiente digital aquilo que o século XIX tentou preservar no espaço físico das oficinas: a autonomia criadora.

Essa autonomia, entretanto, não se manifesta como isolamento, mas como participação ativa em comunidades de saber. Ao contrário do artesão tradicional, o prosumidor é intrinsecamente conectado. Ele colabora, compartilha arquivos, adapta projetos alheios, publica tutoriais e revisa modelos, transformando o ato de fazer em um ato social e comunicativo. David Gauntlett (2018) descreve esse fenômeno como “conexão criativa”, um processo em que o fazer deixa de ser apenas produção material e passa a ser também produção de significado coletivo.

Nesse sentido, a prática do prosumidor redefine o próprio conceito de arte funcional. A utilidade, antes ligada ao desempenho físico do objeto, agora se estende ao uso simbólico e relacional. Um objeto

produzido por um maker não é apenas uma ferramenta; é um veículo de identidade, pertencimento e expressão. Ele carrega consigo a marca da personalização, do aprendizado e da colaboração. Assim, a funcionalidade se expande para além do pragmatismo: ela incorpora o valor do gesto, da experiência e da comunicação.

O prossumidor, portanto, é o símbolo da reintegração entre técnica e sensibilidade. Ele une a racionalidade projetual do designer à espontaneidade criativa do artesão, operando em um terreno onde o erro é linguagem e o processo é valor. Essa convergência ecoa, em termos contemporâneos, o ideal de alegria no trabalho defendido por Ruskin e Morris (Krug, 2014). A diferença é que, agora, a oficina medieval se converteu em rede digital, e a comunidade de prática tornou-se global.

No campo econômico, o prossumidor também representa uma transformação estrutural. O modelo produtivo tradicional, baseado na separação entre produtor e consumidor, dá lugar a uma economia participativa, em que o valor é criado pela interação e pelo compartilhamento. Anderson (2012) aponta que, na era Maker, a inovação não surge mais apenas de grandes empresas, mas de indivíduos e coletivos que desenvolvem soluções abertas e colaborativas. Essa descentralização altera profundamente o papel do design, que deixa de ser um serviço hierarquizado e passa a funcionar como plataforma de cocriação.

A partir desse contexto, o design contemporâneo se desloca de sua função mediadora entre indústria e consumidor para assumir um papel educativo e emancipador. O designer deixa de ser o especialista que projeta para o outro e passa a ser o facilitador que projeta com o outro. Ele cria sistemas, ferramentas e interfaces que ampliam o potencial criativo dos usuários, estimulando a autonomia e a autoria.

Essa nova abordagem é coerente com o espírito maker e com o ideal de arte funcional, ambos fundamentados na crença de que o fazer é, antes de tudo, um ato de compreensão.

A convergência entre o design, o fazer e a educação dá origem a uma nova pedagogia da criação. A escola, o laboratório e a oficina tornam-se espaços equivalentes. O conhecimento é construído pela experimentação e pela materialização das ideias, e não apenas pela transmissão de conteúdo. Assim, o prosumidor não é apenas um agente econômico, mas também um sujeito pedagógico; alguém que aprende fazendo e ensina compartilhando. A aprendizagem torna-se, portanto, uma extensão natural do ato de criar.

Essa nova configuração reaviva, em plena era digital, a noção de arte funcional. O objeto criado pelo prosumidor é simultaneamente útil e expressivo, tecnológico e afetivo. Ele cumpre funções práticas, mas também comunica valores, saberes e intenções. Nesse sentido, o conceito de funcionalidade se amplia para incluir a dimensão emocional e simbólica do fazer humano. A máquina deixa de ser fria e distante, pois o gesto do criador está inscrito em cada linha de código, em cada camada de impressão.

Há, no entanto, um aspecto ético que se impõe. O poder de criar implica também a responsabilidade de compreender os impactos do que se cria. A acessibilidade das ferramentas digitais democratiza o fazer, mas também desafia os limites entre autoria, sustentabilidade e ética tecnológica. Assim como Morris alertava para os riscos da produção desenfreada e sem propósito, o prosumidor contemporâneo é chamado a refletir sobre o sentido de sua criação. Fazer por fazer já não basta; é preciso fazer com consciência.

O Movimento Maker, nesse ponto, encontra sua dimensão filosófica mais profunda. Ele não é apenas uma prática de fabricação, mas uma redefinição da relação entre o ser humano e a técnica. O prossumidor representa o estágio mais avançado dessa relação, o momento em que a tecnologia deixa de ser instrumento externo e passa a ser extensão natural da mão e do pensamento. A impressora 3D, o microcontrolador e o software de modelagem não são mais ferramentas de alienação, mas mediadores de expressão.

Podemos, portanto, compreender a contemporaneidade como o momento histórico em que o ideal do *Arts and Crafts* retorna sob nova forma. O que antes era uma utopia social transformou-se em realidade distribuída, acessível e tecnicamente viável. O prossumidor-maker é o novo artesão, não de tapeçarias ou vitrais, mas de circuitos, polímeros e algoritmos. Ele é o herdeiro direto de Morris, armado com ferramentas digitais e guiado por uma ética semelhante: a de que o trabalho criativo é a mais nobre expressão do humano.

Essa continuidade histórica revela uma verdade essencial: a arte funcional nunca deixou de existir. Ela apenas se transformou, acompanhando as mudanças da técnica e da cultura. Em cada época, assumiu a forma que o contexto permitia, foi moral e artesanal no século XIX, experimental e subcultural no século XX, tecnológica e colaborativa no século XXI. O fio que as une é o mesmo: a busca pela reconciliação entre o homem e o objeto, entre o fazer e o viver.

Em última instância, o prossumidor é o ponto final e ao mesmo tempo o reinício desse percurso. Ele é o testemunho de que o fazer, em sua essência, é um ato de liberdade. Seja no tear medieval, na oficina de Morris, no estúdio punk ou no FabLab contemporâneo, o gesto é o

mesmo: compreender o mundo produzindo-o. E é nessa continuidade que o ideal de arte funcional se reafirma, não como resquício do passado, mas como horizonte permanente do design e da cultura.

Assim, conclui-se que o Movimento Maker, ao reinterpretar o legado do *Arts and Crafts* e do DIY, não apenas atualiza suas propostas, mas as amplia. Ele devolve ao ser humano a centralidade no processo produtivo e reafirma que o verdadeiro progresso não está na mecanização do trabalho, mas na humanização da técnica. A arte funcional, agora mediada pela tecnologia e pelo compartilhamento, torna-se o elo que reconecta o homem à sua capacidade mais primitiva e mais sofisticada: a de criar significado por meio da matéria.

Referências

- Anderson, C. (2012). *Makers: The New Industrial Revolution*. Crown Business.
- Cumming, E., & Kaplan, W. (1991). *The Arts and Crafts Movement*. Thames and Hudson.
- Einarsson, T. (2021). *Making Commons: Collaboration and Cultural Production in the Digital Age*. Routledge.
- Gauntlett, D. (2018). *Making is Connecting: The Social Meaning of Creativity, from DIY and Knitting to YouTube and Web 2.0* (2nd ed.). Polity Press.
- Gershenfeld, N. (2005). *FAB: The Coming Revolution on Your Desktop—From Personal Computers to Personal Fabrication*. Basic Books.

- Hart, I. (2023). *Women and the Arts and Crafts Movement in Britain*. Bloomsbury.
- Held, L. (2024). *Makerspaces: New Models of Learning, Collaboration and Community Innovation*. Springer.
- Hatch, M. (2013). *The Maker Movement Manifesto: Rules for Innovation in the New World of Crafters, Hackers, and Tinkerers*. McGraw-Hill.
- Krugh, M. (2014). *Joy in Labour: The Philosophy of Work in the Arts and Crafts Movement*. Manchester University Press.
- Lowndes, S. (2016). *The DIY Movement in Art, Music and Publishing: Subjugated Knowledges*. Routledge.
- Papavlasopoulou, S., Giannakos, M. N., & Jaccheri, L. (2016). Empirical studies on the Maker Movement, the practices of fabrication, and the role of makerspaces on education. *Computers in Human Behavior*, 61, 504-512. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2016.03.081>

DEL ASOMBRO AL DESENCANTO: DE LA EXPERIENCIA SITUADA EN VIDEO 360° A UNA INMERSIÓN COLECTIVA Y TERRITORIAL EN EL BOLSÓN

Nuria Vilalta¹
Juan Francisco Beltramino²
Dante Alejandro Amoroso³

La irrupción de tecnologías inmersivas como la realidad virtual y el video 360° propone una transformación de la manera en que experimentamos el espacio, el relato y la emoción. Sin embargo, estas transformaciones no se producen de manera homogénea: las condiciones de acceso, los marcos culturales y los contextos territoriales redefinen la forma en que estas tecnologías son apropiadas. Este artículo explora

-
1. Universidad Nacional de Río Negro, Argentina.
nvilalta@unrn.edu.ar
 2. Universidad Nacional de Río Negro, Argentina.
jfbeltramino@unrn.edu.ar
 3. Universidad Nacional de Río Negro, Argentina.
aamoroso@unrn.edu.ar

una serie de experiencias desarrolladas en la Universidad Nacional de Río Negro, sede Andina en El Bolsón (Patagonia, Argentina), en el marco del proyecto “Transmedialidad situada: la expansión de la corporalidad, dispositivos tecnológicos y territorio desde una perspectiva ecológica” dirigida por Gabriel Gendin. Analizando la secuencia de experiencias se busca comprender cómo se le otorga sentido y valor a una tecnología en particular y cómo se configuran las emociones en experiencias inmersivas cuando éstas son apropiadas en contextos periféricos y comunitarios.

La Comarca Andina es una región de la Patagonia Argentina que se compone de 4 localidades (El Bolsón, Lago Puelo, El Hoyo, Epuyén) divididas en 2 provincias (Río Negro y Chubut) atravesadas por el paralelo 42, y aunadas en una única identidad territorial (Escobar, 2014).

Aunque el video 360 no es novedoso a nivel global, su llegada a la Comarca Andina a través de esta investigación fue significativa debido al alto costo, la limitada conectividad y la escasa circulación de tecnologías inmersivas en el territorio.

A través del análisis de varias JAM's y de experiencias interactivas en el ámbito de Festivales Audiovisuales dentro de la universidad, este artículo tiene el objetivo de reflexionar sobre *¿qué mediaciones, tensiones y resignificaciones emergen en torno al video 360° cuando se implementa en un territorio periférico y comunitario como la Comarca Andina?*

Marco teórico

El análisis de caso parte de la perspectiva de los conocimientos situados (Haraway, 1995) y la mirada territorial (Escobar, 2014), que

advierten que el sentido, en este caso de lo tecnológico, se define en sus usos y mediaciones locales. Haraway deconstruye la mirada objetiva como posición neutral poniendo de manifiesto las relaciones de poder (genéricas, de clase, geográficas y/o culturales) y dominantes que la erigen. Reconociendo la parcialidad de toda mirada y aceptando que el conocimiento involucra la responsabilidad hacia lo conocido y hacia las comunidades implicadas.

Ejemplo expresivo de esta idea se sintetiza en la cita “*Acá nacimos, acá crecimos, acá hemos conocido qué es el mundo*” atribuida a una líder afrocolombiana sin identificar y con la que Arturo Escobar da inicio a su libro *Sentipensar con la tierra*. En esa línea, el antropólogo colombiano alude a la territorialidad no como un simple espacio físico sino como una red de relaciones entre seres humanos, naturaleza, espiritualidad, memorias y prácticas culturales que se entienden como un entramado vivo donde se configura la existencia. Es decir, un espacio de vida y sentido.

Muy cerca de estas ideas se encuentra la visión de la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2018), quien a través de una “visión ch’ixi” de la sociedad, identifica la coexistencia de diferentes identidades dentro de las culturas mestizas y denuncia la persistencia de un “colonialismo interno” en América Latina que reproduce jerarquías raciales, culturales y territoriales incluso en la vida cotidiana y en las mediaciones tecnológicas. Para Cusicanqui, los territorios periféricos cargan con una doble tensión: son laboratorios de resistencia cultural y, al mismo tiempo, espacios donde se imponen tecnologías, discursos y formas de consumo diseñadas desde los centros hegemónicos.

Esta perspectiva nos permite pensar la llegada del video 360° a la Comarca Andina desde una identidad territorial y no sólo como un acontecimiento técnico, sino como un proceso atravesado por mediaciones de poder, desigualdad y apropiación cultural que pueden construir una forma particular de comprender el mundo a través de la mediación entre comunidad, tecnología e identidad.

Esta perspectiva está arraigada a la propuesta de Martín-Barbero (1987) de no estudiar los medios como meros aparatos tecnológicos o ideológicos, sino que insta a identificar las mediaciones que vinculan medios, culturas e identidades. Al teorizar la cultura digital, el autor, problematiza la complejidad de las hipermediaciones, de los flujos emocionales en redes y los afectos digitales. Así mismo, se detiene a observar la fragmentación de las narraciones que, debido al hipertexto y la escritura no secuencial convierte al lector en escritor debido al “montaje de conexiones en red que le permitirán una multiplicidad infinita de recorridos” (2001). Podríamos aquí reflexionar sobre la pérdida de autoría y del traspaso del espectador a interactor, usuario o prosumidor (Grifeu, 2013; Jenkins 2008; Scolari, 2015) que advierte maneras diferentes de concebir la obra, el proceso de comunicación y la emisión multilateral de un mensaje infinito.

Podemos entonces entender por mediaciones esos lugares intermedios donde se tejen las relaciones entre medios, cultura, sociedad, afectos y emociones, a través del comunicador -mediador. Una misma tecnología tendrá mediaciones diferentes según a través de quienes, cuando y donde sea mediada.

Cerca de esta idea se encuentra la teoría de la *Ecología de los medios* que desde una mirada norteamericana, se ha consolidado como

un marco útil para comprender la interacción entre nuevas y viejas tecnologías haciendo una analogía del espacio mediático con la evolución biológica y el medio ambiente. Carlos Scolari (2015) nos acerca, en su libro homónimo, a la teoría de Marshall McLuhan, quien ya en *Understanding Media* (1964) planteaba que “*el medio es el mensaje*”, subrayando que no son los contenidos sino las formas tecnológicas las que transforman la percepción y la organización social. Neil Postman (1970, en Scolari), por su parte, refuerza esta perspectiva al señalar que los medios constituyen ambientes simbólicos que reconfiguran nuestras prácticas culturales y cognitivas.

Continuando con la metáfora biológica, Roger Fidler (1997) propone la noción de *Mediamorfosis* para describir la evolución adaptativa de los medios como especies en un ecosistema comunicacional: nuevas tecnologías no sustituyen a las anteriores, sino que coexisten y se transforman mutuamente. Por ello también podemos entender que los medios podrán evolucionar de diferentes maneras en diferentes contextos y serán apropiados de maneras particulares según los entornos físicos, culturales y sociales.

Retomando a Scolari, podemos afirmar que pensar los medios en términos ecológicos implica atender tanto a sus condiciones materiales de emergencia como a los procesos de apropiación cultural que definen sus usos. Por ello, en este estudio, trataremos de analizar la tecnología 360° en la Comarca Andina desde una perspectiva que exige comprender no solo su morfología tecnológica, sino también las mediaciones y resignificaciones que surgen en el territorio otorgando sentido al medio en su vida cotidiana.

Metodología

Se trata de un estudio de caso de carácter participativo donde reflexionamos sobre una secuencia de experiencias desarrolladas entre junio 2024 y octubre 2025. La metodología combinó:

- **JAM audiovisual 360°**, experiencia abierta a estudiantes y comunidad local, con primeras aproximaciones al uso de cámaras 360° y dispositivos de realidad virtual.
- **Prototipos de inmersión** mediante pantallas múltiples de gran formato dispuestas en semicírculo, proyectores y mapping.
- **Instalaciones sensoriales** en festivales y semanas de divulgación científica, con integración de sonidos, objetos recuperados de incendios y recorridos corporales.
- **Plataforma web participativa**, donde cada archivo enviado por la comunidad se transforma en un árbol dentro de un bosque virtual.

La estrategia metodológica fue la de investigación-acción, ya que la comunidad de recepción de las experiencias no fue un mero receptor sino que fueron también co-productores de conocimiento y de experiencias. Para ello, tras cada uno de los encuentros se habilitaron espacios de feedback mediante códigos QR con cuestionarios y papeles en blanco donde los participantes podían dejar sus impresiones *in situ*.

Relato de la secuencia de experiencias y reflexiones

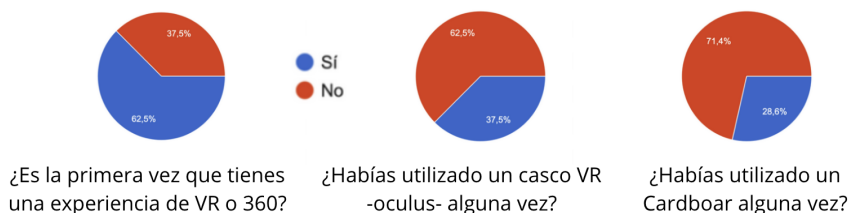
Etapa 1. El asombro: primeras mediaciones en la Comarca Andina

La primera experiencia consistió en una JAM audiovisual abierta a estudiantes de la Licenciatura en Diseño Artístico Audiovisual

(LDAA-UNRN) y a miembros de la comunidad local. Alrededor de 70 personas de entre 4 y 65 años experimentaron realidad virtual, cámara 360 a través de dispositivos como cascos de realidad virtual (cabe destacar que se disponía de un solo casco) y cardboard (dispositivo de cartón, económico, que permite usar teléfonos celulares como reproductor de contenido VR y 360). Entre los participantes, algo más de la mitad eran estudiantes de la universidad, el resto público en general con muy diversos acercamientos a la tecnología 360 y conocimiento de manipulación de la misma. A través de un cuestionario la mayoría de los participantes dijo ser la primera vez que tenían acceso a este tipo de tecnologías:

Gráfico 01

Respuestas sobre la primera vez de uso de las tecnologías RV y 360



Elaborado por los autores.

El entusiasmo inicial fue notable. Sin embargo, surgieron obstáculos técnicos: la mayoría de los celulares carecían de giroscopio, imposibilitando el uso de los cardboard. Esta limitación reveló una brecha tecnológica que nos obligó a repensar la experiencia desde una perspectiva no solo situada, sino también territorial. La accesibilidad a

la tecnología móvil tiene un costo muy elevado en la Comarca Andina y el valor simbólico y de pertenencia que este objeto representa (Ruiz Sanchez, 2024) toma características particulares en es este territorio donde la conectividad es limitada dado que las antenas de señal no ofrecen cobertura en gran parte del territorio y la señal muchas veces es solo de 3G. Las condiciones climatológicas y geográficas condicionan la continuidad de la energía eléctrica y en la mayoría de los hogares la conexión de internet alcanza un máximo de 6 Mb.

Gráfico 02

Algunas impresiones tras la experiencia de uso de las tecnologías RV y 360 por primera vez

Fue emocionante que tanto la vista como el oído se vieran inmersos en sensaciones tan potentes. Las experiencias que probé fueron intuitivas y cómodas de realizar.	Me sentí rara, como que no terminaba de procesar lo que estaba viendo. Y una vez te acostumbras a lo que ves, volver es un poco shockeante.
Muy entretenida la verdad. No sabía que podía acceder a experiencias así con mi teléfono (Google Cardboard). Me gustó mucho probar el oculus y poder experimentar nuevamente el vr. Muy didáctica la experiencia en general. La volvería a hacer	Me gustó lo mucho la experiencia de entrar a una ficción en la cual interactuar surja tan espontáneo como en la vida real. A la vez que sucedan las mismas sensaciones físicas que si estuviese pasando en la vida real.
Muy divertida, algo impresionante ! Increíble todo lo que se puede lograr respecto a situaciones y las sensaciones físicas, corporales y psicoemocionales.	Emoción. Como se vinculó directamente con dos sentidos, me dejó movilizada en el buen sentido.

Elaborado por los autores.

A pesar de ello, se generó un valioso intercambio intergeneracional y comunitario sobre narrativas 360: ausencia de encuadre, punto de vista y atención del espectador fueron temas que se mezclaban con la admiración que genera el uso de la cámara 360 y, sobre todo, el de los lentes de RV.

De ese intercambio surgió el cortometraje de terror TEO, realizado colectivamente por varios asistentes al evento, resuelto en un plano secuencia para evitar los tiempos y las complejidades de la edición. No obstante, el visionado volvió a fragmentar la experiencia: el acceso individual a los cascos de RV y la espera para usarlos reforzaron una lógica de exclusión y desencanto. El visionado individualizado dificultaba la conversación sobre la experiencia, la puesta en común, la crítica y la reflexión: todas ellas acciones colectivas. Esta situación hace recordar a la mirada movilizada y el espectador prisionero al que hace referencia Friedberg (en Manovich, 2001). El uso de los cascos RV trae consigo un espectador movilizado pero individualizado. ¿Trae este cambio la liberación del espectador? En nuestra experiencia, y en la de Manovich, el cable con el cual el casco de RV se conecta a la computadora es otra prisión en sí misma. Los cardboard carecen de cable pero las conexiones wifi o bluetooth de los celulares tienen un rango de acción invisible pero limitado.

Por otro lado es cierto que dispositivos de RV transportan al espectador a un espacio diferente y su cuerpo se adapta rápidamente a ese escenario (cambio de sensaciones térmicas, pérdidas de equilibrio, movimientos exploratorios,...) pero al ser de uso individual el espectador se aísla y, aunque siente una falsa sensación física de libertad, la experiencia colectiva se convierte en individual, lo que complejiza la socialización.

Otro punto para reflexionar fue el uso de los contenidos de Realidad Virtual. A través de la tecnología de Oculus Rift y cardboard los participantes podían acceder a diferentes videos 360° grabados por el equipo de investigación en un Parque Nacional donde se había

iniciado un fuego de grandes dimensiones recientemente (imágenes de bosque nativo vivo y quemado aún humeante) y también, a través de la tecnología de los cascos de RV se podía acceder a una serie de experiencias de RV de ficción. Las personas que visualizaban primero el bosque nativo tendían a apreciarlo durante más tiempo que los que lo hacían después de haber transitado las experiencias de ficción en RV. La espectacularidad y adrenalina de esas experiencias obnubilaron la inmensidad del bosque. Si bien una sola experiencia no es suficiente para sacar ningún tipo de conclusión si nos permitió reflexionar sobre lo que Lipovetsky llama la cultura consumista (en Ruíz Sanchez, 2024) y esa generación de la gratificación que lleva, al usuario, a la búsqueda constante de nuevas y más intensas experiencias.

Estas tensiones, la de individualidad vs. colectividad, la brecha tecnológica para el acceso, y la espectacularidad de los contenidos, marcaron un giro en el enfoque de la investigación: *¿cómo construir una experiencia inmersiva colectiva, accesible y crítica, desde una universidad pública patagónica en un contexto semi rural?*

Etapa 2. Del desencanto a la reflexión crítica: hacia una inmersión expandida

Así, se comenzó a trabajar en una propuesta de inmersión expandida mediante 3 pantallas para proyección de gran formato (2,5x4m) dispuestas en semicírculo. Las mismas permitían proyectar aproximadamente 180 grados. De esta manera se logró una forma de explorar una inmersión expandida, sensible y relacional. Este formato fue ensayado en dos eventos: el Festival FAA! 2024 y la Semana de la Ciencia 2025, eventos que nos acercaron públicos muy diversos. Para este

evento nos inspiramos en la obra de autores reconocidos como Jeffrey Shaw (www.jeffreyshawcompendium.com/), las interacciones y obra de Gabriel Gendin (www.gabrielgendin.com.ar/) y la mirada periférica de los artistas que conformaron la obra *Gravitando El Suelo* (s.f.).

El FAA! es un Festival Artístico Audiovisual que organizan los estudiantes de la LDAA desde hace una década y que está dirigido a realizadores estudiantes de cine de la patagonia -tanto chilena como argentina-. La instalación, al igual que el resto de las actividades, era abierta a la comunidad pero la mayoría del público recibido procedía de escuelas y facultades audiovisuales y eran participantes del festival, lo que otorgó otro nivel de acercamiento a la tecnología y al debate sobre las mediaciones que se propusieron. Diferentes territorios convergieron exponiendo otros modos de uso y acercamientos a la tecnología 360, aunque por lo general se transmitió más un deseo de uso que la posibilidad de concretarlo las preguntas más recurrente que guiaron los encuentros fueron *¿Donde se proyecta el 360? ¿Quienes tendrán acceso? ¿cómo dirijo la mirada del espectador? ¿Dónde queda el valor narrativo del plano?* La complejidad de exhibición volvió a presentarse como un problema de acceso, enunciadamente presupuestario, pero también se aludió a la falta de disponibilidad de recursos técnicos y espaciales.

En la Semana de la Ciencia el público fue convocado desde un ámbito académico aunque era una actividad universitaria de puertas abiertas y hubo mayor asistencia de la comunidad de la comarca en general, con varios rangos etarios, lo que sigue demostrando que la tecnología 360 es muy convocante. En este caso los diálogos y feedback tuvieron más que ver con lo que la experiencia de los cascos de RV nuevamente y la espectacularidad de lo que en ellos se veía.

Foto 01

*Instalación de pantallas artesanales y cascos de RV en el
FAA! noviembre 2024*



Archivo personal.

Para producir los materiales que se audiovisiónarían desde el equipo de investigación nos planteamos una búsqueda temática que nos interpelase como comunidad en relación a los tres principios de la Ecosofía (Guattari, 2008): ecología ambiental, ecología social y ecología mental. Al preguntarnos ¿cómo nos relacionamos con nuestro entorno? la amenaza, el riesgo y las vivencias de los grandes incendios en los bosques y zonas interfase de la comarca andina; las luchas sociales por un estado presente, empático y colectivo; el cultivo de las huertas orgánicas de la comarca; el cuidado del patrimonio histórico y cultural y la revisión decolonizada del mismo surgieron como temas de interés.

En la instalación se proyectaron huertas comunitarias, bosques y arte rupestre en las pantallas de gran tamaño. En el centro del espacio, unos cascos de RV reproducían materiales en tensión narrativa con lo proyectado: un basural, el bosque nativo incendiado y la marcha de la

Memoria del 24 de marzo⁴. Si bien el diálogo entre los dispositivos funcionaba, la dualidad entre lo colectivo y lo individual volvió a generar ambivalencias, reactivando el cuestionamiento a la presencia protagónica del casco de RV y la necesidad de eliminar el dispositivo individual. En lo particular, al tener solo acceso a un casco de RV el deseo y atractivo que generaba el uso del dispositivo entraba en competencia con lo que se proyectaba en las pantallas de gran tamaño, poniendo énfasis en la experiencia sensorial individual más que en una audiovisión colectiva del contenido. Esto evidenció el desafío de articular lo sensorial con el contenido en una experiencia multimedia.

Fue así que detectamos nuestro siguiente problema: el casco de RV como elemento de control (Campbell, 1996) y de poder. Las jerarquías internas a las que hace referencia Cusicanqui y las formas de uso de las tecnologías así como los consumos se hacían visibles a través del casco de RV.

En “Ilusiones de diálogo”, Jim Campbell problematiza la interactividad en las obras de arte exponiendo que si “el espectador es consciente de la correlación entre sus acciones y las respuestas de la obra a ellas, podrá pensar que posee el control, y entonces se pierde la posibilidad de un diálogo.” Tras narrar su experiencia con las puertas automáticas y vincularlas al diseño de la interfaz concluye que “El punto es que muchas veces la primera vez que se experimenta una interfaz se la percibe como responsiva, pero si se la experimenta otra vez se vuelve

4. El 24 de marzo en Argentina se conmemora el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, que recuerda el golpe de Estado de 1976 y la posterior dictadura cívico-militar.

controlable. La segunda vez no es una pregunta sino una orden”. Por lo que pone en duda el concepto de diálogo entre el usuario y la instalación.

En base a esto, durante la Semana de la Ciencia, se decidió realizar una experiencia en la que fuesen las pantallas las que dialogasen entre sí proyectando en una de las pantallas las imágenes creadas para tal fin y en la otra, de manera interactiva, lo que la persona con los cascos de RV estuviese viendo. Si bien el diálogo funcionaba la experiencia que ofrecen los oculus tanto en términos de expansión corporal como en términos de control volvieron a adoptar protagonismo superando el interés del espectador por la instalación en sí, siendo el eje central de la experiencia el uso del dispositivo de RV.

Foto 02 y 03

*Instalación de pantallas artesanales y cascos de RV en la
Semana de la Ciencia abril 2025*



Archivo personal.

El grupo se cuestionó entonces sobre *¿cómo podríamos irrumpir en esa relación de control que ofrece el objeto tecnológico sin perder la interactividad?*

Etapas 3: en busca de una inmersión territorial y comunitaria

Con esa pregunta como base se dio inicio a una tercera etapa. Tras dos nuevos incendios de grandes dimensiones que asolaron al paraje de la Rinconada en Epuyén y al paraje del Mallín Ahogado en El Bolsón durante Enero y Febrero de 2025 la comunidad de la Comarca Andina se organizó para combatir el fuego de manera autogestiva ante la ausencia del estado: desde el combate directo con el fuego, la preparación de viandas de manera masiva para las brigadas, el cuerpo de bomberos, familias afectadas y voluntarios, el alojamiento de personas desplazadas, la logística para la compra de materiales hasta la gestión de donaciones. Durante los meses de enero y febrero no hubo persona ni institución en la comarca andina ajena a la gestión de los incendios que arrasaron con más de 200 viviendas y 6.500 hectáreas (entre Epuyén y Mallín ahogado). Por ello, para esta nueva etapa, se tomó la tensión entre el bosque, la vida en la comarca y los incendios como eje conceptual y narrativo.

En una primera instancia se hizo un llamado participativo a la comunidad para que, a través de un número de whatsapp, quien quisiese pudiese enviar la memoria de sus vivencias con los incendios en archivos, registros o expresiones en diversos lenguajes (lamentablemente desde hace 5 años en la Comarca Andina es un hecho recurrente).

Para la toma de esta decisión nos inspiramos en experiencias previas de búsquedas de relatos y reconstrucción de la memoria colectiva como Proyecto Quipu (2011) (interactive.quipu-project.com), 4 Ríos (2013) (4rios.co/) o Provincia 53 (provincia53.com/#/intro) entre otros.

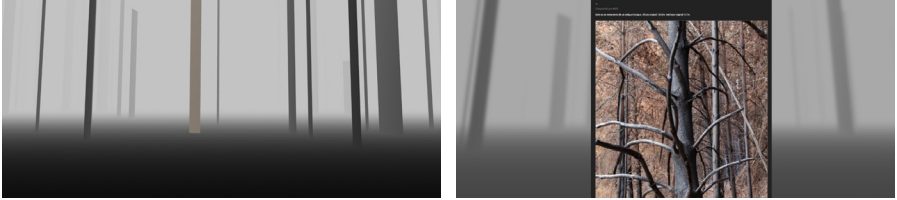
También fue recurrente la reflexión sobre la interfaz (o interfase) resultando predominante el planteo de Bonsiepe (1993) que propone como

interfase esa relación entre cuerpo humano, herramienta y acción. Cabe destacar que el autor advierte que la eficacia de esa interfase depende del contexto socioeconómico. “Se debe tener en cuenta que la interfase no es un objeto, sino un espacio en el que se articula la interacción entre el cuerpo humano, la herramienta (artefacto, entendido como objeto o como artefacto comunicativo) y objeto de la acción.”

Con ese material producido por el equipo y en teniendo en cuenta a Bonsiepe y a Campbell se creó una página web participativa (memoriasdelfuego.com.ar/) donde la comunidad podía adentrarse en un bosque quemado a través de una interfaz navegable minimalista, con la posibilidad de experimentar en Realidad Virtual e incluso Realidad Aumentada (pudiendo ver el bosque quemado sobre el ambiente donde se encuentra el usuario). La interfaz de navegación virtual surgió de la experiencia de transitar los bosques quemados. Por un lado, se buscó transmitir al usuario la sensación de estar rodeado/a de árboles carbonizados, reducidos a columnas negras, luego del incendio. Por otro lado, habilitar la expresión de la comunidad que formó parte de estos sucesos (pobladores, combatientes del fuego, vecinos, turistas, etc.) y proveer un medio de exploración de estos registros. Al pulsar sobre cada árbol un archivo de la memoria de la comunidad se desplegaba, recuperando así la idea del bosque como una memoria colectiva. También desde esa misma página los usuarios pueden seguir subiendo sus archivos, registros o expresiones de su vivencia lo que plantaría un árbol nuevo dentro del bosque virtual.

Foto 04 y 05

Interfaz página web memorias del fuego y muestra de archivo en la página web



<https://memoriasdelfuego.com.ar>

En paralelo, y pensando en que el encuentro en comunidad es necesario para seguir adelante tras estos acontecimientos, se diseñó una instalación física inmersiva en forma de laberinto sensorial que representa la misma idea del bosque. Un mapping general que cubre 180° de la pared de un aula, varias pantallas verticales más estrechas que simulan los árboles donde se proyectan las memorias que acompañan un recorrido sonoro y objetos rescatados de incendios con la intención de narrar un pasaje inmersivo.

Foto 06

Demo de la instalación inmersiva



Archivo personal.

En esta nueva instancia el debate sobre la interactividad vuelve a irrumpir con fuerza *¿quién tendrá el dominio de elegir qué proyectar en los árboles de la memoria y durante cuánto tiempo? ¿Cuáles son las relaciones de poder y control que se establecerán? ¿Cómo entonces podríamos prevalecer el diálogo por sobre el atractivo de la interactividad?*

Se pensó entonces en introducir un componente performático a la obra pero ahí surgió otro debate: *¿la espontaneidad e impredecibilidad de la interacción entraría en conflicto con la emocionalidad del relato? ¿Cómo construir un relato emocional sin definir la secuencia de emisión del mismo?*

Finalmente decidimos darle importancia al relato y construir un recorrido inmersivo no interactivo con los archivos. Un relato emocional donde los recuerdos y el bosque minimalista de la página web se mezclan de manera fluida.

Resultados y análisis

A lo largo de esta experiencia emergieron cuatro tensiones principales:

1. **Brecha tecnológica y territorialidad:** El uso de video 360° en la Comarca Andina evidenció una desigualdad material y simbólica. La falta de dispositivos compatibles, la conectividad limitada y los altos costos de acceso mostraron cómo las condiciones territoriales inciden en la apropiación tecnológica. Más allá del entusiasmo inicial, la experiencia reveló que la innovación no puede analizarse sin considerar las mediaciones territoriales ni las formas de control y jerarquía de poderes.

2. **Individualidad vs. colectividad en la inmersión:** Al contar con un único casco de RV, la experiencia se volvió en parte muy individual, lo que fragmentó la experiencia inmersiva y dificultó la reflexión colectiva. Aunque los participantes se movilizaron sensorialmente, el carácter exclusivo del dispositivo reforzó lógicas de aislamiento. Esto tensiona la promesa de “liberar” al espectador y plantea un desafío para la construcción de experiencias verdaderamente comunitarias.
3. **Espectacularidad vs. memoria y sentido:** La espectacularidad de ciertas experiencias de RV tendió a opacar contenidos vinculados a la contemplación del bosque, a la reflexión sobre el entorno y nuestro vínculo con el territorio. Esto muestra cómo las gramáticas del consumo cultural (Lipovetsky en Ruiz Sánchez, 2024) moldean la percepción, intensificando la búsqueda de gratificación inmediata que debilita el potencial crítico y educativo de las experiencias inmersivas.
4. **Resignificación comunitaria: del dispositivo al territorio:** Las experiencias colectivas con pantallas múltiples, el archivo Memorias del Fuego y la instalación expandida habilitaron una apropiación comunitaria más amplia. El territorio emergió no sólo como escenario, sino como archivo vivo y afectivo, donde las memorias de los incendios se transformaron en narrativa compartida, evidenciando la potencialidad de las tecnologías inmersivas para convertirse en espacios de mediación y memoria territorial, cuando se logra no opacarse por la fascinación técnica.

Conclusiones

El estudio muestra que la llegada del video 360° y la realidad virtual a un territorio periférico como la Comarca Andina no puede analizarse únicamente desde su dimensión técnica. Las experiencias evidencian que la tecnología se redefine a través de mediaciones culturales, desigualdades materiales y prácticas comunitarias.

En este contexto, la investigación aporta tres aprendizajes relevantes:

1. **Desplazar la mirada desde la innovación técnica hacia la mediación situada:** como plantean Haraway (1995) y Escobar (2014), el sentido del dispositivo no radica en su novedad, sino en los usos, tensiones y resignificaciones que emergen en contextos locales.
2. **La importancia de lo colectivo frente a lo individual:** las experiencias mostraron que las instalaciones inmersivas comunitarias (pantallas múltiples, laberinto sensorial) tienen mayor capacidad para sostener la conversación, la crítica y la reflexión colectiva que el uso individual del casco VR.
3. **Pensar la inmersión como práctica de memoria y territorio:** más allá del deslumbramiento inicial, las experiencias inmersivas pueden convertirse en dispositivos de archivo colectivo y de construcción de memoria social, como lo ejemplifica el proyecto *Memorias del Fuego*.

En definitiva, este caso revela que las tecnologías inmersivas no son neutrales ni universales: en territorios periféricos, su apropiación está atravesada por desigualdades, tensiones colectivas e imaginarios de resistencia (Cusicanqui, 2018; Escobar, 2014; Haraway 1995). Comprender estos procesos desde la ecología de los medios (Fidler, 1997; McLuhan, 1987; Scolari, 2015) y las mediaciones (Martín-Barbero, 1987) permite situar la discusión sobre Realidad Virtual y video 360° en un marco que no solo observa dispositivos, sino que analiza las relaciones sociales, políticas y culturales que los hacen posibles.

Referencias

Bonsiepe, G. (1993) *Del objeto a la interfase: mutaciones del diseño*. Ediciones Infinito.

- Campbell, J. (1996). *Ilusiones de diálogo: control y elección en el arte interactivo* [Conferencia]. Museum of Modern Art, Nueva York, mayo de 1996.
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Unaula.
- Fidler, R. (1998). *Mediamorfosis. Comprender los nuevos medios*. Granica.
- Gifreu Castells, A. (2013). El documental interactivo: estado de desarrollo actual. *Obra digital: revista de comunicación*, (4), 29-55. <https://raco.cat/index.php/ObraDigital/article/view/264707>.
- Gravitando El Suelo. (s.f.). Recuperado de www.arteinformado.com/agenda/f/gravitando-el-suelo-234235
- Guattari, F. (2008). *Las tres ecologías*. Gedisa.
- Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En A. Jiménez (Comp.), *Ciencia, cyborgs y mujeres* (pp. 313-346). Cátedra.
- Jenkins, H (2009) *Fans, blogueros y videojuegos: la cultura de la colaboración*. Paidós Comunicación
- Manovich, L (2001) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Paidós.

- Martín-Barbero, J. (1987). *Los métodos: de los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (Febrero 2001). *Los oficios del comunicador* [Conferencia]. Jornadas de Comunicación en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).
- McLuhan, M. (1989). *La aldea Global: Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales del siglo XXI. La globalización del entorno*. Gedisa.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018) *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Ruiz Sanchez, J. C. (2024). Proletarización cognitiva y seducción efímera: la identidad juvenil frente a la omnipantalla. *Encuentros. Revista De Ciencias Humanas, Teoría Social Y Pensamiento Crítico*, 22, 98-108. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13363063>
- Scolari, C. (2015). *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Gedisa

PARTE 2 - MÉTODOS

DESEJO, IMAGEM E HOSPITALIDADE: PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS DE UMA ESCUTA ÉTICA¹

Rodrigo dos Santos Oliveira²
Sênia Regina Bastos³
Fábio Raddi Uchôa⁴

Diante da imagem, algo pulsa. Não apenas o que se vê, mas o que escapa, insiste, fere. Este artigo nasce do entrelaçamento entre visualidade e desejo, compreendidos como linguagens éticas do vínculo.

-
1. Observação: Este trabalho foi financiado pela CAPES, por meio de bolsa concedida pelo PROSUP.
 2. Doutorando em Hospitalidade, no Programa de Pós-graduação em Hospitalidade da Universidade Anhembi Morumbi.
professorrodrigossilveira@gmail.com
 3. Doutora pela PUC-SP.
Professora Titular do Programa de Pós-graduação em Hospitalidade da Universidade Anhembi Morumbi.
seniabastos@gmail.com
 4. Doutor em Ciências da Comunicação pela USP.
Professor titular do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.
raddiuchoa@gmail.com

Ao lançar o olhar sobre imagens em movimento, sejam cinematográficas, performativas ou intermediáticas, busca-se escutar, mais do que ver, os modos como o desejo amoroso se inscreve, se recalca ou se silencia na tessitura simbólica da imagem.

A imagem é tomada como campo de alteridade, onde se tensionam presenças, exclusões, reconhecimentos e recusas. Como sugerem Didi-Huberman (2013) e Dubois (2019), ela não apenas representa, mas vela, convoca, expulsa. O desejo, por sua vez, é aqui compreendido não como carência, mas como linguagem relacional e simbólica, atravessada por normas, histórias e fantasmas (Butler, 2015; Illouz, 2012; Lacan, 1998). Nesse entrecruzamento, a hospitalidade emerge como ética da escuta. Não como valor moral, mas como gesto que sustenta a aparição do outro em sua estranheza.

Parte-se de um pressuposto radical: as imagens também desejam. Elas inscrevem formas de amar, rejeitar, convocar ou negar o outro. Como aponta Benjamin (2012), há um inconsciente óptico que excede o visível imediato, revelando camadas sensíveis de presença. Esse excedente, essa fresta entre o que aparece e o que escapa, é onde o desejo habita. Doane (1987, 2008) e Mulvey (1989, 2006) identificam nesse intervalo visual o espaço de inscrição do olhar feminino como campo de desejo e ironia. A partir dessa premissa, este artigo propõe escutar a imagem por meio de uma matriz teórico-metodológica intitulada “Perspectivas do Desejo: entre a presença e a ausência da hospitalidade”, que organiza os fragmentos audiovisuais em três esferas: espiritual e relacional, simbólica e transicional, ou não relacional.

A proposta metodológica articula-se ainda a dois conjuntos de gestos. Os cinco gestos interpretativos do desejo amoroso e os três gestos

ético-interpretativos da hospitalidade aprofundam a escuta simbólica da alteridade na imagem. Tais gestos não são meramente descritivos, mas implicam o olhar em uma travessia ética, sensível e política.

O objetivo geral é propor uma metodologia de leitura simbólica que permita escutar, nas imagens em movimento, os modos de inscrição do desejo amoroso, como experiência ética do vínculo. Os objetivos específicos são: apresentar a matriz conceitual; estabelecer critérios para a seleção de fragmentos, conforme as três esferas do desejo; delinear cinco movimentos interpretativos; e propor uma indagação ética do olhar fílmico, como gesto de hospitalidade ou recusa.

A pergunta que orienta esta investigação é: como as imagens em movimento inscrevem, tensionam ou recusam o desejo amoroso na relação com o outro? E, mais ainda, como escutar essas inscrições, sem capturá-las em nome de um saber que reduz ou neutraliza a diferença?

A pesquisa ancora-se em uma abordagem qualitativa, simbólica e situada, sustentada por uma ontologia construtivista-relacional e por uma epistemologia interpretativa, psicanalítica e decolonial. Dialoga com o cinema, enquanto regime sensível (Bordwell & Thompson, 2013; Xavier, 1983); com as teorias do desejo, como ética da presença (Butler, 2015; Lacan, 1998); com as epistemologias do Sul (Cusicanqui, 2015; Lugones, 2014; Santos, 2010); e com as éticas da hospitalidade e da diferença (Derrida, 2003; Irigaray, 1994; Lévinas, 2000). Também se inspira na poética da cidade e na sensibilidade dos espaços cotidianos, como proposto por Sansot (1996), bem como nas reflexões de Krauss (1993) sobre os regimes ópticos e simbólicos que atravessam a imagem contemporânea.

Mais do que aplicar a matriz a um corpus específico, propõe-se aqui o delineamento de um caminho metodológico. Um percurso em que o olhar se transmuta em escuta e a imagem revela, na dobra entre silêncio e presença, sua potência de vínculo.

Referencial teórico

O Desejo como Ética da Alteridade

Desejar é deixar-se afetar pela presença do outro como enigma que resiste à assimilação. O desejo, nesta abordagem, não se reduz à falta, nem ao impulso individualizado, mas emerge como linguagem ética e relacional, expressão da abertura ao que fere, desnorteia e desestabiliza o eu. Não há desejo sem alteridade, e não há vínculo ético sem exposição. O desejo amoroso, nesse sentido, é aqui compreendido como gesto de convocação simbólica que coloca o sujeito em condição de escuta e de responsabilização diante do outro (Derrida, 2003; Irigaray, 1994; Lévinas, 2000).

Tal como propõe Lévinas (2000), o outro não é assimilável, e o vínculo se funda no reconhecimento dessa alteridade irreduzível. Irigaray (1994) amplia esse horizonte ao conceber o desejo como relação entre dois sem fusão, onde a proximidade só é possível na distância que protege o mistério do outro. Derrida (2003), por sua vez, desloca a hospitalidade da esfera normativa para um campo de risco, onde acolher é sempre acolher o que não se prevê. O desejo, nesse contexto, torna-se ética de abertura, linguagem da presença e possibilidade de vínculo não apropriador.

As epistemologias do Sul radicalizam essa escuta ao desvelar os regimes coloniais que historicamente moldaram o desejo. Não se deseja de forma neutra. Deseja-se a partir de gramáticas inscritas em estruturas de poder, raça, gênero e classe. Santos (2010) evidencia como os sistemas modernos de conhecimento instituíram formas hegemônicas de desejar que silenciam outras formas de existência amorosa. Lugones (2014) denuncia a colonialidade de gênero como matriz que regula a possibilidade do desejo em corpos dissidentes. Cusicanqui (2015) propõe uma reorientação simbólica em que os modos de amar não separam corpo, território e memória coletiva.

O campo do desejo torna-se, assim, território de disputa. Fanon (2008) explicita a recusa do corpo negro como sujeito de afeto, denunciando o olhar colonial que animaliza, erotiza e desumaniza. Mbembe (2017) amplia essa análise ao mostrar como a necropolítica define quem pode desejar e ser desejado, estruturando formas visuais de apagamento. Anzaldúa (1987) oferece a metáfora da fronteira como lugar simbólico de criação insurgente. O corpo desejante, nesse horizonte, é corpo que atravessa divisões e reinventa os modos de vinculação e presença.

Portanto, o desejo não é apenas interpessoal. Ele é político. É campo onde se inscrevem e se tensionam histórias, exclusões e violências, mas também promessas de reinvenção ética. Escutar o desejo amoroso como linguagem simbólica do vínculo é, neste trabalho, afirmar que toda aparição do outro é uma convocação. E que toda imagem que deseja é, antes de tudo, uma pergunta sobre a possibilidade do acolhimento.

Visualidade, Corpo e Regimes de Olhar

O desejo, nas imagens em movimento, não se restringe ao conteúdo representado. Ele atravessa a superfície visível sob forma de silêncio, ausência, vibração ou excesso. Pulsa nos gestos, nos cortes, nas sonoridades, nos ritmos e nas texturas que envolvem o corpo visual. A câmera, como dispositivo de inscrição, pode produzir presença ou apagamento, escuta ou captura, alteridade ou violência. Em Barthes (1984), a imagem divide-se entre seu interesse cultural e o *punctum*, ponto de ruptura em que o desejo irrompe como fenda simbólica, marca que não se explica, mas que fere e insiste.

Mulvey (1989, 2006) e Metz (1980) demonstram como o olhar cinematográfico está estruturado por lógicas escopofílicas que posicionam o corpo, especialmente o corpo feminino, como objeto do desejo patriarcal. A câmera, nesse regime, não apenas observa. Ela molda, submete, erotiza e domestica. Doane (1987, 2008) aprofunda esse campo ao analisar a performance da feminilidade e o mascaramento do olhar feminino como estratégias simbólicas em que o desejo da mulher emerge como dissimulação e jogo, jamais como transparência.

A crítica visual feminista ampliada por Adamatti e Uchôa (2024) analisa como a narrativa audiovisual, ao tematizar corpos marginalizados, pode tanto performar o desejo feminino como abrir espaço para sua ironia e subversão. Elementos como o olhar fora de campo, a encenação deslocada e a descontinuidade da montagem funcionam como modos de resistência simbólica, evidenciando o pacto histórico de dominação e exploração (Saffioti, 2004) que se inscreve no campo do desejo.

Sontag (2003, 2004) e Williams (2008, 2016) interrogam o excesso de visibilidade como uma forma contemporânea de silenciamento.

O corpo hipervisível não é necessariamente escutado. A estetização do sofrimento, da violência e da exposição genital pode gerar apagamento sob o disfarce da exibição. A visualidade pode seduzir e, simultaneamente, negar.

No campo do erotismo, Bataille (1987) e Nancy (2002) rejeitam a fusão idealizada. O desejo, em sua expressão erótica mais intensa, não busca completude. Ele convoca a presença como descontinuidade, abismo e risco. Bellour (1997) e Parente (1993) observam na montagem cinematográfica o lugar em que o desejo se fragmenta e ressurge como ausência, intervalo, lacuna. O corte revela o que a continuidade velava.

Benjamin (2012) propõe o conceito de inconsciente óptico, referindo-se àquilo que a imagem revela sem que possamos ver de imediato. O visível carrega zonas adormecidas, vestígios que ultrapassam a percepção direta. Krauss (1993) amplia essa compreensão ao interpretar os regimes modernos e contemporâneos de visualidade como campos de inscrição do desejo inconsciente. Didi-Huberman (2013), por sua vez, propõe a imagem-sintoma: o visível que treme, carrega traços do recalado e insiste em retornar como espectro.

Sansot (1996) convida a pensar a imagem como extensão da sensibilidade urbana. A cidade também deseja. O corpo em movimento é atravessado pelo ritmo dos espaços, pelas atmosferas da paisagem, pelas formas de visibilidade cotidiana que produzem afetos. Xavier (1983) propõe o cinema como experiência sensível, onde o olhar se dilui no tempo, na duração, na vibração simbólica do acontecimento.

Nesse campo simbólico, o corpo não é figura estável. É dobra entre o visível e o inapreensível. Convocação ética que ultrapassa o

enquadramento, exigindo que o olhar se transforme em presença responsável. O desejo, na imagem, não apenas mostra. Ele interpela.

Desejo e Resistência nas Epistemologias do Sul

Desejar é também disputar formas de aparecer, modos de amar e linguagens possíveis para o corpo. O desejo não é neutro. Ele é forjado nas tramas da história, esculpido pelas hierarquias coloniais que definem quais corpos podem ser amados, escutados, reconhecidos. As epistemologias do Sul revelam o caráter político do desejo e desconstróem a normatividade que o domestica.

Santos (2010) denuncia o que chama de monocultura do sensível, em que só alguns modos de sentir, amar e aparecer são legitimados. Lugones (2014) desvela a lógica colonial da apropriação, onde o desejo é arrancado de seus territórios simbólicos e submetido a estruturas que o violentam. Cusicanqui (2015) propõe uma escuta insurgente do corpo e da memória, na qual o desejo não se separa da terra, da luta e das cicatrizes do colonialismo.

Fanon (2008) evidencia como o corpo negro é construído como fetiche e recusa. Desejado como objeto, mas nunca reconhecido como sujeito ético do afeto. Mbembe (2017) articula esse campo à necropolítica, demonstrando como certos corpos são sistematicamente deslegitimados como sujeitos do desejo. O amor, nesse contexto, também é governado por estruturas de morte simbólica.

Anzaldúa (1987) oferece a metáfora da fronteira como travessia. O desejo, entre mundos, torna-se linguagem que se cria na fissura. Não se trata de síntese, mas de entre-lugar. A fronteira marca o ponto em que o desejo é deslocado da norma, abrindo caminho para novas

formas de existência simbólica. Nesse horizonte, Gago (2020) propõe o desejo feminista como corpo insurgente, corpo coletivo que se recusa a ser mercadoria e se torna linguagem de aliança, de resistência sensível e de criação partilhada.

Essa constelação de vozes convoca a imagem a se tornar campo de disputa. O cinema, a performance, a visualidade contemporânea podem tanto reafirmar as violências coloniais quanto tornar-se espaço de contrapoder simbólico. A imagem pode reiterar a anulação da diferença ou acolher sua aparição indisciplinada. O desejo, inscrito na imagem, revela então sua potência política. Ele rompe o enquadramento e anuncia outras formas de vínculo.

A Matriz Conceitual: Gênese e Potencialidades

A matriz intitulada “Perspectivas do Desejo: entre a presença e a ausência da hospitalidade” emerge do entrelaçamento entre desejo, imagem e alteridade. Não se constitui como um sistema classificatório fixo. Trata-se de um dispositivo simbólico de leitura. Sua proposta é interpretativa, situada e relacional. Sustentada por uma ontologia construtivista e por uma epistemologia ético-interpretativa, a matriz toma o desejo amoroso como linguagem que revela, desloca ou recusa o vínculo com o outro.

A estrutura da matriz organiza-se em três esferas que configuram modos distintos de inscrição ou exclusão do outro no campo do desejo. A primeira esfera se refere ao plano espiritual e relacional. A segunda trata da dimensão simbólica e transicional. A terceira aborda formas de desejo não relacionais. Essa organização não visa categorizar de forma

rígida, mas compreender como a presença do outro é acolhida, projetada ou apagada nos regimes visuais que moldam o mundo simbólico.

A base decolonial da matriz é sustentada pelas epistemologias do Sul. Santos (2010) denuncia as monoculturas do saber que colonizam o sensível. Lugones (2014) revela a intersecção entre colonialidade e gênero como dispositivo de apagamento do desejo dissidente. Cusicanqui (2015) propõe a insurgência como gesto simbólico que devolve ao desejo sua potência territorial e coletiva.

No campo ético, Lévinas (2000), Derrida (2003) e Irigaray (1994) oferecem o alicerce filosófico da proposta. Em Lévinas, o desejo é responsabilidade infinita diante da alteridade. Derrida desloca a hospitalidade da esfera moral para uma zona de risco, onde acolher é sempre acolher o inesperado. Irigaray propõe a diferença sexual como espaço de relação sem fusão, onde o desejo preserva a distância que possibilita o vínculo.

A matriz também se ancora na visualidade como campo de inscrição simbólica. Barthes (1984) propõe o *punctum* como ferida que escapa à organização do sentido, ponto onde o desejo irrompe de forma singular. Mulvey (1989) e Metz (1980) analisam os regimes escopofílicos do cinema e suas formas de subjetivação e dominação visual, especialmente no tratamento do corpo feminino.

Ao escutar o que a imagem convoca, silencia ou distorce, a matriz se apresenta como uma ferramenta ética de leitura. Seu gesto é simbólico e situado. Mais do que interpretar ou classificar, ela propõe uma escuta relacional do desejo amoroso como linguagem crítica da hospitalidade. Desejar, nesse campo, é interrogar quem pode aparecer,

quem é convocado à presença e quem é sistematicamente excluído do vínculo.

Metodologia

Caminho Epistêmico e Paradigmático da Pesquisa

Esta investigação adota uma abordagem qualitativa e teórico-interpretativa, sustentada por uma ontologia construtivista-relacional e uma epistemologia situada. O desejo amoroso é tomado como linguagem do vínculo e gesto ético de hospitalidade (Butler, 2015; Lévinas, 2000). O foco recai não no que a imagem mostra, mas no que escapa, insiste ou é recusado.

A matriz epistemológica ancora-se nas epistemologias do Sul, que desconstroem a neutralidade do olhar e expõem as normatividades coloniais do desejo e da visualidade (Santos, 2010; Lugones, 2014; Cusicanqui, 2015). Três paradigmas orientam o percurso: o fenomenológico, que escuta o sensível da imagem (Merleau-Ponty, 1999); o crítico, que interroga seus apagamentos (Fanon, 2008; Mbembe, 2017); e o psicanalítico, que lê seus sintomas e recalques (Kristeva, 1989; Lacan, 1998).

A imagem em movimento é compreendida como campo simbólico e ético, onde o desejo se inscreve ou é silenciado. Para isso, propõe-se uma escuta interpretativa ancorada na matriz “Perspectivas do Desejo: entre a presença e a ausência da hospitalidade”, apresentada a seguir.

Procedimentos de Análise e Aplicação da Matriz Conceitual

A matriz “Perspectivas do Desejo: entre a presença e a ausência da hospitalidade” organiza-se em três esferas: espiritual e relacional,

simbólica e transicional, e não relacional. Não opera como instrumento classificatório, mas como campo interpretativo. Cada esfera articula modos de vínculo, ausência ou rejeição do outro, propondo uma escuta simbólica e situada do desejo amoroso nas imagens (Butler, 2015; Illouz, 2012; Lacan, 1998).

Desejo Espiritual e Relacional. Nesta esfera, o desejo funda o vínculo como travessia. Não captura, mas acolhe. A relação se sustenta na escuta sensível, na co-presença e na abertura ao outro como horizonte de encontro (Irigaray, 1994; Lévinas, 2000; Winnicott, 1975). O desejo espiritual se expressa como expansão da consciência e união sutil entre corpos e consciências, em que o outro é vivido como portal para a transcendência amorosa (Abhinavagupta, 2007; Lysebeth, 1996; Osho, 1996).

Quadro 1

Esfera do Desejo Espiritual e Relacional

Classificação	Conceito	Foco	Objeto	Modalidade de Relação	Palavras-chave	Referências
Tântrico	Desejo como via de união espiritual e expansão da consciência.	Expansão espiritual, união sutil e energia vital.	Campo sutil, espiritual e energético.	Relacional — Unifica corpos e consciências; o outro é portal de expansão do desejo espiritual.	União; espiritualidade; transcendência	Lysebeth (1996); Osho (1996); Abhinavagupta (2007)
Afetivo	Vínculo genuíno, cuidado e presença emocional.	Relação e escuta.	Campo emocional e empático.	Relacional — Surge na escuta sensível e se alimenta da presença do outro como horizonte de vínculo.	Presença; vínculo; cuidado	Lévinas (2000); Winnicott (1975)

Romântico	Idealização do amor como promessa de comunhão plena.	Idealização emocional.	Universo sentimental e imaginativo.	Relacional — idealiza o outro como promessa de completude, ainda que sustentado em projeções subjetivas.	Ideal, amor, entrega	Illouz (2011); Rougemont (1988)
Erótico	Desejo em suspensão, entre presenças que se oferecem e ausências que convocam.	Tensão simbólica entre presenças.	Pulsão e inconsciente	Relacional — Constitui-se no entre, no jogo de presença e ausência que evoca o outro.	Desejo, entre, mistério	Bataille (1987); Irigaray (1994); Kristeva (1989)

Elaboração própria.

Desejo Simbólico e Transicional. Nesta esfera, o desejo não se ancora na presença plena, mas transita entre imagens, fantasmas e projeções. A relação ocorre por substituição simbólica, mais próxima da representação do que do vínculo. O desejo se desloca entre idealização, sublimação e pulsão criadora, evocando o outro como ausência estruturante (Barthes, 1977; Deleuze, 1983; Freud, 1996, 2010; Lacan, 1998).

As imagens operam como mediadoras ou fragmentos do desejo, evocando a alteridade sem encarná-la diretamente. O vínculo se torna espectral, sustentado por signos, objetos, distâncias e sensações. É o espaço do deslocamento, da contemplação e da suspensão da presença.

Quadro 2

Esfera do Desejo Simbólico e Transicional

Classificação	Conceito	Foco	Objeto	Modalidade de Relação	Palavras-chave	Referências
Sublimado	Canalização do desejo para atividades não sexuais, tais como a arte ou o trabalho intelectual.	Criatividade e elaboração intelectual.	Elaboração criativa e intelectual.	Relacional e não relacional — Canaliza o desejo para formas criativas que dialogam com o mundo, mas não requerem uma alteridade presente.	Canalização, criação, cultura	Freud (2010); Lacan (1998)
Platônico	Idealização amorosa sem expressão física explícita.	Idealização contemplativa do outro.	Dimensão idealizada do intelecto e da emoção.	Relacional e não relacional — Idealiza o outro à distância; o vínculo se constitui mais pela ideia do que pela presença real.	Ideal, contemplação, pensamento	Nussbaum (2009); Platão (2011)
Sensual	Estímulo dos sentidos, sem necessariamente envolver desejo.	Corpo e prazer sensorial.	Estímulo multisensorial (tato, visão, olfato).	Relacional e não relacional — Pode emergir do encontro com o outro, ou do deleite íntimo com o mundo dos sentidos.	Sentidos, deleite, estética	Barthes (1977); Le Breton (2007)
Voyeurístico	Excitação visual sem toque; o outro é visto, mas não tocado.	Excitação visual à distância.	Desejo visual à distância.	Relacional e não relacional — Há um outro observado, mas sem vínculo direto; o desejo se alimenta da distância.	Observação, distância, visualidade	Metz (1980); Mulvey (1983)
Fetichista	Foco do desejo em objetos, fragmentos ou situações específicas.	Excitação localizada em objetos específicos.	Símbolos eróticos e objetos de desejo.	Relacional e não relacional — O objeto do desejo remete ao outro, mas o substitui por fragmentos ou símbolos.	Fixação, objeto, erotismo simbólico	Deleuze (1983); Freud (1996)

Libidinal	Força bruta do desejo em sua expressão mais primal.	Pulsão criadora.	Impulso inconsciente e força vital.	Relacional e não relacional — Pode se voltar ao outro ou permanecer como desejo que se satisfaz em si.	Força, criação, pulsão	Deleuze e Guattari (2010); Freud (1996)
-----------	---	------------------	-------------------------------------	--	------------------------	---

Elaboração própria.

Desejo Não Relacional. Nesta esfera, o desejo rompe com o vínculo e nega a alteridade. O outro é estetizado, capturado ou consumido como objeto. A relação se desfaz como experiência ética e torna-se domínio, espelhamento ou transgressão. O desejo não acolhe. Ele reduz, silencia e anula a presença do outro (Baudrillard, 1990; Foucault, 2009; Freud, 1996; Lasch, 1983; Sontag, 2003; Williams, 2016).

Quadro 3

Esfera do Desejo Não Relacional

Classificação	Conceito	Foco	Objeto	Modalidade de Relação	Palavras-chave	Referências
Obsceno	Transgressão do que é socialmente aceito.	Provocação e choque.	Transgressão de normas morais e estéticas.	Não relacional — Transgride o laço simbólico; o outro é invadido em sua presença, sem escuta ou reconhecimento.	Ato, nudez, exposição	Baudrillard (1990); Foucault (2009)
Pornográfico	Exposição direta e mecânica do ato sexual.	Excitação genital explícita.	Corpo como objeto e cena explícita.	Não relacional — A cena se dissocia do vínculo; o outro é exposto como objeto de consumo visual.	Excesso, ato, exposição	Sontag (2003); Williams (2016)

Narcísico	Desejo que retorna ao eu, buscando prazer na própria imagem refletida.	Validação narcísica da própria imagem.	Imagem refletida do ego.	Não relacional — Desejo voltado para si; o outro é espelho, não alteridade.	Ego, autoimagem, espelhamento	Freud (1996); Lasch (1983)
-----------	--	--	--------------------------	---	-------------------------------	----------------------------

Elaboração própria.

Considerações sobre a Matriz Conceitual

A matriz conceitual estrutura o campo simbólico e ético desta proposta. Mais que ferramenta, ela opera como linguagem interpretativa voltada à escuta do desejo nas imagens. Sua arquitetura se ancora na alteridade como eixo: é no modo como o outro aparece, é evocado ou silenciado que se delineiam hospitalidade, recusa ou tensão. Como sustenta Lévinas (2000), o rosto do outro nos interpela antes de qualquer saber. É nesse intervalo que a imagem também pode ser escutada. A matriz será mobilizada no item seguinte como base para o modelo metodológico de análise audiovisual.

Modelo de Aplicação da Matriz em Imagens em Movimento

O modelo proposto orienta o uso da matriz “Perspectivas do Desejo: entre a presença e a ausência da hospitalidade” como base ética e simbólica para a análise de imagens em movimento. Mais que técnica, trata-se de um gesto de escuta do desejo como linguagem relacional. A matriz permite reconhecer como o desejo amoroso se inscreve, resiste ou fracassa diante da alteridade.

Ainda que centrado no desejo amoroso, o modelo é adaptável a outros campos simbólicos. Não se propõe a análise de obras específicas,

mas o delineamento de um percurso conceitual para futuras leituras de filmes, videoartes ou instalações.

Apresentam-se a seguir cinco gestos interpretativos, que operam de forma articulada:

1. Escolha do fragmento como sintoma do desejo. O foco está no que pulsa como ausência, silêncio ou excesso.
2. Cartografia da linguagem e do suporte. O tempo, o ritmo e a textura do meio incidem sobre o modo como o desejo pode ou não se manifestar.
3. Leitura formal como sintoma de vínculo. Cortes, planos e gestos revelam aproximações ou recusas da alteridade.
4. Atravessamento simbólico pela matriz. Identificam-se a esfera do desejo, o perfil da relação e a forma de amor articulados no fragmento.
5. Indagação ética da câmera e do olhar. Interroga-se se a imagem permite a aparição do outro ou o submete a uma lógica colonizadora.

Esses gestos não são etapas fixas, mas movimentos que se entrelaçam. Toda imagem, ao ser analisada por este modelo, é compreendida como escolha ética sobre quem pode ou não aparecer.

Quadro 4

Cinco Gestos de Escuta do Desejo na Imagem do Outro

Gesto	Descrição	Sintoma na imagem	Chaves de leitura	Referências
1. Escolha do Fragmento como Convocação do Desejo	Identifica-se o(s) fragmento(s) em que o desejo amoroso emerge como tensão simbólica. O foco não está na cena explícita, mas naquilo que pulsa como ausência, excesso ou silêncio. O fragmento é convocado por sua potência afetiva e simbólica, não por sua centralidade narrativa. Neste gesto, evidencia-se a hospitalidade do fragmento, mas também suas possíveis formas de hostilidade: onde há exclusão, apagamento ou excesso que expulsa. A escuta do fragmento exige uma postura ética e sensível diante do que se cala ou insiste em retornar.	Frestas do visível que denunciam o excesso ou a ausência do Outro; fragmentos que emergem como sintomas de um desejo recalçado, silenciado ou irrompido.	O que neste fragmento exige escuta ética? Onde pulsa o excesso, o apagamento ou a recusa? Que vestígio me convoca como espectador implicado na cena do desejo?	Barthes (1984), Fanon (2008), Anzaldúa (1987), Kristeva (1988), Didi-Huberman (2013), Benjamin (2012), Bataille (1979), Lévinas (2000), Butler (2004)
2. Cartografia da Linguagem e do Suporte	O fragmento é situado na linguagem própria de seu meio expressivo — longa, curta, videoarte, instalação. A materialidade do suporte (sua temporalidade, textura, ritmo) afeta a maneira como o desejo se manifesta e como pode ser acolhido. A hostilidade aqui aparece nas formas em que o suporte impõe limites à escuta, acelera a imagem, esmaga o tempo, silencia a presença do Outro.	Ritmos, tempos e suportes que produzem sintomas de aceleração, esmagamento ou silenciamento do Outro; marcas materiais que convocam ou negam a escuta.	Como o tempo, o espaço e o corpo se manifestam no ritmo e na materialidade da imagem? O que essa composição convoca ou silencia em termos de desejo e presença do Outro?	Parente (1993), Dubois (2019), Aumont (2004), Krauss (1993), Benjamin (2012), Didi-Huberman (2013), Mbembe (2017)
3. Leitura Formal como Sintoma de Vínculo	Análise da forma sensível: cortes, gestos, silêncios, planos, sonoridades. A imagem é lida como corpo simbólico que sustenta (ou impede) vínculos com o Outro. Gestos formais podem hospedar o Outro ou instaurar uma hostilidade estrutural: silenciar, cortar, interromper, estigmatizar. A forma estética carrega o sintoma da relação com a alteridade.	Gestos formais que marcam, dividem ou interrompem o vínculo; a forma carrega o sintoma do desejo recalçado ou da relação rejeitada.	Que sintomas a imagem carrega em sua forma? Os gestos visuais sustentam o vínculo ou instauram cortes, silêncios e interrupções da alteridade?	Bellour (1997), Nancy (2002), Mulvey (1989), Didi-Huberman (2013), Krauss (1993), Bataille (1987), Butler (2004), Fanon (2008), Lévinas (2000)

4. Atravessamento Simbólico pela Matriz das Perspectivas do Desejo	Aplica-se a matriz das perspectivas do desejo: identifica-se a esfera (relacional, simbólica/transicional ou não relacional), o perfil da relação (travessia, espelho, resto) e a forma de amor (encontro, projeção, apagamento). Este gesto permite analisar como a imagem articula o desejo em suas tensões entre vínculo e recusa, presença e ausência do Outro. A partir do conceito de hospitalidade proposto por Derrida (2003), interroga-se se a imagem acolhe o Outro em sua diferença ou se impõe condições simbólicas à sua aparição, configurando formas sutis ou explícitas de hostilidade. O desejo é aqui interpretado como sintoma de uma ética relacional ou de um fechamento narcísico da linguagem visual.	Aparição ou apagamento do Outro como sintoma da forma simbólica do desejo; a imagem expressa sua ética pelo modo como hospeda, projeta ou rejeita o vínculo.	Qual esfera simbólica do desejo se manifesta? Este desejo acolhe ou rejeita a diferença? Hospeda o Outro ou projeta sobre ele? Que forma de amor emerge da relação?	Lévinas (2000), Derrida (2003), Kristeva (1988), Bataille (1987), Butler (2004), Cusicanqui (2015), Fanon (2008), Anzaldúa (1987), Rolnik (2018)
5. Indagação Ética da Câmera e do Olhar	Analisa-se a posição do olhar: quem olha, quem é olhado e com que implicações? A câmera é tomada como gesto ético. Interroga-se se a imagem permite a aparição do Outro em sua diferença ou se há colonização visual. A câmera pode operar como campo de hospitalidade ou hostilidade: olhar que escuta ou que subjuga, que revela ou que consome. A ausência do olhar também é um gesto — um gesto de apagamento.	A presença ou o apagamento do olhar como sintoma ético da imagem; expressão que escuta, submete ou silencia a alteridade.	A imagem permite que o Outro apareça em sua diferença ou o captura em um olhar colonizador? A câmera escuta ou silencia? O olhar compartilha ou domina o campo ético da visibilidade?	Irigaray (1994), Mbembe (2017), Cusicanqui (2015), Benjamin (2012), Didi-Huberman (2013), Bataille (1979), Butler (2004), Krauss (1993), Lévinas (2000)

Elaboração própria.

Os Três Gestos de Leitura da Hospitalidade na Imagem

A hospitalidade na imagem é interpretada por três gestos simbólicos, que escutam como o Outro é convocado, acolhido ou recusado:

1. Hospitalidade como abertura à alteridade. A imagem sustenta a presença do outro como diferença sensível, sem assimila-

ção. O vínculo se dá na suspensão, no silêncio e na escuta como presença.

2. Hostilidade como recusa do vínculo. A imagem silencia, estetiza ou consome o outro. Há apagamento simbólico, repetição visual e colonização do olhar, negando a possibilidade do encontro.
3. Hostipitalidade como ambivalência simbólica. A imagem acolhe e exclui no mesmo gesto. Convoca sob condições, sustenta o vínculo em tensão entre desejo e recusa, proximidade e negação. Como propõe Derrida (2003), toda hospitalidade carrega em si o risco da sua inversão.

Esses gestos não classificam a imagem, mas escutam suas tensões éticas. Permitem reconhecer quando a visualidade se torna linguagem de escuta ou campo de recusa, quando a presença do outro é sustentada ou convertida em ausência.

Quadro 5

Três Gestos de Leitura da Hospitalidade na Imagem

Gesto	Descrição	Sintoma na imagem	Chaves de leitura	Referências
1. Hospitalidade	A imagem oferece lugar ao outro como Outro. Há acolhimento da diferença, escuta da alteridade e abertura ao inesperado. O olhar da câmera é relacional e sensível, não apropriatório. Este gesto funda-se em uma ética da presença, sustentada pela alteridade e pela possibilidade do vínculo. A hospitalidade, aqui, é condição ontológica de uma escuta ética da diferença.	Presença do Outro como enigma e abertura. Suspensão do tempo narrativo que sustenta a escuta do olhar. Frestas da imagem que acolhem a alteridade como presença sensível. O silêncio, neste gesto, não é ausência, mas potência relacional. A imagem se configura como espaço ético de revelação do que excede a linguagem, sintoma de uma hospitalidade visual.	A imagem permite que o Outro se revele como diferença visível? O silêncio que atravessa a cena é espaço de presença ou apagamento? Que gesto de escuta se configura como abertura ética do olhar?	Lévinas (2000), Derrida (2003), Irigaray (1994), Didi-Huberman (2013), Benjamin (2012)

2. Hostilidade	A imagem exclui, silencia, violenta ou estetiza o Outro. Há negação da diferença, apagamento simbólico ou consumo visual. O olhar torna-se colonizador, indiferente ou predatório. Este gesto carrega o sintoma de uma recusa do vínculo e de uma recalcada presença do desejo, onde o Outro é fixado como ameaça ou ruído. A hostilidade opera como linguagem da não escuta.	Fragmentos visuais que impõem controle simbólico sobre o Outro. Cortes que fixam a imagem do estranho como ruído, ameaça ou fetiche. Repetições visuais que neutralizam a diferença e saturam o campo da escuta. A imagem se apresenta como sintoma de uma negação da alteridade, expressão de um recalçamento óptico em que o desejo é silenciado e o Outro é consumido como excesso.	O Outro é fixado como ruído ou ameaça? O olhar da câmera instaura domínio simbólico ou reconhece alteridade? A imagem repete o mesmo ou convoca o irrepresentável?	Fanon (2008), Mbembe (2017), Butler (2015), Didi-Huberman (2013), Bataille (1987), Krauss (1993), Benjamin (2012)
3. Hostipitalidade	A imagem realiza simultaneamente gestos de acolhimento e exclusão. O Outro é convocado, mas sob condições simbólicas. Há ambivalência entre abertura e controle, desejo de aproximação e medo do descontrole. Este gesto expressa a tensão paradoxal da hospitalidade como campo instável, no qual convivem ética e poder, aproximação e rejeição, erotismo e recusa.	Ambivalência nos planos e gestos visuais. O Outro aparece e desaparece, é convocado e recusado no mesmo gesto. Há sedução que vira negação, acolhimento que se interrompe. A imagem constitui um campo de oscilação simbólica entre ética e domínio, entre erotismo e captura. O sintoma é a instabilidade da escuta, marcada por um olhar que deseja e teme o vínculo.	A imagem acolhe para depois negar? O vínculo é tensionado por gestos de sedução e recusa? O campo visual oscila entre desejo ético e apropriação simbólica?	Derrida (2003), Kristeva (1988), Kehl (2009), Didi-Huberman (2013), Krauss (1993), Bataille (1987)

Elaboração própria.

Discussão: A Imagem como Campo Ético do Desejo

Na imagem, o desejo não apenas aparece. Ele resiste, desloca e convoca. Mais que forma ou conteúdo, o desejo amoroso se inscreve como sintoma relacional, atravessando silêncios, restos e lacunas. Escutá-lo é reconhecer o que insiste para além do visível, o que falta, o que fere, o que permanece como enigma.

A matriz proposta não classifica. Ela organiza modos simbólicos de vínculo e exclusão do Outro. Cada uma de suas esferas espirituais e relacionais, simbólicas e transicionais, não relacionais, delineia uma ética do encontro ou da recusa. Escutá-las implica interrogar o que a imagem permite acontecer no campo da relação. Em que condição o Outro aparece? Que vínculo se torna possível?

Inspirada em Lévinas (2000), Derrida (2003) e Irigaray (1994), a proposta desloca o olhar da representação para a relação. Ver é escutar. Analisar é acolher. A imagem torna-se espaço de tensão entre hospitalidade e hostilidade, entre desejo e apagamento. Não se trata de saber se o Outro está ali, mas se foi autorizado a aparecer como Outro.

Nos cinco gestos de leitura do desejo e nos três gestos da hospitalidade, o modelo metodológico opera como travessia. Cada gesto é implicação. O fragmento convoca. O suporte delimita. A forma revela. A matriz interpreta. A câmera é interrogada por sua ética. Cada imagem, assim, deixa de ser objeto. Ela deseja, acolhe, silencia ou nega. Ela torna visível a política do afeto e a violência da exclusão.

A matriz não demanda neutralidade. Exige presença. O pesquisador que se dispõe a escutar a imagem compromete-se com o que nela pulsa. A imagem em movimento é aqui compreendida como campo ético. Ela não apenas mostra. Ela propõe. Propõe formas de desejar, de excluir, de sustentar o vínculo ou de negá-lo.

Ao final deste percurso, não se oferece um fim, mas uma abertura. A metodologia delineada aqui propõe que toda leitura visual pode ser um gesto ético. Gesto que une desejo e presença, imagem e responsabilidade. Gesto que, ao olhar, já se compromete com o Outro.

Considerações Finais

Escutar o desejo nas imagens é também escutar o que nos constitui como sujeitos implicados na relação com o Outro. Este artigo propõe não apenas uma metodologia, mas um modo de presença. Um olhar que se transforma em escuta, uma análise que se refaz como vínculo, uma escrita que se inscreve como responsabilidade diante do que a imagem convoca, fere ou silencia.

A matriz “Perspectivas do Desejo: entre a presença e a ausência da hospitalidade” foi apresentada como dispositivo simbólico e ético, articulando três esferas do desejo: espiritual e relacional, simbólica e transicional, não relacional. Cada uma manifesta formas distintas de vínculo, ausência ou recusa do outro, perceptíveis nas camadas visuais, rítmicas e afetivas da obra audiovisual.

Mais que aplicar a matriz a um *corpus* específico, delineou-se um percurso metodológico composto por cinco gestos de escuta do desejo amoroso e três gestos de leitura da hospitalidade. Esses gestos não encerram a interpretação. Eles abrem caminho, interrogam, acompanham. Tornam o audiovisual um campo de alteridade.

Ao compreender o desejo como linguagem relacional e a hospitalidade como ética da escuta, esta proposta se alinha a uma ontologia construtivista e a uma epistemologia situada, crítica e decolonial. Reconhece que toda imagem é também regime de visibilidade, toda narrativa visual decide quem pode ser amado, quem pode aparecer, quem será apagado.

Neste horizonte, a análise de imagens torna-se gesto político, estético e ético. Não busca capturar o sentido da obra, mas sustentar o campo relacional que ela abre. Reconhece na visualidade uma ética do

risco. O risco de escutar o Outro. O risco de ser desestabilizado por sua presença. O risco de não saber. E é nesse risco que reside a potência da hospitalidade.

Que esta metodologia inspire novas investigações em cinema, vídeo, performance e arte intermediática. Que contribua para práticas críticas e afetivas que saibam acolher, na imagem, o que o desejo tem de mais irredutível: sua vocação ao encontro.

Referências

Abhinavagupta. (2007). *Tantraloka: The light on the tantra*. Muktabodha Indological Research Institute.

Adamatti, M., & Uchôa, F. R. (2024). *Uma leitura feminista sobre o desejo feminino em Lilian M (1975), de Reichenbach*. Cadernos Pagu.

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. Aunt Lute Books.

Aumont, J. (2004). *A imagem*. Papirus.

Barthes, R. (1977). *A lover's discourse: Fragments*. Hill and Wang.

Barthes, R. (1984). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia* (J. Guinsburg, Trad.). Nova Fronteira.

Bataille, G. (1979). *A história do olho*. Estação Liberdade.

- Bataille, G. (1987). *O erotismo* (L. D. Dantas, Trad.). Estação Liberdade. (Trabalho original publicado em 1957).
- Baudrillard, J. (1990). *A troca simbólica e a morte*. Loyola.
- Bellour, R. (1997). *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo* (A. P. Ribeiro, Trad.). Papirus.
- Benjamin, W. (2012). *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (S. P. Rouanet, Trad.; 19ª ed.). Brasiliense.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2013). *Fundamentos da teoria do cinema*. Martins Fontes.
- Butler, J. (2004). *Undoing gender*. Routledge.
- Butler, J. (2015). *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa da assembleia* (A. A. Santos, Trad.). Civilização Brasileira.
- Cusicanqui, S. R. (2015). *Ch'ixinakax utxiwa: Uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. n-1 edições.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). *O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. Graal.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 1). Editora 34.

- Derrida, J. (2000). Hostipitality. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 5(3), 3-18.
- Derrida, J., & Dufourmantelle, A. (2003). *Da hospitalidade* (A. D. Massano, Trad.). Escuta.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Diante da imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte* (P. Neves, Trad.). Editora 34.
- Doane, M. A. (1987). *The desire to desire: The woman's film of the 1940s*. Indiana University Press.
- Doane, M. A. (2008). *Femmes fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis*. Routledge.
- Dubois, P. (2019). *O ato fotográfico e outros ensaios* (V. F. C. Barbosa, Trad.). Papirus.
- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas* (R. L. Lopes, Trad.). Ubu.
- Foucault, M. (2009). *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Graal.
- Freud, S. (1996). *O mal-estar na civilização*. Imago.
- Freud, S. (2010). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Imago.

Gago, V. (2020). *A potência feminista: Ou o desejo de transformar tudo* (M. S. Ribeiro, Trad.). Elefante.

Illouz, E. (2011). *O amor nos tempos do capitalismo*. Zahar.

Illouz, E. (2012). *Por que o amor dói: Uma explicação sociológica* (F. Coutinho, Trad.). Editora Unesp.

Irigaray, L. (1994). *Ética da diferença sexual* (C. A. Almeida, Trad.). Rocco.

Kehl, M. R. (2009). *Deslocamentos do feminino: A mulher freudiana na passagem para a modernidade*. Imago.

Krauss, R. (1993). *A originalidade da vanguarda e outros mitos modernos* (R. Costa, Trad.). Martins Fontes.

Krauss, R. (1993). *O inconsciente óptico*. Martins Fontes.

Kristeva, J. (1988). *Poderes da perversão*. Rocco.

Kristeva, J. (1989). *Histórias de amor*. Rocco.

Lacan, J. (1998). *O seminário, livro II: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (M. M. Ribeiro, Trad.). Zahar.

Lasch, C. (1983). *A cultura do narcisismo*. Imago.

- Le Breton, D. (2007). *A sociologia do corpo*. Vozes.
- Lévinas, E. (2000). *Totalidade e infinito: Ensaio sobre a exterioridade*. Martins Fontes.
- Lugones, M. (2014). Colonialidade e gênero. *Revista Estudos Feministas*, 22(2), 935–952. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2014000200014>
- Mbembe, A. (2017). *Crítica da razão negra*. n-1 edições.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. Martins Fontes.
- Metz, C. (1980). *A significação no cinema: Estudos semiológicos* (S. H. Seligman, Trad.). Perspectiva.
- Mulvey, L. (1983). Prazer visual e cinema narrativo. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema: Antologia* (pp. 316–329). Graal.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Palgrave Macmillan.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a second: Stillness and the moving image*. Reaktion Books.
- Nancy, J.-L. (2002). *O intruso* (M. C. da Silva, Trad.). Iluminuras.
- Nussbaum, M. C. (2009). *O ocultamento do humano: Repugnância, vergonha e lei*. Martins Fontes.

Osho. (1996). *Sexo e consciência espiritual*. Cultrix.

Parente, A. (1993). *Imagens do pensamento: O cinema de Godard*. Editora 34.

Platão. (2011). *O banquete*. L&PM.

Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. n-1 edições.

Rougemont, D. (1988). *O amor e o Ocidente*. Zahar.

Saffioti, H. I. B. (2004). *Gênero, patriarcado, violência*. Expressão Popular.

Sansot, P. (1996). *Poética da cidade* (A. Corrêa, Trad.). Papirus.

Santos, B. de S. (2010). *A gramática do tempo: Para uma nova cultura política*. Cortez.

Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros* (R. W. Araujo, Trad.). Companhia das Letras.

Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia* (A. Blanco, Trad.). Companhia das Letras.

Van Lysebeth, A. (1996). *Tantra: O culto da feminilidade* (D. de Carvalho, Trad.). Pensamento.

Williams, L. (2008). *Hard core: Power, pleasure, and the “frenzy of the visible”*. University of California Press.

Williams, L. (2016). *Porn studies*. Duke University Press.

Winnicott, D. W. (1975). *O brincar e a realidade*. Imago.

Xavier, I. (Org.). (1983). *A experiência do cinema: Antologia*. Graal.

PARA ALÉM DA TELA: DIÁLOGOS ENTRE A ABORDAGEM TRIANGULAR E COMPETÊNCIA MIDIÁTICA EM BUSCA DE UMA LEITURA CRÍTICA DE IMAGENS

Samara Angela Teixeira de Oliveira¹

A interação com os meios vem sendo constantemente alterada devido à presença crescente de diferentes mídias no cotidiano, sejam elas no âmbito das plataformas digitais ou materiais. Nesse contexto, o contato com imagens é frequente, senão intrínseco, sendo crucial para a sociedade o desenvolvimento de uma leitura de imagens que ultrapasse as características formais, que seja contextualizante e crítica, possibilitando ao indivíduo o reconhecimento da realidade ao qual se encontra inserido e, para além, de si próprio (Barbosa, 2022). Logo, pelo viés da comunicação, e da cultura, por meio de entidades da ONU, este discurso

1. Bacharela em Artes e Design, Graduanda da Licenciatura em Artes Visuais. Mestranda em Comunicação e Sociedade. Universidade Federal de Juiz de Fora. samara.angela@estudante.ufjf.br

poderia ser reconhecido como próximo dos estudos de Literacia Midiática. Borges et al. (2022) compreende que se faz impossível pensar o cenário midiático desmembrando os domínios das artes, comunicação e cultura, reduzindo deste modo o potencial do objeto; muito se fala então destes outros espaços, porém, o que tem dito a Arte sobre esta questão?

Precursora da arte/educação brasileira, Ana Mae Barbosa, através de sua Abordagem Triangular, perpassa essa preocupação desde a década de 1980. Dado o contexto de exclusão das Artes como disciplina básica nas escolas pelo Conselho Federal da Educação neste período, surge uma contradição acerca do campo, pois, apesar de não estar inserido como básico, ainda se era exigido curricularmente (Barbosa, 2008). Nesse sentido, a autora se questiona sobre o conhecimento acerca das Artes e sua importância, não apenas para o desenvolvimento humano, mas também o econômico, observado esta instância ser uma das preocupações em que até os dias atuais não se desatrelou da escola. Surge, em meio a esse cenário, um movimento organizacional dos arte/educadores no Brasil e posteriormente, para Ana Mae, uma pesquisa motivada pela preocupação com a introdução de imagens no ensino e a produção infantil influenciada por essas.

Em contrapartida, apesar das movimentações do campo que posteriormente seria denominado e reconhecido pela UNESCO como *literacia informacional e mediática* datarem o seu início no mesmo período em que Ana Mae desenvolve seus estudos, o mesmo só se consolida como dever público e político nos anos 2000. Com esse marco desdobram-se parcerias com institutos privados para a capacitação e formação de professores trabalharem esse tema, apesar do enfoque nessa instância ser exclusivamente para os cursos de Pedagogia e Letras (Organização das Nações Unidas no Brasil, 2019).

Embora Barbosa não tenha utilizado a mesma denominação acerca do tema da Literacia Midiática, acreditamos que o mesmo já vem ressoando em seu trabalho como arte/educadora há mais de 40 anos. O que inicialmente começou pela preocupação com o ensino de arte na escola, que para aspectos formais mais tarde se desdobra objetivamente em competências e habilidades específicas que compõem a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) em diferentes campos do saber, Ana Mae trouxe para fora dos portões institucionais, dando protagonismo ao contexto e o cotidiano dos seus então alunos, sendo essa a primeira convergência em que apontaremos aqui de sua abordagem com os fundamentos do estudo que Ferrés e Piscitelli (2015) denominam de Competência Midiática.

Assim, este estudo busca destacar as convergências entre a Arte/Educação e a Comunicação, visando à formação de indivíduos com pensamento crítico em um cenário visualmente saturado. Para tanto, será realizada uma revisão bibliográfica que abordará a Competência Midiática e suas seis dimensões, conforme Ferrés e Piscitelli (2015), em diálogo com a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa (2008), precursora da Arte/Educação no Brasil. Mediante uma análise aprofundada de ambas as teorias, a pesquisa estabelecerá uma interlocução entre as dimensões da Competência Midiática e os pilares da Abordagem Triangular, a fim de realçar as similaridades entre as duas áreas.

A Abordagem Triangular

Assim, logo nas primeiras páginas de seu livro *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos* (2008), em que apresenta a Abordagem Triangular (AT), Ana Mae argumenta:

Não é possível uma educação intelectual, formal ou informal, de elite ou popular, sem arte, porque é impossível o desenvolvimento integral da inteligência sem o desenvolvimento do pensamento divergente, do pensamento visual e do conhecimento presentacional que caracterizam a arte. (Barbosa, 2008, p. 5)

Nesse trecho, a autora justifica a sistematização de sua abordagem, na qual encontramos três processos distintos, porém, em constante diálogo. O primeiro, o *fazer artístico*, se justifica pelo viés que possibilita o pensamento crítico acerca do processo de criação de imagens, sendo o cruzamento entre a concepção e o conteúdo, exercitando-se também a criatividade (Barbosa, 2008). Apesar do fazer artístico se mostrar extremamente importante para o ensino das artes na escola, trabalhando o desenvolvimento psíquico-humano e social, principalmente em contextos marginalizados, nos interessa neste momento o enfoque em dois dos processos: *a leitura de imagem e a contextualização*. Barbosa, acerca deles, faz a seguinte reflexão:

Se a leitura de imagem é construção de conhecimento, seja qual for o instrumento de análise, a contextualização ilumina a leitura levando a arte a funcionar não apenas como deleite, mas principalmente como base para a crítica cultural e social. O contexto é a fibra ótica da leitura. (Barbosa, 2022, p. 4)

Isto posto, atesta-se a não neutralidade do processo de leitura de imagem, pois a mesma está sempre relacionada a um contexto específico, seja analógico ou digital, perpassando por vieses algorítmicos que questionam a imparcialidade das plataformas que hospedam essas imagens em contextos tecnológicos, para além dos estudos feitos por profissionais que desenvolvem essas imagens, que se desdobra em implementação de

propagandas em espaços, marketing emocional, psicologia das cores, e tudo que por muitas vezes desconhecidamente alteram nossa percepção com o mundo que nos cerca por meio de propriedades que Ana Mae diz estar inerente a sua abordagem, intitulados “processos perceptivos, cognitivos, analíticos e criadores” (Barbosa, 2022, p. 2).

Portanto, o que ela identifica e trabalha no âmbito da leitura de imagens se faz de extrema importância para o desenvolvimento da literacia midiática, contribuindo não apenas ao campo da arte/educação, mas também com o campo da comunicação, visando a convergência a partir do dever social disposto nas duas áreas, empenhando-se o fazer político e reivindicando o que antes era restrito apenas às classes dominantes, construindo assim novos planos de contestação e inventando diferentes organizações comuns (Oliveira, 2004). Nesse sentido:

A classe dominante se associa no Brasil aos museus para produzir um discurso de convencimento dirigido às classes subalternas, tentando convencê-las de que aquilo de que a burguesia gosta é o único padrão de valores válido. É assim que é mantida a colonização europeia e norte-americana branca. Os museus querem que todos pensem que tudo que eles guardam é valioso esteticamente. Em um país como o Brasil, que sofreu duas ditaduras implacáveis: O Estado Novo (1937-1945) e a ditadura Civil /Militar (1964-1984), existe no acervo dos museus muita obra ruim ou irrelevante, que entrou por ter sido produzida pela irmã do general ou pela filha do deputado. Apreciação é igual a “Deleite-se, mas não pense”. (Barbosa, 2022, p. 10)

Aqui, revela-se que “em geral a idéia é que povo educado atrapalha porque aprende a pensar, a analisar, a julgar. Fica mais difícil manipular um povo pensante” (Barbosa, 2008, p. 2), logo, quebra-se um padrão desse saber ser difundido apenas através de instituições privadas

para uma pequena parcela da população, em que a autora destaca como ferramenta de manipulação de poder, sendo uma maneira de transpor este privilégio geracional.

Por essa razão, justifica-se o terceiro e último domínio formador da Abordagem Triangular, a *contextualização*. Neste ponto, surge a possibilidade de um rompimento sistêmico, em que, por meio da vinculação com a leitura, convergindo-as, apresenta a arte como base para a desconstrução de preceitos mediados pelo contexto histórico, social e cultural. Assim, ao realizar a leitura crítica e a contextualização de uma mídia que opere na esfera imagética, mobiliza-se o aprendizado por meio da linguagem presentacional², que é o processamento de ideias através da visualidade. Para além, provoca o estudo detalhado e tomadas de decisões fundamentadas, e também, uma tendência empática (Barbosa, 2022).

Literacia Midiática e as Dimensões de Ferrés e Piscitelli

Logo, foi constatado mais um encontro na preocupação que Barbosa (2008) vem expressando com o campo da Arte/Educação para com a Literacia Midiática, que vem ganhando cada vez mais protagonismo nas discussões atuais, não só no ambiente acadêmico, mas na sociedade de modo geral. A escolha de mobilizar também o termo ‘competência midiática’ ao invés de apenas ‘literacia midiática’, se dá justamente na distinção apresentada por Joan Ferrés e Alejandro Piscitelli (2015) através de suas dimensões, propondo uma metodologia para operacionalizar o

2. Termo criado por Susanne Langer e utilizado neste trabalho a partir dos estudos de Ana Mae Barbosa.

desenvolvimento da literacia midiática em âmbitos concretos. Sendo assim, ocorre uma aproximação desses termos, pois acredita-se que eles se complementam. Desse modo, por intermédio de Borges et al. (2022), utilizamos esta definição do que aqui estamos aproximando com o campo da Arte/Educação em diálogo com a Abordagem Triangular, onde “a competência midiática é formada a partir de uma abordagem ativa e dialógica, considerando a participação dos interlocutores na seleção, interpretação, análise crítica e transmissão de mensagens que estimulem e sustentem sua produção criativa” (Borges et al., 2022, p. 125).

Ainda que os autores refiram que a linguagem não pode ser entendida sem o contexto digital na comunicação midiática (Ferrés & Piscitelli, 2015), a aproximação dimensional é feita neste ponto de maneira abrangente através do conceito de mídia, mais precisamente, trabalhando com imagens, sejam elas digitais ou analógicas. Por isso, defende-se o desenvolvimento da competência midiática de forma que não apenas seja possibilitado o entendimento dessas mensagens de maneira crítica, mas também que provoque a elaboração de novas, mobilizando os saberes adquiridos (Ferrés & Piscitelli, 2015). É de livre interpretação que o método de operação dos professores de Arte/Educação que utilizam a Abordagem Triangular (2008) para a elaboração de suas aulas opera propriamente dessa maneira, e que o fazer artístico seria a materialização do desenvolvimento da competência midiática, não focalizado nas dimensões pormenorizadas, mas sim do cerne da questão, em que atendendo a contextualização e a leitura de imagens, surge a possibilidade de criação, ou seja, o fazer artístico, sendo então uma mídia significativa, que mobiliza uma mensagem com intencionalidade.

Para além, sucede um aspecto importante de ser enfatizado, em que é posto que a educação midiática deve ser difundida de maneira ativa, participativa e acima de tudo, lúdica, demonstrando uma confluência com o que Johan Huizinga (2000) certifica acerca da necessidade do lúdico na vida, em particular, dos alunos, devendo ser observada por meio dos educadores, os então interlocutores dos meios nesse contexto (Ferrés & Piscitelli, 2015). Não apenas, estende-se ao fato que a camada consciente se faz insuficiente para a educação midiática, no qual “os processos de análise de mensagens têm de ser analisados também a partir de uma abordagem ativa, dialógica, levando em consideração a participação do interlocutor diante dos processos de seleção, interpretação, aceitação ou rejeição, crítica, transmissão, etc” (Ferrés & Piscitelli, 2015, p. 8).

À vista disso, o senso crítico é desenvolvido tendo em conta as emoções, pontuando sua influência para a recepção dessas mensagens, equiparando-se o racional com o emocional, e na afetação que isso nos causa (Ferrés & Piscitelli, 2015). Aqui, a teorização dos autores, mesmo sendo fundamentada no contexto das telas, mostra a mesma conceitualização defendida por Ana Mae (2022) acerca da importância da contextualização politizada:

A contextualização é mediação entre as diferenças culturais. A educação intercultural confia na contextualização para que o ser humano possa se ver, ser visto e ver os que estão ao seu redor. Portanto a cognição holística só pode acontecer a partir da contextualização que cada indivíduo ou cada comunidade constrói. O coletivo e o individual criam narrativas complementares. (Barbosa, 2022, p. 9)

Esses processos subconscientes perpassam todos os pontos em que a contextualização busca percorrer, pois somos afetados mediante

nossas vivências, que criam inconscientes individuais ou compartilhados, para além das camadas de sentidos e discursos implícitos nessas imagens, pensados intencionalmente. Sendo assim, ao destrinchar em pormenores as seis dimensões e os indicadores que as compõem discutidas por Ferrés e Piscitelli (2015) acerca da competência midiática, conforme o quadro esquemático abaixo, há ainda maior compenetração de ambas as teorias e campos do saber. Todas elas se dividem em duas partes, com pontos que abordam a esfera analítica, e outros que focam nas formas de expressão, ou criação, na qual os indicadores são específicos para cada uma.

Quadro 1

Dimensões da Competência Midiática

Tecnologia	Capacidade de manejo das inovações tecnológicas que possibilitam uma comunicação multimodal e multimídia.
Linguagem	Capacidade de interpretar e avaliar diversos códigos de representação, bem como ser capaz de modificar produtos existentes conferindo-lhes um novo sentido e valor.
Processos de Interação	Capacidade de apreciar mensagens provenientes de outras culturas, bem como trabalhar de forma colaborativa mediante conectividade e a criação de plataformas que facilitem as redes sociais digitais.
Produção e difusão	Conhecimentos básicos sobre os sistemas de produção, das técnicas de programação e dos mecanismos de difusão.
Ideologia e valores	Capacidade de avaliar a fiabilidade frente às informações extraíndo conclusões críticas tanto do que se diz quanto do que se omite.
Estética	A sensibilidade para reconhecer uma produção midiática que não se adequa a exigências mínimas de qualidade estética.

Borges e Silva (2019).

Caracteriza-se por uma convergência de maneira circular, em que há maior aproximação e evocação dos três processos da Abordagem Triangular (2008) em determinada instância, ou apenas um ressoamento, em outras, mesmo sendo indicadores da mesma dimensão da competência midiática. Exemplifica-se ao abordar logo a primeira dimensão, a da linguagem. Sua natureza expressa do início ao fim o que Barbosa (2008) busca alcançar, tangendo na parte analítica questões que perpassam os procedimentos da leitura de imagem e contextualização, envolvendo interpretação da mensagem e análise crítica.

Há momentos em que a semelhança das inquietações nesse âmbito se destacam. O último tópico no contexto analítico, aborda a capacidade de interrelação entre diferentes fontes, algo que é trabalhado especificamente na leitura de imagem, em que a autora busca a utilização de um método comparativo de maneira que possa desenvolver a capacidade de correlação não apenas com obras de arte, mas elementos do meio, como a Arquitetura ou o Design (Barbosa, 2008).

Ainda na linguagem, no domínio da expressão, avalia-se tudo que a autora propõe desenvolver por meio da evocação do fazer artístico, atestando mais uma vez como as preocupações de ambas as áreas se cruzam de formas naturais. A expressão de maneira significativa, a escolha do suporte e linguagem a partir da mensagem a qual se quer evocar, para além da manipulação de mídias, as colocando em um contexto diferente ao qual foi criado (Ferrés & Piscitelli, 2015) respira Arte/Educação, em particular, a contemporânea, que vem sendo desenvolvida no contexto escolar diariamente.

A oficina realizada pela artista Andrea Hygino na sua residência artística no JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, Nova Lima - MG, se

comporta como uma amostra da materialização deste ponto. A artista intitulou essa experiência como ‘obra-aula’, no qual se introduz em seu trabalho o conceito de ‘pães alfabéticos’, resgatando um saber até então vinculado ao refeitório, assim, reterritorializando a aula de forma lúdica e, acima de tudo, por meio da arte. Neste lugar, as proposições de afetação são múltiplas, como sair do espaço que se reconhece como sala de aula, fugindo das características formativas e padronizadas que as escolas ainda seguem, a manipulação de mídias que se tornam as peças gráficas produzidas pelos alunos, e também o ato de fazer o pão, atrelando-o a um diferente contexto e ressignificando então o que os alunos entendiam como arte.

Figura 1

Imagem da obra-aula ‘Pão e prensa’ de Andrea Hygino



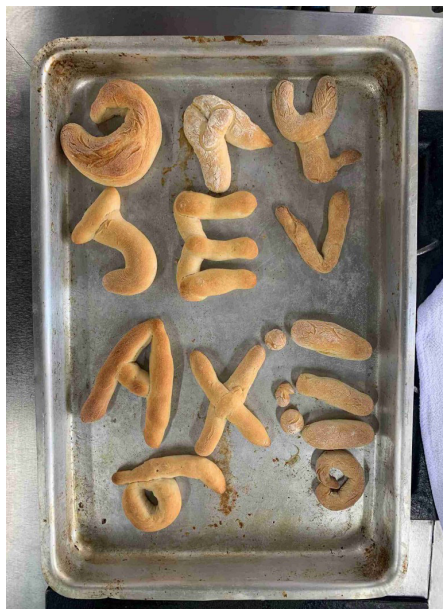
Nota. Foto de Artur Souza (JA.CA) & Marcelo Chardosim Souza (Instituto Pipa, 2025).

Assim, o lúdico reaparece, tornando-se um grande aliado das artes, principalmente no território da escola, considerado o fato de que

“o espírito do profissional não é mais o espírito lúdico, pois lhe falta a espontaneidade, a despreocupação.” (Huizinga, 2000, p. 141). Portanto, sendo a escola, por definição, um lugar de formação humana, porém, frequentemente confundido com formação profissional, o resgate de atividades que sejam divertidas para os alunos, e, ao mesmo tempo, significantes, é ouro na atualidade, dialogando diretamente com o que Ana Mae ampara na defesa do protagonismo da contextualização, pois “a obra convida o espaço ao redor as circunstâncias de várias naturezas e a curiosidade do sujeito para colaborar no entendimento da imagem que analisa e na imagem que produz” (Barbosa, 2022, p. 10).

Figura 2

Imagem da obra-aula ‘Pão e prensa’ de Andrea Hygino



Nota. Foto de Artur Souza (JA.CA) & Marcelo Chardosim Souza (Instituto Pipa, 2025).

A segunda dimensão da competência midiática engloba a questão da tecnologia, que, muitas vezes, surge a depender dos interesses do professor e suas proposições em sala de aula. No âmbito da análise, o estudo crítico dessas tecnologias, efeitos e interação, em sua maioria, são abordados, principalmente dadas as circunstâncias do mundo atual e a crescente capacidade tecnológica. Uma delas, sendo a *Lei nº 15.100/2025*, que visa a restrição dos celulares nas escolas, fundamentada pelos impactos negativos que a tecnologia vem causando no aprendizado (Gov, 2025). Através da lente da Abordagem Triangular, é inconcebível trabalhar a arte, sem abordar contextualmente tudo que vem ocorrendo no campo, principalmente desde o surgimento das Inteligências Artificiais (IA's). Há também a necessidade de ressignificação desses dispositivos e ferramentas, pois apenas a proibição não trata os aspectos que perpassam o que fora entendido como Literacia Midiática. Mostra-se mais proveitoso abordar o assunto em sala, e mediante a discussão, preparar esses alunos para um uso mais consciente dos meios, através do contexto da disciplina, mobilizando a leitura de imagens em consonância com a contextualização, para além do fazer artístico associado à tecnologia.

Ademais, muitos docentes utilizam essa oportunidade para o letramento dos alunos acerca dessas ferramentas, vinculando com o que seria o fazer artístico, em instância de classificação de aula, encaixando-se na divisão feita por Ferrés e Piscitelli (2015) no âmbito da expressão, sobretudo, no que diz à adaptação das ferramentas aos objetivos comunicacionais desejados e a manipulação de imagens e sons. Aqui, os autores trazem também a vinculação ao conhecimento de representação da realidade, porém, pode-se subverter-se a partir da arte, e propor justamente a não representação da realidade, que só se é

possível no entendimento de como a mesma se concebe. Logo, até os domínios da Literacia Midiática mais distantes do que seria a Abordagem Triangular, ainda assim a perpassam, visto sua atemporalidade e abertura aos professores de proporem o que mais faz sentido à realidade da escola e, acima de tudo, à dos seus alunos.

Avançando, a dimensão da competência midiática ‘processos de interação’, tanto no âmbito da análise quanto o da expressão, coloca o foco no consumo midiático crítico, que evoca também pontos de contato, seja com o outro ou com as mídias. Um principal ponto, que conversa diretamente com a contextualização na Arte/Educação, diz respeito à capacidade de identificação e fundamentação da razão de alguns meios triunfarem perante a sociedade, enquanto outros não apresentam o mesmo desempenho, pormenorizando a possíveis causas desse fenômeno (Ferrés & Piscitelli, 2015). Nesse sentido, Barbosa diz:

O inter cruzamento de padrões estéticos e o discernimento de valores devia ser o princípio dialético a presidir os conteúdos dos currículos na escola, através da magia do fazer, da leitura deste fazer e dos fazeres de artistas populares e eruditos, e da contextualização destes artistas no seu tempo e no seu espaço. (Barbosa, 2008, p. 34)

Portanto, no âmbito da análise, os processos de interação e suas nuances podem ser puramente desenvolvidos recorrendo à Abordagem Triangular, especialmente em contato com a leitura de imagens e contextualização, enquanto o âmbito da expressão, que engloba a colaboração, interação ativa com as telas e nas redes, nesse contexto estendendo-se para o conceito de mídia, e o conhecimento de questões legais da produção em audiovisual, é perpassado pelo fazer artístico

na escola, abrangendo a pluralidade, tanto de pessoas, visto a diferença interpessoal dos alunos, quanto de técnicas que podem ser trabalhadas, sempre em interlocução com as outras instâncias. Para além, fala-se em realidade da escola, pois em pesquisa da própria autora, fora verificado que sua abordagem é utilizada pela grande maioria dos professores no Brasil (Barbosa, 2022).

A dimensão da competência midiática que trata dos processos de produção e difusão, logo, a que poderia se aproximar mais do fazer artístico, conhecido o enfoque dos autores com a linguagem do audiovisual, tem como principal característica a presença desses elementos. Apesar do audiovisual também estar inserido na prática escolar, por meio de exigências da Base Nacional Comum Curricular (BNCC), observado o contexto atual, não é possível um desdobramento tão aprofundado da técnica em si, considerando a disponibilidade de materiais e dispositivos eletrônicos nas escolas. Na análise, Ferrés e Piscitelli (2015) abordam questões de contextualização e o estudo de produções, logo, de imagens. Diferenciações, mensagens e regulação são o cerne da questão, que usualmente são tratadas nas etapas que antecedem o fazer artístico em uma aula fundamentada pela Abordagem Triangular, sendo este o ponto que conversaria especificamente com o âmbito de expressão nesta dimensão da competência midiática.

Todavia, a expressão trabalhada nesse cenário engloba além da produção multimodal, abordando temas como dados, conhecimento das plataformas, autoria e redes de colaboração. Isto está intrinsecamente ligado a uma prática docente responsável, no qual Ana Mae, ao propor a contextualização, baseia-se em estudos freirianos e na ideia de ‘conscientização’, em que “só tornando-se conscientes da opressão

os sujeitos podem se libertar da realidade opressiva, da injustiça e do colonialismo sistêmico” (Barbosa, 2022, p. 4). Assim sendo, todas essas preocupações, mesmo que não faladas diretamente, devem ser preocupações dos arte/educadores e suas práticas docentes.

A quinta dimensão da competência midiática, ‘ideologia e valores’, preocupa-se também com a verificação crítica das mídias. Neste ponto, no âmbito da análise, a lista é extensa: avaliação de confiabilidade das informações, questões de construção de realidade por meio das mídias, organizações de informações, ética, identificação de mecanismos de manipulação e controle de emoções em contato com as telas (Ferrés & Piscitelli, 2015). Aqui, temos o coração da literacia midiática, e, em contato com Ana Mae, o da contextualização, no qual para ela:

O importante não é ensinar estética, história e crítica da arte, mas, desenvolver a capacidade de formular hipóteses, julgar, justificar e contextualizar julgamentos acerca de imagens e de arte. Para isso usa-se conhecimentos de história, de estética e de crítica de arte. (Barbosa, 2008, p. 64)

Isto também justifica o âmbito da produção, tendo como perspectiva a criação responsável, a utilização de mídias com compromisso social e cultural, além do questionamento de estereótipos e valores nas narrativas produzidas. Assim sendo, não seria isso, o fazer artístico apenas possível por meio da leitura de imagens de maneira contextualizada?

Enfim, a última dimensão da competência midiática dedica-se à estética, entrando em um território já conhecido pelos arte/educadores. Para fundamentar essa relação, observamos que, logo no início de seu livro, Barbosa (2008) defende que “apenas uma leitura social, cultural e estética do meio ambiente possibilitaria sentido ao mundo verbal”,

garantindo a estética como ponto necessário também para o desenvolvimento formativo dos alunos (2008, p. 28). Imprevistamente, Ferrés e Piscitelli (2015) trazem uma das dimensões mais curtas relacionada a tópicos, certamente justificado pelo fato de todas as outras abordarem a expressão e, indiretamente, associarem-se ao fazer estético. No setor analítico, pontos como a extração de prazer dos aspectos formais, qualidade estética e a sensibilidade para reconhecê-la, detecção de influências artísticas em produções midiáticas e a identificação de categorias, como estilo, são apontadas.

Não se faz necessário referir que esse âmbito, em sua totalidade, transpassa intrinsecamente o que vem sendo entendido e defendido pela Abordagem Triangular como um todo, dando ênfase à leitura de imagem. Observa-se, nesse sentido, que a necessidade da alfabetização da leitura de imagens através da escola, dá-se pelo potencial preparador para a leitura de qualquer mídia, seja associada às artes ou não, em que ao ler essas imagens, deve-se atentar para julgar a qualidade do que ali está exposto (Barbosa, 2008). Isto, aplica-se para o desenvolvimento da dimensão da competência midiática proposta, que, por conseguinte, na expressão, foca na produção em níveis estéticos, pensando criatividade, experimentação, originalidade e sensibilidade, seja em inéditos ou releituras, que os autores chamam de apropriações, mas que cabe a utilização da palavra, visando estar focado na transformação artística e potencialização da mesma.

Considerações Finais

Com a finalização das dimensões e das comparações diretas com as três instâncias propostas por Barbosa (2008), demonstra-se

inseparável os campos da Arte/Educação e da Comunicação. Ferrés (Seligman, 2008) pontua que os educadores interessados por esse tema em seu país de origem, no qual suas ideias se mostram mais difundidas, buscam incorporar a comunicação audiovisual em diferentes áreas educacionais. Nesse sentido, a arte se faz uma delas, em que “a justificativa desta proposta é evitar a excessiva fragmentação à qual padecemos na cultura ocidental, a compartimentação do conhecimento. Temos que avançar para abordagens mais globalizadas, mais integradoras” (Férres, 2008, p. 313).

Deste modo, com a crescente exclusão da contextualização no ensino da arte (Barbosa, 2022), surge a necessidade de uma leitura mais profunda e menos superficial das mídias e imagens, algo que já vem sendo pontuado, e ainda assim, tratado nas escolas apenas de maneira elementar. Em vista disso, empenha-se numa recuperação dos valores essenciais que Ana Mae tem lutado ferrenhamente, que colaboram para a construção de uma educação que forme sujeitos desenvolvidos, que saibam refletir criticamente e autônomos perante um mundo midiático.

Nesse contexto, não é possível uma arte/educação formadora que não perpassa pela tríade leitura, contextualização e fazer artístico. Portanto, ao juntar os saberes desses autores, e trabalhá-los nas escolas, além de formar pessoas competentes midiaticamente, sendo essa, também a preocupação da arte/educação, ocorrerá o enriquecimento da prática de ensino dos arte/educadores e pessoas da área, presenciando a crescente busca de uma transdisciplinaridade nas artes, que nesse contexto, se daria por meio de integrações pedagógicas, nos quais “nos domínios do ensino de arte, a transdisciplinaridade pressupõe construção coletiva, solidariedade e um avançar gradativo, passo a passo, de

mãos dadas.” (Oliveira & Nunes, 2009, p. 3836). Atenta-se também não apenas a níveis formativos escolares, mas uma interação mais reflexiva e consciente no mundo informacional que nos cerca como sujeitos.

Referências

- Barbosa, A. M. (2008). *A imagem no ensino da arte: Anos oitenta e novos tempos*. Perspectiva.
- Barbosa, A. M. (2022). Leitura da imagem e contextualização na arte/educação no Brasil. *Revista GEARTE*, 9. <https://doi.org/10.22456/2357-9854.127855>
- Borges, G., Sigiliano, D., & Tavares, M. (2022). Cultura de fãs em Portugal – Estudos culturais no campo dos media. In M. M. Baptista, A. R. A. de Almeida, & R. A. Grácio (Orgs.), *Estudos culturais em Portugal: Cartografias, desafios e possibilidades* (pp. 117-130). Grácio Editor.
- Borges, G., & Silva, M. B. (Orgs.). (2019). *Competências midiáticas em cenários brasileiros: Interfaces entre comunicação educação e artes*. Editora da UFJF.
- Ferrés, J., & Piscitelli, A. (2015). Competência midiática: proposta articulada de dimensões e indicadores. *Lumina*, 9(1), 1-16. <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21183>
- Huizinga, J. (2000). *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura* (J. P. Monteiro, Trad., 4a. ed. reimpr.). Perspectiva.
- Instituto Pipa. (2025, julho). ANDRÉA HYGINO. Premio Pipa. <https://www.premiopipa.com/andrea-hygino/#>

- Ministério da Educação. (2003). *Base Nacional Comum Curricular*. MEC. http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=79601-anexo-texto-bncc-reexportado-pdf-2&category_slug=dezembro-2017-pdf&Itemid=30192
- Ministério da Educação. (2025). Restrição ao uso do celular nas escolas já está valendo. Recuperado de <https://www.gov.br/mec/pt-br/assuntos/noticias/2025/fevereiro/restricao-ao-uso-do-celular-nas-escolas-ja-esta-valendo>
- Oliveira, F. de. (2004). Por quê política? [Trabalho apresentado]. Agenda pós-neoliberal: Fazendo possível um outro mundo (pp. 1-12). Ibase, ActionAid Brasil, Attac Brasil, Fundação Rosa Luxemburgo Fórum da Sociedade Civil na UNCTAD, São Paulo SP, Brasil.
- Oliveira, S. R. R., & Nunes, S. C. (2009). *A complexa busca pela transdisciplinaridade no ensino de arte* [Trabalho apresentado]. 18o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Salvador, BA, Brasil.
- Organização das Nações Unidas no Brasil. (2019, abril 25). UNESCO firma parceria para promover educação midiática de jovens brasileiros. Recuperado de <https://brasil.un.org/pt-br/82984-unesco-firma-parceria-para-promover-educacao-midiatica-de-jovens-brasileiros>
- Seligman, L. (2008). Joan Ferrés. *Contrapontos*, 8(2), 309-315.

A ROTOSCOPIA EM ÓTICA BAUDELAIRIANA COMO RECURSO SUBVERSIVO NA ANIMAÇÃO ‘AKU NO HANA’

Maria Fernanda Paro Rodrigues de Souza¹
Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro²

Oshimi Shuzo é um *mangaká* nascido em Gunma, no Japão, responsável por ilustrar e escrever o roteiro original de diferentes histórias em quadrinhos. Dentre as obras já produzidas por Oshimi, destaca-se *Aku no Hana* (em português: Flores do Mal), objeto de estudo do presente escrito e único quadrinho adaptado para a televisão, feito pelo autor. A serialização televisiva de ‘Flores do Mal’ obteve somente uma temporada (terminando com a história inconclusa) com doze episódios animados e um filme *live action*.

-
1. Bacharelada em Artes Visuais pela UNESP.
mariaf.paro@unesp.br
 2. Pós-doutorado em Artes pelo IA/UNESP.
Professora dos cursos Artes Visuais e Comunicação: RTVI na FAAC/UNESP.
regilene.sarzi@unesp.br

A temática explorada nesta produção ilustrada, assim como nos trabalhos prévios do autor, permeia de maneira enfática sob o crescer, a juventude e a conexão com sentimentos íntimos (e muitas vezes ditos imorais) de cada indivíduo durante essa fase da vida. Muitas vezes de forma conflituosa, investiga-se a relação dos personagens com seu eu próprio, a cidade, família, o primeiro amor, os colegas de classe. A importância de se explorar esse tipo de carga emotiva em seus enredos se dá pelo fato de que, como descrito por Oshimi, há um acompanhamento dessas emoções para com nós mesmos ainda depois da fase juvenil, de maneira em que esse sentimentalismo possa secundar cada pessoa como algo irresoluto mesmo na maioridade da vida.

Em ‘Flores do Mal’ esse tipo de abordagem aparece de forma ainda mais direta, acompanhando um elenco quase inteiramente formado por pessoas na passagem da adolescência, que, por este motivo, se desdobra de modo desordenado e extremo em numerosas ocasiões. Ao se tratarem de figuras que estão em fase juvenil, o autoconhecimento, a auto imagem, o erotismo e a descoberta de sensações, a auto consciência, o desejo de se rebelar e indagações sobre os papéis e padrões sociais estão muito presentes.

Ainda a fim de se conhecer a temática a poética de Oshimi, tendo como inspiração direta o livro de mesmo nome do poeta Charles Baudelaire, cabe destacar que aqui serão explorados temas tidos como tabu no meio social, em específico na cultura japonesa, de modo em que se referenciam repetidamente questionamentos envolvendo sexualidade, melancolia, introspecção, suicídio, repressão feminina, bem como a relação daqueles que se questionam com o meio familiar e a cidade.

Figura 1

Kasuga segura um quadro de Charles Baudelaire



Nota. Reproduzido de *As Flores do Mal* (p. 55), por Oshimi Shuzo, 2009, Kodansha.

Observando o enredo de ‘Flores do Mal’, nota-se que o quadrinho se divide em 11 volumes escritos e ilustrados inteiramente por Oshimi Shuzo, serializados pela editora Kodansha no Japão e pela NewPop no Brasil. A história protagoniza o adolescente Takao Kasuga durante o ensino fundamental, bem como suas relações interpessoais com os colegas de escola e familiares.

Kasuga é um garoto introvertido e carrega consigo uma extrema timidez, que resulta em um círculo seletivo de amigos no ambiente escolar e um comportamento distante com os pais em casa. Filho único, Kasuga herda do pai uma paixão pela literatura, em especial pelo poeta francês Baudelaire, seu grande ídolo no âmbito filosófico e moral. Pelo gosto incomum que parte deste âmbito literário, o adolescente se vê desconectado emocionalmente dos assuntos em sala de aula trazidos

pelos colegas e seus interesses sociais, gerando um descontentamento interno frequente. A única motivação de Kasuga no ambiente escolar é Saeki Nanako - sua musa.

Figura 2

Takao Kasuga ilustra a capa do volume 2 de Aku no Hana, edição brasileira



Nota. Reproduzido de *As Flores do Mal* (capa), por Oshimi Shuzo, 2022, NewPop.

Saeki é aluna da mesma turma de Kasuga, ela é popular entre professores e alunos e bem quista de modo geral na pequena cidade que ambienta ‘Flores do Mal’. Tida como aluna modelo por ter bom comportamento e alto desempenho acadêmico, passa a ser profundamente admirada por Kasuga e idealizada romanticamente.

O desabrochar dos acontecimentos se entrelaçam diretamente com o sentir de Kasuga por Saeki, momento consagrado na obra pelo

autor como o nascer da primeira *flor do mal*, ou seja, o início daquilo que há de mais profundo dentro do inconsciente, que parte de um lugar pecaminoso, imoral. Depois de esquecer um livro em sala de aula, Kasuga retorna até a classe e se vê sozinho no ambiente. Em um dos armários da classe repousa o uniforme da aula de ginástica feminino de Saeki, servindo de ímpeto para que o protagonista tome a primeira decisão deste espectro lascivo: roubar o uniforme de sua colega de sala.

Ao contrário do esperado por Kasuga, o roubo não passa despercebido; a notícia se espalha pela sala de aula e um confronto direto abala o adolescente pela primeira vez: Nakamura Sawa, sua colega de classe rebelde e desajeitada, revela para Kasuga tê-lo visto levando o uniforme da Saeki às escondidas. A partir desse conflito entre os dois alunos, nasce uma relação de extorsão por parte de Nakamura quando ambos formam um contrato para garantir que o segredo de Kasuga ficaria salvo e em troca do seu silêncio, os dois explorariam em conjunto o lado perverso do garoto.

Baudelaire e sua influência

Com a trama delimitada, é de importância que se defina previamente o conceito original que demarca diretamente um número de decisões estéticas e de roteiro para a construção da obra de Oshimi. Tais conceitos referem-se ao que é construído pelo poeta Charles Baudelaire em 1857, quando este publica pela primeira vez a coletânea literária '*Les Fleurs du mal*'. Trata-se de uma série de poemas narrativos, divididos em sete blocos diferentes. O objetivo principal é explorar de maneira simbolista o contato do homem com a urbe e o meio social como um todo, definindo figuras específicas como pilares comunicadores

durante esse processo. É também característico o uso repetidos de elementos advindos do sacro para enfatizar a relação homem-cidade e suas distinções morais dentro desse contexto, bem como sua relação consigo mesmo. Dentro dessa relação, constrói-se a ideia da cidade como figura importante para que se estabeleça o estado mental do eu lírico e sua tomada de decisão dentro da narrativa, intencionando-se questionar o viver dentro do contemporâneo através da figura do homem andarilho, incompreendido. Há uma ideia de dualidade, a partir da qual a cidade aparece como reconfortante em momentos de sofrimento daquele que a habita (o *flâneur*, que vaga pelo urbano), desolado - ‘E quando vai à rua, à maneira de um poeta, / Ele sabe aureolar a coisa mais abjeta, / Sozinho e sem rumor, como um rei se introduz, / Nos hospitais da mágoa e nas mansões da luz!’ (Baudelaire, 2006, p. 97)

O que é apresentado durante a narrativa baudelaيرية perdura principalmente por questionamentos existencialistas, marcado pelo uso de um eu lírico introspectivo, repleto de frustrações e que, em momentos, apresenta indagações sobre seu entorno, si mesmo ou aqueles com quem se relaciona. É comum em momentos que se apresentem também ideias de morte, que abre lugar ao que é pertencente ao sacro e ao sombrio e alguns comparativos de ode acadêmica, saudosista. Esse tipo de figurativo aparece também como oposição ao que se encontra no mundo moderno, partindo da ideia de se rejeitar o que advém da cidade contemporânea.

Da Vinci, espelho tão sombrio quão profundo, Onde os anjos
cândidos, sorrindo com carinho Submersos em mistério,
irradiam-se ao fundo Dos gelos e pinhais que lhes selam o
ninho / Rembrandt, triste hospital repleto de lamentos, Por um
só crucifixo imenso decorado, Onde a oração é um pranto em

meio aos excrementos, E por um sol de inverno súbito cruzado / Michelangelo, espaço ambíguo em que vagueiam Cristos e Hércules, e onde se erguem dos ossários Fantasmagóricos colossais que à tibia luz se arqueiam E cujos dedos hirtos rasgam seus sudários. (Baudelaire, 2006, p. 21)

Dentro das relações que se edificam no entorno do eu lírico, existe uma prioridade em definir duas figuras femininas presentes na obra de Baudelaire para conversação com o trabalho posterior de Oshimi (além da figura do eu lírico/figura própria do poeta, que serve de comparativo com o protagonismo de Kasuga e seu teor existencialista e derrotista). A primeira delas se estabelece como a figura da prostituta: a mulher que se apresenta de maneira inacessível, obscura; que se porta com teor dominante quando interage com o eu lírico, estabelecendo muitas vezes seu poderio através do campo erótico (sendo este o motivo da nomeclatura de sua figura). Existe uma dicotomia criada pela ótica baudelaireana do que se espera do feminino (que aqui tem sua progênie atrelada ao puro) e o que é performado pela figura da prostituta. Quando esta desempenha ação relativa ao carnal e ao sexual, é apresentada com teor de julgamento, retendo um discurso moral similar ao religioso que por vezes aparece em outrora citado por Baudelaire, seja em discursos morais ou através de denominações sacras.

Instrumento a beber todo sangue do mundo, / Já perdeste o pudor e ao espelho não viste / Tua beleza cada vez mais murcha e triste? (Baudelaire, 2006, p. 38)

Ainda dentro do campo de ação desta primeira figura feminina, existem momentos dicotômicos na relação entre aquele que o narra

com o agir do alegórico apresentado na postituta. Quando pende para o lado carnal, apresenta a possibilidade de um questionamento às figuras de autoridade, utilizando-se do teor erótico como forma de poder e possibilidade de se debilitar o homem quando desejado que este seja posto como seu alvo. Há por vezes um sentimento paradoxal invólucro em atração e repulsa moral por parte do narrador, uma vez que não se encontre uma reprodução dos papéis femininos esperados pelo eu lírico, feito aos moldes de um meio moral sacro e maniqueísta.

Aqui a alegoria feminina assume um caráter subversivo, dialogando em oposição com o que a figura do eu lírico apresenta como expectativa ao que advém do universo da mulher, conquistando assim por este motivo, uma posição de dominância e assertividade. De maneira poética, seu fazer rende por vezes um comparativo animalesco e de imoralidade por parte do autor. Como exemplo: “O olhar fixado em mim, como um tigre domado, / Com ar vago e distante ensaiava as poses” (Baudelaire, 2006, p. 32).

A segunda figura feminina definida em ‘Flores do Mal’ é a da mulher amada. Desenhada por Charles Baudelaire como quem detém as características esperadas do feminino, a mulher amada é transformada em musa por atender os papéis puritanos que se estabelecem anteriormente. Delimita-se como alguém delicado, que apresenta uma necessidade de ser protegida e afastando-se do carnal, aparece por vezes comparada à imagem da virgem - “E vós mulheres, ai! lâmpadas funerais, / Que a podridão corrói, vós, virgens que levais / Do vício maternal a hereditariedade / E todos os horrores da fecundidade!” (Baudelaire, 2006, p. 20).

Ao mesmo tempo em que aparece como modelo ideal a partir de uma ótica expelida do meio social, de maneira individual também

estabelece importante papel no emocional do eu narrador, uma vez que possua aparições atreladas ao resgate e refúgio do homem moderno (que se enxerga em um lugar de corrupção interna quando exposto ao negativo do meio urbano). Esse tipo de resgate é substancialmente conectado com o acadêmico grego e demais metáforas que reiteram o inalcançável feminino quando expostas a padrões absolutistas que divergem diretamente do que é mortal, do não divino - “A mim nada ninguém recusa! / Ordeno que por mim sempre ameis a Beleza! / Eu sou o Anjo da Guarda, sou Madonna e Musa!” (Baudelaire, 2006, p. 54)

Ao determinar aspectos femininos tão distantes um do outro, Baudelaire reafirma o estado dicotômico comparativo que se estabelece em diferentes características do seu texto. Um dos exemplos principais dentre as infindas figuras que se determinam na sua coletânea de poesias e que, futuramente, serve de base para a composição poética da imagem no trabalho de Hiroshi Nagahama é a própria figura da cidade como um todo. Aqui, o meio urbanizado e as multidões que se formam em seu espaço aparecem também como possuintes de um sentido tanto acalentador quanto formador de um sofrimento para a figura narrativa, tendo como base de seu caráter negativo a representação do que seria o mundo moderno aos olhos do poeta francês.

Esse tipo de citação opositora carrega consigo um teor de dramaturgia e intensidade, em especial quando se é criado a partir de uma sensação existencialista exposta pelo eu lírico. Em uma análise sociológica, Walter Benjamin caracteriza esse tipo de comportamento de analogia de oposição de Baudelaire como advindo de um “pensamento não-conformista” (Benjamin 1994, p.20). É como se o figurativo de comparação utilizado pelo francês em seus poemas fosse proveniente de

uma vontade de rejeição ao que lhe era imposto em todos os sentidos, mas principalmente quando inserido na ideia da cidade burguesa como um todo e a vontade dentro de si de se desafiar uma moral pré-estabelecida. Ao se encontrar absorto no que se determinou anteriormente como pecaminoso ou imoral, apresenta-se de maneira desafiadora por meio do figurativo sacro.

Seja o que Deus quiser, noite negra ou aurora; / Todas as fibras de meu corpo arfante / Gritam: Ó Belzebu, meu coração te adora. (Baudelaire, 2006, p. 49)

O Diabo, em meu quarto um dia, / Apareceu para me ver, / Pensando que me confundia, / Disse-me: “Eu só queria saber.”. (Baudelaire, 2006, p. 52)

O tu, o Anjo mais belo e mais sábio Senhor, / Deus que a sorte traiu e privou do louvor, / Tem piedade, Satã, desta longa miséria! / Tu, que és condenado, ó Príncipe do Exílio, / E que, vencido, sempre emerges com mais brilho / Tem piedade, Satã, desta longa miséria!, (Baudelaire, 2006, p. 144)

Define-se, portanto, quatro importantes pilares do imaginário Baudelairiano como influentes diretos no trabalho contemporâneo de Oshimi Shuzo: a cidade, o eu lírico, a prostituta e a mulher amada. Pilares estes pautados em momentos que percorrem diversas vezes pelo emocional ligado à uma ótica masculinizada e outros preceitos que se desdobram em estereótipos negativos da figura feminina. Conforme afirmam Lacerda e Ribeiro, “As mulheres, não são inseridas socialmente de maneira igualitária nas relações sociais entre gêneros e suas representações ao longo dos anos foram predominantemente edificadas por olhares masculinos, instigando reflexões sobre as conjecturas básicas de estudo sobre o lugar que as mulheres ocupam sua representação e condições sociais” (Lacerda e Ribeiro, 2019, p. 66). No contemporâneo,

este tipo de influência aparece de maneira subversiva quando imposto em um cenário de representação destas mesmas figuras.

O uso da rotosopia e a adaptação para o meio televisivo

Depois de publicação serializada dos quadrinhos, *Aku no Hana* ganha uma adaptação televisiva dirigida por Hiroshi Nagahama, com uma temporada e 13 episódios. A técnica escolhida para composição é a da rotosopia.

A Rotosopia consistia em uma câmera montada por de trás de uma mesa de animação, projetando a cena de um filme em uma lousa de vidro fosco. O animador poderia assim traçar os quadros do filme real no papel. A inovação da Rotosopia foi a oportunidade de se estudar o movimento humano em conjunto do suporte do celulóide. (...) Com a Rotosopia, um animador poderia emular a sutileza dos movimentos humanos. (Benjamin, 2011, p.01)

A primeira decisão estética responsável por reafirmar o que é definido por Baudelaire e apresentado novamente no trabalho de roteiro de Oshimi Shuzo é a construção imagética do meio urbano com fidelidade. Se toma como importante a colocação de planos detalhados da cidade, como o *take* de um poste, uma rua deserta ou uma placa solta no meio de uma calçada. Esse tipo de enquadramento não apresenta muito valor ao se pensar na desenvoltura do que tange a história dos personagens em primeiro momento, mas aqui obtém grande valor ao se delimitar o que fora proposto nos poemas originais de Baudelaire e a influência da própria urbe no emocional das figuras apresentadas em *'Les Fleurs du mal'*. Também é de suma importância a influência

desse detalhamento na determinação de uma ambientação influente para o espectador, unindo este trabalho de definição imagético com as escolhas sonoras estabelecidas ao longo da animação.

Figuras 3 e 4

A cidade



Crunchyroll Extras Deutschland (2015).

A consequência poética de se definir imageticamente esse espaço urbano é estabelecer a importância direta da cidade para os personagens (assim como nos poemas originais baudelairianos). Relembrando os dilemas vivenciados por Kasuga, o protagonista, entende-se a conexão

de seus questionamentos existencialistas e suas ações desafiadoras da moralidade como ligados ao meio urbano e suas figuras adjacentes: o que a instituição da família espera de um jovem, o que a instituição escolar espera de um aluno, o que o meio moral espera de um indivíduo e seus desejos particulares e infinitos outros deveres morais.

As demais personagens principais, Saeki e Nanako, duas figuras femininas, também apresentam esse tipo de influência: para Saeki a necessidade de se atender aos padrões femininos puritanos e a posição de aluna modelo; para Nanako a rebeldia e o conforto dentro da não conformidade como consequentes de uma ação contra o que se espera de uma menina na sua idade e seus padrões femininos.

Ainda reiterando a importância de se definir a conversação entre os pilares narrativos de Oshimi e Baudelaire e as decisões estéticas de Nagahama, é necessário que se estabeleça uma contextualização da relevância desse tipo de material audiovisual para a sociedade japonesa como um todo e seu papel como determinante de aspectos de gênero e outros papéis morais. Por Richard-Koyama:

Quem nunca foi ao Japão não pode se dar conta do lugar que os mangás ocupam na vida cotidiana de seus habitantes. Mesmo que nem todos os japoneses os leiam regularmente, pelo menos os leram em sua infância. Os intelectuais podem falar de seu mangá preferido sem nenhum constrangimento. Nova cultura por excelência - cultura popular, é claro -, os mangás estão por toda parte. Não é preciso ir a uma livraria para encontrar um deles, pois são achados nos quiosques das estações ou do metrô, ou ainda nas kombini, essas lojas de conveniência abertas vinte e quatro horas por dia. Também estão presentes, entre outras revistas, nos consultórios de dentistas, cabeleireiros, em alguns cafês, e em particular nos manga kissa, estabelecimento em que se pode ler mangá à vontade, por uma quantia módica... (Richard-Koyama, 2022, p. 159)

É nesse contexto midiático que surgem padrões estéticos pautados principalmente no que se espera do âmbito feminino, determinados por influências como o conceito de *lolita* (de Vladimir Nabokov) e outros padrões gerais da cultura japonesa - em especial quando se apresenta o subgênero estético *moe*, responsável por padronizar a representação feminina e atrelar esta ao submisso ou delicado (Sousa, 2013, p. 304).

Aparecendo como agente disruptivo do que fora apresentado anteriormente como padronizado na indústria da animação japonesa, *Aku no Hana* se utiliza da estética da rotoscopia, se aproveitando dos recursos da captura de atores reais, suas fisionomias, expressões mais realçadas e colorações mais próximas da realidade para evidenciar atributos visuais que evidenciam partículas não encontradas nestes outros materiais midiáticos. Em um contexto de personagens femininas visualmente marcadas por um traçado delicado e acalentador, a utilização de atores reais e a união com um roteiro igualmente subversivo (por ser marcado por figuras femininas atípicas) surgem como base de apoio para impulsionar esse rompimento.

Pensando somente na estrutura narrativa, a subversão das personagens femininas acontece no desenvolvimento das duas principais figuras de enredo. Nakamura, a primeira destas, se baseia diretamente na figura da prostituta anteriormente desenvolvida por Baudelaire, demarcada pelo uso de uma imoralidade como poderio e altamente influenciada por figuras de *femme fatale*. Esta se comporta como uma personagem rebelde, rejeitando padrões escolares impostos e se distanciando do que é esperado pelo patriarcal ao se comportar com linguajar afiado, tingir os cabelos e se voltar pela busca de desejos que permeiam por muitas vezes o erotismo. Saeki, o segundo pilar, se apresenta como

referência ao figurativo da mulher amada ou da musa descrito por Baudelaire, eventualmente rompendo esse conceito ao se aprofundar em seus próprios anseios. Com o desenrolar da trama a personagem passa a ocupar um estado paradoxal quando apresenta a inversão desse papel antes delimitado.

Esteticamente, a subversão do vídeo aparece com intensidade através da rotoscopia. Figurativamente, personagens se apresentam com aspectos não conformistas bem definidos por este recurso: linhas de expressão extremamente demarcadas, pintas no rosto, rugas, linha d'água nos olhos, marcações pela boca, olhos pequenos, sobrancelha bem definida, proporções anatômicas paralelas ao real, imperfeições nos dentes, entre infinitas outras. Todas essas ferramentas estéticas aparecem como diferencial do que é estrutural da indústria de animação em geral, bem como do que se espera que seja apresentado como agradável ao estético, principalmente quando se buscam definir personagens femininas.

Figura 5

Saeki



Crunchyroll Extras Deutschland (2015).

Figura 6

Nakamura



Crunchyroll Extras Deutschland (2015).

Assim como no traçado, as demais decisões visuais também auxiliam no que a poética do trabalho de Oshimi busca alcançar. Escolhas dentro do campo das cores também permeiam dentre o que se entende como disruptivo dentro do que é pertinente no contexto da indústria de animação japonesa. Os personagens não apresentam desenvolvimento de luz e sombra e grande detalhamento de cor: a pintura, quando responsável por representar figuras humanas, aparece chapada em sua grande totalidade, caminhando por um número seletivo de tonalidades. Ao optar por não utilizar esse tipo de detalhamento, ganha-se um advento poético, de maneira em que os personagens parecem se unificar, ou misturar-se por entre o ambiente urbano.

Essa sensação reitera o sentimento de não individualidade que aparece muitas vezes como frustração na vida de Kasuga, o protagonista. A não distinção dos personagens tanto entre si quanto dentro do espaço urbano também remete ao que era predisposto no contexto Baudelairiano de unificação entre homem e cidade. Nakamura por sua vez, tem seu

caráter rebelde mais definido por essa decisão estética, uma vez que seus cabelos tingidos ganham destaque em meio aos outros personagens.

Figura 7

Nakamura na sala de aula



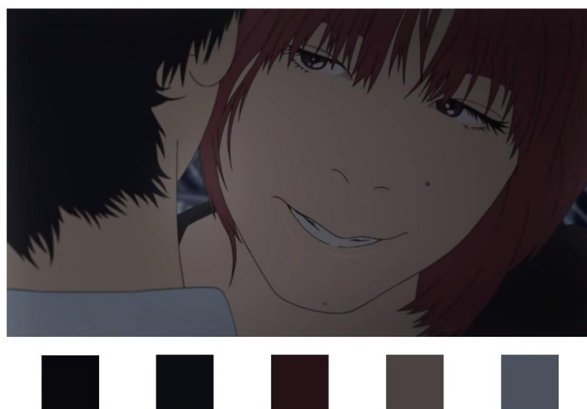
Nota. Adaptado de Crunchyroll Extras Deutschland (2015).
Paleta de autoria própria.

Ainda no campo estético e na poética das cores, a definição de uma paleta fixa para a ambientação ajuda a passar o sentimentalismo de determinadas cenas para o espectador. Cenas rotineiras possuem boa iluminação e grande definição ambiental, com bom detalhamento, muitas vezes acompanhados de subtons que permeiam por cores mais próximas do saturado ou de grande poder de iluminação (como o amarelo, laranja ou o branco). Em momentos de maior introspecção, tensão ou divagação moral e questionamentos existencialistas, é comum que se utilize uma tonalidade mais fria. Cores como o azul, lilás ou até mesmo o preto ajudam no contraste entre os dois tipos de ambientação e coloração propostas anteriormente. Também servem como recurso

de demarcação da relação entre determinados personagens e seus laços emocionais (principalmente entre Nakamura e Kasuga, através de tons como o roxo e o azul escuro).

Figura 8

Kasuga e Nakamura



Nota. Adaptado de Crunchyroll Extras Deutschland (2015).
Paleta de autoria própria.

Considerações finais

Ao delimitar a importância das escolhas estéticas realizadas por Nagahama e sua conversação com o que fora proposto por Oshimi e Baudelaire como subversivo, reitera-se a importância no meio imagético de se estabelecer previamente a conexão entre o suporte da obra e seu conteúdo como tão importantes quanto a feitura do produto audiovisual em si. Aqui a rotoscopia tem seu papel imposto não somente como recurso visual de adereço, mas como fator narrativo intrínseco ao que é proposto na própria trama de ‘Flores do Mal’. A possibilidade de se

obter um diálogo direto entre forma e conteúdo é parte principal do que se entende como subversivo no contemporâneo e, portanto, ferramenta de base para o estudo midiático no campo das artes visuais.

Características estéticas audiovisuais antes mencionadas - a escolha de cores, o fenótipo marcado das personagens, a proporção anatômica, entre tantos outros - influenciam diretamente na obtenção de uma poética ímpar no produto midiático. É de suma importância ressaltar o diálogo entre os recursos da forma e a representação da imagem feminina, utilizando-se do incomum encontrado na rotosopia para demarcar aspectos visuais fora do estereótipo.

Referências

Shuzo, O. (2022). *Aku no hana*. NewPOP.

Baudelaire, C. (2006). *As flores do mal*. Martin Claret Ltda.

Benjamin, W. (1989). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Brasiliense.

Benjamin, B. (2011). *Rotoscoping: Techniques and Tools for the Aspiring Artist*. Routledge Illustrated, Elsevier Inc.

Crunchyroll Extras Deutschland (14 de julho de 2015). *Aku no Hana (Anime) – Trailer* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=r_1tx1FT95Q

Lacerda, L. M., & Ribeiro, R. A. S. (2019). Arte Midiática, Performance e Empoderamento Feminino: Berna Reale. Em A. Angeluci,

V. Gosciola, N. M. Viola, & R. Sarzi (Orgs.), *Arte e narrativas emergentes*. Ria Editorial

Nagahama, H. (s.d.). Recuperado de <https://mubi.com/pt/cast/hiroshi-nagahama>

Richard-Koyama, B. (2022). *Mil anos de mangá*. Estação Liberdade.

PARTE 3 - REFLEXÕES

APROPRIAÇÕES DE FANDOMS E REPRESENTAÇÕES DE BRASILIDADE NO CASO DA *BRAZILIAN MIKU*

João Marciano Neto¹

Entre os meses de agosto e outubro de 2024, a rede social X, antigo Twitter, foi o palco inicial de um fenômeno massivo de publicações de *fanarts* em que Hatsune Miku, *virtual idol* e um dos mais notórios ícones nipônicos da cultura pop, é retratada “abrasileirada”, isto é, em uma versão onde a personagem alude uma origem brasileira invés de japonesa. A primeira ilustração da *Brazilian Miku*, como veio a ser conhecida, foi publicada em junho de 2024 pela desenhista brasileira Erin em seu perfil pessoal na rede social. Quase dois meses depois, após a desenhista estrangeira Doodley publicar uma segunda ilustração

1. Doutorando em Com. Midiática pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
j.marciano@unesp.br

inspirada na de Erin, vários usuários começaram a produzir e postar suas próprias variações da *fanart*, escalando essa versão da personagem à popularidade transnacional e culminando, enfim, em um vídeo musical realizado em parceria pelo compositor japonês Mellowcle e a ilustradora brasileira Marilyn lançado em fevereiro de 2025, “Mãos pra cima!”, que conta com mais de 4 milhões de visualizações no YouTube.

Nesse contexto de cultura participativa (Jenkins, 2006, 2009), o fenômeno da *Brazilian Miku* reflete o que Bourriaud (2009) concebe como estética relacional por se tratar de um produto da intervenção do público fã que, a partir de um mesmo “atrator cultural” (Jenkins, 2009, p. 138), cujo grau de interação superior aos diálogos ordinários culminou em um acontecimento na e das redes sociais. Considerando a dinâmica *prosumer* e a coexistência das identidades dos *fandoms*, que possibilita a conexão transfronteiriça entre indivíduos, com as identidades culturais locais, com seus valores e símbolos, que não são subjugadas pelo mercado midiático globalizado (Chin & Morimoto, 2024, pp. 134-135), entendemos que as *fanarts*, assim como demais produções de fãs, não são meras reproduções, mas reelaborações criativas que refletem as hibridações culturais presentes nas dinâmicas de interação e circulação de conteúdos midiáticos.

Deste modo, o presente trabalho discute essa apropriação da Hatsune Miku visando: o processo de ressignificação e transculturação que simultaneamente sublimam e reafirmam diferenças (García Canclini, 2008; Ianni, 2003); e a comunicação de identidades com base nas reflexões de Hall (2003, 2016).

Hatsune Miku em contexto de cultura participativa

Originalmente, Hatsune Miku é uma das personagens elegíveis de um sintetizador virtual de canto desenvolvido em 2004 pela Crypton Future Media denominado Vocaloid. De modo bem simplificado, Vocaloid é um software de vozes humanas pré-gravadas que compõem, cada qual, uma das bibliotecas vocais dos avatares-cantores disponibilizados — no caso específico da Hatsune Miku, lançada apenas três anos mais tarde, sua matriz sonora é a dubladora Fukita Saki. A partir dessa biblioteca de cantores virtuais, o usuário é capaz de criar suas próprias canções originais configurando notas músicas, palavras e entonações, embora seja característico das personagens Vocaloid um timbre robótico e limitações na expressão de emoções.

Como Ka Yan Lam (2016) bem reconhece, o fenômeno da Vocaloid Hatsune Miku é um fenômeno da cultura da internet que se principia no Japão e depois se transnacionaliza graças ao afloramento da subcultura *otaku* no restante do mundo. Visualmente concebida por Sasaki Wataru no estilo mangá como uma garota androide com longos cabelos azul-esverdeados divididos em duas tranças laterais, vestida em uniforme escolar japonês, botas de cano longo e adereços futuristas, a popularidade de Miku é efeito direto do envolvimento ativo de fãs. Uma vez que diferentes artistas independentes começam a publicar seus vídeos musicais com a Hatsune Miku — no primeiro momento no site japonês *Nico Nico Dōga*, uma plataforma semelhante ao *YouTube* —, as reações, as reproduções e as apropriações por parte do público contribuem para animar a personagem virtual, concebendo a ela narrativas e presença através de uma rede comunitária de produção colaborativa. Isso se dá, principalmente, porque “o momento atual de transformação

mediática está reafirmando o direito que as pessoas comuns têm de contribuir ativamente com sua cultura” (Jenkins, 2009, p.189), onde o advento e democratização da internet somente potencializou os modos de encontro e de intervenção. Sob o termo “criatividade secundária”, Verini (2012) compreende esse fenômeno pela sua capacidade infinita de produção e reprodução de conteúdo, porém, em vista a alta envolvimento criativo, Kenmochi (2010, p.3) indica um caminho mais amplo ao pensar essa cadeia enquanto “*Nth fanfiction*”, “ficcionalização de fã à enésima” em rápida tradução, devido a ênfase ao conteúdo novo que se origina da apropriação do conteúdo existente.

Imagem 1

Hatsune Miku em seu design oficial



Fujita, S. (s.d).

A ideia de “*Nth fanfiction*” revela-se importante para se refletir sobre as derivações e reinvenções de um objeto concebidas na interação dos fãs com esse, especialmente ao reconhecer os atos de incorporação e ressignificação que atravessam tais processos. Mais adiante trataremos propriamente dessa questão. Por agora, é importante estar claro que a não passividade do fã é um elemento essencial para compreender não apenas seu comportamento, mas a própria dinâmica com a obra/objeto midiática, especificamente quando se trata de um objeto cultural já concebido dentro de práticas de utilização e modificação de objetos e imagens já existentes. Esse regime criativo a partir das (re)manipulações de tudo aquilo previamente dado, denominado por Bourriaud (2009b) como pós-produção, explicita uma mudança ética-poética fundamental para sua compreensão uma vez que a “supremacia das culturas de apropriação e do novo tratamento dado às formas gera uma moral: as obras pertencem a todos” (Bourriaud, 2009b, p. 35). Também há de se reconhecer que para o artista em formação ou independente, a apropriação mostra-se estratégico na busca por amadurecimento e visibilidade, afinal

[a]s experiências modernas sobre expressões originais são um fardo difícil para qualquer um em início da carreira. [...] jovens artistas aprendem o que podem com as histórias e imagens que lhes são mais familiares. Erigir os primeiros esforços a partir de produtos culturais existentes permite-lhes concentrar sua energia em outras coisas, dominar a arte, aperfeiçoar as habilidades e comunicar suas ideias. (Jenkins, 2009, p. 255)

A autoria, no contexto abordado, perde centralidade e a ausência de aura, no sentido benjaminiano, não é lamentada devido à valorização de uma contínua renovação da experiência com o objeto de fruição que só é possível pela sua maleabilidade e fluidez.

Ao trabalhar com a noção de cultura participativa, Jenkins (2009) não apenas reitera como os papéis de produtores e consumidores não se encontram mais divididos, também reconhece as demais transformações impulsionadas pela coletivização do consumo, enfatizando as dinâmicas de cooperação e de convergência manifestas no momento em que os públicos são incentivados a buscarem informações e conteúdos em diferentes mídias, compartilham-nas e produzem novas. Como resultado, estabelecem-se vínculos sociais entre os fãs a partir dos interesses comuns e das redes que constroem para o aprimoramento dos fluxos de troca, formando-se assim comunidades heterogêneas cuja coesão se dá pela força gravitacional dos objetos midiáticos que as sustentam. Adotando o mesmo termo que Jenkins empresta de Pierre Lévy, Hatsune Miku é, nesse contexto, um atrator cultural que, além de estabelecer uma comunidade afetiva engajada que supera fronteiras geográficas, leva fãs engajados a assumirem papéis de compositores, ilustradores, animadores e programadores a interagirem, cooperarem e competirem entre si num ato voluntário de expansão e difusão da personagem (Hamasaki et al., 2009, p. 225).

Dito de outra maneira, a participação ativa dos fãs apresenta uma tendência de amplificação do objeto que independe dos realizadores originais, existindo na maioria dos casos uma tensão constante entre o que é tido canônico — isto é, produzido e agenciado pelos criadores legítimos — e o que provém da comunidade de fãs, ou *fandom*, não existindo impedimentos que o primeiro se retroalimente do segundo. Ou seja, “os trabalhos dos fãs não podem mais ser encarados como simples derivados de materiais comerciais, e sim como sendo eles próprios passíveis de apropriação e reformulação pelas indústrias midiáticas”

(Jenkins, 2009, p.207). A especificidade das personagens Vocaloid nesse cenário é que, na ausência de um cânone claro — isto é, além de uma manutenção da marca, dado que, fundamentalmente, trata-se de um software comercial —, a gerência de informações e a circulação criativa encontram-se majoritariamente nas mãos dos artistas independentes e do *fandom*. Por consequência, estreitam-se os laços com as personagens no momento em que os fãs gradativamente se percebem co-criadores.

Sob uma perspectiva crítica, Lam (2016, pp. 116-117), a partir de Deleuze e Guattari, propõe que as Vocaloids podem ser compreendidas como máquinas de desejo: privadas de uma identidade própria e autônoma, revelam-se produtos das ações e paixões, do consumo, do registro e do pastiche — produtos destinados a canalizar os desejos através do ato de produção de novos produtos para consumo, a reproduções e, ocasionalmente, experimentações. Enquanto corpos sem corporeidade, incapazes de exercer qualquer resistência, a manipulação ocorre sem constrangimentos, sem tabu, existindo neles um vazio impreenchível à disposição dos interesses e afetos, inocentes ou não, de outros. A reflexão de Lam (2016, p.1110) sobre a carência de autenticidade e originalidade ao redor de Hatsune Miku expõe a preocupação legítima com os impactos da “desumanização” da experiência artística através de ferramentas virtuais. Contudo, é nesse vazio apontado pela autora como expressão de crise que repousam também as potencialidades (re)inventivas e projetivas que a tornam um objeto fascinante. É justo o fato de Miku ser um objeto aberto, um objeto de possibilidades acessível, que a torna tão apelativa entre seu público.

Não se ignora que boa parcela da popularidade da Hatsune Miku se deve pelas aproximações com o universo fonográfico das *idols*

japonesas: jovens cantoras com forte apelo comercial que mobilizam um grande público de seguidores e muitas vezes, às custas de suas próprias vidas pessoais, fazem carreira se submetendo a protocolos e assumindo personas pré-modeladas para atender as tendências do mercado (Anderson, 2021). Mas diferente das suas colegas de carne e osso, Miku é uma *idol* completamente subordinada à imaginação e as vontades de seus fãs. Nesse sentido, é possível conceber a Hatsune Miku como um objeto relacional uma vez que sua função como ferramenta encontra-se superada com sua promoção à *virtual idol* e a personagem passa a funcionar como gatilho para as mais diversas e imprevisíveis experiências e relações coletivas. Onde, através do encontro proporcionado, da intersubjetividade, acaba propondo como principal ação a elaboração coletiva do sentido (Bourriaud, 2009a, p. 21).

Como dito, Hatsune Miku não é concebida para ser simplesmente consumida, e sim animada: em um primeiro nível pelos titeriteiros² digitais e num segundo de forma semelhante à Galateia de Pigmaleão. Na analogia de Anderson (2021, p. 42), Miku é compreendida enquanto uma espécie de celebridade dependente de um complexo equipamento tecnológico de suporte a vida, existindo integralmente através do trabalho de seus fãs. Em outras palavras, é devido a apropriação que ela circula e se consolida como objeto de devoção, sustentando-se numa relação paradoxal de culto e iconoclastia. Só que há também reciprocidade nessa dependência. Seria mais apropriado enxergar tal dinâmica sob uma lógica simbiótica, em que o objeto midiático e o público simultaneamente constituem-se durante a interação, ou seja, em grande medida

2. Artistas que realizam espetáculos manipulando marionetes.

é o *fandom* quem constrói e mantém sua *idol* ao mesmo tempo que é a *idol* quem constrói e mantém seu *fandom*.

A partir da ciência desse processo de duplo espelhamento e de liberdade criativa que permeiam as interações entre fãs e Hatsune Miku é possível discutir os desdobramentos quando a personagem é assimilada e reinventada em outro contexto cultural.

Transculturação fandômica

Se o consumo promove novas formas de integração, também se constituirá como um cenário onde, por meio das diferentes maneiras de apropriação, serão objetivados desejos e ocorrerão diferenciações sociais e simbólicas (Garcia Canclini, 1992, p.9). Seguindo a percepção que rejeita a tese de consumo passivo, Bertha Chin e Lori H. Morimoto (2024) propõem uma abordagem sobre a cultura de fã que leve em conta a heterogeneidade dos *fandom* transnacionais em vista que as experiências com os produtos midiáticos não podem ser tidas como unânimes uma vez que estão sempre mediadas pelos contextos culturais de cada território em que se inserem. É pensando nessa transterritorialidade e na defesa das sensibilidades múltiplas que, contrariando as linhas de pensamentos mais conservadores e deterministas, não são subjugadas pelos conteúdos importados, as autoras buscam enfatizar as dinâmicas interculturais presentes na assimilação de um produto midiático.

Diante a realidade de intensa circulação de produtos midiáticos impulsionada pela globalização contemporânea, Chin e Morimoto (2024) adotam inicialmente o termo “transcultural” para auxiliar na identificação dos *fandoms* que se dimensionam para muito além das fronteiras nacionais. A coesão e coerência dos *fandoms* transculturais

revela-se possível não pela negação das identidades nacionais e culturais, e sim porque a identidade de fã é formada por relações subjetivas de afinidades com textos e objetos independente da origem desses (Chin & Morimoto, 2004, pp. 34-35). Conforme desenvolvem seu modelo epistemológico e pautam o conteúdo produzido por fãs, as autoras acabam aproximando-se de Ianni (2003) ao concordarem que as incorporações também são desejadas, de maneira que os intercâmbios não anulam alteridades, sendo sempre atravessados por ressignificações e mestiçagens. Nesse raciocínio, a ideia de apropriação se alinha à de acomodação, e para a melhor compreensão faz-se necessário uma breve articulação referente ao que se entende por interculturalidade.

A vivência cultural, segundo García Canclini (2003, 2008) e Martín-Barbero (1997), também está a todo momento permeada de apropriações e ressignificações, pela multiplicidade de leituras que a oscilação do sentido permite, resultando em relações e práticas nem sempre previsíveis. Até mesmo o agito da década de 1980 pela crença de que a globalização dos mercados ocasionaria em homogeneização se desfaz diante a realidade dos múltiplos movimentos e contradições implicadas pelas dinâmicas entre “local-global e local-local”, nas quais os repertórios e referências culturais locais que mediam subjetivamente as leituras e assimilações estão fortemente implicados. Logo, nos termos de Martín-Barbero (1997), as mediações culturais, presentes na produção de sentido, apresentam uma potência política-poética não restrita ao campo do estilo. Tal qual os projetos de nacionalistas se provaram incapazes de erradicar os regionalismos e as diversidades culturais dos países, a globalização não apagou as culturas locais, nem as substituiu perfeitamente por modelos importados. O que se constata é uma série

de hibridações resultantes de cada contato. A hibridação em García Canclini (2003, 2008) é entendida como um conjunto de processos socioculturais discretos onde estruturas e práticas independentes e sutis geram, juntas, novas práticas e objetos. Isso não significa uma fusão, as hibridações não erradicam as contradições, mas encontram outras maneiras de gerir conflitos. É a hibridação que possibilita escapar das segregações da experiência multicultural através de uma relação de troca, convertendo-a em interculturalidade.

As investigações que tratam da interculturalidade dentro do universo midiático não negam a construção de um “repertório comum” impulsionado pelas lógicas de produção e distribuição vigentes, pelo contrário. É através desses repertórios comuns que é concebido uma nova espécie de solidariedade. Esse fenômeno encontra-se em Regev (2013, p. 3) conceituado como cosmopolitismo estético:

the ongoing formation, in late modernity, of world culture as one complexly interconnected entity, in which social groupings of all types around the globe growingly share wide common grounds in their aesthetic perceptions, expressive forms, and cultural practices.

Ao falarmos de estética é possível se referir a duas instâncias conectadas: os objetos de fruição e as percepções sensíveis acionadas ao contato com eles. Ao tratar de “percepções estéticas”, Regev (2013) se dirige a essa identificação e interpretação sensível dos objetos pelos sujeitos, então incorporados e/ou sujeitados à cosmovisão dos indivíduos, ocorrendo as ressignificações e apropriações afetivas a partir de valores individuais e coletivos. Os objetos estéticos, por sua vez, são manifestações poéticas — existentes graças a uma ação sensível — com

proposições estéticas comumente referenciadas como intencionalidade. Ou seja, são objetos que acabam por servir de intermédio para o diálogo entre a subjetividade de um artista com as subjetividades do público sabendo-se não se tratar de uma comunicação exatamente precisa ou consensual, levando em considerações variáveis como os referenciais culturais e os contextos de cada ponta. Tal um ouroboros, toda poética é antecedida por uma dinâmica estética com o mundo, e toda fruição estética incorre em um ato poético interior de produção de sentido (Barros, 2012).

Ao cunhar o termo em sua pesquisa sobre o universo musical, Regev (2013) parte da leitura de Beck de cosmopolitismo como “política mundial” e o transfere para essa formação de um mundo culturalmente conectado através de uma vivência na mídia centrada na contínua circulação de objetos, símbolos e sentidos. Enquanto Jenkins (2006, 2009) discorre sobre as diferentes práticas e afetos desenvolvidos com objetos comuns, Regev se concentra em como esses mesmos objetos servem de ponto de partida para expressões semelhantes regionalizadas, um compartilhamento de estilos, modas e referências que impacta a produção local de modo a atender o duplo desejo de expressar singularidade e participar dessa cultura global, isto é, na observação da permanente tensão entre os processos opacos de uniformização e os de diversificação.

É possível vislumbrar também em Regev (2013) um paralelo com Ianni (1996, 2003), que por meio do conceito de transculturação contempla essa espécie de apropriação corruptiva. A transculturação não se resume em apenas adicionar um “tempero local” no que se importa, trata-se de “um processo que envolve sempre a recriação dos elementos originais, muitas vezes em soluções novas, realmente

originais” (Ianni, 2003, p. 79), aproximando-se das inferências de García Canclini sobre como as trocas culturais acabam resultando em hibridismos, interpretando essas transformações locais como o paradigma do mundo globalizado, onde o enfraquecimento das fronteiras favorecem um *continuum cultural*. Nas artes e na mídia isso chega a ser mais evidente. Ao dependerem da subjetividade desde a enunciação até a interpretação, não há adoção perfeita, mas traduções e o surgimento de novas variações.

Para Chin e Morimoto (2024), as práticas transculturais dentro dos *fandoms* surgem como estratégias de aproximação mais íntima, onde, através da fusão do produto midiático transnacionalizado com elementos regionais, visa-se “destacar diferenças sob o pretexto de tornar ‘eles’ mais parecidos com ‘nós’ em um sentido nacional explicitamente (e sobredeterminado)” (Chin & Morimoto, 2024, p. 36). O gesto, diferente do que se pode pressupor, não implica na tradução do produto midiático para outro contexto cultural, mas uma licença lúdica de recontextualização para os fãs de outra matriz cultural. A lógica é bastante simples quando se observa as *fanfictions* e *fanarts*: enquanto há um esforço de representar fielmente uma personagem, uma celebridade ou até um universo, busca-se imaginá-los em cenários diferentes dos que são usualmente ofertados. Longe de se resumir a um mero procedimento cosmético, estão implicadas as inserções de valores e referências locais — em grande maioria, dialogando mais com os repertórios midiáticos do que com as próprias tradições culturais — nem sempre compreensíveis ao restante do *fandom*. O que não configura, superadas as barreiras idiomáticas, um impeditivo para que esse tipo de produção derivativa circule e seja digerida por toda a comunidade.

Refletindo sobre a “brasilidade” da *Brazilian Miku*

Reconhecendo que dentro da heterogeneidade e das dinâmicas dos *fandoms* estão vigentes regimes de apropriação criativas e colaborativas — muito diferentes da mera reprodução do que é ofertado — que enriquecem e intensificam as relações construídas com o objeto midiático cultuado, e que no interior dessas práticas lúdicas de produção derivativa existem modificações que evidenciam as múltiplas mediações culturais, compreendemos as condições bases de aparecimento da *Brazilian Miku* para enfim refletir sobre seu fenômeno.

Ainda em mente as trocas simbólicas entre local e global, a figura da *Brazilian Miku* emerge como um fenômeno cultural sintomático das dinâmicas identitárias na pós-modernidade, conforme analisadas por Stuart Hall. Quando, em sua primeira aparição, a artista brasileira Erin transforma a personagem japonesa dentro de uma lógica oswaldiana de hibridismo, redesenhando-a com pele bronzeada, camiseta semelhante à da Confederação Brasileira de Futebol, mini jeans, acarajé e uma lata de refrigerante de guaraná, cromaticamente explorando as cores da bandeira nacional — verde, amarelo e azul —, entram em evidência as tensões entre identificação, essencialismo e performatividade na construção de uma “identidade brasileira”. Afinal, “[i]dentidade é de fato algo implícito em qualquer representação que fazemos de nós mesmos. Na prática, é aquilo de que nos lembramos” (Sodré, 1999, p. 35).

Por sua vez a hibridação, como García Cancline (2008) coloca, nunca é um processo harmônico, mas marcado por assimetrias de poder presentes não tão somente nas desigualdades dos fluxos de conteúdo, permitindo levantar o questionamento até que ponto não são os signos midiáticos de brasilidade que são reapropriados pelo *fandom* de Hatsune

Miku nesse ato transcultural e para que fins. O fato de ser impulsionada internacionalmente após passar pelas mãos da artista estrangeira Doodley expõe, no mínimo, um conflito de sentidos por trás de sua repentina popularidade.

Imagem 2

Fanart da brasileira Erin (esq.) em comparação a fanart estrangeira de Doodly (dir.)



Erin, 2024 (esq.); Doodley Sheery, 2024 (dir.).

Oscilando entre homenagem e estereótipo, a polissemia da *Brazilian Miku* exemplifica o que Hall (2003, p. 60) chama de “jogo de deslizamento do sentido”. Seu significado não está na figura em si, mas nas disputas de poder que a cercam: é uma resposta à hegemonia cultural do Norte Global — do qual o Japão participa — e, simultaneamente, uma apropriação que a reinsere em uma lógica local. Esse processo ecoa a ideia sobre como a globalização tanto homogeniza quanto estimula novas formas de identificação (Hall, 2003, p. 78).

Segundo Stuart Hall (2006), as identidades não são fixas nem pré-determinadas, mas construídas em um diálogo contínuo entre o indivíduo e os sistemas culturais que o rodeiam. Sendo fluídas e não excludentes, os indivíduos assumem diferentes identidades de acordo com o cenário em que são submetidos. Logo, entendendo as expressões de identidades como performances, a demarcação das diferenças entre grupos se dará por via da representação. Como bem explica, “[r]epresentação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar *envolve* o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (Hall, 2016, p. 31). A noção de *nós* e, principalmente, do *outro* se dará pela elaboração e difusão artística-midiática de imaginários imagéticos que buscam simplificar ideologicamente tais identidades. Ou seja, “[t]odo o repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais a ‘diferença’ é representada em um dado momento histórico pode ser descrito como um regime de representação” (Hall, 2016, p. 150). Essa construção não reflete uma essência autêntica, mas opera dentro de uma codificação que funciona através da operatização de clichês reconhecíveis, de modo que a estereotipagem ainda é um processo eficiente, embora problemático, de comunicação.

Exemplificando o que Sodré (1999, p. 144) denomina como “personagem identificatório” — personagem ficcional com o fardo ou estigma de representar todo um grupo —, a concepção e reprodução da Brazilian Miku carrega um embate ontoepistemológico, em específico entre movimentos de identificação e identitarismo. Pelo estudo de Douglas Barros (2024), entende-se que identificação é um processo infundável de construção da identidade — dado essa sempre incompleta

e inconscientemente perseguida; já o identitarismo seria uma tentativa de impor, a si e ao Outro, uma identidade delimitadora imutável. Uma vez que, desde as relações coloniais, as fantasias de identidade auxiliam na organização do comum (Barros, 2024, pp. 58-59), os regimes de representação revelam-se campos simbólicos estratégicos. Estando continuamente em disputa entre forças de dominação e emancipação, não raramente tais disputas acontecem silenciosamente em construções imagéticas ambíguas. Assim sendo, cabe atentar-se a ambos sentidos conflitantes.

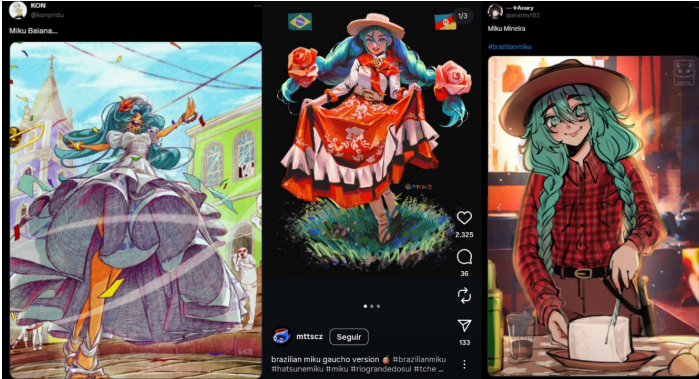
Se observada pelo lado das *fanarts* brasileiras, a *Brazilian Miku*, enquanto produto transcultural, ilustra uma reação à presença e a influência da mídia japonesa na cultura midiática globalizada por meio da antropofagia oswaldiana: abraçar o que é estrangeiro. A fusão de Hatsune Miku com uma série de clichês midiáticos mira no reconhecimento imediato, contanto que tais elementos recorrentes na vivência imagética do público brasileiro seja capaz de provocar sua identificação com a personagem transculturada. Pensando no fluxo global de imagens e no potencial de circulação ao pensar a representação enquanto um *commoditie*, as *fanarts* brasileiras utilizam-se do estereótipo dentro do que Spivak (1986) denomina essencialismo estratégico. Ou seja, recorrem a uma idealização mínima e temporária capaz de afirmar uma identidade não hegemônica.

Diferente da mímica bhabhiana, onde a repetição visa exclusivamente denunciar a artificialidade, o essencialismo estratégico visa uma representação momentânea com apelo de identificação o suficiente para empoderar e mobilizar vozes em algum grau marginalizadas, dado que as identidades, enquanto representações de subjetividades, possibilitam

articulações políticas e simbólicas. Como Hall (2003) lembra, mesmo as identidades mercantilizadas podem ser ressignificadas como formas de resistência, e nesse contexto a *Brazilian Miku*, apesar de reproduzir um olhar estereotipado, acaba não apenas suprimindo os desejos de um nicho, empodera o público brasileiro no território transfronteiriço das redes sociais. Visto o presente momento histórico em que a imagem exerce um domínio absolutista sobre a percepção, Douglas Barros (2024, p. 162), refletindo sobre as identificações dentro do universo midiático, conclui que “na realidade virtualizada realmente se crê, ainda que por alguns momentos, pertencer a um grupo através da estereotipia imagética”. A personagem abraqueirada, dentro dessa compreensão, estimula a sensação de pertencimento e convida ao jogo de reterritorialização, de espelhamento grupal, já que a *Brazilian Miku* não é tida como verdade ontológica. O ato transcultural que gera a personagem, em vista as dinâmicas da globalização e do nacionalismo, invés de propor um fechamento, “abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta” (Bhabha, 1998, p. 22). Dito de outra maneira, a imagem da *Brazilian Miku* evoca um comum-pertencer que, através da *identificação*, abre espaço para as diferenciações e multiplicidades (Sodré, 1999). Algo observável quando, posteriormente, outros artistas brasileiros buscaram regionalizar a personagem seguindo o mesmo princípio: exaltando elementos culturais dos diversos territórios nacionais.

Imagem 3

Representando algumas das variações regionalistas, da esquerda para direita, uma Miku versão baiana, versão gaúcha e versão mineira.



Wellington Oliveira, 2024 (esq.); Matheus Santa Cruz, 2024 (centro); Anary, 2024 (dir.).

Imagem 4

Fanart da Hatsune Miku com sua contraparte “brasileira”, evidenciando a hipersexualização da segunda a partir de um olhar estrangeiro



MoxyDraws (2025).

Em relação as *fanarts* e demais materiais de autoria de estrangeiros, o estereótipo acionado no ato de transculturação da personagem demonstra-se à serviço da reiteração de um olhar identitarista que atende o desejo de conter a complexidade de um grupo em um regime de representação bem delimitado. Devido ao pressuposto de que existira na caricatura encarnada na *Brazilian Miku* uma correspondência ontológica legítima, observa-se que a maioria dessas *fanarts* se limitam a cristalizar um imaginário de Brasil ligado ao turismo e aos lugares-comuns construídos pela indústria do entretenimento — praia, futebol, hipersexualização da mulher latina, carnaval, etc. —, que ignora a possibilidade de diversidade e qualquer outro elemento que poderia também transmitir uma dentre tantas ideias de brasilidade, tanto que a alusão à camiseta da CBF é substituída pela explicitude redundante de uma bandeira brasileira no centro da vestimenta amarela e verde. Se, no contexto anterior, a *Brazilian Miku* celebra de forma irreverente uma brasilidade aberta ao plural, neste segundo ela auxilia a naturalização de representações simplificadoras exotizantes pré-existentes no imaginário estrangeiro e circulantes na mídia transnacional. Em uma perspectiva baudrillardiana, equivale a afirmar que as relações com as imagens midiáticas produzidas sobre o Brasil, mesmo quando a artificialidade é aparente, demonstram-se suficientes para que essas disponham de um valor de veracidade e moldem a percepção sobre o país, seu povo e sua cultura. Portanto, o que ocorre pelas mãos dos fãs não-brasileiros ao desenharem a *Brazilian Miku* seria o cruzamento entre dois produtos midiáticos — o que, enquanto ação, é algo bem mais simples se comparado a um trabalho minimamente reflexivo sobre a representação construída.

Enquanto o princípio que rege a elaboração de uma representação nacional é a busca por uma unidade engajadora — embora mascarando diferenças, não as elimina —, na representação identitarista há um desinteresse de realmente de se relacionar com qualquer alteridade. De fato, é imperativo do identitarismo a reificação do Outro, torná-lo em figura padronizada, administrável e monetizável. Assim sendo, é devido ao forte apelo imagético da *Brazilian Miku* que sua reprodução acrítica acaba servindo à confirmação de pré-conceitos compartilhados. Mesmo as produções que sinalizam uma tentativa de aproximação aberta às variedades e nuances das realidades e experiências culturais brasileiras — como podemos inferir ser o caso da *fanart* de Doodley e do vídeo “Mãos pra cima!” a partir da parceria do produtor musical Mellowcle com a ilustradora brasileira Marilyn, que permitiu a presença de referências um pouco mais diversificadas —, é fatídica a dificuldade de se superar representações tão fortemente construídas pela mídia. O que não deixa de ser um fenômeno previsível, afinal, tais imagens também são utilizadas como *commodities* pela mídia e propaganda brasileira dentro de estratégias de infiltração no mercado midiático globalizado, de maneira que explorar imagens e símbolos dentro de um lugar comum é mais efetivo do que promover desconstruções. A própria concepção inicial da *Brazilian Miku* pouco foge dessa lógica. Logo, é possível afirmar que são os locais de fruição e assimilação, as mediações culturais propriamente ditas, responsáveis pela significação no ato transcultural, presentes inclusive nos processos históricos de codificação de uma representação nacional-cultural, sejam esses institucionais ou orgânicos.

Considerações Finais

O fenômeno da Brazilian Miku mostra-se um interessante objeto para compreender as dinâmicas culturais dentro do universo midiático, onde diferentes sentidos são coletivamente construídos e constantemente negociados, expondo a impossibilidade de relações homogêneas com produtos midiáticos transfroteiriços. O “abrasileiramento” da Vocaloid Hatsune Miku por fãs brasileiros e estrangeiros ilustra os processos de transculturação, demonstrando como elementos locais e globais se entrelaçam de forma ambivalente. Se, por um lado, as fanarts brasileiras ressignificam clichês midiáticos em prol da exaltação de sua identidade, por outro, as versões estrangeiras muitas vezes reforçam estereótipos exotizantes, reduzindo a complexidade cultural a signos de consumo. Deste modo, é possível compreender como tal versão da personagem torna-se, simultaneamente, um veículo tanto de identificação — ao permitir que fãs brasileiros se projetem em um ícone global — quanto de identitarismo, quando reforça visões reducionistas.

O trabalho criativo dos fãs revela uma atividade capaz de reforçar representações e pautar a heterogeneidade de experiências a partir de um produto midiático comum. O sucesso das *fanarts* da versão abrasileirada da Hatsune Miku reside justamente na capacidade de mobilizar imaginários, ainda que às custas de simplificações estereotipadas. Como alerta García Canclini (2008), a hibridação não elimina conflitos, mas os reposiciona em novas arenas de negociação — no caso em questão, as redes sociais, onde a circulação de imagens redefine fronteiras entre o “nós” e o “outro”.

Nesse raciocínio, o conceito de transculturação auxilia a compreender a dimensão midiática da prática de antropofagia cultural,

especialmente no contexto de cultura pop, por ser movida por um desejo contínuo de incorporação daquilo que desperta interesse. No acionamento múltiplas plataformas nas relações com determinado produto midiático e na apropriação de referências e objetos, vigora a compreensão de Martín-Barbero (1997, p. 256) de que “[a]s tecnologias não são meras ferramentas transparentes; elas não se deixam usar de qualquer modo: são em última análise a materialização da racionalidade de uma certa cultura e de um ‘modelo global de organização do poder’”.

Em síntese, o caso da Brazilian Miku demonstra de maneira emblemática os desafios e potencialidades da cultura participativa no século XXI: um campo de disputa onde a criatividade dos fãs pode tanto emancipar quanto reproduzir assimetrias. Sua característica mais emblemática, portanto, não está na tentativa de fixação de uma identidade, mas na demonstração de que a representação é um processo político-simbólico de contínua transformação — aberta a reinterpretações e resistências.

Referências

- Anary [@anarmy103]. (2024, Agosto 27). *Miku mineira ♥ (Amo meu estado ent quis trazer um teco de Minas)* [Ilustração]. X. <https://x.com/anarmy103/status/1828455971787526194>
- Anderson, N. (2021). Hatsune Miku, Virtual Idols, and Transforming the Popular Music. *MUSIC.OLOGY.ECA*, 2, 38-57.
- Andrade, O. (2017 [1928]). *Manifesto Antropofágico e Outros Textos*. Penguin-Companhia.

Barros, L. M. (2012). *Experiência estética e experiência poética: a questão da produção de sentidos* [Trabalho apresentado]. XXI Encontro Anual da COMPOS Juiz de Fora, MG, Brasil.

Barros, D. (2024). *O que é Identitarismo?* Boitempo.

Baudrillard, J. (1981). *A Sociedade de Consumo*. Edições 70.

Bhabha, H. K. (1998). *O local da cultura*. Editora UFMG.

Bourriaud, N. (2009a). *Estética Relacional*. Martins.

Bourriaud, N. (2009b). *Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Martins.

Chin, B., & Morimoto, L. H. (2024). Rumo a uma Teoria do Fandom Transcultural. *Brazilian Creative Industries Journal*, 4(1), 24-45.

Doodly Sheery [@doodly_sheery]. (2024, Agosto 17) *brazilian miku* [Ilustração]. X. https://x.com/doodly_sheery/status/1824867218225566196

Erin [@ErinArtista]. (2024, Junho 25). *Brazilian Hatsune Miku sketch* [Ilustração]. X. <https://x.com/ErinArtista/status/1805470169478693173>

Fujita, S. (s.d). Characters. *Colorful Stage*. <https://www.colorfulstage.com/characters/virtualsinger/miku/>

García Canclini, N. (2003). *A globalização imaginada*. Iluminuras.

García Canclini, N. (1992). Los estudios sobre comunicación y consumo: el trabajo interdisciplinario en tiempos neoconservadores. *Diálogos de la comunicación*, (32), 8-15.

García Canclini, N. (2008). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Edusp.

Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A.

Hall, S. (2016). *Cultura e Representação*. Editora Apicuri; Editora PUC-Rio.

Hall, S. (2003). *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Editora UFMG.

Ianni, O. (2003). *Enigmas da Modernidade*. Civilização Brasileira.

Ianni, O. (1996). Globalização e Transculturação. *Revista de Ciências Humanas*, 14(20), 139-170.

Jenkins, H. (2006). *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York University Press.

Jenkins, H. (2009). *Cultura da Convergência*. Aleph.

- Kenmochi, H. (2012). *VOCALOID and Hatsune Miku Phenomenon in Japan*. [Trabalho apresentado]. First Interdisciplinary Workshop on Singing Voice - InterSinging, Tóquio, Japão.
- Hamasaki, M., Takeda, H., Hope, T., & Nishimura, T. (2009). Network Analysis of an Emergent Massively Collaborative Creation Community: How Can People Create Videos Collaboratively Without Collaboration? *Proceedings of the Third International ICWSM Conference*, 3(1), 222-225.
- Lam, K. Y. (2016). The Hatsune Miku Phenomenon: More than a Virtual J-Pop Diva. *The Journal of Popular Culture*, 49(5), 1107-1124.
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Editora UFRJ.
- Matheus Santa Cruz [@mttsz]. (2024, Agosto 29) *brazilian miku gaucho version* [Ilustração]. Instagram. https://www.instagram.com/p/C_Q0XX2vppr/?img_index=1
- MoxyDraws [@MoxyDraws]. (2025, Janeiro 8). *Miku meets Brazilian Miku* [Ilustração]. X. <https://x.com/MoxyDraws/status/1877097957490831777/photo/1>
- Regev, M. (2013). *Pop-rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Polity Press.
- Sodré, M. (1999). *Claros e Escuros: Identidade, Povo e Mídia no Brasil*. Vozes.

Spivak, G. C. (1985). Interview with Angela McRobbie. *Block*, 10, 5-9.

Verini, J. (2012). Immaterial Girl. *Wired*, 20(11), 146.

Wellington Oliveira [@konpridu]. (2024, Agosto 26). *Miku Baiana...*
[Ilustração]. X. <https://x.com/konpridu/status/1828163749120794962>

めろくる. (2025, Fevereiro 14). *Mãos para cima! ~手を上げな~ / feat.Miku Hatsune* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gjbguYbJQNo>

A INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL SIGNIFICARÁ O FIM DA ARTE? NOTAS SOBRE A GERAÇÃO DE IMAGENS POR MEIO DE *PROMPTS*

Júlia Valgas Freitas Galvão¹
Eli Borges Junior²

Entre 26 de agosto e 5 de setembro de 2022, na cidade de Pueblo, estado do Colorado (EUA), foi realizada a *150ª Colorado State Fair* – em tradução livre, “150ª Feira Estadual do Colorado”. Com grande repercussão nas redes sociais, o evento se tornaria notícia internacional por conta de seu concurso de Belas Artes, que consagrou a obra *Théâtre D’Opéra Spatial* como vencedora da categoria “Artes Digitais” (Winfrey, 2022). A polêmica envolvendo a obra, produzida por Jason Allen, deveu-se ao fato de que foi criada a partir do *Midjourney*, recurso de

-
1. Graduada em Jornalismo.
Universidade Federal de Juiz de Fora.
jvalgasfreitasgalvao@yahoo.com.br
 2. Doutor em Ciências da Comunicação.
Professor da Universidade Federal de Juiz de Fora.
eli.borges@ufjf.br

inteligência artificial (IA) lançado por David Holz em 2021 e capaz de gerar imagens a partir de comandos – *prompts* – de texto (Charleaux & Lima, 2023). Como recordam Winfrey (2022) e Ellis (2022), a escolha do júri geraria enorme indignação entre os outros artistas que estavam concorrendo ao prêmio.

Recentemente, entre maio e abril de 2025, o debate sobre a relação entre a arte e a inteligência artificial tornou-se central mais uma vez. Um milhão de novos usuários cadastraram-se no GPT-4.0 em apenas uma hora a fim de transformar fotografias pessoais em ilustrações no estilo do renomado Studio Ghibli, fundado por Hayao Miyazaki. Nas plataformas digitais, o tema dividiu opiniões, principalmente devido às críticas que o próprio artista faria à relação entre arte e IA (CNN, 2025).

Nesse sentido, o concurso de arte da *Colorado State Fair* e a repercussão da *trend* do Studio Ghibli parecem ser um convite para reflexão sobre o acirramento das discussões acerca do estatuto da arte a partir da popularização das imagens produzidas por inteligência artificial. As tensões envolvendo os dois casos evidenciam que a controvérsia sobre o significado de arte e seus congêneres – como a criatividade – mantêm-se em pleno exercício.

Modelos algorítmicos como o GPT e o Midjourney, associados ao que tem sido chamado como IA generativa (IAGen), lançam luz sobre aspectos que ultrapassam as possibilidades e funcionalidades técnicas das plataformas, desafiando o próprio estatuto da arte vigente. Nesse sentido, emergem questões como: as imagens geradas por meio de IA podem ser consideradas arte? O fato de os mesmos *prompts* gerarem imagens diferentes poderia significar algum tipo de criação artística?

E, por fim: a geração dessas imagens precisas – e em muitos casos surpreendentes – a partir de modelos de IA, significaria o fim da arte?

Este artigo tem como objetivo articular essas perguntas a partir de uma revisão bibliográfica sobre os tensionamentos que as imagens produzidas por meio da IA provocam nas definições de arte e nas discussões sobre seu estatuto hoje. Pretende-se explorar, como chave de leitura central, a Teoria Institucional da Arte, proposta por George Dickie, sob a perspectiva de que o artístico é delimitado pelo “mundo da arte”, instituição viva e presente no imaginário coletivo.

A Teoria Institucional da Arte

As vanguardas históricas, que surgem entre os séculos XIX e XX, notadamente o Dadaísmo, foram responsáveis por deslocar a noção de obra de arte desde a centralidade do objeto e sua forma estética para sua inscrição no mundo da vida. A obra de arte se tornou mais reflexiva, ao mesmo tempo em que desassociou a noção de artista da ideia de artesão, abrindo espaço para que se pudesse conceber uma obra sem que seu autor tivesse empreendido atividades manuais em sua forma. O trabalho do artista torna-se principalmente intelectual.

Esse período seria mais um capítulo da já conhecida querela sobre o fim da arte, graças à ausência de uma conceituação clara e hegemônica do fazer artístico, principiada por Hegel em seus *Cursos de Estética* (1999) e rediscutida, sob distintos matizes, por autores diversos como T. Adorno (2015), M. Heidegger (2016), Giulio Carlo Argan (1984) e Hans Belting (2006).

Autores como o inglês Clive Bell defenderiam, nas primeiras décadas do século XX, a necessidade de se buscar uma definição objetiva

de arte. Bell sugere que essa conceituação seria intrínseca a uma obra e marcada pelo sentimento experimentado por parte do espectador quando em contato com o fazer artístico. A teoria de Bell, embora ainda associe a arte à experiência por ela provocada, inova ao dissociar o conceito de “belo” do conceito de arte, inaugurando a diferenciação entre “sentido classificativo” e “sentido valorativo” da arte, posteriormente proposta por Dickie (Ramme, 2011).

Em 1935, distinguindo-se de seus colegas frankfurtianos e observando a ascensão da fotografia e do cinema, Benjamin (2018) provoca-nos a revisitar a noção de “obra de arte”, antes de se questionar se as imagens tecnicamente reproduzíveis deveriam ser consideradas como tal: embora as obras reproduzíveis experimentassem uma destruição de sua aura, configuravam-se também como um novo significado e uma nova natureza do fazer artístico.

A partir dessa publicação, Benjamin lança luz sobre uma perspectiva até então pouco discutida: a ideia de que o significado das formas artísticas, associadas diretamente a nossa experiência perceptiva, seria socialmente construído e, portanto, encontra-se-ia em constante disputa:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (Benjamin, 2012, p. 183)

Essa reflexão pode ser considerada mais um importante esforço para superar as tentativas de se conceituar arte a partir de critérios eminentemente racionais, como forma, simetria e equilíbrio, legado

direto das “belas artes” e de seu princípio de imitação da natureza (Abbagnano, 1984).

Outro flanco teórico que nos ajuda a problematizar a questão é a abordagem do filósofo Morris Weitz, na década de 1950. O autor propõe que é impossível definir arte a partir de uma essência própria, já que as experiências causadas pelas obras são subjetivas e pessoais para cada espectador e as características físicas são distintas de acordo com cada gênero artístico. Afinal, o que a música e a pintura possuem de similar entre si, se não a capacidade de emocionar – a alguns? Essa perspectiva, como assevera Ramme (2011), ganharia bastante relevância principalmente até 1964, quando Arthur Danto publica *O Mundo da Arte*.

Nessa obra, Danto reconhece o papel do contexto de criação de uma obra como aspecto fundamental para determinar o estatuto de uma produção como artística ou não artística. Para o filósofo, a definição de arte não seria visível a olho nu, como defendiam aqueles que associavam a arte à experiência estética por ela provocada, mas inscrita em um momento determinado pela teoria e a história da arte. Isso justificaria o fato de que um mictório nunca antes pudesse ser considerado arte – pelo menos de forma coletiva – até o momento em que M. Duchamp intencionalmente faria de seus *objets trouvés* entes com estatuto artístico.

Já em 1969, George Dickie (2009) propõe a Teoria Institucional da Arte, inspirada pelo texto de Danto, sob uma perspectiva sociológica. O texto pretendia diferenciar a avaliação pessoal da arte, enquanto experiência estética subjetiva – que o autor chamará de “sentido avaliativo” – da definição de arte como conceito, o “sentido classificativo”:

Uma obra de arte, em sentido classificativo, é (1) um artefacto (2) com um conjunto de aspectos que fez com que lhe fosse

conferido o estatuto de candidato à apreciação por parte de alguma pessoa ou pessoas, agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte) (Dickie, 2009, p. 112).

Em sua conceituação mais atual, publicada em 2009, Dickie define cinco pressupostos para a conceituação de arte. São eles:

- I) Um artista é uma pessoa que participa, com conhecimento de causa, na produção de uma obra de arte. [...]
- II) Uma obra de arte é um artefacto de uma espécie criada para ser apresentada a um público do mundo da arte. [...]
- III) Um público é um conjunto de pessoas que estão preparadas, em certo grau, para compreender um objecto que lhes é apresentado. [...]
- IV) O mundo da arte é a totalidade dos sistemas do mundo da arte. [...]
- V) Um sistema do mundo da arte é um enquadramento para a apresentação, por um artista, de uma obra de arte a um público do mundo da arte (Dickie, 2009, pp. 156-159).

Em outras palavras, a obra de arte seria uma produção intencional, confeccionada para apresentação a um público que, em algum nível, está preparado para compreendê-la graças a algum tipo de referência prévia sobre o universo artístico. O mundo da arte, por sua vez, seria composto por todos os formatos que podem ser considerados arte (por exemplo, mas não exaustivamente: o teatro, a dança, a pintura etc.). Cada um desses “formatos” é o que Dickie nomeia de “um sistema do mundo da arte”.

Segundo Dickie, a arte seria uma produção coletiva de pessoas que pertencem a um grupo cultural – o “mundo da arte” proposto por Danto. Portanto, trata-se de uma prática institucionalizada e não apenas de uma percepção individual a partir da experimentação estética.

Para Dickie, o Mundo da Arte seria guiado por regras e os papéis nele exercidos seriam aprendidos como a função dos críticos de arte e dos museus (Ramme, 2011).

Nesse sentido, dois fatores primordiais para a definição de arte em Dickie são o discurso e o espaço, pois contribuem para a construção coletiva da ideia de arte. O discurso pode ser proferido por dois atores: os críticos de arte, que, pela autoridade, têm maior legitimidade no “mundo da arte”; ou da coletividade, a qual, por vezes, tensiona os limites do estatuto artístico proposto pelos críticos e enquadra novas manifestações no “mundo da arte” – como o samba e o funk. Já o espaço refere-se à importância de museus e galerias para a exposição do objeto à apreciação – como o exemplo dos tênis colocados por jovens visitantes no Museu Guggenheim de New York, o que atraiu a atenção dos passantes como pretense objeto artístico (Dias, 2024).

Algumas críticas ao uso da IA na arte

Com o avanço da inteligência artificial generativa nos últimos anos, diversas críticas têm sido feitas em torno de uma questão principal: podem as máquinas produzir arte?

Silva (2024) elenca algumas preocupações éticas e filosóficas no que diz respeito à ascensão das imagens generativas. Em primeiro lugar, o autor destaca o alto risco de homogeneização da arte, visto que as plataformas de IAGen partem de conjuntos de dados similares na tarefa de confecção de imagens, independentemente dos usuários. Como resultado, emergem obras esteticamente parecidas, que podem comprometer a noção de diversidade dentro do fazer artístico. Além disso, como destaca o autor, as IAGen combinam a aceleração

do processo produtivo a um custo de produção artística mais baixo e à redução da subjetividade humana nas obras. Esta associação poderia, em algum momento, provocar a ilusão de que os artistas não seriam mais necessários na produção de arte, especialmente sob um ponto de vista capitalista, que privilegia o custo-benefício (Silva, 2024).

Ainda na esteira dos efeitos gerados pelo modo de produção industrial da arte, em série e em escala, Silva (2024) também aponta para a possibilidade de que a arte se torne mera mercadoria e perca sua “aura”, isto é, sua capacidade de evocar memórias afetivas genuínas. O esvaziamento de sentidos da obra significaria, em última instância, a descaracterização da obra de arte como produto de contemplação.

As formas como as empresas de inteligência artificial constroem seus bancos de dados também está entre as principais preocupações. Segundo Winkes (2024), os sujeitos agem como *inputs* que alimentam as inteligências artificiais e submetem-se a um processo de vigilância digital pelas plataformas. Esses dados, que por vezes os indivíduos sequer sabem que as empresas de tecnologia possuem, transformam-se em perfis não apenas de consumo e de comportamento do usuário, mas também são salvos na memória da máquina e passam a integrar o acervo de informações da plataforma.

Baseadas em *deep learning*, inteligências artificiais generativas são alimentadas por bancos de dados alimentados em grande parte por meio de conhecimentos humanos. Isso nos obriga a refletir, por exemplo, sobre a questão dos direitos autorais em obras digitais que, assim como no caso da *trend* do Studio Ghibli, por vezes, valem-se de identidades artísticas consolidadas a fim de gerar novas imagens sem consentimento direto do artista.

Para Pires Neto (2024), a apropriação de estilo de outros autores configura uma violação de direito, já que replica padrões que marcam a identidade de um artista e produzem obras esteticamente semelhantes às autorais. Além da perda de identidade das obras, alguns artistas temem também o uso de suas marcas estilísticas para confeccionar produtos que vão de encontro aos seus valores morais, como Hayao Miyazaki – crítico das imagens produzidas por IAGen que teve seu estilo apropriado pela *trend* que se popularizou a partir do ChatGPT.

Outra problemática relacionada às tecnologias de IAGen é a reprodução de preconceitos humanos por algoritmos. Assis e Moura (2025) demonstraram que, na maioria dos casos em que os *prompts* não continham informações sobre raça, as imagens retratavam pessoas brancas; quando os *prompts* indicavam que as pessoas eram negras, suas características alinhavam-se a perspectivas raciais estereotipadas, como a de que pessoas negras ocupam camadas socioeconômicas mais baixas; e, quando sugeriam que as pessoas negras estavam trabalhando, na maioria das vezes, tanto mulheres, quanto homens, foram associados a trabalhos braçais. Desse modo, a pesquisa sugere que as IAGens não seriam tecnologias neutras e reforçam a existência do que se poderia chamar de racismo algorítmico.

Para além da dimensão apocalíptica

Em *Can machines create art?*, Coeckelbergh (2017) defende que a resposta para o questionamento sobre a capacidade das máquinas criarem arte depende do conceito de arte utilizado por quem responde: se pensamos a arte como mimese da natureza, possivelmente acreditaremos que é possível que as inteligências artificiais produzam uma

obra; entretanto, se adotamos uma perspectiva de arte como reflexão, é provável que as máquinas não tenham a capacidade de produzir uma obra artística.

Aaron Hertzmann (2018) assevera que, pelo menos por enquanto, as máquinas não podem criar arte. Isso porque, ainda que as máquinas possuam habilidades técnicas para gerar imagens, nenhuma obra é creditada a elas. A arte seria um ato social, realizado e inspirado por interações com outros seres humanos e, nos casos da IAGen, os computadores agiriam como mera “ferramenta” de criação, assim como os pincéis e os lápis. Hertzmann (2018) destaca que o surgimento de tecnologias sempre provocou questionamentos acerca da conceituação de arte: quando a fotografia foi inventada, parte da sociedade e, em especial, diversos pintores da época, acreditavam que a arte iria acabar. Estavam enganados, no entanto. O surgimento das artes reprodutíveis provocou uma reorganização significativa na pintura. A busca incansável pela reprodução da realidade nas telas cedeu espaço à procura por estilos cada vez mais abstratos – momento em que surgem movimentos como o impressionismo e o surrealismo.

A partir de tecnologias como o cinema, as narrativas tornaram-se cada vez mais imersivas e sofisticadas e a colaboração entre engenheiros e artistas permitiria, décadas mais tarde, o surgimento das animações 3D. Como afirma Hertzmann, as visões pessimistas se enganam ao acreditar que a tecnologia substitui os artistas. Ao contrário, elas tornam-se ferramentas que permitem desenvolvimentos significativos na arte e na cultura (Hertzmann, 2018).

Loch (2021) concorda com Hertzmann (2018) no que diz respeito à relação de coexistência entre arte e tecnologia: as invenções

tecnológicas servem como motor para o desenvolvimento tanto estético quanto conceitual na história da arte. A autora também defende que as IAGen não representariam uma ruptura na história da arte, mas uma continuidade na ideia de tecnologia como expressão artística. A novidade, portanto, consistiria em uma obra que se destaca mais pela forma de produção que por suas características intrínsecas – sejam elas referentes à estética ou às reflexões que provoca:

Na condição de uma obra de arte produzida com o auxílio de IA, o espectador tende a olhar mais para o processo do que para a obra em si, invertendo os moldes tradicionais da arte até agora, deixando o resultado estético chamar mais atenção pela forma como foi feito do que por suas características visuais e poéticas por si só. (Loch, 2021, p. 77)

Distanciando-se de Hertzmann, Loch também reconhece uma diferenciação entre instrumentos como os pincéis e as tintas e softwares como o *Chat-GPT* e o *Midjourney*: os primeiros seriam apenas extensões do corpo do artista, enquanto as plataformas fariam contribuições cognitivas para a obra. Nesse viés, existiriam duas formas de apropriação das inteligências artificiais para a produção de obras: a primeira seria o uso dos *prompts* em texto para reproduzir estilos de artistas consolidados, como a *trend* do Studio Ghibli; enquanto a segunda utilizaria as potencialidades técnicas para explorar percepções críticas e poéticas.

Ainda nessa perspectiva, Coeckelbergh (2017) advoga pelo rompimento com a percepção de que a criatividade da máquina deva ser mimética à criatividade humana. No ponto de vista do autor, é possível pensar na existência de formas de criatividade não humanas que, combinadas com contribuições humanas, podem originar formas de arte ainda não imaginadas.

Loch (2021) também dedica-se a (re)definir os papéis do artista – e, em alguns casos, dos programadores – diante da ascensão das IAGen. Novas tarefas adquirem centralidade para produção de uma obra generativa: a) a curadoria de dados, isto é, a seleção de imagens que se tornará repertório para a máquina produzir uma nova imagem; b) a construção dos algoritmos, a definição das diretrizes da máquina; c) a seleção do resultado, já que as IAGen produzem diferentes resultados para um único *prompt*; d) o enquadramento cultural, ou seja: com a obra pronta, caberia ao artista a construção do discurso em torno da arte, fato que será definitivo no reconhecimento dessa pelo “mundo da arte”. Essa resignificação das funções dos seres humanos na construção das obras de arte, para Loch (2021), por si só, já atestariam que as máquinas não poderiam gerar arte sozinhas.

Considerações finais

No momento de ascensão das obras de arte reprodutíveis e dos meios de comunicação que seriam a essas associados, Umberto Eco (2011) defendeu a urgência de se romper com a polarização ideológica entre dois grupos: os apocalípticos, que possuíam uma visão aristocrática da cultura e julgavam-se superiores à banalização das obras de arte; e os integrados, otimistas sobre a possibilidade de difusão da informação, mas reducionistas ao considerar que pudesse existir uma cultura “de massa” – para Eco, um conceito fetichista.

Este texto pretendeu se inspirar nessa postura prudente e, ao mesmo tempo, corajosa de Eco. Mais do que compreender as imagens geradas por meio de IAGen de forma genérica e totalizante, como produtos moralmente bons ou ruins no que se refere à cultura, propomos

a compreensão dessas tecnologias como aparatos técnicos apropriados pelos seres humanos de formas as mais distintas.

Referendo-se ao impasse sobre o caráter moral das novas tecnologias, Bonini e Treré (2024) também advogam pela necessidade de se abandonar ideias vulgares de que as plataformas seriam somente positivas ou negativas. Os autores propõem a distinção entre agência algorítmica e resistência algorítmica para compreender como os usuários interagem com essas estruturas. A agência algorítmica refere-se ao uso das plataformas de modo alinhado à sua lógica econômica e funcional, atendendo aos interesses das grandes empresas de tecnologia. Já a resistência algorítmica ocorre quando os usuários, de forma consciente ou não, exploram brechas e mecanismos das plataformas para contornar regras e obter vantagens próprias. Assim, o uso das Inteligências Artificiais Generativas (IAGen) pode ser entendido como o resultado da tensão entre as restrições impostas pelas plataformas e a capacidade humana de manipular tais ferramentas em benefício próprio.

Para Loch (2021), as obras confeccionadas a partir da IAGen podem ser divididas em dois grupos: o “espetáculo tecnológico”, que ofusca a reflexão e valoriza a dimensão técnica, geralmente acirrando os debates sobre as questões de direitos autorais dos artistas; e a “exploração poética”, que se apropria das imagens geradas por meio de *prompts* para propor reflexões – muitas vezes sobre a própria relação entre máquinas e seres humanos – e resulta em produções com potencial de inovação estético e crítico.

Em sua Teoria Institucional da Arte, ao reconhecer o contexto como imprescindível para garantir o estatuto de arte a uma criação, Dickie (2009) evidencia que os significados das obras de arte são socialmente

construídos. Nessa perspectiva, quando interpretada à luz da ascensão das IAGen, essa definição aponta que mais do que analisar a produção artística em si, é necessário investigar os sentidos associados às imagens geradas por meio de *prompts*.

Ao assumir a definição contemporânea de arte, que considera não apenas a manufatura empreendida em um produto, mas a capacidade de uma obra gerar reflexões no espectador, mais do que produzir imagens, é crucial a capacidade de um artista de produzir significados. Isso porque, em última instância, o “mundo da arte”, amplamente moldado pelas avaliações dos críticos de arte e de espaços como museus e galerias, continua em busca das obras que Loch (2021) conceituou como “exploração poética”.

Do mesmo modo, ainda que as imagens geradas pela IAGen sejam consideradas arte (“sentido classificativo”), é necessário voltar ao que Dickie (2009) nomeou por “sentido avaliativo”. Embora não se possa definir uma obra como artística ou não por sua capacidade de emocionar os observadores, é justamente por sua capacidade de fazer sentir – e fazer sentido – que é valorizada. Isso significa que é responsabilidade do público do mundo da arte atribuir relevância a uma produção. “O que um artista está tentando fazer pelas pessoas é aproximá-las de algo, porque, claro, arte é sobre compartilhamento: você não seria um artista se não quisesse compartilhar uma experiência, um pensamento” (Hockney em Hertzmann, 2018, p. 16)³. A arte segue, inegavelmente, conforme Hertzmann (2018), sendo um ato social.

3. No original: “What an artist is trying to do for people is bring them closer to something, because of course art is about sharing: you wouldn’t be an artist if you didn’t want to share an experience, a thought.” (Hockney em Hertzmann, 2018, p. 16).

Referências

- Adorno, T. W. (2015). *Teoría estética: obra completa 7* [1970]. Ediciones Akal.
- Argan, G. C. (1984). *Arte e critica d'arte*. Laterza.
- Assis, J. D., & Moura, M. A. (2025). Semioses Algorítmicas e Viés Racial: Um Estudo De Imagens Criadas Pela IA Generativa. *Encontros Bibli*, 30, e103495.
- Belting, H. (2006). *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Cosac Naify.
- Benjamin, W. (2012). *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Brasiliense.
- Benjamin, W. (2018). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* [1935-1936]. L&PM.
- Bonini, T., & Treré, E. (2024). *Algorithms of resistance: The everyday fight against platform power*. Mit Press.
- Charleaux, L., & Lima, L. (2023, Novembro). O que é Midjourney? Saiba como usar a ferramenta para criar imagens com IA. *Tecnoblog*. <https://tecnoblog.net/responde/o-que-e-midjourney-saiba-como-usar-a-ferramenta-para-criar-imagens-com-ia/>
- Coeckelbergh, M. (2017). Can machines create art?. *Philosophy & Technology*, 30(3), 285-303.

Danto, A. (2006). O mundo da arte. *Artefilosofia*, 1(1), 13-25.

Dias, A. B. (2024, 13 de agosto). Tênis usado é confundido com obra em museu de Nova York, entenda. *CNN Brasil*. <https://www.cnnbrasil.com.br/lifestyle/tenis-usado-e-confundido-com-obra-em-museu-de-nova-york-entenda>

Dickie, G. A teoria institucional da arte. In V. Moura (2009), *Arte em teoria: uma antologia estética* (pp. 111-165). Húmus.

Eco, U. (2015). *Apocalípticos e integrados*. Perspectiva.

Ellis, N. (2022, 01 Setembro). Arte feita com inteligência artificial ganha concurso, e artistas ficam revoltados. *Olhar Digital*. <https://olhardigital.com.br/2022/09/01/reviews/arte-feita-com-inteligencia-artificial-ganha-concurso-e-artistas-ficam-revoltados>

Hegel, G. W. F. (1999). *Cursos de Estética. Vol I* [1820-1829]. Edusp.

Heidegger, M. (2016). *A origem da obra de arte* [1950] (pp. 145-201). La Oficina.

Hertzmann, A. (2018). Can computers create art? *Arts*, 7(2), 18.

Loch, C. V. (2021). *A obra de arte na era da inteligência artificial* [Master's thesis, Universidade Tecnológica Federal do Paraná].

Pires Neto, H. (2024). Atribuição dos direitos autorais no contexto das inteligências artificiais [Trabalho de conclusão de curso, Centro

Universitário Rio Grande do Norte]. <https://repositorio.unirn.edu.br/jspui/handle/123456789/980>

Ramme, N. (2011). A teoria institucional e a definição da arte. *Revista Poiésis*, 17, 91-103.

Silva, B. A. S. (2024). Arte e inteligência artificial: perspectivas éticas e tecnológicas. *Polymatheia-Revista de Filosofia*, 17(1), 134-151.

Studio Ghibli: ChatGPT ganha 1 milhão de usuários em 1h com a trend. (2025, 01 Abril.) *CNN Brasil*. <https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/studio-ghibli-chatgpt-ganha-1-milhao-de-usuarios-em-1h-com-a-trend>

Winfrey, A. L. (2022, 31 Agosto). ‘Someone had to be first’: Pueblo artist criticized after AI painting wins at Colorado State Fair. *The Pueblo Chieftain*. <https://www.chieftain.com/story/news/2022/08/31/ai-painting-wins-at-colorado-state-fair-pueblo-artist-explains-jason-allen/65466872007>

Winques, K. (2024). *Mediações algorítmicas: articulação entre as dimensões simbólicas e materiais das tecnologias digitais*. Editora Insular.

RESSIGNIFICAÇÕES CONTEMPORÂNEAS DO MITO DE SÍSIFO E A TRAJETÓRIA DE GLENN GOULD

Andressa Zoi Nathanailidis¹
Fabício Moreira²

A arte, enquanto forma sensível do pensamento, muitas vezes emerge como resposta à tensão entre a interioridade criativa e os dispositivos sociais de repetição e controle. Nesse horizonte, o papel do artista revela-se crucial ao desafiar convenções e instaurar novos paradigmas. Walter Benjamin, em sua crítica à reprodutibilidade técnica e ao consequente empobrecimento da experiência (*Erfahrung*) na modernidade, atribui à interrupção um papel central como forma de resistência à lógica da mercantilização imediata. Inspirado pelo Antigo Testamento,

-
1. Doutora em Letras e Doutoranda em Artes (UFES).
Professora do Departamento de Línguas e Letras (DLL/UFES).
andressa.nathanailidis@ufes.br
 2. Doutorando em Artes (UFES).
fabicio.moreira@edu.ufes.br

especificamente pelas crônicas das vitórias dos exércitos conduzidos por Josué, quando Javé paralisa o sol para interromper o prosseguir do tempo. Benjamin se vale de uma imagem messiânica, demonstrando que os revolucionários não devem compreender a história como um fenômeno temporal, infinito e progressista. Devem, ao contrário, buscar interromper o curso dos dias, assumindo uma postura consciente frente à história (Lowy em Melo, 2012).

Segundo Renato da Silva Melo (2019), em sua tese “Afinidades Interrompidas: Walter Benjamin e as Novas Perspectivas para a Historiografia”, a experiência histórica de Benjamin é atravessada pelas tensões entre a emergência de novas formas artísticas e a ascensão do autoritarismo, contexto que o levou a elaborar um pensamento capaz de romper com visões arcaizantes da história. Nessa perspectiva, a interrupção configura-se como gesto crítico contra a continuidade homogênea e linear do tempo histórico, abrindo espaço para que emergissem sentidos ocultos, lacunas e rupturas. Quando consideramos o campo da música, tal entendimento assume certo relevo: a escuta interrompida, a montagem de fragmentos sonoros e a repetição ajustada em recursos poéticos parecem demonstrar que a interrupção não se resume à falta, mas sugere a possibilidade de uma atitude criativa.

Em diálogo com essa chave, Mikhail Bakhtin também problematiza a relação entre arte, vida e responsabilidade. Para o pensador russo, a obra de arte é sempre uma réplica em um vasto campo de comunicação discursiva, respondendo a outras vozes e instaurando novas possibilidades de sentido (Bakhtin, 2006). Em *Arte e Responsabilidade* (2011), ao afirmar que “pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e

compreendido nela não permaneçam inativos” (p. XXXIII), Bakhtin articula a inseparabilidade entre criação estética e responsabilidade ética. Embora não formule explicitamente a recusa como categoria, sua concepção permite compreendê-la como gesto dotado de densidade ética, próximo da interrupção benjaminiana. Tal como no caso de Benjamin, a referência a Bakhtin aqui tem função de apoio, pois o núcleo de nossa reflexão se volta sobretudo ao mito de Sísifo e à trajetória de Glenn Gould.

Essas duas perspectivas, evocadas de modo pontual, oferecem um terreno fértil para a análise central deste artigo: o mito de Sísifo, tal como interpretado por Albert Camus (2017) e retomado por Olgária Matos (2015). Para Camus, ao tomar consciência de sua condição absurda, o herói recusa a ilusão de transcendência e ressignifica o automatismo da repetição, transformando o fardo em gesto de liberdade. A metáfora sífideia torna-se, assim, paradigma do homem moderno: condenado à eterna repetição das rotinas, sem promessa de salvação ou sentido último, ele encontra liberdade na aceitação lúcida de sua condição. Matos, por sua vez, acrescenta um deslocamento decisivo: ao descer a montanha e contemplar a paisagem, Sísifo toma consciência de sua vulnerabilidade e recusa prosseguir empurrando a pedra. Justamente a certeza da fragilidade amplia, para a filósofa, as possibilidades de construção da liberdade e da afirmação identitária.

É sob essas lentes que se pode compreender a trajetória singular do pianista canadense Glenn Gould. Nascido em Toronto (Canadá), em 25 de setembro de 1932, o pianista, radialista, escritor e compositor Glenn Herbert Gold teve seu sobrenome alterado para Gould em 1940. Segundo Bazzana (2003), essa mudança se deveu a um forte sentimento

antissemita presente no período entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, o que levou muitas famílias — tanto judias quanto gentias — a modificarem sobrenomes que pudessem soar “judeus demais”. Apesar disso, até meados do século XVIII não foi encontrado nenhum traço de ascendência judaica na linhagem específica de Glenn Gould (Bazzana, 2003, pp. 27-29). De acordo com a pesquisa realizada no Escritório de Registro Geral de Ontário, o pai de Gould só alterou oficialmente seu sobrenome em 1979, quando se casou novamente. O cartório não registra qualquer mudança de sobrenome referente a Gould, a seu pai ou a seu avô no período da Segunda Guerra Mundial. Assim, Bazzana sugere que a alteração tenha ocorrido apenas de modo informal, permanecendo “Gold” como sobrenome legal de Glenn Gould até a sua morte (Bazzana, 2003, p. 473).

Aos três anos de idade, constatou-se que o jovem pianista possuía ouvido absoluto e, posteriormente, identificaram-se também sua memória fotográfica, sua facilidade para transposições, improvisações e leitura à primeira vista. Gould iniciou seus estudos de piano com sua mãe, Florence Emma (Greig) Gould (1891-1975), que o orientou até os dez anos de idade. Em 1940, ingressou no Conservatório de Toronto, onde estudou teoria musical com Leo Smith (1940-1947), órgão com Frederick C. Silvester (1942-1949) e piano com Antonio Alberto García Guerrero (1943-1952) (Bazzana, 1997). O período em que estudou órgão foi fundamental para sua formação musical, pois mais tarde ele incorporaria à sua prática pianística características da técnica organística, que marcariam de maneira singular seu estilo interpretativo.

Sua decisão de abandonar os palcos em 1964, no auge da carreira, pode ser lida como gesto de interrupção e recusa consciente aos

automatismos da performance pública. Tal como Sísifo diante de sua pedra, Gould interrompe o ciclo repetitivo dos concertos e encontra no estúdio um espaço de reinvenção artística, transformando a recusa em ato criativo e afirmativo de liberdade. Em entrevista a Bruno Monsiegeon (1974), revelou que um dos motivos para sua renúncia dos palcos era a necessidade de constantes deslocamentos durante as turnês, experiência que considerava terrível e desgastante (Broesche, 2015). O abandono das salas de concerto e a dedicação exclusiva às gravações podem, assim, ser compreendidos não apenas como escolha pessoal, mas como ruptura estética e resistência crítica, em consonância com os preceitos benjaminianos da interrupção e com a concepção bakhtiniana de responsabilidade inscrita em cada ato singular.

Desta forma, a questão que norteia a presente pesquisa consiste em compreender de que maneira a decisão de Glenn Gould de abandonar os palcos pode ser interpretada, não apenas como gesto excêntrico, mas, também, como recusa consciente, calcada em condições materiais e estéticas, passível de ressignificar a metáfora sisifiana na contemporaneidade. Com base nesse arco filosófico, o presente artigo propõe uma leitura da trajetória de Gould como gesto “sisifiano radical”: recusa consciente dos automatismos artísticos sistêmicos e tradicionais. Em vez de “rolar a pedra todos os dias” nos palcos, o pianista optou por outra forma de expressão — o reinventar sonoro em estúdio, distante do espetáculo e das críticas imediatas, e aberto ao constante aprimoramento. Além das obras de Camus (2017) e Matos (2015), o estudo dialoga com autores como Broesche (2015), Caporaletti (2015) e Bazzana (2003), a fim de construir uma abordagem aprofundada sobre a recusa como gesto criativo e afirmativo da liberdade na música.

O Mito de Sísifo e a Recusa dos Palcos

Na tradição mítica da Grécia antiga, Sísifo, ao ser punido por desafiar os deuses, foi condenado a rolar incessantemente um rochedo até o alto da montanha. Contudo, ao atingir o cume, a pedra invariavelmente rolava de volta, obrigando-o a reiniciar a tarefa em um ciclo interminável.

Albert Camus (2019), em sua releitura do mito, acrescenta uma dimensão filosófica ao tormento do herói. Para o autor, a consciência do absurdo não conduz à resignação nem ao desespero, mas à possibilidade de liberdade. No instante em que Sísifo abandona a pedra no alto da montanha e contempla a paisagem, ele se reconhece como senhor de sua própria condição, libertando-se do automatismo do castigo e subvertendo o sentido da punição. Por um lado, tem-se em Camus, o nascimento da liberdade que emerge da consciência diante de uma exaustiva tarefa, em Glenn Gould tal liberdade se dá quando da escolha de um meio: o estúdio se torna o cenário ideal para a prática livre da música.

Recorre-se nesse sentido à interpretação do mito de Sísifo, ampliada por Olgária Matos (2015a; 2015b), que enfatiza a interrupção como gesto radical: diante da pedra, Sísifo recusa-se a prosseguir e transfere aos deuses a tarefa de encontrar outro encarregado. Longe de representar paralisia, tal gesto inaugura um espaço criativo, no qual a recusa se torna possibilidade de reinvenção existencial e afirmação identitária.

Sob esse prisma, a trajetória de Glenn Gould adquire contornos de metáfora sífídea. Os deslocamentos constantes, a rotina extenuante das turnês e a repetição previsível dos concertos configuraram-se, para o pianista, como um fardo semelhante ao rochedo de Sísifo. Sua decisão,

em 1964, de abandonar os palcos e dedicar-se exclusivamente ao estúdio, à escrita e à produção radiofônica e televisiva, pode ser compreendida como gesto de interrupção consciente. Gould acreditava que a rotina em estúdio permitiria ao músico-compositor maior autonomia em sua atividade, tal qual tinham os pintores, cineastas e escritores. No estúdio, julgava ser possível um maior controle sobre a obra. Tinha como hábito gravar várias tomadas de uma mesma peça e, após uma escuta aprofundada, convencido de haver matéria prima suficiente, assumia por ele mesmo a tarefa de edição, que muito apreciava, chegando a uma versão mais próxima do que julgava ser a da perfeição (Sanden em Moreira, 2023).

Tal como Sísifo diante de sua pedra, Gould recusou o ciclo imposto pela tradição concertística e transformou sua recusa em afirmação criativa, instaurando um novo paradigma para a prática pianística. O posicionamento de Gould ao se manter fiel à sua decisão de não voltar à sala de concertos faz lembrar da colocação de Camus em “O Homem Revoltado” de que “última coisa que um artista pode sentir, diante de sua arte, é arrependimento” (Camus, 2017).

Assim, a metáfora sisifiana ilumina a ruptura de Gould não como desistência, mas como resistência crítica. Se o herói mítico encontra liberdade ao rejeitar a repetição absurda, o pianista canadense encontrou no estúdio um espaço de reinvenção artística, provando que a recusa pode se tornar ato de criação.

A Despedida Dos Palcos

A decisão de Glenn Gould de abandonar os palcos em 1964, no auge de sua carreira, permanece como um dos gestos mais radicais e

controversos da história da música do século XX. Durante a juventude, Gould já possuía uma carreira internacional consagrada. Tal fato deu-se, sobretudo, após sua estreia em Nova Iorque (1955). Após realizar turnês pela Europa (sobretudo, na antiga URSS) e pelos Estados Unidos, parecia destinado a seguir a rotina de renomados virtuosos: com agendas repletas de recitais e concertos regulares. No entanto, o pianista decidiu interromper esse ciclo e passou a se dedicar apenas à escrita, gravações em estúdio e produção de programas de rádio e televisão.

Essa decisão não configurou um impulso momentâneo, mas foi resultante de um longo processo de reflexões. Em entrevista concedida em 1974 ao cineasta Bruno Monsaingeon, Gould revelou que os deslocamentos constantes exigidos pelas turnês representavam experiências “terríveis” e profundamente desgastantes (Broesche, 2015). Mais do que o cansaço físico, havia uma recusa estética: para ele, o concerto era um ritual marcado por repetições, expectativas padronizadas e pela pressão da resposta imediata do público, fatores que limitavam sua liberdade criativa. De acordo com Rosen (em Santolini, 2013), o pianista via uma padronização das apresentações, algo que teria emergido, possivelmente, da tradição dos conservatórios em sua época. Acreditava haver um consenso acerca da compreensão do modo como as músicas deveriam ser executadas, com dinâmicas, andamentos e inflexões pré-estabelecidas.

Ao renunciar às salas de concerto, Gould não se afastou da música, mas a reposicionou. O estúdio de gravação, longe de ser mero espaço de registro, transformou-se em território de criação. Ali, o pianista podia experimentar, editar e refinar suas interpretações, explorando a plasticidade da tecnologia para dar forma a uma estética da escuta que seria impossível no formato de concerto. Essa mudança revela o que

Walter Benjamin (1987) identificaria como gesto de interrupção: a recusa do continuísmo linear e automatizado, em favor da abertura de novas possibilidades de sentido. Historicamente, é válido também lembrar que foi durante a década de 1960 que assistiu-se à consolidação da fita magnética como ferramenta estratégica para a edição musical e do papel do produtor. Além disso, a época contou com a expansão dos estúdios multifaixas e com o fortalecimento da crítica fonográfica — neste período, nota-se que o fonograma deixou de ser um “documento”, passando a ser compreendido como linguagem. É nesse contexto que a nova postura assumida por Gould encontra seu habitat estético e material.

A interrupção de Gould também pode ser lida em chave “sisifiana”. Tal como o herói de Camus (2017), condenado à repetição absurda de sua tarefa, o pianista encontrava-se diante da rotina de recitais que, em sua percepção, tornavam-se vazios e desprovidos de significado. Sua recusa foi radical: em vez de continuar “rolando a pedra” no palco, optou por se libertar dos automatismos do espetáculo, transformando o estúdio em espaço de reinvenção sonora.

A metáfora se intensifica quando se considera a leitura de Olgária Matos (2015), para quem Sísifo, ao tomar consciência de sua condição, recusa a padronização da repetição e inaugura a possibilidade de uma liberdade crítica. Gould, ao rejeitar o concerto como forma hegemônica de legitimação artística, inscreve-se nesse mesmo horizonte de ruptura.

O impacto dessa escolha foi imediato. Enquanto parte da crítica acusava Gould de traição ao modelo consagrado de carreira pianística, outra parcela reconhecia a originalidade de sua decisão. O público, ainda que privado da experiência de sua presença ao vivo, encontrou em suas gravações um nível de profundidade e de elaboração que justificava a

radicalidade do gesto. Assim, o abandono dos palcos, longe de configurar uma desistência, deve ser compreendido como gesto afirmativo de liberdade e reinvenção artística — uma recusa que se transforma em ato criativo.

Por meio desta perspectiva, compreende-se, então, que a renúncia de Gould em 1964 não se constitui uma fuga, mas uma espécie de pausa camusiana: o instante em que, “ao descer a montanha”, o pianista contempla a paisagem, mede as consequências — estéticas e materiais — e opta por deslocar a pedra até que pudesse concretizar seus planos. O que é interrompido, nesse sentido, não é a música, mas a maneira como se dá sua produção e recepção: do instante singular e irrepetível do concerto à obra erguida em estúdio, onde montagem e edição tornam-se recursos composicionais e a escuta pode ocorrer de forma mais ampla.

Autonomia financeira e o estúdio como espaço de reinvenção

Embora tenha se distanciado da vida nos palcos, em 1964, Gould não abandonou a música. Podemos observar que a atitude do pianista, na verdade, revelou uma mudança na condução de sua prática artística. Gould optou, nesse sentido, por um constructo profissional apartado das amarras estabelecidas pela rotina dos concertos; e calcado na possibilidade da autonomia financeira.

A viabilidade dessa escolha deu-se, justamente, em função do prestígio que conquistara durante a juventude, sobremaneira após a estreia nos EUA e a gravação das *Variações de Goldberg*, compostas por Johann Sebastian Bach. O êxito que obteve, inicialmente, possibilitou que assumisse um lugar privilegiado frente às gravadoras, negociando contratos que o conduziram à liberdade financeira e temporal.

Ao contrário de outros pianistas, Gould pôde, assim, garantir o sustento por meio de projetos fonográficos diversos. Ao firmar contrato com a *Columbia Records* (mais tarde *Sony Classical*), encontrou o espaço ideal para concretizar sua visão artística: o estúdio transformado em palco principal.

Vale a pena, no entanto, salientar que este “abandono dos palcos” não ocorreu de forma leviana ou abrupta. Consciente das consequências de ordem prática, que decorreriam dessa decisão, Gould se preparou financeiramente, antes de colocar em prática tais planos. Uma parte da remuneração oriunda dos concertos que fazia se tornou, assim, investimento. Gould adquiriu equipamentos de gravação de elevado custo e montou um estúdio em Toronto, capaz de atender às demandas de seu processo artístico-criativo.

Depoimentos de profissionais que trabalharam ao seu lado indicam que os valores investidos jamais foram plenamente recuperados em termos financeiros (Bazzana, 2003), mas a opção refletia a prioridade que o pianista atribuía à liberdade criativa em detrimento da lógica de lucro. Além disso, há registros de que Gould possuía interesse em investimentos e conhecimentos no mercado financeiro, o que lhe garantiu relativa estabilidade no momento de transição. Essa combinação entre planejamento, coragem estética e renúncia às convenções da carreira concertística desvela que a recusa de Gould não foi um gesto impulsivo, mas resultado de um processo de reflexão e preparo, análogo ao instante em que Sísifo, ao descer a montanha, contempla a paisagem e decide não mais prosseguir no automatismo da repetição.

A gravadora ofereceu-lhe condições excepcionais, como maior flexibilidade de tempo, liberdade para repetir e editar trechos quantas

vezes fosse necessário e abertura para explorar um repertório que transitava entre os mestres barrocos e a música contemporânea. Essa relação representou uma ruptura com os padrões vigentes da indústria musical, em que os intérpretes geralmente tinham pouco poder de decisão sobre as condições de produção.

Para Gould, o estúdio não era apenas um substituto dos palcos, mas um espaço de reinvenção estética. Nele, podia experimentar a montagem e a edição como instrumentos compositivos, transformando o registro fonográfico em uma obra autônoma, distinta da performance ao vivo. Essa prática não só reafirmava sua recusa aos automatismos da performance pública, como também consolidava sua visão de que a tecnologia poderia expandir os limites da interpretação musical. Quando inaugura seu próprio estúdio, Gould, alguém à frente de seu tempo, rompe com a tradição de seu país, assumindo a tarefa da edição musical, até então restrita aos profissionais atuantes na área (Bazzana, 2003).

Assim, a autonomia financeira e a centralidade do estúdio não constituíram aspectos periféricos de sua carreira, mas o núcleo de seu projeto artístico. Garantiram-lhe a sustentabilidade material necessária para sustentar a recusa dos palcos e, ao mesmo tempo, possibilitaram que transformasse a gravação em experiência estética plena — um gesto radical de ruptura e reinvenção dentro da tradição pianística.

A Metáfora Sifídea e a Trajetória de Glenn Gould

O mito de Sísifo, tal como interpretado pelo filósofo franco-argelino Albert Camus (2017), oferece um horizonte privilegiado para compreender a condição central do homem moderno: condenado à repetição incessante de tarefas destituídas de finalidade transcendental, ele

se torna capaz de ressignificar essa repetição como gesto de liberdade. A recusa de Sísifo à ilusão de sentido último, ao aceitar conscientemente o fardo que lhe é imposto, torna-se imagem paradigmática da lucidez humana diante do absurdo. Nesse gesto de resistência silenciosa, o herói trágico afirma sua liberdade não apesar, mas justamente por meio da consciência de sua condição. Ao confrontar-se consigo mesmo diante do mundo, Sísifo percebe o absurdo. Como escreve Camus: “O que é absurdo é o confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo. [...] Reconhecer o absurdo significa, antes de tudo, permanecer nele; e essa lucidez constitui já uma vitória” (Camus, 2017, p. X).

Olgária Matos (2015), por sua vez, propõe um deslocamento decisivo na leitura da metáfora sifídea. Para a filósofa, Sísifo não se limita a suportar o peso de sua pedra: ao descer a montanha e contemplar a paisagem, ele reconhece sua vulnerabilidade e, a partir dessa consciência, se recusa a prosseguir no automatismo da repetição. A certeza da fragilidade, longe de representar paralisia, amplia as possibilidades de construção da liberdade e de afirmação identitária. Matos observa que, em cada grão da pedra, Sísifo descobre um mundo, e que, na pausa reflexiva diante da tarefa absurda, revela-se a potência de alternativas existenciais. Amparada em Ponge, ela observa ainda que Sísifo se torna rocha, deixando a tarefa de empurrá-la a outro: gesto que, embora possa ser lido como preguiça, é justamente o que move o mundo, pois apenas os que ousam interromper o ciclo têm tempo para criar novas possibilidades.

É sob esse prisma que a trajetória de Glenn Gould adquire contornos de uma metáfora sifídea radical. Sua decisão de abandonar os palcos, em 1964, pode ser lida como recusa consciente ao automatismo

da performance pública — gesto que interrompeu o ciclo repetitivo dos concertos e abriu espaço para novas formas de experiência musical. Tal como Sísifo, Gould reconhece a condição absurda da repetição estéril e encontra, no estúdio, a possibilidade de reinventar sua prática artística. Ao se afastar do espetáculo e das críticas imediatas, o pianista transformou a recusa em afirmação criativa, instaurando um espaço de experimentação e liberdade interpretativa. Sua trajetória revela, portanto, como a metáfora sifídea não se limita a uma imagem da condição humana universal, mas pode iluminar escolhas artísticas singulares que ressignificam a relação entre repetição, resistência e liberdade.

Considerações Finais

A análise desenvolvida ao longo deste artigo permitiu evidenciar que a trajetória de Glenn Gould, em especial a decisão de abandonar definitivamente os palcos, pode ser interpretada à luz das ressignificações contemporâneas do mito de Sísifo. O gesto do pianista não deve ser entendido como desistência ou mero afastamento pessoal, mas como uma forma de recusa consciente diante dos automatismos e condicionamentos que estruturam a prática da performance pública.

A leitura de Albert Camus sobre o mito fornece a base para compreender a dimensão dessa recusa. Ao assumir a condição absurda da existência e rejeitar explicações transcendentais ou finalísticas, Sísifo encontra no próprio ato repetitivo a possibilidade de uma liberdade lúcida. Glenn Gould, em chave análoga, ao interromper o ciclo repetitivo das apresentações ao vivo, reconhece a limitação da rotina concertística e afirma, a partir desse reconhecimento, a possibilidade de outras formas de atuação.

A releitura proposta por Olgária Matos acrescenta a essa perspectiva a ideia de ruptura mais radical com a repetição: Sísifo, ao contemplar a paisagem e recusar o retorno ao fardo, amplia o horizonte de possibilidades existenciais e identitárias. Essa concepção possibilita compreender a atitude de Gould não apenas como aceitação consciente do absurdo, mas como gesto de ruptura com a lógica estabelecida. O pianista, ao transferir sua prática para o estúdio, inaugura um espaço alternativo de produção, onde a criação passa a ser agenciada pela tecnologia, pela montagem e pela escuta mediada, em contraste com a exposição imediata e irreversível da performance pública.

Nesse sentido, o estúdio se configura como locus privilegiado de experimentação e reformulação da prática musical. Ao rejeitar o concerto ao vivo como forma principal de expressão, Gould contribuiu para deslocar o paradigma do virtuosismo público e para redefinir as possibilidades de atuação do intérprete no século XX. Sua prática evidencia que a recusa, longe de significar passividade ou retraimento, pode assumir valor constitutivo de um novo modelo estético, baseado em diferentes temporalidades, condições de recepção e modalidades de escuta.

A comparação com o mito de Sísifo, portanto, permite compreender a recusa de Gould como gesto dotado de densidade filosófica. Se, no mito, a pedra simboliza o fardo inevitável da repetição, na trajetória do pianista o concerto assume função análoga, representando o ciclo imposto pelas convenções artísticas. A decisão de não mais se submeter a esse ciclo pode ser lida como afirmação de liberdade, deslocando a criação musical para outro espaço de realização.

As considerações aqui desenvolvidas indicam que o estudo da trajetória de Gould, articulado ao mito de Sísifo, revela não apenas aspectos biográficos, mas sobretudo dimensões filosóficas e estéticas relevantes para a compreensão da música no século XX. O gesto de recusa se configura como elemento central dessa reflexão, demonstrando que a interrupção de práticas consolidadas pode constituir caminho para a formulação de novos modos de criação e de escuta.

Referências

Bakhtin, M. (2006). *Estética da criação verbal* (6. ed.). Martins Fontes.

Bakhtin, M. (2011). *Arte e responsabilidade*. Pedro & João Editores.

Bazzana, K. (2003). *Wondrous strange: The life and art of Glenn Gould*. McClelland & Stewart.

Benjamin, W. (1987). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política* (pp. 165-196). Brasiliense.

Broesche, J. (2015). *Glenn Gould: The performer in the work of art*. Peter Lang.

Camus, A. (2017). *O mito de Sísifo* (A. Roitman & P. Watch, Trans.). Record.

Camus, A. (2017). *O homem revoltado* (V. Rumjanek, Trad.). Bestbolso.

Caporaletti, V. (2015). *Musica tra emozione e intelligenza: Estetica e filosofia in Glenn Gould*. LIM.

Matos, O. C. F. (2015). *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. Brasiliense.

Melo, R. S. (2012). O sol na história: Benjamin e a interrupção. *Mal-Estar e Sociedade*, 5(9), 131-151. <https://revista.uemg.br/gtic-malestar/article/view/107/230>

Melo, R. S. (2019). *Afinidades interrompidas: Walter Benjamin e as novas perspectivas para a historiografia* [Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais].

Moreira, F. do R. (2023). *Sobre a poética da orquestração acústica de Glenn Gould: Análise e aplicação prática* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Espírito Santo]. Repositório Institucional da UFES. <https://artes.ufes.br/pt-br/pos-graduacao/PPGA/detalhes-da-tese?id=20871>

Santolini, R. F. (2014). *O intérprete em Glenn Gould* [Dissertação de mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina]. Repositório Institucional da UDESC.

ENTRE A ARTISTA E A CIENTISTA: CONHECIMENTO EM FRONTEIRAS POROSAS

Stephanie Borges Boaventura Ferreira de Sousa¹

Na reflexão apresentada neste artigo, em caráter ensaístico, parto do relato de minha trajetória particular de atuação nas bordas entre as ciências humanas e artes para discutir as possibilidades desse espaço de encontro, quando nos propomos a estabelecer relações mais fluidas quanto às nossas fidelidades disciplinares. A partir da minha história, argumento que as artes e as ciências possam se encontrar em um terceiro lugar, um espaço entre, um ponto liminar em que as fronteiras são permeáveis e o imprevisível tem permissão para acontecer. Trago para o debate algumas das considerações epistemológicas que sustentam os caminhos da pesquisa que desenvolvo atualmente no curso de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade

1. Doutoranda em Comunicação Social, bolsista Fapemig.
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.
stehboaventura@gmail.com

Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG), com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG.

A história que quero contar neste texto é uma história de idas e vindas, instabilidade, rompimento e reconciliação profissional, e de como esses processos nutriram e continuam nutrindo meu *estar em pesquisa* (Moriceau, 2017). Essa história está entrelaçada em uma mais ampla, que é a da minha vida e que, por sua vez, está entrelaçada em muitas outras histórias, participando da composição de um quadro muito maior, que nos ultrapassa e engloba. A partir do trabalho de autorreflexão, capaz de fazer “emergir o seu projeto pessoal e profissional como construção da experiência do sujeito e da sua trajetória de vida” (Bernardes & Pereira, 2020, p. 3), busco, com os fluxos de reflexão acionados pela pesquisa, tentar redesenhar alguns desses limites traçados para meu projeto profissional até aqui. Ao metabolizar minhas experiências (Delory-Momberger, 2016) em uma narrativa, o fluxo da vida se revela em um movimento espiralar: frequentemente, nos vemos diante de lições ou territórios já conhecidos, para abordá-los a partir de uma nova perspectiva, com uma bagagem renovada. Neste texto, ao biografar-me, narrando experiências vividas ao longo de minha formação profissional como artista e pesquisadora, revisito algumas voltas da espiral que me levaram ao reencontro de temas, práticas, métodos, escolhas, na construção de um projeto de vida *em pesquisa* que acontece no espaço *entre* dois campos de conhecimento irmãos, mas distintos.

Os limites

“‘Tudo que ela queria era não incomodar’ é a frase que estará escrita em seu epitáfio”, brinca meu companheiro. Venho de uma

linhagem de mulheres tímidas, pequenas, magras, de movimentos contidos e emoções reprimidas, mulheres que não incomodam, não dão trabalho, não passam vexame, que servem com resignação no domínio do lar. Minha mãe, que passou por este mundo como um foguete, muito fez para romper com algumas dessas restrições, mas perto do fim de sua vida seu rosto em muito se assemelhava aos rostos das mães que a precederam, deixando escapar que elas sempre estiveram dentro dela. À medida que envelheço, vejo-as também em meu rosto, desenhadas nas linhas que a vida vai esculpindo em minha pele. Como tantos outros aspectos que me constituem, essa predisposição para as sombras foi prescrita pelo social em um conjunto de normas que entra em vigor no momento em que alguém anuncia: é uma menina. Mas também foi remontada continuamente no cotidiano, inscrita em meu corpo pelas trocas com essas mães em suas práticas de cuidado materno, repassadas e atualizadas a cada nova geração.

Esses, que poderiam ser vistos como atributos de personalidade ou características essenciais, foram constituídos em uma rede de relações que me precede e excede, e que estabelece limites muito marcados dentro dos quais eu deveria caminhar — não por um destino inflexível, mas porque nossas referências nos ensinam a enxergar o que é possível para nós. Ou, como explica Delory-Momberger (2016) a respeito da articulação entre os processos de individuação e de socialização na trajetória de um sujeito, “saberes sociais são organizados na consciência individual como scripts de ação e de ‘planos de vida’. Em particular, os mundos sociais dos quais ele participa são apreendidos por ele sob a forma de programas biográficos ou ainda de ‘*biografias típicas*’” (pp. 137-138). Esses limites que traçam caminhos para cada pessoa não são apenas de

ordem individual. Ninguém passa pela vida sozinho. Nascemos sempre em um determinado território, em uma certa língua, no meio de uma história que já estava em movimento antes de nós, posicionados em um espaço-tempo específico, em uma teia de relações da qual somos, ao mesmo tempo, apenas um ponto e um universo inteiro. E nascemos sempre a partir do corpo de uma outra pessoa, de um corpo que também foi marcado por limites e que também veio de um outro corpo, em uma sequência que, retrospectivamente, nos leva na direção do início da vida neste planeta (Coccia, 2020). Nossas histórias de vida não se desenvolvem em um espaço virtual, mas a partir de um corpo feito de e por outros corpos em contínua interação.

Penso que foi a partir desses limites que tracei minha trajetória inicial na Escola de Belas Artes, há dezesseis anos, quando deixei pela metade minha primeira experiência na graduação para me aventurar nas visualidades. Minha trajetória acadêmica teve início no curso de Psicologia na Universidade Federal de Minas Gerais no ano de 2005. Era um momento conturbado, em que a universidade se recuperava de uma greve histórica. Antes das políticas públicas que abriram as salas de aula universitárias para alunos vindos de contextos mais diversos, em uma sala com cerca de 40 alunos, só havia eu e mais uma que chegávamos à universidade vindas do sistema público de educação. Ali, tive meus primeiros contatos com teorias e com visões de mundo mais amplas, foi ali que aprendi a estudar e a desconfiar das certezas com as quais havia aprendido a me armar contra o mundo. Lembro-me de quando um professor de metodologia, ainda no ciclo básico do curso, disse que o afeto mais primordial do ser humano é o medo de perder a própria identidade, de não se reconhecer, ou seja, o medo da loucura.

Esse medo estaria implicado na gênese das diferenças que sustentam uma organização da sociedade a partir da hierarquização dos sujeitos, por separar o eu do outro, o nós do eles. Foi esse mesmo professor que me ensinou, de forma ainda muito inicial, algo que eu recuperaria mais tarde, no mestrado e sobretudo agora, no doutorado: que as ciências não trabalham, ou não deveriam trabalhar, com uma ideia cristalizada de verdade, sendo apenas uma de muitas formas de se produzir conhecimento sobre o real, sem necessariamente ser um espelho dele. Ali comecei a entender que as ciências são constituídas por processos contínuos e sistematizados para apreender detalhes de um quadro cuja totalidade talvez nos seja inalcançável. Embora não tenha permanecido na área da Psicologia, esses primeiros encontros com o fazer acadêmico me marcaram profundamente, sendo um chão sobre o qual tenho pisado continuamente no tecer de minha história profissional.

Desde muito cedo, além de cultivar uma atenção sensível ao mundo que é própria das crianças, experimentei certa curiosidade por compreender o fluxo da vida, suas manifestações no cotidiano e na formação dos sujeitos, ainda que não tivesse as ferramentas conceituais para fundamentar essa curiosidade. Ainda durante a infância, essa atenção sensível ao mundo já se manifestava na vontade de escrever, de cantar e de desenhar, mas ao longo da vida apenas a primeira dessas habilidades foi incentivada de forma mais consistente: sempre fui vista como *alguém que escreve* e isso muito me incomodou. Meu empenho na escrita passava pelo desejo de elaborar e compreender a experiência na mediação pela palavra, mas nunca me relacionei com ela como um objetivo que pudesse ser resolvido em si mesmo. Foi assim, por essa inclinação para a elaboração linguageira do mundo, que fui parar no

curso de Psicologia depois do Ensino Médio e fui convencida de que teria uma habilidade natural para atuar clinicamente. Gradualmente, a partir da formação do ciclo básico do curso, que nos apresentou algumas bases da Sociologia, da Antropologia e da Filosofia, meu interesse se ampliou para abarcar um trabalho de identificação dos grandes padrões e a compreensão daquilo que liga uma vida na outra através da história, para entender como as grandes narrativas incidem nas vidas individuais.

Poucos anos depois, prestei novo vestibular e iniciei o curso de Artes Visuais na mesma universidade. Migrei para o campo das artes, mas pela escassez de referências e de um apoio familiar consistente, somada ao que aprendi a nomear de timidez e às condições de base a partir das quais eu chegava ali, novos limites foram desenhados para as possibilidades do meu percurso. Até o fim da graduação, mal sabia o que era um mestrado, o que era possível em termos de caminhos profissionais: sabia que gostava de estudar, mas não sabia como poderia *viver disso*. Convencida de que queria ser fotógrafa, na falta de uma formação específica alinhada ao meu objetivo, escolhi a habilitação em Pintura, mas cursei todas as disciplinas disponíveis no campo da fotografia. Em 2011, produzi um trabalho de fotografia autoral para uma exposição de alunos, a partir das reflexões do psicólogo social Antônio da Costa Ciampa (1984) sobre a identidade, aquilo que torna uma pessoa ela mesma, que singulariza cada indivíduo no mundo, que faz com que possamos nos reconhecer, uns aos outros e a nós mesmos, ao longo da passagem do tempo. Inspirada no manto que Arthur Bispo do Rosário criou para se apresentar à Virgem Maria, costurei, com fotografias do meu acervo pessoal impressas em tecido, meu próprio *Manto da Apresentação*, o manto da minha apresentação ao outro,

da minha identidade, que agrupa registros fugazes dos laços que me envolvem, ou seja, aquilo que me forma e me transforma; me fazendo única e, ao mesmo tempo, muitas; tornando possível a conexão *entre* o eu e o outro. Meu manto pode ser pensado como um mapa com as coordenadas que me localizam em um universo de afetos, pelas relações que me constituem. Algo importante aconteceu durante o processo de produção desse trabalho: enquanto selecionava as fotografias que iria costurar, percebi que parte daquelas imagens formava um outro mapa que não foi costurado por mim, já que muitas delas estavam publicadas no *Facebook*. Foi ali que teve início uma vontade de compreender o impacto das redes sociais digitais em nossas vidas, que me levaria, alguns anos depois, ao mestrado em Comunicação Social.

Ao final do curso, precisei produzir um projeto experimental e uma monografia para conclusão. Era uma exigência do currículo que a monografia, entretanto, tivesse características mais próximas a um relato de processo, de modo que o principal fio condutor do trabalho fosse uma reflexão a respeito da minha própria formação como artista visual. Naquele momento, eu ainda não conhecia o feminismo, corrente de pensamento e de transformação à qual me tornaria ligada alguns anos depois. Meu trabalho prático foi uma exploração dos limites entre a pornografia e o erotismo, a partir de um experimento plástico entre a pintura e a fotografia. No processo de redigir o trabalho monográfico, fui tomada por um incômodo sentimento de frivolidade: não parecia fazer sentido me dedicar a um documento que falasse de mim mesma e da minha trajetória, para em seguida ser entregue à biblioteca da escola, ficando disponível para outras leituras. Qual a validade de partir do *eu* para uma produção de conhecimento que fosse relevante para o

nós? Naquele momento, ainda em meus primeiros passos no ofício de pesquisadora, aquele trabalho não parecia ser uma pesquisa *de verdade*. Isso que eu ainda via como falta de rigor na construção de conhecimento me levaria, após a formatura, a me afastar do campo acadêmico das artes.

Acreditei ter rompido com as Artes e relutei por muitos anos em me dizer artista, sobretudo por não conseguir monetizar o fazer artístico e *viver dele*, em uma visão estreita e francamente subordinada à ideologia dominante do que constituiu qualquer ofício. Um episódio ocorrido na graduação me marcou: uma professora, vendo que eu me ausentava das aulas para namorar, advertiu-me de que eu poderia me tornar apenas a esposa do artista. Terminado o curso, parecia que a profecia daquela professora estava concretizada. Cheguei a me aventurar pela fotografia comercial, mas nunca obtive sucesso. Experimentei por anos um afeto difuso e difícil de descrever, uma impressão de estar trilhando um caminho que não era o meu, um deslocamento. Não sabia o que deveria fazer, para onde deveria ir. Após um primeiro fracasso em ingressar no mestrado em Artes Visuais, e depois um segundo em Comunicação Social, estava desacreditada da possibilidade da vida acadêmica. Mas continuava produzindo, criando projetos autorais, sobretudo em fotografia, que sempre vi como menores, sem importância, sem me dar conta de como se relacionavam ao um projeto maior, à minha *pesquisa de vida*. Em 2017, decidi tentar o mestrado uma última vez, dessa vez com uma proposta para estudar o ativismo feminista articulado nas redes sociais digitais, e passei. A partir dali, tudo mudou e parecia que eu estava, finalmente, pisando meu próprio caminho.

Coisas acontecem

Nos quatro semestres cursados na Psicologia, além de um primeiro contato com fundamentos das humanidades, fui instruída na receita para conduzir pesquisas válidas, legítimas, baseadas na neutralidade de posição e objetividade do pesquisador em relação ao seu objeto. Durante o curso de Artes, muito foi falado sobre pesquisa e metodologia de pesquisa no campo, mas só muito mais tarde fui capaz de compreender a distinção entre os sentidos do termo *ciência* e os sentidos do termo *pesquisa*, e a importância de se evitar a injustiça de reduzir o segundo ao primeiro. Isso fui aprender depois do mestrado, em escutas atentas e encantadas das palavras de pesquisadores que se envolvem com o mundo a partir de outros universos de sentidos, de outras cosmovisões e cosmopolíticas. Esse foi, portanto, um desvio significativo: a relação que estabeleci com o fazer artístico talvez tivesse sido outra se eu tivesse compreendido mais cedo um sentido mais amplo para *pesquisa*.

Mas a vida, em sua generosidade, me presenteou com encontros que me levaram, aos poucos, até esse entendimento. Em um artigo anterior (Boaventura, 2021), narrei como uma intuição que me acometeu enquanto passava aspirador de pó em casa, quando escrevia o projeto com o qual ingressei no curso de mestrado em Comunicação Social na UFMG, acionou uma sequência de acontecimentos ao longo do curso que moldaram não apenas meu fazer em pesquisa, mas minha visão de mundo. O feliz encontro com a professora-orientadora Sônia Caldas Pessoa e a oportunidade de vivenciar palestras do professor Jean-Luc Moriceau fizeram com que minha formação tomasse novos rumos e possibilidades, e passei a compreender o ofício do pesquisador como uma trama complexa de afetações, acasos e partilhas sensíveis com outros,

trama essa que não cabe nos protocolos tradicionais de textos acadêmicos. Ainda no mestrado, tive contato com projetos epistemológicos alternativos, como as pesquisas emancipatórias, entre as quais destaco a epistemologia feminista (Frye, 1983; Hogeland, 1998); a pesquisa que reconhece os atravessamentos afetivos do pesquisador (Fravret-Saada, 2005; Martino & Marques, 2017; Moriceau, 2017; Stewart, 2017); e flertei com a noção de *pesquisa baseada em artes* (Diederichsen, 2019), convocando a noção do *meio como ponto zero* (Lancri, 2001) da metodologia de pesquisa em Artes para costurar caminhos aparentemente desconexos, em um primeiro gesto de reaproximação com a área de minha formação.

Depois de concluir o mestrado minha vida foi chacoalhada, como em um terremoto, por uma série de eventos biográficos que estilhaçaram a coesão de um *eu* que eu havia costurado até ali. Em 2019, estava finalizando a dissertação, quando minha mãe foi diagnosticada com um câncer aos 49 anos de idade. Anos depois de me graduar em Artes Visuais, migrei para o campo da Comunicação Social para fugir de uma relação tortuosa com o fazer artístico. Mas num golpe de ironia do acaso, foi nas reflexões da pesquisa em artes que encontrei a amarração metodológica que minha pesquisa pedia. Minha mãe, oraculista que era, consultou suas cartas um dia antes da minha defesa e, nessa consulta, ressurgiu uma grande interrogação da minha vida adulta: *afinal, eu sou uma artista?* Nossa conversa caminhou para uma conciliação emocionada, em que ela, que havia passado os últimos anos trabalhando no Museu de Arte do Rio, me disse, pela primeira vez, que se orgulhava em ter uma filha artista. Em prantos, horas antes do rito de encerramento do curso que fui buscar em outra área, decidi, junto à minha mãe, que eu

era, sim, artista. Dois meses depois dessa conversa, o câncer venceu a luta por sua vida e ela se foi, deixando um vazio colossal no meu futuro e muitos rastros da sua passagem-foguete por este mundo.

Pouco tempo depois, iniciei minha jornada na direção da maternidade, que também teve seus tropeços. Foi um ano em que o luto cortou minha carne repetidas vezes e logo entramos todos em um estado de coisas em que o luto coletivo estraçalhou o tecido social durante a pandemia pela covid-19. Isolados, voltei-me para o corpo, para os sonhos, para o labor lento da fabricação de vida. Foi nesse contexto social sinistro em que vivi a experiência mais transformadora da minha vida: o momento em que meu corpo se desdobrou em outro corpo, produzindo futuro no meio do fim do mundo. Me vi, de repente, tendo que navegar a realidade de ser uma mãe sem mãe, mas também uma mãe sem rede. Depois de um mergulho na experiência radical de alteridade que é compartilhar o corpo com um outro, afundi nas sombras do puerpério e, quando sai do outro lado, era outra pessoa inteiramente.

Embora pensasse ter rompido definitivamente com a fotografia quando parei de atender comercialmente como fotógrafa, ela continuou presente em minha vida enquanto um processo de pesquisa do cotidiano, mesmo que eu ainda não fosse capaz de compreender isso. Entre os rastros deixados por minha mãe e também por minha tia, havia uma infinidade de materiais que alimentaram uma produção criativa durante os tempos de isolamento. Sendo de uma família de bordadeiras, costureiras, tricoteiras e crocheteiras, mamãe deixou muitas linhas e agulhas, além dos seus instrumentos oraculares, que ficaram comigo. De uma tia, herdei um cavalete e uma maleta de tintas e pincéis usados. Com o tempo, outras técnicas se somaram às possibilidades criativas, e passei

a explorar as potencialidades dos têxteis e a brincar com a pintura como nunca havia feito antes, nem mesmo na graduação. Em 2022, a poesia surgiu como uma forma de criação escrita que parecia ter mais afinidade com o tempo fragmentado dos primeiros anos da matrescência. E foi por meio da observação atenta dos movimentos gráficos do meu filho nas paredes de seu quarto que eu, enfim, aprendi a me permitir desenhar. Assim, o projeto de pesquisa com o qual ingressei no curso de doutorado em Comunicação Social na UFMG, quatro anos depois de concluir o mestrado, foi produzido concomitantemente a um retorno ao visual gestado no mesmo turbilhão de inquietações, leituras e movimentos intelectuais: a prática da construção visual tem sido uma ferramenta de pesquisa, uma forma de fazer perguntas, um processo de treinamento do pensar a partir de outros sistemas de pensamento. Ainda que, sendo um vivente dotado de palavra (Bondía, 2002) que desde cedo manifestou uma afinidade com o exercício de elaboração pela escrita, muito se perde no processo de comunicação — a palavra, sobretudo quando confinada a códigos de adequação e procedimentos protocolares, é insuficiente, não dá conta da imensidão dos nossos processos de construção de sentido.

No doutorado, meu percurso formativo como pesquisadora foi nutrido por outros encontros: com os desafios à colonialidade enquanto uma matriz de pensamento que alimenta nossa relação predatória com o planeta (Arias, 2010; Santos, 2023); com a forma como a distribuição desigual da responsabilidade pelo cuidado com a vida incide em nosso modo de pensar e as possibilidades colocadas pelo cuidado como chave ética (Molinier & Paperman, 2015; Tronto, 2017); com a abertura ao pensamento não domesticado daqueles que contam que contam outras

histórias (Krenak, 2019) e que indagam a potência da vida (Coccia, 2020; Pelbart, 2008). E também com a noção de *pesquisa-criação* (Loveless, 2015) enquanto uma forma de abordar as possibilidades que residem no espaço *entre* as Ciências e as Artes. A ideia de pesquisa-criação surge como uma abertura para se pensar modos de pesquisa que não apenas recorram às artes na divulgação de resultados de estudos científicos, mas que permitam atuar com uma mentalidade híbrida e criativa. Foi nesse contexto e sobre esse fundamento reflexivo que decidi me render a mais uma volta da espiral e me matricular em uma disciplina na pós-graduação em Artes Visuais. Como se estivesse voltando para casa depois de um longo período de exílio, cheguei até a disciplina intitulada “Pesquisa (auto)biográfica em Artes”, ministrada pelas professoras Ana Cristina Carvalho Pereira e Rosvita Kolb Bernardes, da Escola de Belas Artes da UFMG. Ali, teve início um outro capítulo desta trajetória formativa, tendo a oportunidade de metabolizar as tantas vezes em que se deu o entrelaçamento do fazer artístico com o fazer científico em meu processo formativo. A partir das experiências vividas nessa disciplina, voltei a atuar no circuito das artes, participando de exposições e uma residência que me provocaram a retomar uma prática artística mais consistente, alimentada pela pesquisa do doutorado e que a alimenta em retorno, em um imbricamento sensível.

Entre o eu e o nós

Analisando as voltas da espiral, percebo que a metáfora do *espaço entre* parece ser uma constante em minha trajetória. A monografia que escrevi para concluir o curso em Artes Visuais, que eu pensava não ter validade enquanto pesquisa por tratar do meu próprio percurso formativo,

foi intitulada “Entre pintura e fotografia, entre pornografia e erotismo”. No processo de condução e elaboração da minha pesquisa de mestrado, compreendi que meu trabalho não fala apenas do feminismo, mas de um conhecimento feminino produzido na partilha de experiências, no espaço entre as trajetórias singulares em que uma vida se conecta a outra. Depois de passar pela experiência de estilhaçamento das bordas do *eu* na vivência selvagem da maternidade e de elaborar essa experiência pelas lentes de cosmovisões que constroem outras noções de subjetividade (Pavón-Cuéllar, 2022), consolidou-se em mim o desejo por questionar “a margem, a liminaridade, a zona fronteira, o espaço entre dois mundos” (Martin, 2021, p. 90).

Anos depois, o engajamento político com um tipo de feminismo caracterizado pela insistência em considerar o peso da materialidade na produção das condições de vida do sujeito político mulher, além do estudo do papel exercido pelas redes sociais nos processos de formação de subjetividade em nosso tempo, me levou a uma desconfiança em relação a identidades desvinculadas da conexão com os outros, com tudo que nos precede e nos excede, com as redes da vida. Também desconfio das soluções essencialistas que afirmam: sou assim porque nasci assim. Por algum tempo, essa desconfiança, aliada a uma submissão à receita de legitimidade acadêmica aprendida ainda em meus primeiros passos na universidade e também aos limites internalizados pela minha própria história de vida me levaram a flertar com um apagamento do *eu*. Ainda no mestrado, aprendi que a exposição de partes da minha trajetória pessoal contribuiria para localizar meu *lugar de fala* em relação à pesquisa, constituindo um gesto epistemológico válido (Pessoa, 2018), mas o alcance desse gesto foi limitado por amarras que impus ao meu próprio texto.

Quando volto para casa, como boa filha, a vida me presenteou com mais um encontro feliz e saí da primeira aula da disciplina na Escola de Belas Artes em estado de encantamento, animada pelo ambiente e dinâmica de aula acolhedores, pelas trocas potentes com colegas e pelo trabalho das professoras em conduzir um percurso reflexivo que me possibilitou enxergar mais algumas voltas da espiral. Considerar minha própria história de vida me permite “tecer esta ‘narrativa de mim’ como um exercício de interpretação e significação das experiências vividas *no* e *com* o meu corpo” (Pereira, 2020, p. 461). Depois de passar por mais uma volta da espiral e me ver novamente em um lugar onde já estive antes, mas equipada com mais ferramentas para elaborar e metabolizar tudo que me trouxe até aqui, entendo enfim que sou uma pesquisadora e sou também uma artista. Uma artista que se afastou da arte e que se refugiou no campo científico, redescobrimo, a partir de debates contemporâneos, a potencialidade das ferramentas sensíveis para pensar e agir sobre o mundo. E que está aprendendo a reforçar a validade epistêmica de narrar a própria história, de refletir a respeito do caminho percorrido para além das margens restritas dos protocolos acadêmicos. Sou, sobretudo, uma aprendiz.

Conclusão

Nesta reflexão, que é, em grande parte, a narrativa de uma trajetória nas fronteiras disciplinares, subscrevo os chamados contemporâneos pela desaceleração das ciências, passando pelo entendimento de que essa desaceleração deve estar relacionada ao abandono da pretensão de que a Ciência com C maiúsculo (Stengers, 2017, 2023) resulta sempre no melhor relato sobre o mundo. Entendo que é preciso abrir mão da

narrativa épica do sujeito cognoscente universal, que abandona as sombras das crenças para se aventurar na verdade, armado por métodos previamente convencionados, mecanismos regulatórios e acordos entre pares que conferem credibilidade às disciplinas científicas. Essa narrativa, fruto de um sistema de pensamento que se tornou hegemônico por meio da violência colonial, dá condições de manutenção a um modelo de organização social pautado ainda pelos mesmos princípios que conferem centralidade a determinadas culturas em detrimento de outras.

Para desacelerar e fazer uma ciência menos comprometida com o estado de coisas que resulta no abismo diante do qual se encontra nossa espécie, é preciso aprender a tolerar a incerteza sem enrubescer e reconhecer as vulnerabilidades constitutivas desse empreendimento humano (Saraiva et al., 2023). A realidade é demasiadamente complexa e são imperfeitas as formas que criamos para melhor conhecê-la. Em um momento em que há uma demanda por outros modos de produzir conhecimento sobre o mundo e de se relacionar com esse conhecimento, talvez a arte possa oferecer à ciência a habilidade de interrogar a realidade de formas assumidamente criativas, abandonando o trono do descobridor, um papel identificado com o poder que o pensamento eurocêntrico, com seus múltiplos desdobramentos históricos, conferiu a si mesmo. As perspectivas metodológicas do campo das artes estão mais habituadas com a incerteza, a contradição, o acaso. Para superar à hiper disciplinarização do conhecimento e a monocultura da mente (Shiva, 2003), que servem a um modelo de produção que vampiriza a vida no planeta, nós, cientistas das mais diversas áreas, talvez devamos nos mover como pensadores híbridos, capazes de peregrinar por diferentes terrenos, concebendo a pesquisa como uma ocupação artesanal

(Gondim & Lima, 2006). Uma das muitas possibilidades para isso é o acolhimento da poética como procedimento, seja tomando o texto como parte do método, seja por meio de noções como a de pesquisa-criação. Embora sejam a Comunicação Social e as Artes Visuais disciplinas irmanadas nos âmbitos profissional e universitário, experimentei as particularidades de cada uma separadamente, na graduação e no mestrado, com um nível mais baixo de contaminação entre elas. Agora, no doutorado, retomo essa interlocução me posicionando nesse espaço-entre, de modo a repensar a própria noção de pesquisa como uma atividade que acontece entrelaçada na vida, nos movimentos da espiral.

Referências

- Arias, P. G. (2010). *Corazonar una Antropología comprometida con la vida: Miradas otras desde Abya-Yala para la decolonización del poder, del saber y del ser*. Ediciones Abya-Yala.
- Bernardes, R. K, & Pereira, A. C. C. (2020). Espaços poéticos como mediação para a narrativa de si. *EccoS – Revista Científica*, (53), e16658. <https://doi.org/10.5585/eccos.n53.16658>
- Boaventura, S. Da semente ao fruto: a pesquisa como transformação reiterada. In S. C. Pessoa, A. S. Marques, & C. M. C. Mendonça. (Orgs.) *Afetos, Teses e Argumentos* (pp. 165-180). PPGCOM/UFMG.
- Bondía, J. L. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência (J. W. Geraldí, Trad.). *Revista Brasileira de Educação*, (19), 20-28. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>
- Ciampa, A. da C. (1984) Identidade. In W. Codo & S. T. M Lane (Orgs.). *Psicologia social: o homem em movimento* (pp. 58-75). Brasiliense.

Coccia, Emanuele. (2020) *Metamorfoses*. Dantes Editora.

Delory-Momberger, C. (2016). A pesquisa biográfica ou a construção compartilhada de um saber do singular. *Revista Brasileira De Pesquisa (Auto)biográfica*, 1(1), 133-147. <https://doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2016.v1.n1.p133-147>

Delory-Momberger, C. (2024). Como fazer ciência de forma diferente na era do antropoceno? De um gesto ético e político para uma epistemologia da relação. *Revista Brasileira De Pesquisa (Auto)biográfica*, 9(24), e1151. <https://doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2024.v9.n24.e1151>

Diederichsen, M. C. (2019). Pesquisa baseada em Arte: criações poéticas desdobrando mundos. *Palíndromo*, 11(25), 64-84. <https://doi.org/10.5965/2175234611252019064>

Favret-Saada, J. (2005). “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada (P. Siqueira, Trad.). *Cadernos De Campo*, 13(13), 155-161. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161>

Frye, M. (1983). *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. Crossing Press.

Gondim, L. M. P., & Lima, J. C. (2006). *A pesquisa como artesanato intelectual: considerações sobre método e bom senso*. EdUFSCar.

Hogeland, L. M. (1998). *Feminism and Its Fictions: The Consciousness-raising Novel and the Women's Liberations Movement*. University of Pennsylvania Press.

- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- Lancri, J. (2002). Colóquio Sobre a metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. In B. Brites, & É. Tessler (Orgs), *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Ed. Universidade/UFRGS.
- Loveless, N. S. (2015). Towards a Manifesto on Research-Creation. *RACAR: Revue d'art canadienne — Canadian Art Review*, 40 (1), 52-54. <https://doi.org/10.7202/1032754ar>
- Martin, N. (2021). *Escute as feras*. Editora 34.
- Martino, L. M. S., & Marques, A. C. S. (2017, junho 08-09) *A afetividade do conhecimento na epistemologia: a subjetividade das escolhas na pesquisa em Comunicação* [Trabalho apresentado]. Encontro Anual da Compós, São Paulo.
- Molinier, P., & Paperman, P. (2015). Descompartimentar a noção de cuidado?. *Revista Brasileira De Ciência Política*, (18), 43-57. <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2331>
- Moriceau, J-L. (2017, novembro 21-24). *Os afetos na pesquisa acadêmica e na comunicação organizacional*. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Pavón-Cuéllar, D. (2022). *Além da psicologia indígena: concepções mesoamericanas da subjetividade*. Perspectiva.
- Pelbart, P. P. (2008). Poder sobre a vida, potência da vida. *Revista Lugar Comum*, (17), 33-43.

- Pereira, A. C. C. (2020). Narrativas de mim: memórias dançantes. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, 5(13), 451-466.
- Pessoa, S. C. (2018). *Imaginários sociodiscursivos sobre a deficiência: experiências e partilhas*. PPGCOM UFMG.
- Saraiva, L. A. S., Pessoa, S. C., & Mantovani, C. M. C. A. (Orgs.). (2023). *Metodologias vulneráveis*. Editora Fi.
- Santos, A. B. (2023). *A terra dá, a terra quer*. Ubu Editora/PISEAGRAMA.
- Shiva, V. (2003). *Monoculturas da Mente: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia*. Gaia.
- Stengers, I. (2017). Reativar o animismo. *Coleção Caderno de leituras*, (62). Edições Chão da Feira.
- Stengers, I. (2023). *Uma outra ciência é possível: manifesto por uma desaceleração das ciências* (F. Silva e Silva, Trad.). Bazar do Tempo.
- Stewart, K. (2017). In the World that Affect Proposed. *Cultural Anthropology*, 32(2), 192-198, <https://doi.org/10.14506/ca32.2.03>.
- Tronto, J. C. (2017). There is an alternative: homines curans and the limits of neoliberalism. *International Journal of Care and Caring*, 1(1), 27-43.

ÍNDICE REMISSIVO

Símbolos

360 113, 118, 119, 122
360° 112, 120

A

Aku no Hana 185, 188, 195, 198, 203
arte 14, 15, 16, 20, 21, 22, 27, 28, 30, 31, 35, 43, 48, 50, 51, 54, 56, 67, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 123, 124, 132, 148, 158, 159, 160, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 175, 177, 180, 182, 183, 184, 210, 229, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 256, 265, 281, 282
Arte 2, 4, 10, 166, 167, 170, 171, 174, 178, 182, 203, 204, 235, 237, 239, 245, 247, 248, 249, 251, 265, 276, 284
arte funcional 88, 89, 90, 92, 95, 96, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110
artes 15, 20, 56, 70, 91, 166, 168, 175, 181, 182, 183, 203, 218, 237, 242, 266, 267, 272, 274, 276, 279, 282, 285
Artes 14, 31, 32, 33, 58, 59, 165, 166, 184, 185, 233, 250, 270, 272, 274, 275, 276, 279, 281, 283, 285
Arts and Crafts 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111
audiovisual 117, 140, 150, 157, 178, 179, 182, 197, 202

B

Brazilian Miku 206, 207, 219, 220, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 231

C

ciência 2, 4, 10, 48, 49, 70, 99, 214, 275, 282, 284, 286

ciências 267, 271, 281, 286

cinema 37, 67, 137, 141, 143, 144, 158, 159, 162, 163, 164, 236, 242

composição 12, 32, 152, 193, 195, 268

comunicação 24, 25, 51, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 84, 85, 86, 107, 165, 166, 169, 171, 182, 183, 207, 217, 221, 244, 251, 278, 285

Comunicação 59, 84, 85, 87, 135, 165, 167, 182, 185, 231, 233, 267, 273, 274, 275, 276, 278, 283, 285

comunicación 115, 132, 133, 230

Comunicación 132, 133

cultura 16, 18, 26, 30, 51, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 75, 84, 85, 88, 89, 93, 96, 97, 98, 100, 102, 106, 109, 110, 115, 121, 132, 148, 159, 161, 163, 165, 166, 182, 183, 186, 197, 198, 206, 207, 208, 209, 211, 214, 217, 221, 222, 225, 228, 229, 231, 242, 244

Cultura 19, 20, 21, 183, 230

cultural 15, 16, 17, 19, 31, 34, 55, 64, 65, 67, 70, 76, 84, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 101, 106, 114, 115, 116, 123, 130, 140, 168, 170, 180, 207, 210, 211, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 223, 226, 227, 230, 238, 244

Cultural 16, 110, 286

culturas 92, 114, 115, 173, 210, 215, 282

Culturas 230

D

desaceleração 62, 83, 281, 286

DIY 88, 89, 93, 94, 95, 96, 97, 110, 111

E

El Bolsón 112, 113

estética 15, 26, 27, 31, 87, 88, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 103, 148, 152, 173, 180, 181, 195, 198,

201, 207, 216, 217, 229, 235, 237, 238,
243, 247, 248, 252, 254, 257, 260, 261

ética 11, 36, 75, 76, 88, 90, 91, 92, 94, 96, 98,
104, 108, 109, 135, 136, 137, 138, 139,
141, 144, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
155, 156, 157, 158, 180, 210, 252, 278

ético 75, 87, 90, 101, 102, 108, 137, 138, 142,
143, 144, 145, 150, 153, 154, 155, 156,
157, 284

F

fã 207, 209, 210, 214, 215

Facebook 273

fandom 211, 212, 214, 218, 219

fandoms 207, 214, 218, 219

fãs 183, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215,
218, 225, 227, 228

fotografia 12, 158, 163, 236, 242, 272, 273,
274, 277, 280

G

Glenn Gould 252, 253, 254, 255, 256, 261, 262,
263, 265, 266

H

hiperconectividade 71

I

IA 177, 185, 234, 235, 239, 243, 247

imagem 44, 52, 135, 136, 137, 138, 139, 140,
141, 142, 143, 144, 145, 150, 151, 152,
153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 167,
168, 174, 176, 181, 183, 186, 192, 193,
203, 223, 244, 251, 262, 263

Imagem 150, 152, 153, 154, 155, 175, 176,
209, 220, 224

imágenes 121, 125

imagens 75, 95, 136, 137, 140, 146, 147, 150,
157, 159, 165, 166, 168, 169, 171, 173,
177, 178, 179, 180, 181, 182, 210, 221,

222, 225, 226, 227, 234, 235, 236, 239,
240, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 273

Instagram 231

inteligência artificial 234, 239, 240, 248, 249

J

Jocy de Oliveira 32, 33, 34, 37, 40, 42, 45, 56, 58

M

manual 62, 76, 78, 80, 81, 83, 87, 90, 91, 97,
101, 102, 103, 105

miidiática 51, 62, 64, 65, 66, 84, 169, 170, 171,
172, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181,
183, 184, 209, 210, 221, 222, 227

miidiático 12, 63, 64, 166, 178, 182, 198, 203,
207, 213, 214, 216, 218, 219, 223, 226,
227, 228

miidiáticos 198, 207, 211, 214, 218, 219, 222,
225, 227

P

performance 32, 34, 44, 48, 49, 50, 51, 55, 56,
57, 140, 143, 158, 254, 261, 263, 264

prompt 244

prompts 234, 241, 243, 245, 246

R

rotoscopia 195, 198, 199, 202, 203

S

Slow Living 11, 61, 62, 68, 74, 75, 76, 81, 83

Slow Stitching 62, 79, 81, 82, 83, 84

T

tela 66

telas 172, 178, 180, 242

V

video 46, 158, 159, 199, 207, 226

videos 208

X

X 206, 228, 229, 231, 232, 262

Y

YouTube 110, 203, 207, 208, 232

RIA

Editorial