

1º PROCESSOS EM CURSO

Seminários de Pesquisa do PPGAV

Organização

Fabricio Vaz Nunes

Gabriela Chiva de Sá e Santos

Laura Bortolozzo

Lorena Dal Castel

Sarah Rodmann Pereira



Coordenação

Fabricao Vaz Nunes

Design gráfico

Sarah Rodmann Pereira

Comissão Científica Docentes

Artur Freitas

Fabricao Vaz Nunes

José Eliézer Mikosz

Renato Torres

Rosane Kaminski

Sarah Marques

Comissão Científica Discentes

Laura Bortolozzo Silva

Lorena Dal Castel

Mariana Souza Bernal

Stely Marchesini

Comunicação e site

Lorena Dal Castel

Editoração

Gabriela Chiva de Sá de
Santos

Fotografia do evento

Natalia Sanabria de
Mello

Monitoria do evento

Emanuelle de Moraes
Silva

Mariana Souza Bernal

Representante discente

Edenise Bittencourt

Realização

Universidade Estadual do Paraná – Campus de Curitiba I

Esta publicação reúne os trabalhos submetidos ao *1º Processos em Curso: Seminários de Pesquisa do PPGAV* e aprovados pela Comissão Científica em primeira instância ou após correções ou reformulações solicitadas.

O conteúdo dos trabalhos aqui reunidos é de inteira responsabilidade de seus/suas respectivos/as autores/as.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

1º Processos em curso: seminários de pesquisa do PPGAV. [Recurso eletrônico]. (1. 2025, Curitiba.)

Anais [do] I Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais / Fabrício Vaz Nunes (Coordenador); Gabriela Chiva de Sá e Santos; Laura Bortolozzo; Lorena Dal Castel; Sarah Rodmann Pereira (Organizadores). Curitiba, 2025.

159 p.: il.; color.

17 e 18 de setembro de 2025

Vários autores

Disponível em: <https://ppgav.unespar.edu.br/processos1>

ISBN: 978-65-01-84577-7

1. Artes Visuais – processos criativos. 2. Artes Visuais - pesquisa. 3. Artes visuais - anais. 4. Artes visuais – teoria e crítica. 5. Artes visuais – história. I. Nunes, Fabrício Vaz. II. Sá e Santos, Gabriela Chiva. III. Bortolozzo, Laura. IV. Castel, Lorena Dal. V. Pereira, Sarah Rodmann. VI. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. VIII. Título.

CDD: 700

CDU: 7.01

Catalogação na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 1416-9ª.



1º PROCESSOS EM CURSO

Seminário de Pesquisa do PPGAV

O **Processos em Curso: Seminários de Pesquisa do PPGAV** é um evento acadêmico que reúne arte, cultura e diálogo interdisciplinar entre as Artes Visuais, a História e outras áreas do conhecimento vinculadas às humanidades. A organização está a cargo das discentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (PPGAV/UNESPAR) e tem como objetivo convidar discentes do programa a apresentarem suas pesquisas em andamento.

Em sua primeira edição, o evento busca reforçar o compromisso com a pesquisa na Pós-Graduação, promovendo um espaço de reflexão e diálogo entre diferentes modos e contextos de criação, a reflexão crítica, a instauração de processos artísticos contemporâneos, bem como práticas, teóricas e historiográficas entendidas como processos estéticos e criativos.

Além disso, visa fomentar o intercâmbio entre pesquisadores, intensificando o diálogo e possibilitando que os estudantes compartilhem seus processos com docentes e colegas interessados no campo.

Programação

DIA 1 | 17/09/2025 | QUARTA-FEIRA

16h00 – Abertura

Moderação: Isabela Picheth

- **16h20 | Sarah Rodmann Pereira** – “Palavra, imagem e matéria em *O livro de areia*”;
- **16h40 | Luiza Brandão Urban** – “As coisas que escapam”;
- **17h00 | Jéssica Cristina Braga** – “Curitiba em imagens: Construções do imaginário urbano nas redes sociais”.
- **17h20 - 18h00 | Debate**

INTERVALO

Moderação: Isabela Fuchs

- **19h00 | Werner Miguel Struck Krüger** – “Fragmentos de Um Príncipe: A Poética Têxtil como Dispositivo *Queer*”;
- **19h20 | Ana Rhubia Kloster Grube** – “Estratégias e articulações entre arte e violência na *performance Habitus*, de Berna Reale”;
- **19h40 | Tatiane Maira Oleinik** – “Emergente: 100 máscaras do eu”.
- **20h00 - 20h30 | Debate**

DIA 2 | 18/09/2025 | QUINTA-FEIRA

Moderação: Giovanni Comodo

- **16h00 | Gabriela Chiva de Sá e Santos** – “Geometria à brasileira: representações do Brasil na obra de Rosana Paulino”;
- **16h20 | Natalia Sanabria de Mello** – “Corpo Fragmentado: fotografia e recepção de Francesca Woodman na arte contemporânea”
- **16h40 | Felipe Valente Zem** – “O gestual e o instantâneo na construção de uma visualidade moderna: Aproximações entre a paisagem de Miguel Bakun e a fotografia”;
- **17h00 | Rosana Moro** – “*Mise en Scene*: A Representação Cênica nas Histórias em Quadrinhos”.
- **17h20 - 18h00 | Debate**

INTERVALO

Moderação: Aline Moraes

- **19h00 | Luiz Lavalle Filho** – “A Gravura como Processo de Pensamento e Hibridização na produção da série *Manto*”;
- **19h20 | João Paulo de Carvalho** – “O olhar distraído: o que fazer quando o cotidiano se tornou uma experiência midiática audiovisual?”;
- **19h40 | Ana Beatriz Artigas** – “O que guarda o gesso”.
- **20h00 - 20h30 | Debate**

ENCERRAMENTO



Sumário

Apresentação	6
Fabricio Vaz Nunes	
O que guarda o gesso	9
Ana Beatriz Artigas e Carina Maria Weidle	
Curitiba em imagens: construções do imaginário urbano nas redes sociais da prefeitura	23
Jéssica Cristina Braga e Miliandre Garcia de Souza	
Olhar distraído: o que fazer quando o cotidiano se tornou uma experiência midiática audiovisual	38
João Paulo Gomes de Carvalho	
Corpo, horror e silêncio: leituras críticas acerca da <i>performance</i> <i>Quando todos calam</i> (2009), de Berna Reale	51
Ana Rhubia Kloster Grube e Rafael Tassi Teixeira	
Fragmentos de um Príncipe: a poética têxtil como dispositivo <i>queer</i>	59
Werner Miguel Struck Krüger e Carina Maria Weidle	
A gravura como processo de pensamento e hibridização na produção da série <i>Manto</i>	71
Luiz Lavalle Filho e Carina Maria Weidle	
Entre corpo e espaço: a fotografia de Francesca Woodman na arte contemporânea	83
Natalia Sanabria de Mello e Rafael Tassi Teixeira	
<i>Mise-en-scène</i>: a representação cênica nas histórias em quadrinhos	93
Rosana Moro e José Eliézer Mikosz	
Emergente: 100 máscaras do eu	99
Tatiane Oleinik e Sarah Marques Duarte	
Uma análise de <i>O livro de areia</i>	116
Sarah Rodmann Pereira e Fabrício Vaz Nunes	
Geometria à brasileira: representações do Brasil na obra de Rosana Paulino	124
Gabriela Chiva de Sá e Santos	
Notas sobre arte e profanação	136
Luiza Brandão Urban e Fabricia Cabral de Lira Jordão	
O gestual e o instantâneo na construção de uma visualidade moderna: aproximações entre Miguel Bakun e a fotografia	146
Felipe Valente Zem e Rosane Kaminski	



Apresentação

Esta publicação reúne os artigos produzidos pelos estudantes de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (PPGAV) – Campus de Curitiba I – Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR/EMBAP), com as pesquisas apresentadas no **1º Processos em Curso – Seminário de Pesquisa do PPGAV**, evento realizado nos dias 17 e 18 de setembro de 2025, no Campus I da UNESPAR, Unidade Tiradentes, em Curitiba-PR. Este foi o primeiro evento destinado à apresentação e ao compartilhamento das pesquisas do nosso jovem mestrado, que iniciou suas atividades em 2024, e é com grande alegria que disponibilizamos ao público a produção acadêmica de nossos estudantes.

O PPGAV possui duas Linhas de Pesquisa: a Linha 1, Processos Criativos Contemporâneos, se concentra na investigação da produção artística dos próprios estudantes, seus processos de criação e a reflexão teórica envolvida nas suas poéticas; e a Linha 2, Teoria, Crítica e História da Arte, possui um viés teórico e se concentra no estudo historiográfico da produção artística moderna e contemporânea. Prática e experimentação amparadas pela teoria, por um lado, e historiografia e reflexão teórica desenvolvidas a partir das experiências práticas, por outro: dois sentidos diversos da abordagem desse fenômeno fugidio, maleável e múltiplo que é a arte. No **1º Processos em Curso** foi possível, além de compartilhar com a comunidade acadêmica as pesquisas em desenvolvimento no mestrado, colocar estas duas direções de reflexão sobre a arte em contato e em contraste, criando um ambiente que enfatizou a complementaridade das duas linhas e que permitiu o debate e a ampliação das perspectivas de pesquisa sobre nosso tema de estudo.

Na linha das poéticas criativas, Ana Beatriz Artigas apresenta seu processo de criação envolvendo gesso e materiais têxteis em blocos que abordam a temporalidade, o peso e a leveza. João Paulo de Carvalho amplia o conceito de paisagem na sua pintura realizada a partir de diferentes gêneros de imagens digitais, propondo novas formas de olhar – distraidamente, mas com profundidade – para o cotidiano. Werner Krüger discute a criação de uma persona *queer*, o “Príncipe”, articulando a poética da arte têxtil com práticas artísticas performáticas e de resistência. Luiz Lavallo demonstra a hibridização entre a pintura e a gravura na sua série *Manto*, refletindo sobre corpo e memória. Rosana Moro aborda a representação cênica em histórias em quadrinhos a partir do conceito de *mise-en-scène*, estabelecendo diálogos entre a cenografia teatral e as artes visuais. Tatiane



Oleinik investiga o corpo como veículo da expressão por meio da criação de máscaras que questionam os limites entre sujeito e matéria, entre *performance* e criação plástica. Luiza Urban investiga o tempo, o trabalho e a produção artística sob as condições do capitalismo, empregando a escrita em primeira pessoa como motor poético que visa a profanação e a reconfiguração da existência frente às estruturas do capital.

Na linha das investigações teóricas, Jéssica Braga aborda as imagens veiculadas nas redes sociais da Prefeitura de Curitiba como forma de construção de um imaginário sobre a cidade, buscando demonstrar os seus vieses estéticos e políticos. Ana Rhubia Kloster Grube apresenta as leituras críticas da *performance Quando todos calam*, da artista brasileira Berna Reale, abordando os elementos de violência, corpo e sociedade na sua produção artística. Natalia Sanabria investiga a produção fotográfica de Francesca Woodman, questionando as abordagens centradas na sua biografia e colocando em destaque a relação entre o corpo e os espaços que ele habita – em especial a casa em ruínas – entendidos como extensões da sua subjetividade e do seu inconsciente. Sarah Rodmann analisa *O livro de areia*, da artista Marilá Dardot, considerando os aspectos relacionados ao livro de artista e como esta obra emprega e articula os elementos da palavra, da imagem e da materialidade. Gabriela Chiva investiga as séries de Rosana Paulino, *Geometria à brasileira* e *Geometria à brasileira chega ao paraíso tropical*, relacionando-as com os motivos do éden tropical, com a noção de mito fundador e com a questão do racismo por denegação. Felipe Zem se debruça sobre a pintura de Miguel Bakun com uma abordagem original, demonstrando as suas relações com a fotografia por meio das lógicas do enquadramento visual e da composição.

A variedade e a riqueza das pesquisas aqui reunidas demonstram a vocação do Mestrado em Artes Visuais do PPGAV para a abrangência dos temas, com alguns aspectos em comum. Corporalidades, materialidades e novas perspectivas sobre o olhar se destacam nas investigações ligadas à produção poética, manifestando-se em diferentes vertentes artísticas, passando pela pintura, gravura e suas hibridações e envolvendo também o campo tridimensional e a *performance*. Nas investigações teórico-históricas, questões políticas e sociais que envolvem o sujeito e, em especial, o sujeito feminino e seu corpo, são atravessadas pelas poéticas de artistas de relevância local, nacional e internacional. São recortes de pesquisas em andamento nas quais podemos constatar o dinamismo da reflexão sobre o fenômeno artístico e o empenho dos nossos estudantes em



investigar uma das dimensões mais importantes da experiência humana: a imaginação em ato.

O evento nasceu de uma sugestão da minha colega, a professora Rosane Kaminski, que, com sua vasta experiência em cursos de Pós-Graduação, percebeu a necessidade de se criar um espaço para a apresentação de comunicações das pesquisas desenvolvidas no PPPGAV. Na organização e realização do evento, contamos inicialmente com a participação das estudantes da disciplina de Seminário de Pesquisa I, da Linha de Teoria, Crítica e História da Arte: Emanuelle, Gabriela, Lorena, Mariana, Natalia e Sarah, a que se juntaram, depois, Edenise, também da Linha 2, e Laura e Stely, da Linha 1. Uma equipe formada exclusivamente por mulheres – com a única exceção de minha pessoa – sobre as quais eu gostaria de destacar o profissionalismo, a proatividade e a eficiência na realização de todas as atividades envolvidas da realização de um evento acadêmico. Posso afirmar com toda certeza do mundo que nunca, na minha experiência, foi tão fácil realizar um evento na função de coordenador, evento esse que transcorreu em um clima de tranquilidade, respeito mútuo e amizade. Como diz o dito popular, enquanto eu estava indo com o milho, elas já estavam voltando com a pamonha prontíssima. Deixo a essas meninas maravilhosas um imenso abraço: vocês contam com meu respeito, minha admiração e, sempre que possível (com o perdão da piada interna), com meu guacamole. E que venham os próximos **Processos em Curso**, sempre na missão de desenvolver e investigar os mais variados e ricos imaginários artísticos.

Fabício Vaz Nunes



1º PROCESSOS EM CURSO
Seminário de Pesquisa do PPGAV



PROGRAMA
de Pós-Graduação em
ARTES VISUAIS



EMBAP
CAMPUS CURITIBA I



UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná

O que guarda o gesso

Ana Beatriz Artigas¹

Carina Maria Weidle²

Universidade Estadual do Paraná



Investigo a materialidade e a temporalidade do gesso como suporte e registro de gestos, processos e fragmentos de experiências acumuladas. Minha pesquisa parte da experiência de feito e manipulação de blocos de gesso que incorporam fios, tecidos e outros materiais, estabelecendo tensões entre leveza e densidade, controle e acaso. Cada bloco funciona como um estrato, acumulando camadas que revelam sedimentações de gestos, marcas do tempo e encontros entre corpo, matéria e espaço, permitindo observar repetição e diferença como elementos constitutivos da composição. A metodologia é experimental e prática, baseada na repetição de procedimentos manuais, como mistura, despejo, secagem e desmoldagem, promovendo uma reflexão sensível sobre a relação entre corpo, gravidade, superfície e volume. Os referenciais teóricos adotados incluem Deleuze e Guattari, cuja leitura dos blocos como estratos materiais e simbólicos territorializam o trabalho, e Lefebvre, cuja concepção de temporalidade vivida sustenta a experiência do corpo em relação à obra, trazendo o ritmo como atravessamento. O trabalho também dialoga com Eva Hesse e a reflexão de Rosalind Krauss sobre o gesto repetido, o acaso e o absurdo na produção material. Dessa forma, o projeto propõe uma abordagem híbrida entre prática artística e investigação teórica, enfatizando o caráter processual, a mobilidade dos materiais e a criação de territórios provisórios, nos quais o corpo, a matéria e o tempo se articulam continuamente.

Palavras-chave: Camada; ritmo; corpo; matéria; tempo.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8883355202047799>.

² Orientadora. Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP).

O que guarda o gesso

Gosto de usar o gesso para cobrir superfícies de papel com anotações, pinturas e desenhos que não deram certo. As camadas de gesso se repetem, ou não, conforme minha satisfação com o resultado. Camadas que recobrem, mas não escondem. As sucessivas aplicações passaram a funcionar como intensificadoras para o que aparecia muito sutilmente. As superfícies ficaram mais espessas. Comecei a guardar coisas nesses sedimentos.

Enquanto desfiava carreteis de fios, para o trabalho que estava realizando na época, coloquei uma boa quantidade de fio branco amontoado dentro de uma pequena caixa de papelão, fiz uma mistura de gesso, água e cola, despejei e deixei secar. Ainda não sabia muito o que esperar, mas pensava sobre dar forma àquela aglomeração de fios macios dentro da caixa (Figura 1). Queria estruturar o amorfo, tirar seu aspecto fofo e fácil de amassar e também ampliar a ocupação do espaço. Esse gesto inicial, com caráter de experimento, já trazia uma tensão entre o que é mole e o que é rígido, entre a leveza dos fios e a densidade do gesso. Queria fixar algo que escapava.

Figura 1 – Detalhe dos fios engessados



Fonte: Elaborada pela autora (2024).

Os fios engessados continuaram habitando o ateliê e eu gostava dos relevos e ruídos que via ali.

Fiz o *Quase cubo* (Figura 2). Gesso e acúmulo de fios coloridos em uma forma de poliuretano que montei. Algumas áreas não foram cobertas pelo gesso, permanecendo à vista apenas os fios, endurecidos e esbranquiçados. Uma das quinas evidencia o emaranhado de fios, enquanto as outras faces não mostram nada, além da superfície branca com vestígios do molde. Essas sutilezas do processo, minha falta de controle e a tensão entre os materiais me instigaram a continuar.

Figura 2 – *Quase cubo* (2024), de Ana Beatriz Artigas



Legenda: Fio e gesso, 12 cm x 12 cm x 13 cm.

Fonte: Elaborada pela autora (2024).

A escolha pelo gesso permitiu testes e finalizações rápidas. Além de versátil, o seu custo não é elevado. Eu podia me arriscar. Aumentei a escala e a quantidade. Para os blocos seguintes usei caixas de papelão que eu tinha no ateliê, passei o desmoldante, organizei os fios, preparei o gesso e despejei. Ele invadiu os espaços vazios e comprimiu os materiais. O resultado dessa interação só é visível após a secagem e desmoldagem. Com a adição de uma camada de ansiedade enquanto espera.

Ainda nos primeiros, percebi que a caixa tinha deixado marcas além das previstas. O gesso fixa não só a posição dos materiais, como também a textura do papelão, as reentrâncias, as fitas que eu coloquei de reforço para o líquido não vazar. Grava também os erros e acasos. Outra recorrência: o desmoldante não venceu a umidade no papelão e algumas partes ficaram com pedaços de caixa grudados (Figura 3).

Figura 3 – Detalhe de *O que cabe* (2024)



Legenda: Gesso, tecidos, fios, alfinetes, fibra, golas, toalhas de crochê e carretéis. Dimensões variáveis.
Fonte: Elaborada pela autora (2024).

Além de moldar, a caixa ditou outros rumos e visualidades para o trabalho. Ela é suporte para esse gesto depositado na horizontal e é também um tempo de ação, uma forma de pensar pelo corpo. Percebo que a posição do corpo diante do trabalho, próximo da matéria, molda a minha relação com o processo. “Pensa com seu corpo, não no abstrato, mas na temporalidade vivida” (Lefebvre, 2021, p. 75). O corpo inteiro participa, há contato direto “[...] seu corpo lhe serve de metrônomo” (Lefebvre, 2021, p. 73).

Com uma curiosidade insistente, em ver como poderiam sair os próximos, continuei fazendo mais blocos. A receita do gesso, a mesma quantidade de água para a mesma quantidade de gesso em pó, mistura, a consistência correta, a hora de despejar, a

quantidade é suficiente para essa caixa? Não. Então repete. A mesma coisa feita diversas vezes e as suas diferenças sempre me atraíram.

Trouxe outros materiais para esse diálogo: pedaços de tecidos, retalhos, fibras, toalhas de crochê, golas, alfinetes de aço e carretéis de plástico. Para cada um dos módulos, os mesmos movimentos, como uma dança ensaiada.

Meu corpo repetiu gestos e procedimentos até chegar em uma quantidade de blocos que considere adequada para formar um trabalho disposto a ocupar o espaço: *O que cabe* (Figura 4) é composto por 16 módulos (até o momento). Apesar de partirem do mesmo princípio de execução, cada uma das caixas tem características específicas, a mais sutil diferença no trajeto parece se intensificar e ampliar durante a caminhada.

Figura 4 – Vista do trabalho *O que cabe* na exposição *Entretecendo*, Caixa Cultural Curitiba, 2024



Fonte: Elaborada pela autora (2024).

Em *O inconsciente óptico*, ao discutir o gesto corporal em Eva Hesse, Rosalind Krauss aponta que há um trânsito entre o controle e o acaso: o que se repete nunca é idêntico, e o gesto acumulado carrega uma dose de instabilidade. O corpo se relaciona com a matéria de forma direta, mas não totalmente previsível, há sempre algo que foge ou se transforma no percurso:

E o absurdo, Hesse gostava de destacar, é uma das coisas que a repetição é perfeitamente capaz de produzir. “Minha ideia,” disse em 1970, ao falar da estética da composição e da forma, “é contrariar tudo que já aprendi ou me

ensinaram sobre essas coisas, para encontrar outra coisa... Se algo é absurdo, torna-se ainda mais exagerado, mais absurdo, se for repetido” (Krauss, 1993, p. 310, tradução nossa).

O que para Hesse era a busca pelo absurdo, eu chamo daquilo que me escapa, o que não posso prever ou conter. Minha ausência de controle nas situações. O trânsito entre controle e acaso que produz o inesperado.

Krauss observa que a repetição corporal e o gesto acumulado se inscrevem sobre uma superfície instável. Tal como a pintura, que ela lê como corpo sem órgãos, em referência a Deleuze e Guattari, onde os fluxos do desejo se distribuem sem jamais se fixarem. Essa leitura sugere que a repetição, longe de estabilizar, abre brechas para o imprevisto e para a emergência de novos arranjos.

Figura 5 – Vistas de *O que cabe* (2024)





Fonte: Elaborada pela autora (2024).

Ao pensá-los no espaço expositivo, optei por uma construção dividida em dois nichos (Figura 5). Olhei para as cores, formas e superfícies. Optei por deixar à mostra aquelas que tinham mais ruídos e deixavam à mostra indícios do processo.

As irregularidades das caixas se somam conforme os blocos são empilhados, explicitando o caráter orgânico e processual da construção. A falsa sensação de leveza talvez venha daí. Por não se assentarem totalmente umas sobre as outras, as caixas parecem não pesar tudo o que contêm.

Já a sensação de que estamos diante de um fragmento de algo, cria uma sobreposição de camadas materiais e simbólicas. Assim como nas formações geológicas, os blocos de gesso guardam camadas que são também registros do tempo, sedimentações de gestos e materiais. Cada bloco se torna uma pequena estratigrafia, um registro do encontro entre corpo, matéria e acaso (Figura 6).

Figura 6 – Detalhe de *O que cabe*



Fonte: Elaborada pela autora (2024).

Deleuze e Guattari apontam que os estratos “são fenômenos de espessamento no Corpo da terra, ao mesmo tempo moleculares e molares: acumulações, coagulações, sedimentações, dobramentos” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 230).

Os blocos funcionam como territórios provisórios, estabilizações momentâneas em que os fios, tecidos e gesso se fixam em arranjos específicos. Essa territorialização não é definitiva: basta uma diferença de gesto, um desvio mínimo na mistura ou no tempo de secagem para que outra configuração surja.

Os estratos têm uma grande mobilidade. Um estrato é sempre capaz de servir de substrato a outro, ou de percutir um outro, independente de uma ordem evolutiva. Sobretudo, entre dois estratos ou duas divisões de estratos produzem-se fenômenos de interestratos: transcódificações e passagens de meio, misturas (Deleuze; Guattari, 2012, p. 230).

O trabalho, portanto, habita o entrelaçamento de estratos materiais e simbólicos, como uma geologia íntima que se acumula e se reorganiza no espaço expositivo.

Se os blocos podem ser lidos como estratos, acumulando matéria, gesto e tempo, eles não se encerram em uma forma definitiva. Cada módulo participa de agenciamentos que se prolongam além de sua territorialidade inicial. Como apontam Deleuze e Guattari: “A primeira regra concreta dos agenciamentos é descobrir a territorialidade que

envolvem, pois sempre há alguma: dentro da sua lata de lixo ou sobre o banco, os personagens de Beckett criam para si um território” (2012, p. 232).

Cada módulo de gesso atua simultaneamente como território e como abertura, mantendo vivo o fluxo do trabalho e permitindo que a obra continue a se conectar a novos gestos, materiais e espaços.

O desenrolar do processo foi me dando pistas sobre outros caminhos. Eu ainda gostava de olhar para as superfícies, queria encontrar mais delas. Em vez de volumes densos, comecei a pensar em recortes, limites (Figura 7).

Figura 7 – Detalhe de *Sem título*, da série *Fatias*



Fonte: Elaborada pela autora (2024).

A série *Fatias* (Figuras 8 e 9) repete o mesmo gesto: despejar, cobrir, esperar secar, mas agora contido por uma moldura, feita por mim, que delimita o campo da imagem. A relação com o espaço muda. A relação com o olhar também. Se antes o gesso se expandia e ocupava um espaço no chão, agora ele se concentra em superfícies verticais. A tensão se desloca para o olhar e para a contenção.

Figura 8 – *Sem título*, da série *Fatias* (2024), de Ana Beatriz Artigas



Legenda: Gesso, tecidos, entretela hidrossolúvel e madeira, 28 cm x 20 cm x 2 cm.

Fonte: Elaborada pela autora (2024).

Figura 9 – *Sem título*, da série *Fatias* (2024), de Ana Beatriz Artigas



Legenda: Gesso, tecidos e madeira, 25 cm x 25 cm x 1,5 cm.
Fonte: Elaborada pela autora (2024).

No suporte vertical, as forças se concentram de outro modo, exigindo uma aproximação corporal distinta. A gravidade atua de forma homogênea apenas durante a produção, mas na apresentação o plano se ergue, deslocando o gesto. Essa transposição lembra Eva Hesse, que produzia suas peças horizontalmente, em contato próximo à matéria, mas, ao exibi-las na vertical, instaura uma tensão entre fazer e mostrar. Como observa Krauss, a partir de *Hang up* (Figura 10), Hesse “declara sua recusa ou sua incapacidade de abandonar o território da pintura” (Krauss, 1993, p. 313, tradução nossa). Do mesmo modo, a borda de madeira na série *Fatias* delimita e simultaneamente nega o quadro clássico: não oferece transparência pictórica, mas um acúmulo opaco de matéria.

Figura 10 – *Hang up* (1966), de Eva Hesse

Legenda: Técnica mista, 182,9 cm x 213,4 cm x 196,1 cm.

Fonte: *The Art Institute of Chicago* (2025)³.

A investigação sobre o plano como superfície de inscrição material se desdobra em outras peças que, mesmo abdicando da moldura rígida de madeira, mantêm o caráter de recorte. No trabalho *Sem título* (Figura 11), o gesso e os têxteis aglomerados estão pendurados na parede. A borda, aqui, não é mais um contorno físico evidente, mas sim uma delimitação implícita criada pela própria matéria e pela forma como ela se organiza no espaço. Sem a contenção da moldura, a materialidade parece ganhar mais organicidade, mas a lógica do fragmento, do estrato e do registro do gesto repetitivo permanece (Figura 12). A tensão entre a contenção pictórica e a pulsão escultórica da matéria espessa se manifesta de outra maneira, reforçando a potência do "corpo sem órgãos" como uma superfície de inscrição material, onde as forças do processo se inscrevem.

³ Disponível em: <<https://www.artic.edu/artworks/71396/hang-up>>. Acesso em: 17 out. 2025.

Figura 11 – *Sem título* (2024), de Ana Beatriz Artigas



Legenda: Gesso, tecidos e zíper, 48 cm x 48 cm x 2 cm.

Fonte: Elaborada pela autora (2024).

Dessa maneira, o trabalho retoma e desdobra a discussão inicial em que corpo e gravidade permanecem agentes centrais, mas em outro regime de forças. As espessuras e os formatos variam, mas cada peça funciona como um recorte. A combinação de tecidos, fibras e gesso retomam a tensão entre o visível e o oculto, enquanto a borda de madeira reforça a ideia de delimitação e fragmentação.

Figura 12 – Detalhes de *Sem título*



Fonte: Elaborada pela autora (2024).

Seja na contenção explícita da moldura ou na delimitação implícita da matéria, esses fragmentos guardam não só material e gesto, mas também pausas, intervalos, o tempo entre uma coisa e outra. São esses ritmos do processo, sua repetição infiel e seu tempo vivido que atravessam a minha prática.

Nenhuma câmera, nenhuma imagem ou sequência de imagens pode mostrar estes ritmos. É preciso olhos e ouvidos igualmente atentos, uma cabeça, uma memória e um coração. Uma memória? Sim, para apreender este presente de outro jeito que não o instantâneo, o restituir em seus momentos, no movimento composto de diversos ritmos (Lefebvre, 2021, p. 94).

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

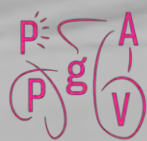
KRAUSS, Rosalind E. **The optical unconscious**. Cambridge: The MIT Press, 1993.

LEFEBVRE, Henri. **Elementos de ritmanálise: e outros ensaios sobre temporalidades**. Tradução de Flávia Martins e Michel Moreaux. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2021.

Curitiba em imagens: construções do imaginário urbano nas redes sociais da prefeitura

Jéssica Cristina Braga¹
Miliandre Garcia de Souza²
Universidade Estadual do Paraná

A pesquisa em andamento apresenta uma leitura de Curitiba a partir de fotografias, ou seja, expressões visuais que representam a cidade nas redes sociais oficiais da Prefeitura. Neste recorte serão apresentadas imagens postadas no Facebook e no Instagram (@PrefeituraCuritiba e @curitiba_pmc). O recorte temporal se limita ao período da gestão de Rafael Greca (2017-2024), sendo a maioria das imagens coletadas do Instagram. As fotografias se referem a cenas urbanas, em sua maioria representando os pontos turísticos da capital como parques, principais ruas e edifícios históricos. O objetivo é demonstrar os olhares dos fotógrafos e amadores sobre a capital, realizando um levantamento do imaginário da cidade construído sob um viés estético e político. A pesquisa é qualitativa, possui caráter teórico-metodológico com ênfase na análise de imagem sob o viés da semiótica, observando o que está representado e seus possíveis significados implícitos. Para tanto será utilizado o entendimento de imagem como evidência histórica de Peter Burke, e a discussão sobre o mito da cidade modelo de Dennison de Oliveira e Fernanda E. S. Garcia, a referência sobre imaginário social apresentada por Bronislaw Baczko e as bases da semiótica apontadas por Martine Joly, incluindo referências da fotografia como Boris Kossoy. Esta pesquisa questiona a imagem imperiosa, parte do pressuposto que faltam faces da cidade a serem compartilhadas para construir uma história mais diversa.



PROGRAMA
de Pós-Graduação em
ARTES VISUAIS



EMBAP
CAMPUS CURITIBA I



UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná

Palavras-chave: Imagem; fotografia; Curitiba; cidade.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4922420815274983>.

² Orientadora. Doutora em História Social/Área de História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



Introdução

Em relação à imagem, é possível refletir sobre as narrativas visuais que ela propõe. Diversos autores destacam essa característica, reconhecendo as imagens como registros históricos que evidenciam formas de vida, paisagens e ambientes. A interpretação de uma imagem envolve compreender as intenções de seu autor, o contexto em que foi produzida, e as possíveis manipulações, como no caso da fotografia, que exhibe signos e compõe uma mensagem visual passível de diferentes níveis de leitura, desde a superficial até a mais aprofundada.

Peter Burke (2017, p. 282) considera a imagem uma evidência histórica e apresenta pontos cruciais para o historiador que a utiliza. As imagens refletem as perspectivas contemporâneas de um determinado mundo representado, mas não oferecem um acesso direto à realidade social, pois suas visões são muitas vezes distorcidas. Burke também enfatiza a importância de observar detalhes e "ausências significativas", que podem revelar aspectos essenciais do contexto representado (p. 282).

A autora Susan Sontag (2004, p. 170) afirma que imagens fotográficas “são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação”; ela sustenta que a fotografia é um vestígio, ou seja uma evidência do real em contraponto a pintura que sempre passa pela interpretação do pintor. Para Sontag (2004, p. 184) as coisas que acontecem na realidade, ou seja, no mundo real, são imprevisíveis, enquanto estão ocorrendo ninguém sabe o que acontecerá posteriormente, já no “mundo-imagem, aquilo aconteceu e sempre acontecerá daquela maneira.”

Neste artigo serão apresentadas imagens fotográficas de Curitiba, postadas em redes sociais oficiais do governo, Facebook e Instagram, o perfil @curitiba_pmc. Ao analisar as fotografias com paisagens urbanas, intenciona-se compreender quais os signos que representam a cidade por meio de suas construções arquitetônicas, parques e lugares que representam a cidade.

O historiador Peter Burke (2017, p. 128) afirma que, para estudar aspectos de urbanização de uma cidade, historiadores do urbanismo encaram a cidade como artefato, nas pinturas do século XVII as paisagens de cidades tornaram-se um gênero pictórico independente. Porém, desde as pinturas ocorriam manipulações no ambiente, uma certa



limpeza para se retratar conforme o esperado, por isso não se deve encarar a imagem como fato direto da cena representada, sem levar em conta contextos, detalhes e reconhecer o olhar do autor da imagem.

Para o historiador e ex-prefeito de Roma Giulio Carlo Argan (2005, p. 73), a cidade é um produto artístico, “a origem do caráter artístico implícito da cidade lembra o caráter artístico intrínseco da linguagem, indicado por Saussure: a cidade é intrinsecamente artística”. Observando as fotografias da cidade publicadas nas redes sociais da Prefeitura de Curitiba fica evidente essa intenção de representação da cidade como uma obra de arte, ou algo de tamanho valor e imponência. Ao se tratar de valor, Argan (1992, p. 14) afirma que um complexo monumental e até uma cidade inteira podem ser considerados uma obra de arte, pois o conceito de arte não define categorias de coisas, mas um tipo de valor. Nessa mesma direção, o autor defende que “sempre existe uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento o é do mundo dos fatos”; sendo assim, compreende-se que exista uma imagem ideal da cidade publicada em meios de comunicação oficial do governo, porém é necessário questionar se essa imagem ideal poderia abarcar mais lugares além de pontos turísticos e alguns monumentos clássicos da cidade.

É fato que a cidade é construída, projetada e que lugares específicos são seus símbolos em representações imagéticas, porém a urbe é mais, sua história é construída e cresce além do projeto. Existem diferenças na arquitetura, no paisagismo, nas características dos diferentes lugares que compõem a cidade, sendo um recorte ínfimo destinado a representação da cidade nas redes sociais da prefeitura.

A investigação em curso busca desmistificar os ideais construídos em torno de Curitiba – a imagem idealizada de uma capital modelo, reforçada por políticos e por parte da população. No entanto, existam algumas exceções, tanto de cidadãos comuns quanto de pessoas envolvidas politicamente no governo municipal, que questionam esses mitos. Para tanto, as discussões acerca do imaginário social apontado por Bronislaw Baczko (1985) embasam a problematização dessa pesquisa. A análise se debruça sobre o período da gestão de Rafael Greca à frente da Prefeitura de Curitiba, entre 2017 e 2024, segundo e terceiro mandatos do ex-prefeito.

Desenvolvimento

O termo “imagem” possui diversos significados nos dicionários de Língua Portuguesa: pode se referir a uma representação de coisa ou pessoa, à figura de um santo, ou, pelo viés da gramática, à uma metáfora. Por meio de estudos da Semiótica, Martine Joly (2012) expõe noções, usos e funções da imagem, para então apresentar métodos para se ler e analisar imagens, de diferentes fontes, desde pinturas, fotografias, cartazes publicitários etc. A autora apresenta a ideia da imagem como uma mensagem visual integrada por diversos tipos de signos, considerando-a uma linguagem logo um modo de expressão e de comunicação.

Ao falar sobre imagem como mensagem visual, a autora se baseou em estudos da Semiótica, apresentando sua fundamentação histórica nos escritos do linguista suíço Ferdinand de Saussure e do cientista norte-americano Charles Peirce, ambos estudiosos do início do século XX. Joly optou por abordar a imagem sob o ângulo da significação e não pelo lado das sensações, emoções ou prazer estético.

Embora nem sempre as coisas tenham sido formuladas desse modo, é possível dizer atualmente que abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações. De fato, um signo só é “signo” se “exprimir ideias” e se provocar na mente daquele ou daqueles que o percebem uma atitude interpretativa (Joly, 2012, p. 29).

Ainda sobre o embasamento teórico de Martine Joly, é de extrema importância a citação de Roland Barthes e sua metodologia para se analisar imagens. A autora apresenta que Barthes e Saussure defendem a mesma relação entre “um significante ligado a um significado” (Barthes *apud* Joly, 2012, p. 29). Ou seja, em uma mensagem visual existem significados, e procurando os elementos que trazem esses significados, se chegará aos signos.

Ponderando pela perspectiva da autora, de encarar as imagens refletindo mais profundamente sobre as suas significações, foram analisadas fotografias urbanas, da capital do Estado do Paraná – Curitiba. Essas fotografias foram coletadas do perfil do Facebook e do Instagram da Prefeitura de Curitiba, ambas páginas oficiais do governo – (@PrefCuritiba – criado em 2013, atualmente é @curitiba_pmc).

As fotografias são reproduções que registram aspectos do real; a imagem, por sua vez, exerce um grande poder sobre a sociedade. Ao unir esses aspectos, nota-se uma potencialização da imagem fotográfica ainda atualmente. Para o fotógrafo e historiador



brasileiro Boris Kossoy (1999, p. 20), “as diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das ideias e da consequente formação e manipulação da opinião pública”. Para o autor, já nos anos 1990, esse aspecto potencial das imagens fotográficas justifica a grande utilização delas para veiculação de propagandas políticas, preconceitos raciais e religiosos, entre outros usos específicos.

No entanto, segundo Kossoy, a fotografia também é um “documento/representação” (1999, p. 14); para o autor, uma imagem fotográfica é um documento construído. Na mesma direção, Peter Burke (2017) defende a imagem como testemunha ocular, ou seja, reconhecer a imagem como uma evidência histórica, e não somente como mera ilustração de textos acadêmicos. Essas elucidações permitem projetar um futuro, no qual as imagens fotográficas da cidade que transbordam nas redes sociais hoje, serão testemunho da forma como a cidade se constituía.

Com foco no objeto de estudo dessa pesquisa – as fotografias postadas nas redes sociais da Prefeitura – observou-se uma multiplicidade de produtores das imagens publicadas sobre a capital do Paraná, é possível observar a repetição de um tipo de narrativa predominante que, provavelmente, exclui outras experiências possíveis existentes em uma mesma cidade. Isso demonstra, por meio da Prefeitura, a hegemonia de um discurso imagético autoritário que permeia a construção e divulgação das imagens sobre a cidade. Agrava-se ainda o fato de que anônimos também adotem a linguagem de dominação imagética, avolumando uma narrativa unilateral sobre a cidade.

A partir desta constatação e sob a luz da leitura da “imagem fotográfica como uma construção de sentidos e de significações sociais”, as fotografias foram analisadas partindo do pressuposto que são fragmentos do real, são históricas, além de serem delimitadas pelo olhar do seu autor, o fotógrafo, “e determinado por razões de ordem técnica, estética ou cultural” (Possamai, 2008, p. 255).

Metodologia

Peter Burke (2017) destaca que a imagem pode ser vista como uma “testemunha ocular” e uma “evidência histórica”, além de sua função ilustrativa em pesquisas acadêmicas e livros didáticos. Essa concepção oferece um referencial teórico-



metodológico para a análise das fotografias de Curitiba postadas nas redes sociais da Prefeitura durante a gestão de Rafael Greca (2017-2024). As imagens fotográficas, enquanto documentos visuais, refletem a construção de um projeto urbano harmônico promovido por um grupo dominante, mas que exclui a diversidade de vozes da cidade.

Segundo Garcia (1997, p. 28), nos anos 1970, pavimentou-se a construção de Curitiba como uma das cidades brasileiras mais preocupadas com o cidadão, fenômeno resgatado e reapropriado na gestão de Jaime Lerner nos anos 1990. A partir de então, Rafael Greca manteve as ideias e auxiliou na consagração das imagens-símbolos de Curitiba como “cidade modelo”, “cidade sorriso”, entre outros.

A pesquisa foca nas fotografias postadas nas páginas de redes sociais da Prefeitura, principalmente no Instagram e no Facebook, uma vez que estas plataformas priorizam imagens, ao contrário do TikTok e do X, que são voltados para vídeos e textos, respectivamente. O período analisado (2017-2024) é marcado por uma evolução nas postagens, com destaque para as publicações relacionadas à pandemia de Covid-19 entre 2019 e 2020, que focaram em orientação e cuidados com a saúde. A partir de 2021, com o controle da pandemia, houve uma mudança no conteúdo das postagens, com um aumento nas imagens de parques e áreas verdes, incentivando a retomada da vida pública após um período de restrições e perdas. Para o desenvolvimento da pesquisa, foram coletadas cerca de 580 fotografias das redes sociais da Prefeitura, organizadas em eixos temáticos: patrimônio edificado, grupos étnicos, pontos turísticos, parques e áreas verdes, e fotografias panorâmicas e vistas aéreas. Essas imagens são analisadas conforme a quantidade de publicações em cada eixo temático.

É importante destacar que Rafael Greca foi engenheiro do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC), vereador, deputado estadual e impulsionado por Jaime Lerner, se destacou como prefeito de Curitiba entre 1993 e 1996, antes de retornar ao cargo entre 2017 e 2024 para mais dois mandatos. A pesquisa pretende analisar a imagem de Curitiba divulgada e reforçada durante sua gestão, que procura resgatar o mito da “Cidade Modelo”, por meio de *slogans* e estratégias que conferem um caráter personalista ao governo. A pesquisa foca, especialmente, na análise das fotografias compartilhadas nas redes sociais, observando como a imagem do prefeito se difunde e é consolidada nas mídias digitais. Porém, neste artigo será apresentada uma breve análise como exemplo do processo em andamento.

Os dados das tabelas demonstram as quantidades de publicações e os lugares retratados nas redes sociais ao longo do período da gestão de Rafael Greca, de 2017 à 2024.

Tabela 1 – Lugares e quantidades de fotografias publicadas

Ano de Publicação	Lugares e quantidades de fotografia publicadas										
	Aéreas	Araucárias	Bosque do Alemão	Bosque João Paulo II	Catedral - Praça Tiradentes	Centro Cívico	Centro Histórico - Largo da Ordem	Igrejas diversas	Memorial Árabe	Memorial Paranista	Memorial Ucrâniano
2017	03										
2018						02	02				
2019											
2020	06		01			01	02	09	01		
2021	13	02	14	05	11	15	13		01	02	09
2022	03		03	01	04		03	02			03
2023			03	01	01	03	03	01		01	02
2024			01		01	02	07	01			

Fonte: Elaborada pela autora (2025).

A Tabela 1 apresenta dados sobre as fotografias publicadas nas redes sociais da Prefeitura de Curitiba, especificamente no Facebook e no Instagram. Embora o perfil do Facebook tenha sido criado em 2013, o Instagram, lançado em 2020, intensificou as postagens de fotografias e o uso de *hashtags* a partir desta data. Em 2021, no período pós-pandêmico, observou-se um aumento significativo na quantidade de imagens, especialmente até 2024, quando houve uma diminuição nas publicações novamente. O ano de 2021 se destacou com a publicação de várias imagens, como as do Bosque do Alemão, que apareceu catorze vezes, enquanto a média desse espaço era de uma a três fotos em períodos distintos. Outros locais como o Centro Cívico, a Catedral e a Praça Tiradentes também se destacaram em número de publicações.

Nas tabelas seguintes também se verifica que o ano de 2021 foi o mais produtivo em publicações de imagens da cidade, tanto com perfis de fotógrafos profissionais quanto de amadores.



Tabela 2 – Lugares e quantidades de fotografias publicadas

Ano de Publicação	Lugares e quantidades de fotografia publicadas											
	Museu da Imagem e do Som	Museu Ferroviário	Museu Paranaense	Museu Oscar Niemeyer	Museu Solar do Barão	Ônibus e Estações Tubo	Teatro Guaíra	Teatro Paíol	Terminais de ônibus	Torre Panorâmica	Unilivre	Outras
2017												
2018				01				01				
2019												
2020									01			02
2021		01	01	05	02	15	03		02	02	06	18
2022				01					01			07
2023		01		02						02		05
2024				01		01						07

Fonte: Elaborada pela autora (2025).

Na Tabela 2 estão os pontos menos fotografados, no entanto apareceram algumas vezes em meio às publicações. A maioria são museus, teatros entre outros espaços. Como exemplo o Museu Oscar Niemeyer, fundado em 2002, que pode ser considerado um cartão-postal da cidade, porém, nestas publicações da Prefeitura, ele teve um máximo de cinco aparições em 2021, e uma média de uma fotografia nos demais anos. O item denominado “outras” corresponde a dezoito fotografias de lugares não identificados pela publicação, e de difícil reconhecimento, ruas com árvores, paisagens de regiões com prédios são exemplos dos temas dessa contagem.

Tabela 3 – Lugares e quantidades de fotografias publicadas

Ano de Publicação	Lugares e quantidades de fotografia publicadas										
	Jardim Botânico	Ópera de Arame	Paço da Liberdade	Parque Bacacheri	Parque Barigui	Parque Gomm	Parque Lago Azul	Parque São Lourenço	Parque Náutico	Parque Tanguá	Parque Tingui
2017	01										
2018										02	
2019	01									01	
2020	04				02					06	01
2021	36	02	08	04	20	03	02	03	04	20	02
2022	09	01	03	01	02					04	01
2023	06		02		01				01	04	
2024	09		01								01

Fonte: Elaborada pela autora (2025).

Na Tabela 3 constam a quantidade de fotografias, em sua maioria das criações do projeto de urbanismo da cidade que definiu os contornos e a imagem da capital a partir de meados da década de 1970, liderada pelo prefeito Jaime Lerner e sua equipe do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC). Nesta tabela percebe-se que o Jardim Botânico é o lugar mais fotografado, não somente em 2021, pois ele aparece pelo menos uma vez em cada ano, enquanto outros espaços não possuem essa representação anual. O Parque Barigui também se destaca em 2021, com vinte e uma fotografias postadas, e o Parque Tanguá com vinte aparições, também inaugurado no mesmo período de transformações e inovações do 2º mandato de Jaime Lerner, seguido pelo 1º mandato do seu sucessor Rafael Greca.

A partir dessas repetições dos cartões-postais, com destaque para o Jardim Botânico e o Parque Tanguá, é que se questiona o poder dos monumentos simbólicos da cidade, mas que se referem não só a cidade mas ao projeto de urbanização específico que remodelou a mesma.

Tabela 4 – Lugares e quantidades de fotografias publicadas

Ano de Publicação	Lugares e quantidades de fotografia publicadas											
	Passeio Público	Praça da Espanha	Praça 19 de Março	Praça do Japão	Praça Osório	Praça Santos Andrade	Praça Rui Barbosa	Praça Zacarias	Rua das Flores (XV de Novembro)	Ruas Centrais	Rua 24 Horas	Rua do Outono (Ecoville)
2017												
2018									01			
2019				01					02	01		
2020	01			01					07	01		
2021	11	01	02	18	03	03	02	03	31	14	01	11
2022	01			02	02				04	02		
2023	02		01	06		04			07	02		
2024				01	02				07	06		

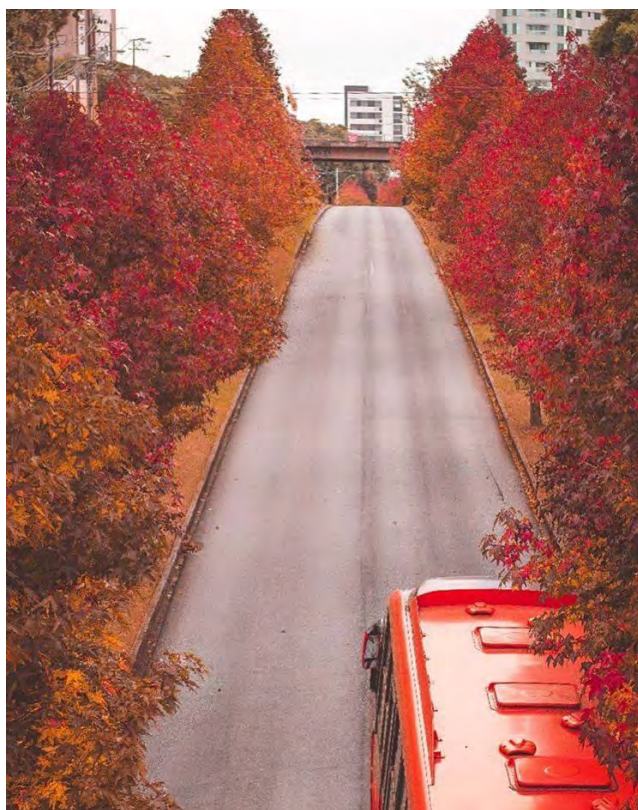
Fonte: Elaborada pela autora (2025).

Na Tabela 4 verifica-se em conformidade com as demais tabelas que o ano de 2021 se destaca nas postagens de fotografias: aqui, a Praça do Japão conta com dezoito fotografias de diferentes autores e a Rua XV de Novembro com trinta e uma fotografias, comparadas às demais imagens de lugares da cidade esses dois espaços estão dentro dos mais fotografados, logo após o Jardim Botânico, seguida pela Rua XV, Parque Tanguá e Praça do Japão. Relacionado ao centro histórico de Curitiba, a Rua das Flores, a famosa

Rua XV de Novembro é a mais frequente nas capturas fotográficas compartilhadas nas redes sociais da Prefeitura, Instagram e Facebook.

Sob essa perspectiva, as imagens publicadas nas redes sociais da Prefeitura de Curitiba, ao retratar pontos turísticos, apresentam uma cidade fragmentada, deixando de mostrar sua totalidade, como é registrado tanto por fotógrafos profissionais quanto amadores. Esse tipo de postagem reforça o discurso dominante. Segundo Burke (2017, p. 127), “a evidência visual é particularmente importante para esse enfoque de história urbana”. Contudo, ao construir uma história visual de forma parcial e com registros fotográficos limitados, as instituições oficiais acabam por omitir a diversidade de perspectivas, o que resulta em uma narrativa histórica unilateral. Por exemplo, existem várias fotografias dos parques da cidade, sendo alguns memoriais em homenagens aos imigrantes que residiram em Curitiba no século XX, porém são escassas as menções aos indígenas que ocuparam as terras curitibanas, e ainda menos referência à população negra, que também foi fundamental na formação e construção da cidade, salvo a exceção de uma praça denominada Zumbi dos Palmares, inaugurada em 2010 mas que não constou nas fotografias publicadas pela redes oficiais da prefeitura.

Figura 1 – Fotografia do Facebook da Prefeitura – Rua de Outono



Fonte: Prefeitura de Curitiba (2017).

A Figura 1 apresenta uma rua famosa de Curitiba, conhecida como Rua do Outono. Nessa imagem, as árvores com folhas em tons de vermelho e laranja evidenciam a mudança de estação do ano. A via, que segue em linha reta, direciona o olhar para um ponto de fuga, onde se encontram os edifícios. Na parte inferior, à direita da imagem, aparece um ônibus articulado vermelho, que se mescla harmoniosamente com as cores outonais da paisagem. O enquadramento foi realizado a partir de um ponto de vista elevado. A simetria da imagem, a harmonia das cores e os prédios ao fundo destacam o projeto de urbanização, que, desde a década de 1990, busca estabelecer uma relação integrada com o meio ambiente, sob o *slogan* “Capital Ecológica”. A perspectiva panorâmica também transmite uma sensação de amplitude e controle, reforçando a imagem de uma cidade bem planejada e moderna.

Figura 2 – Fotografia do Instagram da Prefeitura – Estação Tubo



Fonte: @verhagen.photos repostado por Prefeitura de Curitiba (2023).

A Figura 2 apresenta a captura de um ônibus em um dos terminais de ônibus: em primeiro plano destaca-se a flor rosa, em segundo plano um dos ícones de Curitiba, o ônibus expresso, criação que trouxe destaque para a cidade exemplificando o *slogan* Capital Modelo no transporte público. A igreja desfocada preenche o fundo da fotografia.

Mais uma vez a imagem demonstra um símbolo da modernização da capital, incluindo um contexto de inovação e eficiência do transporte público.

Essas duas fotografias exemplificam imagens postadas no Facebook e no Instagram da Prefeitura por meio de *hashtags*, embora não tenham sido produzidas por fotógrafos oficiais foram compartilhadas nas redes sociais oficiais do governo municipal.. É muito comum a postagem de imagens a partir de marcações no perfil da Prefeitura, misturadas às postagens produzidas pelo setor de comunicação do governo municipal. Fotografias produzidas por perfis de outras pessoas e compartilhadas pela prefeitura por meio de *hashtags* como #ToNaPrefs e #Curitilover possibilitam um estreitamento das relações com os usuários, da mesma forma representa uma oportunidade de divulgação de fotografias produzidas por fotógrafos e amadores, porém a seleção das imagens pelos administradores dos perfis permanece concentrada nos cartões postais da cidade.

A Figura 3 está neste contexto, uma fotografia de um dos parques mais fotografados segundo a Tabela 3, com trinta e seis postagens desse marco.

Figura 3 – Fotografia do Instagram da Prefeitura – Jardim Botânico



Fonte: @cecilia_de_cecilia repostado pela Prefeitura de Curitiba (2024).

A Figura 3 foi realizada no icônico Jardim Botânico, inaugurado em 1992, no segundo mandato da gestão Jaime Lerner. Como um dos principais pontos turísticos da cidade destaca-se a estufa de vidro e metal que abriga exemplares naturais de vegetação da Mata Atlântica, enfatizando a modernidade em contraste à natureza preservada no jardim, em primeiro plano na imagem. Nessa fotografia em específico, destacam-se as flores do jardim em estilo francês, e a estufa aparece desfocada ao fundo. Além disso, como é comum nas fotografias turísticas, observa-se a presença de alguns transeuntes caminhando em direção à estufa. Aqui a perspectiva é de baixo para cima, alongando a imagem e destacando o primeiro plano florido. Esta fotografia também exemplifica um marco arquitetônico da capital perpetuado constantemente por muitas lentes.

Figura 4 – Fotografia do Instagram da Prefeitura – Paço da Liberdade



Fonte: Ricardo Marajó (2023) repostado pela Prefeitura de Curitiba (2023).

A fotografia da Figura 4 foi produzida por um fotógrafo oficial da Prefeitura de Curitiba, e apresenta o Paço da Liberdade, um exemplar de arquitetura inspirada no estilo *Art Nouveau*, construído em 1916, que se tornou a primeira sede da Prefeitura de Curitiba.



Nessa fotografia, foi capturado o reflexo do prédio histórico no pavimento molhado. A iluminação natural, em contraste com a sombra centralizada à frente do edifício, contribui para realçar a monumentalidade do prédio, efeito esse potencializado pela perspectiva de baixo para cima e pelo contraste com as pessoas situadas no lado direito da imagem. Destaca-se, especialmente, o trabalhador com uniforme laranja e vassoura na mão, que representa um membro da zeladoria municipal. Mais uma vez, essa imagem promove a cidade, reforçando os ideais de Curitiba como Capital Ecológica – uma cidade limpa e organizada, conforme o projeto urbanístico que moldou a imagem que a cidade mantém atualmente.

A análise preliminar demonstrada com essas imagens indica que as fotografias compartilhadas pelas redes sociais oficiais da Prefeitura de Curitiba ajudam a criar um imaginário urbano, moldado por escolhas estéticas e políticas. Essas representações destacam uma “cidade modelo”, ao mesmo tempo que omitem outras dimensões da realidade urbana. A comparação entre fotografias oficiais e as produzidas por usuários revela a diferença entre a visão institucional e as perspectivas individuais, mesmo que muitos desses usuários também tenham vínculos profissionais com a fotografia. A pesquisa destaca o potencial da análise de imagens para entender os processos de visibilidade e invisibilidade no espaço urbano, sugerindo a necessidade de ampliar os repertórios visuais para refletir a diversidade social, cultural e histórica da cidade.

Considerações finais

A gestão de Rafael Greca e sua equipe de comunicação social são eficazes na construção da imagem da cidade modelo e apostam no marketing como estratégia de difusão. As redes sociais, acessíveis de qualquer parte do planeta, são espaços privilegiados de difusão desse álbum de fotografias da cidade que convence qualquer um acerca da excepcionalidade de se viver num paraíso como Curitiba. Ao assumir esse papel de construtor e difusor de uma narrativa coesa desprovida de conflito, as fotografias da cidade são transformadas em produto nas redes sociais, a Prefeitura de Curitiba e seus setores em vendedores de ilusões enquanto a população consome acriticamente imagens de um paraíso inexistente.



REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte** [1977]. Lisboa: Ed. Estampa, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da cidade**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund *et al.* **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

GARCIA, Fernanda. E. S. **Cidade espetáculo**: política, planejamento e *city marketing*. Curitiba: Palavra, 1997.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. 14. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

PREFEITURA de Curitiba. **Bom dia, Curitiba!...**, 24 maio 2024. Instagram, @curitiba_pmc. Foto: @cecilia_de_cecilia. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C7WUhTMMB6_/?hl=pt-br>. Acesso em: 17 nov. 2025.

PREFEITURA de Curitiba. **Bom dia, Curitiba!...**, 31 mar. 2023. Instagram, @curitiba_pmc. Foto: @ricardo_marajo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cqc2oI_pbTw/?hl=pt-br>. Acesso em: 17 nov. 2025.

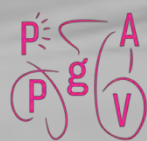
PREFEITURA de Curitiba. **Bom dia, Curitiba!...**, 11 abr. 2023. Instagram, @curitiba_pmc. Foto: @verhagen.photos. Disponível em: <https://www.instagram.com/curitiba_pmc/p/Cq5LXWwJEWw/?hl=pt-br>. Acesso em: 17 nov. 2025.

PREFEITURA de Curitiba. **Foto**: @inrotulado. Curitiba, 5 de maio de 2017. Facebook: PrefsCuritiba. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1406152596095207&set=pcb.1406155362761597>>. Acesso em: 12 nov. 2025.

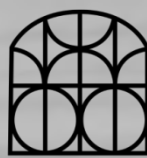
POSSAMAI, Zita Rosane. Fotografia, história e vistas urbanas. **História**, São Paulo, v. 27, n. 2, pp. 253-277, 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/his/v27n2/a12v27n2.pdf>> Acesso em: 28 ago. 2025.

Olhar distraído: o que fazer quando o cotidiano se tornou uma experiência midiática audiovisual

João Paulo Gomes de Carvalho¹
Universidade Estadual do Paraná



PROGRAMA
de Pós-Graduação em
ARTES VISUAIS



EMBAP
CAMPUS CURITIBA I



UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná

Pessoas, objetos, espaços arquitetônicos e paisagens compõem a noção de paisagem que exploro como tema da produção pictórica que tenho desenvolvido nos últimos anos. Trata-se de um esforço para me ancorar ao cotidiano como espaço de presença e agência no tempo por meio de um projeto de pintura em plena era da economia da atenção. Nos trabalhos mais recentes, no entanto, imagens provenientes do noticiário, videochamadas e internet, foram incorporadas à coleta de material para a série de pinturas. Procuro debater de que forma a composição de imagens ampliam o conceito de cotidiano adotado até então, em diálogo com autores como Le Breton, Byung-Chul Han e Denilson Lopes. Telas a óleo com diversos temas e escalas foram anexadas umas às outras, por meio de parafusos e ferragens e apresentadas na forma de instalação. Apoiada no chão do espaço expositivo, o quadro deixa de ser janela, e passa a constituir as paredes que formam um canto ou esquina. Deslocada do seu lugar tradicional, as pintura se misturam à continuidade dos dias para falar das experiências no mundo. O observador não encontra uma pintura por vez, mas todo o conjunto simultaneamente. Um quebra cabeça sem regras, onde não há encaixes certos nem errados, preenchido de vazios, como imagem da experiência cotidiana contemporânea.

Palavras-chave: Pintura; paisagem; cotidiano; imagens; instalação.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0206015968997790>.



O olhar distraído

Existe uma frase atribuída a Robert Rauschenberg que vou recuperar aqui para me ajudar a engrenar na escrita deste texto. Ele disse: “a pintura é a melhor forma que encontrei de lidar comigo mesmo”. Quando li, me identifiquei com a sensação. O que eu diria é que pintar é uma forma que eu encontrei de lidar com o vazio do real, com o tempo que tenho, para aprender a encarar o tédio. Mais do que isso, desacelerar o tempo e torná-lo significativo na era da economia da atenção.

Sempre me espanto com a relação contraditória que desenvolvemos com o tempo. O tempo é um recurso limitado que dividimos entre o trabalho, estudo e todas as atividades que nos são atribuídas. No entanto, após o cumprimento das obrigações, diante do tempo livre, estamos cada vez mais incapazes, por culpa ou falta de repertório, de encarar o ócio. Aceleramos o tempo preenchendo passivamente os intervalos com distrações, de forma que passamos pela vida ocupados, cansados ou entretidos, sempre com a sensação de que o tempo está passando cada vez mais rápido. Um fenômeno que Le Breton (2018, p. 10) chama de “o desejo de desaparecer de si”.

Aumont (2004, p. 79) se dedicou a analisar a questão do tempo na pintura. Para ele, qualquer representação, mesmo imóvel, lida com o tempo de diversas maneiras. A obra tem, segundo o autor, duas dimensões de tempo. Primeiro, o tempo criatorial, o tempo condensado em espaço, durante a sua fatura. Depois, o tempo expectatorial, o tempo de apreensão da obra pelo expectador, que volta a desenrolar o espaço em tempo.

A questão do tempo criatorial me interessa na medida que ele se dá no tempo de vida. A pintura enquanto atividade manual, lenta, se tornou para mim um projeto por meio do qual o tempo criatorial é acessado como forma de intensificar a experiência do tempo vivido. Para tanto, busquei desenvolver pinturas a partir de temas do cotidiano.

Byung-Chul Han (2017, p. 31) vê o *multitasking* como um retrocesso, na medida que nos coloca na mesma condição que um animal selvagem, que precisa sempre vigiar e não pode, por isso, apreciar despreocupadamente. É preciso estar atento à muitas coisas simultaneamente, com atenção dispersa e superficial. O artista, ao contrário, precisa trabalhar com atenção profunda.

Se “na vida cotidiana o mundo visual se desenrola como um fio ininterrupto, numa espécie de indiferença tranquila. A não ser que algum traço de singularidade

demande mais atenção”, e “o visual é o mundo que se doa despreocupadamente, sem alteridade suficiente para suscitar o olhar” (Le Breton, 2016, p. 71), então é preciso um esforço para “educar os sentidos para o precário, o fugaz, o contingente que brilha inesperadamente como um tesouro a ser guardado”, o sublime do banal. Cultivar o estado “entre a contemplação e o olhar distraído” como uma “gentil subversão” (Lopes, 2007, p. 42). Procurar as “grandezas do ínfimo” como na poesia de Manoel de Barros (2015, p. 121).

David Le Breton (2018) vê a caminhada em silêncio, com a única finalidade de contemplar o mundo, como forma de resistência. Embora não estejam falando especificamente de desenho ou pintura, os autores traduzem um sentido que encontro ao pintar o comum também como uma forma de resistência. Um exercício de apreciação e contentamento com o que é acessível. Foi a partir do esforço de procurar no cotidiano assuntos que produzi os trabalhos da série *Textura do silêncio* (Figura 1).

Figura 1 – *Textura do silêncio* (2016), de João Paulo de Carvalho



Legenda: Aquarela sobre papel, 20 cm x 15 cm.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

A série *Olhar distraído* (Figura 2) também é constituída por pinturas realizadas a partir de registros fotográficos coletados na cidade, em caminhadas pelos bairros onde transitava rotineiramente, enquanto em *Vazio* (Figura 3) retrato ambientes internos.

Figura 2 – *Olhar distraído* (2018), de João Paulo de Carvalho



Legenda: Óleo sobre tela, 50 cm x 36 cm.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Figura 3 – *Vazio* (2019), de João Paulo de Carvalho

Legenda: Aquarela sobre papel, dimensões variáveis.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Em *Nós e as telas* (Figura 4), incluo retratos realizados também em contexto cotidiano, informal. A simplificação das formas em espaços de cor homogênea funciona em cada um dos trabalhos como chave para traduzir as fotografias para a linguagem pictórica, desprende a execução da referência e dão unidade visual ao conjunto.

Diante da produção em que experimento diferentes gêneros da pintura (retratos, natureza morta, paisagem e cenas de gênero) e materiais diversos (lápiz, aquarela sobre papel, acrílica, óleo sobre tela e fotografia), procurei compreender o que conectaria as diferentes séries e temas desenvolvidos. Percebi que os trabalhos, quando instalados em conjunto, se acomodam como uma paisagem do cotidiano, como ocorre nos trabalhos *Olhar distraído* e *Vazio*.

Figura 4 – *Nós e as telas* (2021), de João Paulo de Carvalho

Legenda: Óleo sobre tela, 40 cm x 30 cm.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Passei a pensar a paisagem enquanto plataforma que pode incluir tudo o que está à volta (inclusive o que pertenceria aos demais gêneros da pintura) para informar sobre um panorama do cotidiano. Nos trabalhos *Olhar distraído* e *Vazio*, existem as pinturas que foram pensadas e concebidas individualmente e a instalação-paisagem formada pelo conjunto, onde novos sentidos surgem a partir das aproximações, possibilitando e exigindo pensamentos de instalação mais atentos.

Com paisagem aqui, não me refiro à grande paisagem histórica, ufanista, dos rios e montanhas que foram tão associada aos processos de construção das nacionalidades

alemã, inglesa, italiana ou norte-americana, como descreve Simon Schama (1995), mas a fisionomia do dia a dia, mais próximo ao sentido em que escreve Lopes:

À medida que cada vez mais o grandioso, o monumental pode ser associado à arte dos vencedores, de impérios autoritários, da arte nazista, do Realismo Socialista aos épicos hollywoodianos, é justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença. [...] Tento uma alternativa diferente, não o real inassimilável, irrepresentável, nem o Neonaturalismo, que afirma o papel do artista como observador e fotógrafo da realidade, mas um real em tom menor, espaço de conciliação, possibilidade de encontro, habitado por um corpo que se dissolve na paisagem, nem mero observador, nem agente, apenas fazendo parte do quadro, da cena; o repouso ativo do devaneio em que o mundo e a paisagem implodem o sujeito, seus dramas íntimos e psicológicos. Trata-se de trazer o fora para dentro, não ir para dentro, nem colocar o eu para fora. Não mais a dor, a catástrofe, o trauma, mas a plenitude do vazio do real (Lopes, 2007, p. 35).

Observar e registrar essa paisagem do cotidiano e seus personagens, objetos e cenas é, portanto, uma forma de comentar o mundo, nossas crises e dilemas, sem fragmentar ou isolar seus elementos. Uma forma de observar o mundo e “trazer estranhamento àquilo que parecia muito visto” (Safatle, 2023).

Figura 5 – *Retratos por videochamada* (2020-atual), de João Paulo de Carvalho



Legenda: Óleo sobre tela, dimensões variáveis.
Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Por volta de 2020, comecei a incluir no processo criativo a coleta de imagens de outras fontes para produzir novas pinturas que derivam do que foi mostrado até aqui em três trabalhos. A primeira aconteceu a partir do uso de chamadas de vídeo, quando adquiri o hábito de tirar *prints* das pessoas para mais tarde produzir pinturas que intitulei “*retratos por videochamada*” (Figura 5). Foram quase 80 retratos produzidos entre 2020 e 2022. Neste trabalho, dou continuidade a produção de retratos, mas estes a partir de modelos remotos, que não estão presentes. A webcam produz imagens com distorções e cores características enquanto a luz da tela ilumina o rosto de frente. Todos estes ruídos foram incorporados às pinturas.

Figura 6 – *Imóveis* (2021), de João Paulo de Carvalho



Legenda: Óleo sobre tela, 20 cm x 30 cm.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

O segundo trabalho, a série *Imóveis* (Figura 6) se deu a partir de imagens de anúncios imobiliários. Ao pesquisar imóveis em sites de imobiliárias, notei composições e cenas interessantes entre as imagens de cômodos vazios que faziam lembrar a pintura *Sun in an empty room*, de Edward Hopper, embora sejam registros realizados com fins comerciais. É difícil ter oportunidade de fotografar ambientes totalmente vazios. Eu tentei fotografar minha sala, ou meu quarto vazio algumas vezes, quando me mudei de endereço, mas na pressa do momento não obtive resultados interessantes.

Figura 7 – *Exercícios para o desamparo* (2020), de João Paulo de Carvalho

Legenda: Óleo sobre tela, 90 cm x 158 cm.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Por fim, o terceiro trabalho teve início em 2020, quando passamos, na região de Curitiba, por uma seca histórica. O noticiário atualizava diariamente o nível dos reservatórios e a escala de racionamento no abastecimento dos bairros, acompanhado sempre com imagens das represas com o leito seco à mostra. De outras regiões do país, notícias de secas e queimadas, também ilustradas com fotografias de paisagens. Nas estações seguintes, assistimos notícias de diversos eventos climáticos extremos. São imagens catastróficas que contradizem o sentido bucólico que o termo paisagem pode conotar e que trazem ideias em paisagem para explorar no ateliê. O que torna notável como a paisagem pode ser ressignificada de gênero tradicional da pintura para tema emergente – e urgente, como prefere Donna Haraway (2023, p. 73) – na arte contemporânea. Corroborar com a constatação de Augustin Berque (2023, p. 16): vivemos um momento em que pensamos, representamos e falamos muito sobre a paisagem, mas o modelo de desenvolvimento e estilo de vida adotados a transforma em objeto de consumo, somos incapazes de poupar mais do que alguns ícones fetichizados.

Coletei as imagens de paisagem veiculadas no noticiário, que somadas às paisagens que circulam nas redes sociais e as fotografadas por mim, formaram um arquivo das imagens que acompanham o assunto paisagem e seus atravessamentos: crise climática, viagens, deslocamentos, lazer. As pinturas da série *Exercícios para o*



desamparo (Figura 7) resultam deste processo. As três propostas recentes e as anteriores têm em comum a serialização e a repetição dos procedimentos de coleta, produção e acúmulo de pinturas, uma espécie de colecionismo de imagens.

Denilson Lopes (2004, p. 88) coloca a pergunta: “o que fazer quando nosso cotidiano se tornou uma experiência midiática audiovisual?” Esta questão me ajudou a notar que minha produção, pautada a princípio pela vida cotidiana, está permeada pelas formas, cores e assuntos intrusivos, acessados via mídias de massa e que tal dimensão não se opõe à ideia de cotidiano (ainda que existam tensões entre elas), mas amplia o contexto de imagens em que estamos inseridos e dão impulso na minha produção mais recente, onde tenho adotado a ideia de cotidiano ampliado. A pintura cumpre o papel de dar materialidade e espessura ao que era apenas luz (no ambiente ou nas telas), de elaborar o tempo e gerar memórias a partir das cenas e imagens que seriam substituídas e esquecidas muito rapidamente.

Percebo que, ao explorar a ideia de que os trabalhos configuram paisagens do cotidiano e ao incorporar as imagens intrusivas como extensão desse panorama, as séries ganharam complexidade conceitual maior que nas pinturas individualmente. Mesmo assim, a apresentação das séries ainda se dava, até aquele momento, da mesma forma: em paralelo, ainda cartesiana, assim como foram pensadas e executadas. Séries de retratos, de paisagens, de cenas, de interiores... eles não foram aproximados. Com isso, surgiram as questões: como a interação das diferentes séries pode ser usada para revelar de forma mais intensa a complexidade da experiência visual contemporânea, suas imagens e temas por meio de novas propostas de instalação? Quais sentidos surgiriam no todo a partir da aproximação das partes?

A partir de tais questões, com a oportunidade da exposição coletiva *A que será que se destina?*, com o coletivo Laboratório_D, em que apresentei a instalação *Cotidiano aumentado* (Figura 8). A instalação foi construída a partir da anexação das telas por meio de ferragens e parafusos que as ligaram pela parte de trás dos chassis. Pinturas de retratos, espaços vazios e paisagens, provenientes das séries anteriormente mencionadas e novos trabalhos, formaram duas paredes dispostas em L, de forma que paravam em pé no centro da sala.

Figura 8 – *Cotidiano aumentado* (2025)



Legenda: Óleo sobre tela e ferragens, dimensões variáveis.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).



Embora a intenção inicial fosse criar uma paisagem fragmentada composta por imagens diversas, o resultado também tem relação com conceitos de arquitetura e construção ao remeter a um canto de um cômodo ou uma esquina. Outra leitura interessante que foi relatada menciona a semelhança da experiência da instalação com um filme.

Deslocada da parede, a instalação se afasta da situação tradicional da pintura e se aproxima da continuidade dos dias, sobre o chão, para falar das experiências no mundo. Um quebra cabeça sem regras, onde não há encaixes certos nem errados, preenchido de vazios, mas repleto de possibilidades.

Voltando à perspectiva de Aumont (2004, p. 82), se “a pintura foi, em quatro ou cinco séculos do máximo de pregnância na representação ao máximo de instantâneo e acidental”, este é claramente o caso deste trabalho, pois cada tela retrata um instante que pode ser considerado estéril. A aproximação das imagens de naturezas distintas (retratos, objetos, espaços vazios e paisagens), acabam, no entanto, por criar sequencialidades possíveis e anunciar narrativas não lineares, ou como diria Canton (2009, p. 15), enviesadas.

Tal como as narrativas enviesadas descritas por Canton, a instalação conta histórias, mas de modo não linear. No lugar do começo-meio-fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARROS, Manoel de. **Meu quintal é maior que o mundo**: antologia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BERQUE, Augustin. **O pensamento-paisagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2023.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthuluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Petrópolis: Vozes, 2016.



LE BRETON, David. **Desaparecer de si**: uma tentação contemporânea. Petrópolis: Vozes, 2018.

LE BRETON, David. Ficar em silêncio e caminhar são hoje em dia duas formas de resistência política. **Revista Prosa Verso e Arte**. Disponível em: <<https://www.revistaprosaversoearte.com/ficar-em-silencio-e-caminhar-sao-hoje-em-dia-duas-formas-de-resistencia-politica-diz-pensador-frances-david-le-breton/>>. Acesso em: 12 nov. 2025.

LOPES, Denilson. Do sublime à leveza. **Revista Contracampo**, n. 10/11, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17374/11011>>. Acesso em: 12 nov. 2025.

LOPES, Denilson. **O sublime no banal**. A delicadeza: estética, experiência e paisagens. Brasília: Universidade de Brasília: Finattec, 2007.

SAFATLE, Vladimir. Construção musical da liberdade #6: música rompe dicotomia entre máquina e liberdade. **Rádio USP**, 20 jul. 2023. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/series/construcao-musical-da-liberdade-6-musica-rompe-dicotomia-entre-maquina-e-liberdade/>>. Acesso em: 03 ago. 2025.

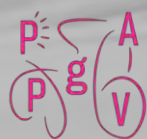
SCHAMA, Simon. **Landscape and memory**. New York: Vintage, 1995.

Corpo, horror e silêncio: leituras críticas acerca da *performance Quando todos calam* (2009), de Berna Reale

Ana Rhubia Kloster Grube¹

Rafael Tassi Teixeira²

Universidade Estadual do Paraná



PROGRAMA
de Pós-Graduação em
ARTES VISUAIS



EMBAP
CAMPUS CURITIBA I



UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná

O presente trabalho busca estruturar uma busca em relação ao estado da arte referente aos trabalhos de pesquisa publicados sobre a performance *Quando todos calam* (2009), da artista brasileira Berna Reale, a fim de apresentar como esta produção artística contemporânea vem sendo lida e escrita nos referenciais das pesquisas brasileiras atuais. Será exposta as principais dissertações e os artigos que abordam a performance a fim de compreender suas leituras estéticas, conceituais e críticas, contribuindo assim para o entendimento do que está sendo apresentado em diferentes áreas do conhecimento. A pesquisa se desenvolve através de buscas em plataformas online como periódicos e anais de eventos.

Palavras-chave: Arte contemporânea brasileira; Berna Reale; estado da arte; *performance*; revisão bibliográfica.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Paraná. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4146735833602587>.

² Orientador. Pós-Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Autônoma de Barcelona (UAB).



Arte e violência, a imagem em afecção na *performance* de Berna Reale

Diante dos mais diversos atravessamentos cotidianos das mazelas sociais, as imagens refletidas na arte com teor de denúncia se tornam artifícios de enfrentamentos da realidade. Em *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*, Maria Angélica Melendi (2017, p. 63) discute o acontecimento dos eventos como parte eminente do fazer artístico, visto que os fatos da realidade precedem o objeto artístico, e essa conexão pode formar um território político que, no caso da artista Berna Reale, se configura através da *performance*.

Bernadete de Lourdes Guerreiro Reale (1965, Belém-PA, Brasil) é uma artista proeminente no cenário artístico brasileiro contemporâneo, sendo reconhecida por suas produções performáticas que fazem alusão à violência. Sua obra ascendeu aos olhos da crítica após a conquista do Prêmio Pipa de 2012 e seu trabalho vem cada vez mais sendo reconhecido e projetado no cenário nacional e internacional. A partir da *performance*, *videoperformance* e da fotografia, Reale traduz temas que são sensíveis ao tecido social, como a violência sistêmica de gênero, abusos de poder, apagamentos e desumanidade.

Neste estudo, procuramos estruturar uma revisão de literatura acerca da obra artística *Quando todos calam* (2009) a fim de apresentar o arcabouço teórico e crítico que vem sendo produzido a partir da *performance* na arte contemporânea brasileira, campo de estudo que está cada vez mais em expansão. Esta etapa de pesquisa se dá pela necessidade de compreender o objeto de estudo e situá-lo no universo acadêmico.

Para além das demandas formais, o estudo referente ao processo de criação artístico e produção estética desenvolvida pela autora fascina discussões e abrange categorias de análises relevantes para o contexto social brasileiro, como a arte e a política no Brasil e suas projeções enquanto denúncias e memórias coletivas.

Circunstâncias e confrontos

Berna Reale iniciou sua carreira em meados dos anos 1990, estudando Artes na Universidade Federal do Pará, atuando também como perita criminal no Centro de Perícias Renato Chaves; desde então, o corpo passou a ser a principal ferramenta para sua expressão artística, trabalhando com *performances*, instalações, vídeos, fotografias e

outras mídias (Roesler, 2025b). As abordagens críticas encontradas nos trabalhos transitam entre a denúncia de silenciamentos e violências, provocando reflexão acerca das mais diversas violações cometidas contra os corpos femininos e críticas ao contexto sociopolítico contemporâneo em que estamos inseridos, assim como Nara Roesler descreve sobre as produções da artista:

A potência de sua produção reside na contraposição entre o desejo de aproximação e o sentimento de repulsa, ressaltando a ironia que resulta da combinação entre o fascínio e a aversão da sociedade pela violência. A fotografia, nesse contexto, desempenha um papel fundamental. Ela não é apenas o meio de registro de suas ações, capaz de perpetuá-las, mas um desdobramento de seu processo de criação (Roesler, 2025b).

Sendo uma das obras mais emblemáticas da artista paraense Berna Reale, *Quando todos calam* foi realizada em 2009 e, no mesmo ano, recebeu o Grande Prêmio do 28º Salão Arte Pará, pensada e executada no espaço social do Mercado Ver-o-Peso, em Belém do Pará. Assim a obra é descrita no portfólio da artista por Nara Roesler:

Num mundo onde o simples ato de sair de casa é uma ameaça constante, cada pessoa é como um alvo para aqueles que querem assaltar, violentar e agredir. Denunciando a violência cotidiana que cerca todo cidadão brasileiro, africano ou latino-americano, Berna Reale cria uma videoperformance impactante. Deitada nua sobre uma mesa com carne fresca sobre o ventre, é a metáfora do indivíduo que corre perigo, enquanto os abutres atacam (Roesler, 2025a).

A *performance* possui registros em fotografia, como pode ser observado na Figura 1. A imagem do corpo nu sobre uma mesa em um espaço público, cercada por abutres e, em certa medida, com aparência póstuma, geram sentimentos ambíguos que podem acionar relações entre o espectador e a obra. Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag (2003, p. 10) expõe: “A maneira mais rápida e mais seca de transmitir a comoção interior provocada por aquelas fotos consiste em fazer notar que nem sempre é possível decifrar o objeto focalizado, tamanha é a devastação da carne e da pedra que elas retratam.” Discutindo, em um exemplo parecido, como a imagem retratada pode ampliar os sentidos e a percepção de quem as vê.

Figura 1 – *Quando todos calam* (2009), de Berna Reale

Fonte: Roesler (2025b).

A ação artística durou uma tarde, em meio a olhares silenciosos e espantados com a cena, repercutindo incômodos e estranhezas. Recoberta pela atrocidade da semelhança com um cadáver sendo velado e digerido a céu aberto, a obra questiona a perda da vivacidade e a violência que é cometida, muitas vezes, em locais que não se alcança repercussão, espanto ou indignação.

Em entrevista cedida para o portal da Uol, em 2016, mediada pela jornalista Lia Hama, Berna Reale relata como foram os bastidores da *performance* e como a experiência atravessou o sentido proposto pelo seu trabalho ao evidenciar as violências cotidianas:

Era para ser com o dia amanhecendo. Se você for de madrugada no Mercado Ver-o-Peso, tu vai ver a muvuca que é. São mais de 300, 400 homens juntos, carregando açaí, peixe, farinha. Cheguei lá de roupão com a equipe. Quando vi aquele monte de homens juntos, procurei um policial para dizer que a gente ia fazer uma performance, que já tinha sido avisado ao secretário da Segurança Pública. O policial disse: “Não vou deixar porque antes da arte vem a sua vida. Não vou me responsabilizar, não tenho condições de controlar esses homens aqui. Se você ficar nua em cima dessa mesa, não vou ter como lhe defender. Faça o seguinte: volte pra casa e venha depois das 3 da tarde, que está mais tranquilo”. E foi o que fizemos (Reale *apud* Hama, 2016).

Neste sentido, o fazer artístico provém das situações enfrentadas pelos corpos cotidianamente e como essa relação não está implicada apenas no objeto da arte, mas também está em diálogo direto com a realidade, expondo as vulnerabilidades e tensionando a relação entre arte e vida.

Revisão de literatura

A coleta dos referenciais seguiu uma abordagem quanti-qualitativa, realizada principalmente por meio de pesquisas *online* em anais, periódicos, revistas, entrevistas e acervos de eventos disponíveis na internet. Além disso, foram consultados acervos nacionais, como o Banco de Teses e Dissertações da CAPES, a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, Google Acadêmico e Scielo.

Esses meios de busca digital foram escolhidos por serem plataformas de acervos e publicações no campo das produções de conhecimento artístico e que poderiam determinar materiais relacionados ao tema da pesquisa para nortear o encontro com trabalhos de teses, artigos e dissertações produzidos acerca do objeto de estudo.

Resultados

A tese defendida por Marcela Guedes Cabral para obtenção do título de Doutora no Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, em 2024, sob o título *A existência das obras performáticas de Berna Reale e Lúcia Gomes nas coleções de Jorge Alex Athias e no Fundo Z – Casa das Onze Janelas em Belém do Pará, a performance Quando todos calam* é citada em formato de descrição e exemplifica como a ação artística traduz o discurso defendido pela artista:

Assim como nas demais obras performáticas de Reale, o macrotema da violência é o que a incomoda e fustiga a criar suas *performances*, e a cada *performance* Berna aciona especificidades, tais como violência contra a mulher, violência policial, violência de classe, as violências íntimas e a banalização das violências diversas – assuntos que incomodam a artista e a desafiam a criar suas *performances* (Cabral, 2024, p. 115).

Outra tese também encontrada foi da pesquisadora Susana de Noronha da Rocha, sob o título *O poder da performance forense de Berna Reale*, de 2014, na qual a autora explora a intersecção entre a prática artística e a atividade forense, destacando a obra citada como sendo o exemplo para tal conexão teórica. Publicando também um artigo de

relevância intitulado *Berna Reale: a importância do choque e do silêncio na performance*, de 2014, no qual a autora analisa os elementos de choque que provocam reações éticas e emocionais no público, buscando a reflexão:

Quando Todos Calam, retira a violência do interior de quatro paredes, e de forma metaforizada expõe os vários ataques cometidos em segredo. O silêncio da “vítima/performer” é só comparável aos dos espectadores, que aceitam o seu papel inerte no espetáculo do ataque. Só os necrófagos se agitam (Rocha, 2014, p. 27).

Outro artigo relevante sobre a temática foi escrito pela autora Joseane Maytê Sousa Santos Sousa, sob o título *Violência, corrupção e poder: Performance política em Berna Reale*, publicado em 2021, no qual a *performance* em foco é analisada juntamente com outros registros performáticos da artista, sob a tríade da violência, corrupção e poder. Joseane Sousa realiza uma descrição da obra e contextualiza juntamente a outros escritos:

[...] a *performance* estática *Quando todos calam*, de 2009, realizada dentro, ou melhor, fora do Mercado Ver-O-Peso — fora ficam os restos, analogia à periferia, analogia à subalternidade! — famoso mercado em Belém, retoma a temática da violência contra o corpo feminino, essa que é a carne mais barata do mercado, com a artista nua, sob uma mesa forrada de branco, servida como cordeiro ao altar, com vísceras sobre seu ventre, cercada de urubus planando no céu gris, em busca de carne. Uma metáfora perfeita se fosse de fato uma metáfora (Sousa, 2021, p. 668).

Em entrevista cedida ao curador Raphael Fonseca, Berna Reale revela suas perspectivas ao retratar a violência em suas *performances* e trabalhos com fotografia, tais apontamentos auxiliam no caminho investigativo acerca da análise e entendimento da arte:

A violência silenciosa ou a que é observada em silêncio, sem dúvida é a que mais me angustia. Silenciosa no sentido mais amplo possível, silenciosa no que diz respeito à tortura, aquela cometida entre paredes, a silenciosa por parte dos espectadores e silenciosa por meio do poder. Por exemplo, Guantánamo, aquilo para mim é inadmissível e está ali aos olhos de todos, de todo o mundo, de milhões de espectadores em silêncio... [...] (Reale *apud* Fonseca, 2022).

Em publicação mediada pelos curadores Orlando Maneschy e Marisa Mokarzel, para a 28ª Edição Arte Pará (2010), descrevem a *performance* como:

[...] *Quando todos calam*, obra de Berna Reale, formada por três imagens fotográficas. Trata-se de uma foto-performance em que o ato e as imagens fundem-se em processos aparentemente independentes. De fato, o ato, a relação vivida no lugar não se repete no espaço expositivo. A imagem transportada para o papel adquire uma força poética de difícil tradução. O corpo nu, pousado sobre a mesa, sobre a toalha branca, conjuga-se ao vento, às negras nuvens, aos abutres. Nem as vísceras expostas sobre o ventre permitem a literalidade do ato vivido. Significados se sobrepõem e o lugar-símbolo da cidade perde ou deixa adormecer a identidade, transformando-se em outro território não identificável. *Quando todos calam* emerge do silêncio,



das dúvidas e múltiplas falas, da solidão, da estética que, envolta ao discurso, transcende o religioso, o político, para tornar-se pura poesia (Maneschy; Mokarzel, 2010).

Os autores reconstituem a linguagem poética, de perspectiva e reelaboração da paisagem a partir da estética constituinte na ação artística. Ambos citam a pintura *Lição de anatomia do Dr. Van der Meer* (1617), feita pelo pintor Michiel Jansz van Mierevelt, de origem holandesa, retornando os ícones da história da arte e a sua aflição estética. Ainda discorrem:

Talvez, inconsciente, motivada por uma imersão na arte e pelo seu olhar político sobre o papel do artista na própria história, Reale realiza sua performance diante do cartão-postal por excelência da cidade de Belém, o porto do mercado do Ver-o-Peso, ícone da Belle Époque amazônica (Maneschy; Mokarzel, 2010).

Os curadores realizam esta leitura minuciosa a partir da visita à sala expositiva do evento no Pará, trazendo densidade e novos olhares para a produção de Berna Reale.

Considerações finais

Ao mapearmos as produções acadêmicas referentes aos trabalhos artísticos de determinado autor, é possível desenhar uma trajetória de significações e interpretações que já se encontram evidentes no campo científico. Esta etapa se torna fundamental para o aprofundamento epistêmico do entendimento da arte.

A partir das leituras realizadas nesta revisão bibliográfica, notou-se que as críticas construídas giram em torno do eixo temático da violência, corpo e sociedade, articulando a performance *Quando todos calam* (2009) como gesto impactante e de alto valor estético para os espectadores, tornando-se símbolo de reflexões e denúncias sociais.

Apesar do número de teses, dissertações e artigos que abordam a performance *Quando todos calam* serem de diferentes áreas do conhecimento e com diferentes abordagens, revelam a potencialidade de estudo sobre corpo, arte e violência na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BERNA Reale. **Prêmio Pipa**. Ano 14, 2023. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/berna-reale/>>. Acesso em: 05 out. 2025.



CABRAL, Marcela Guedes. **A existência das obras performáticas de Berna Reale e Lúcia Gomes nas coleções de Jorge Alex Athias e no Fundo Z – Casa das Onze Janelas em Belém do Pará.** 2024. 240 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2024.

FONSECA, Raphael. Berna Reale. **Das Artes**, n. 30, 16 jun. 2022. Disponível em: <<https://dasartes.com.br/materias/berna-reale/>>. Acesso em: 05 out. 2025.

HAMA, Lia. Berna Reale: sangue, suor e arte. **Uol**, 30 jun. 2016. <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-com-a-artista-visual-e-perita-criminal-berna-reale>>. Disponível em: 05 out. 2025.

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes.** 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó: 2017.

MOKARZEL, Marisa; MANESCHY, Orlando. **Extremos convergentes.** In: MAIORANA, Roberta; OLIVEIRA, Daniela; LEAL, Vânia Leal (Org.). Catálogo 28º Arte Pará. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2010.

REALE, Berna. **Quando Todos Calam (performance).** 2009. Disponível em: <<https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>> Acesso em: 05 out. 2025.

ROESLER, Nara. **Berna Reale** [portfólio]. Disponível em: <<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2025a.

ROESLER, Nara. **Berna Reale** [site]. Disponível em: <<https://nararoesler.art/artists/69-berna-reale/>>. Acesso em: 05 out. 2025b.

ROCHA, Susana de Noronha Vasconcelos Teixeira da. **Berna Reale: a importância do choque e do silêncio na performance.** **Revista Estúdio, Artistas sobre Outras Obras.** Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, v. 5, n. 9, pp. 22-30, jan./jun. 2014.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Joseane Maytê Sousa Santos. Violência, corrupção e poder: performance política em Berna Reale. **REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS**, [S. l.], v. 2, n. 25, pp. 663-681, 2021. Disponível em: <<https://periodicosonline.uems.br/REV/article/view/5295>>. Acesso em: 11 nov. 2025.

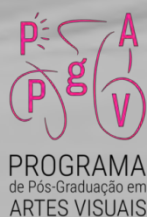
Fragmentos de um Príncipe: a poética têxtil como dispositivo *queer*

Werner Miguel Struck Krüger¹

Carina Maria Weidle²

Universidade Estadual do Paraná

A pesquisa em desenvolvimento investiga o uso de práticas têxteis como bordado, colagem e coleta de materiais no campo das Artes Visuais contemporâneas, em articulação com a *performance drag*, como meio de construção de identidades híbridas e dissidentes. O foco central recai sobre a criação de um corpo-vestimenta-performático, ativado pela figura simbólica do “Príncipe”, entendida como metáfora da resistência *queer*. Trata-se de uma investigação teórico-prática, que combina análise crítica de obras, pesquisa bibliográfica e criação artística. O texto *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*, de Sandra Rey, orienta a estrutura metodológica adotada, especialmente no que diz respeito aos processos em arte. A colagem é empregada como estratégia compositiva e metodológica, articulando fragmentos materiais e simbólicos que aludem à construção identitária *queer*. Já a *performance* é compreendida como prática corpórea e política, por meio da qual o corpo se torna suporte e documento de subjetividades dissidentes. Referenciais artísticos como o coletivo teatral The Cockettes grupo americano da década de 1960 e o conceito de “dragficação”, conforme proposto por Sandro Ka, fundamentam teoricamente a pesquisa. A elaboração de um figurino-performático para a persona do “Príncipe” configura-se como estudo de caso, articulando prática artística e reflexão crítica. O trabalho afirma o valor simbólico e político do fazer manual, do reaproveitamento e da *performance* como estratégias de reinvenção subjetiva e resistência *queer*.



Palavras-chave: Práticas têxteis; *performance drag*; colagem; figurino performático; príncipe *drag*.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (2025) e Artista Visual. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9186009893613108>.

² Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP).



Introdução

No entrelaçamento entre arte, política e subjetividade, a presente pesquisa propõe uma reflexão sobre o uso de práticas têxteis como dispositivos de reinvenção subjetiva e resistência *queer*. Partindo da metáfora do “Príncipe”, figura simbólica que remete à fabulação de novas formas de existir, o trabalho investiga como o bordado, a colagem e o reaproveitamento de materiais, articulados à *performance drag*, podem instaurar um corpo-vestimenta-performático, tensionando normatividades de gênero e sexualidade.

O artigo é resultado de uma pesquisa em andamento no campo das poéticas visuais, com ênfase em processos de criação que mobilizam tanto a prática artística quanto a análise crítica. Nesse percurso, a *performance* é compreendida não apenas como apresentação estética, mas como um ato político encarnado, no qual o corpo assume protagonismo como documento vivo de dissidências. Essa proposição sustenta-se na ideia de que o corpo, enquanto superfície de inscrição e experimentação, pode ser ativado como território político e estético, ao compreender o corpo na *performance* como espaço de presença, transgressão e linguagem. Assim, a criação de um figurino-performático não se restringe ao campo do *design* ou da cenografia, mas se expande para a dimensão simbólica e afetiva da construção identitária.

A escolha da figura do “Príncipe” está diretamente ligada ao contexto simbólico da cidade de Joinville (SC), local de origem do autor da pesquisa e conhecida historicamente como a “Cidade dos Príncipes”. Esse título remonta ao século XIX, quando a região foi concedida como parte do dote de casamento da princesa Francisca de Bragança (irmã de Dom Pedro II) ao príncipe francês François d’Orléans, Príncipe de Joinville. Embora o casal jamais tenha habitado a colônia, a imagem da nobreza permaneceu como marca identitária da cidade, materializada em espaços como o Palácio dos Príncipes e na idealização de uma herança europeia, aristocrática e branca.

Figura 1 – *Retrato de Francisca, Princesa de Joinville* (1846-1847), de Franz Xaver Winterhalter



Legenda: Fotografia do quadro que retrata a princesa de Joinville, Francisca de Bragança. Fonte: Château de Compiègne (2025).

Figura 2 – *A Princesa drag* (2025), de Werner Krüger



Legenda: Gravura em linóleo, isopor e bordado, 21 cm x 29,7 cm. Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Figura 3 – *Retrato de Francisco, Príncipe de Joinville* (1844-1847), de Franz Xaver Winterhalter



Legenda: Fotografia do quadro que retrata o príncipe de Joinville, François d'Orléans. Fonte: Château de Compiègne (2025).

Ao revisitar essa herança a partir de uma perspectiva crítica e *queer*, esta pesquisa propõe uma reapropriação simbólica: o “Príncipe” aqui não representa nobreza ou poder tradicional, mas sim dissidência, fabulação e performatividade. É um corpo ficcional e político, tecido a partir de fragmentos, bordado com memórias e afetos dissidentes, que desafia as narrativas hegemônicas sobre identidade, gênero e pertencimento. Assim, o projeto parte da própria história de Joinville para operar uma inversão poética transformando o símbolo da aristocracia em emblema de resistência *queer*.

A *performance drag*, entendida como prática corpórea e política, configura-se como espaço de performatividade no sentido proposto por Judith Butler (2018), em que a identidade de gênero é compreendida como ato reiterado e passível de subversão. A figura do “Príncipe” emerge, assim, como um dispositivo estético e teórico que desafia binarismos e projeta novas formas de existência. Dessa forma, entendo que a performatividade pode operar como forma de resistência e produção de subjetividades



outras, afirmando o valor simbólico e político da arte como campo de reinvenção e afirmação das dissidências.

A relação com as Artes Visuais e seus métodos

A pesquisa dialoga com diversos campos teóricos e artísticos. A poética têxtil é pensada como prática de resistência, conforme sugerido por autores que compreendem o fazer manual como gesto político, sobretudo no contexto das dissidências sexuais e de gênero. Nesse sentido, as práticas têxteis são ressignificadas, não apenas como técnicas artesanais, mas como formas de inscrição simbólica de memórias, afetos e identidades.

A figura do “Príncipe” é inspirada em arquétipos fabulares e estéticos, tensionando representações convencionais de masculinidade. Ao ser reconfigurado pela linguagem *drag*, esse personagem torna-se símbolo de uma masculinidade *queer*, performativa e anti-hegemônica. A proposta teórica de Sandro Ka (2024, p. 5) sobre a *dragficação*, “processo em que elementos da cultura *drag* contaminam outros campos da arte e da vida”, oferece base conceitual para pensar a intersecção entre *performance* e identidade. E o que se entende por *dragficação*:

Refere-se ao ato ou efeito de tornar algo *drag* ou atuar *in drag*. Implica numa transformação que não se propõe a ser definitiva, nem evoluída, mas sim, fluida, transitória, viva. Implica em assumir estados de impermanência e questionamento, numa postura *queer/cuir* em seu sentido mais potente. Nesse contexto, a *dragficação* é entendida como um fenômeno manifesto na arte contemporânea, presente em temáticas, modos operativos e elementos imagéticos e discursivos em obras e poéticas artísticas que tomam o fazer *drag* como zona de criação ou que, a esse universo estético, se associam ou são livremente associados (Ka, 2024, p. 5).

Outro importante referencial é o coletivo teatral The Cockettes, grupo norte-americano atuante nos anos 1960 e 1970, conhecido por suas *performances* extravagantes, uso de figurinos reciclados e forte presença política. A estética barroca e contracultural dos Cockettes ecoa na presente pesquisa como inspiração para a criação de um corpo-vestimenta-perfomático, que mistura glamour, precariedade e crítica social.

De acordo com Julia Bryan-Wilson (2017) em suas pesquisas sobre as Cockettes:

Esses coletivos eram, em partes iguais, experimentos de vida comunitária, grupos teatrais e promotores ativos de novos modos radicais de auto-

expressão *queer* e feminista. Desafiando categorias em todos os sentidos, as Cockettes e as *Angels of Light* eram conhecidas por suas performances extravagantes, usando roupas feitas à mão tanto no teatro quanto na rua. Uma imagem vívida de *Native Funk and Flash* mostra *Pristine Condition* (“conhecida como *Prissy* por seus amigos”), adornada com um vestido rosa com mangas em camadas em cascata, um grande cocar de tecido franzido e flores de seda e um avental com apliques (fig. 4). Fios desganhados pingam da bainha irregular da saia. Uma peça em forma de diamante reaproveitada de um cobertor de crochê é fixada no corpete, e o conjunto é enfeitado com longas faixas irregulares de renda. O efeito geral, com *Prissy* empoleirada em saltos altos rosa sobre uma colcha e emoldurada por uma parede rosa claro decorada com uma rosa gigante (feita pela *Billy Orchid* e salpicada com glitter), é um excesso fantástico (Bryan, 2017, p. 42).

A exuberância descrita por Bryan (2017) não se restringe apenas ao campo estético, mas constitui um gesto político e poético que tensiona os limites entre corpo, gênero e materialidade. A costura, o reaproveitamento de tecidos e o ornamento excessivo tornam-se estratégias de insurgência contra normas de contenção e padronização dos corpos. Nesse sentido, a poética têxtil dessas *performances* atua como um dispositivo *queer*, pois desestabiliza hierarquias entre arte e vida, entre o “feito à mão” e o “performatado”, instaurando um espaço de invenção identitária e de celebração da diferença. Assim, o ato de vestir-se e adorar-se ultrapassa a função decorativa e transforma-se em linguagem: um modo de afirmar existências dissidentes por meio da textura, da cor e do excesso.

Figura 4 – *Pristine “Prissy”* (1974), de Jerry Wainwright



Fonte: Wilson-Bryan (2017, p. 43).



A metodologia adotada segue os princípios delineados por Sandra Rey (2012) em *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*, que propõe um percurso cíclico entre a prática, a reflexão e a teorização. O processo é compreendido em três instâncias complementares: a prática artística, a análise crítica e a articulação teórica.

A colagem é utilizada como estratégia metodológica tanto na composição visual dos trabalhos quanto na própria estrutura da pesquisa, que agrega fragmentos discursivos, e materiais simbólicos. A coleta de objetos, tecidos e resíduos urbanos é parte do processo de criação, incorporando o acaso e a memória ao desenvolvimento do figurino-performático. A *performance* é tratada como um momento de ativação do objeto artístico, em que o corpo do artista entra em cena, acionando as camadas simbólicas do figurino e encarnando a figura do “Príncipe”.

Os processos de criação

A elaboração do corpo-vestimenta-performático para a persona do “Príncipe” constitui o estudo de caso desta pesquisa. Inspirado por referências que transitam entre o romantismo, o *kitsch*, o barroco e a estética *queer*, o figurino é composto por materiais reaproveitados, tecidos, bijuterias, rendas, botões recolhidos, de brechós, sobras de ateliês e doações.

A colagem, enquanto procedimento artístico, opera pela justaposição de fragmentos visuais, simbólicos e materiais em uma composição que rompe com narrativas lineares. Na pesquisa, a colagem em papel é utilizada como uma linguagem visual que materializa a descontinuidade e a multiplicidade da identidade *queer*.

Papéis coletados de diferentes origens – revistas, catálogos, sobras gráficas, arquivos pessoais são selecionados não apenas por suas texturas e cores, mas por sua carga simbólica. Imagens de masculinidades alternativas, referências do universo *camp*, ícones da cultura pop e arquivos familiares são rasgados, reorganizados e sobrepostos, numa construção que desafia os padrões normativos de representação de gênero.

Figura 5 – *Divene!!!, caçando príncipes* (2025), de Werner Krüger



Legenda: Colagem e bordado sobre papel, 29,7 cm x 42 cm.
Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Figura 6 – *A drag que me habita* (2025), de Werner Krüger



Legenda: Colagem e bordado sobre papel, 30 cm x 20 cm.
Fonte: Elaborado pelo autor (2025).



UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná

Figura 8 – *Vestido* (2024), de Werner Krüger

Legenda: Vestido bordado em tecido de sabonete, 15 cm x 10 cm.

Fonte: Elaborado pelo autor (2024).

Em *O Príncipe drag* (Figura 9), a cerâmica se converte em linguagem política e performativa. O díptico, composto por duas placas de barro gravadas e esmaltadas, materializa uma poética de fragmento e deslocamento do corpo, aqui, é pensado como superfície porosa entre o que é moldado e o que se desmancha. A fisicalidade da obra, sua textura queimada, o brilho controlado do esmalte, a dureza obtida pelo calor, tensiona a aparente rigidez da matéria e a fluidez que o título anuncia. Essa fricção entre dureza e metamorfose ecoa o que Paul B. Preciado (2019) descreve como “tecnologias do corpo”, isto é, práticas materiais e simbólicas pelas quais a subjetividade se constrói e se performa em meio a normas de gênero e poder. A cerâmica, tradicionalmente associada ao doméstico e ao feminino, é aqui reconfigurada como superfície crítica: um dispositivo *queer* que desestabiliza as fronteiras entre arte e corpo, entre o príncipe e a *drag*.

Figura 9 – *O Príncipe drag* (2025), de Werner Krüger

Legenda: Cerâmica gravada em linóleo, isopor e bordado, esmaltada a 1220°. Duas peças conectadas, sendo a maior: 25 cm x 15 cm x 0,5 cm, e a menor: 09,5 cm x 15 cm x 0,5 cm.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

O título da obra funciona como eixo semântico de subversão. Ao unir os signos de “príncipe” e “*drag*”, o artista não apenas mistura universos simbólicos, o da realeza e o da *performance*, mas reencena o que Judith Butler (2018) identifica como a performatividade de gênero: a repetição paródica que expõe a artificialidade dos papéis sociais. Assim, *O Príncipe drag* propõe uma ontologia em trânsito, um corpo que não se fixa, mas se constitui na oscilação entre máscara e pele, entre poder e vulnerabilidade. O gesto de pendurar as placas diretamente na parede sem moldura, sem pedestal amplifica esse jogo de exposição, pois faz do espaço expositivo um palco em que o corpo-objeto se afirma em sua precariedade e potência.

Nesse sentido, a obra pode ser lida como um fragmento de uma poética têxtil ampliada não pelo uso literal de tecidos, mas pela lógica da costura, da dobra e da



ligação entre partes. Tal como observa Donna Haraway (2023), ao pensar em termos de intra-ação implica compreender o fazer artístico como rede de conexões materiais e afetivas. O díptico cerâmico se torna, então, um relicário *queer*: um corpo feito de restos, de queimaduras e brilhos, que convoca o espectador a imaginar formas de existência que escapem às taxonomias identitárias e celebrem a impermanência como força criativa.

Considerações finais

A pesquisa reafirma a potência das práticas têxteis como ferramentas de criação e resistência no campo das artes visuais. O fazer manual, o reaproveitamento e a *performance*, articulados de forma crítica e sensível, permitem a fabulação de subjetividades *queer* que desafiam os discursos normativos.

A articulação entre colagem em papel e bordado revela-se uma potente estratégia poética e política para a construção de subjetividades dissidentes. Ao operar com fragmentos, texturas e gestos manuais, essas práticas rompem com a linearidade identitária e produzem corpos híbridos, instáveis, *queer*. No campo das Artes Visuais, o diálogo entre o bidimensional (papel) e o têxtil (bordado) amplia as possibilidades expressivas e metodológicas, permitindo uma investigação crítica e sensível do corpo, do gênero e da *performance*.

Ao propor a figura do “Príncipe” como corpo simbólico de resistência, o trabalho contribui para o debate sobre arte, política e identidade, inserindo-se nas discussões contemporâneas sobre poéticas dissidentes. A prática artística aqui se afirma como espaço de invenção e transgressão, onde é possível bordar, colar e performar existências outras. O “Príncipe” emerge, assim, não como figura idealizada, mas como corpo em processo, feito de retalhos, memórias, afetos e resistências. Uma colagem viva de subjetividades possíveis.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.



HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthuluceno. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HISTÓRIA & Cultura – Joinville Cidade dos Príncipes, das Flores... **JoinvilleNet**. Disponível em: <https://www.joinvillenet.com.br/historia.htm>. Acesso em: 13 de out. 2025.

KA, Sandro. **Catálogo**: a coisa drag dissidência e subversão na arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. dos Autores, 2024.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**: crônicas do cruzamento. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz, 2019.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**. [S.l.], v. 7, n. 13, 2012.

WILSON-BRYAN, Julia. **Fray Art + Textile Politics**. The University of Chicago Press, Chicago e London, 2017.

WINTERHALTER, Franz Xaver. **Retrato de Francisca, Princesa de Joinville**. 1846-1847. Pintura. Tinta a óleo. 218,5 cm x 142 cm. Château de Compiègne. Disponível em: <https://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_29871576-b9e9-4600-b369-db012c326380#/query/77d7b695-27bc-4607-8d96-2295caed7960>. Acesso em: 17 nov. 2025.

WINTERHALTER, Franz Xaver. **Retrato de Francisco, Príncipe de Joinville**. 1844-1847. Pintura. Tinta a óleo. 218 cm x 142 cm. Château de Compiègne. Disponível: https://collections.chateauversailles.fr/?permid=permobj_29871576-b9e9-4600-b369-db012c326380#/query/6acbd8c4-d3a7-4ffd-81b0-5d0f7ab174f3>. Acesso em: 17 nov. 2025.

A gravura como processo de pensamento e hibridização na produção da série *Manto*

Luiz Lavalle Filho¹
Carina Weidle²
Universidade Estadual do Paraná



A pesquisa investiga a gravura como um processo híbrido e experimental, com foco na série *Manto*, que integra conceitos e técnicas de gravura e pintura. Busca-se compreender a hibridização dessas linguagens no contexto da arte contemporânea, estabelecendo diálogos com as obras de Anselm Kiefer, Cláudio Mubarac e Robert Rauschenberg. A metodologia combina análise fundamentada em autores como Sandra Rey, Walter Benjamin e Luigi Pareyson. Propõe-se que a relação de conceitos e técnicas amplia as possibilidades na produção em arte, resultando em trabalhos que envolvem, a representação do corpo e memórias por meio de processos híbridos.

Palavras-chave: Arte contemporânea; hibridização; gravura; pintura.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4301387841215287>.

² Carina Weidle, Artista plástica e doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, USP - Escola de Comunicação e Artes, em Poéticas Visuais.



A gravura como processo de pensamento e hibridação na produção da série *Manto*

A gravura, além de técnica artística, pode ser compreendida como um processo de pensamento e conhecimento, sendo permeada por etapas de construção que envolvem reflexão, experimentação e planejamento. No contexto contemporâneo, o conceito de processo híbrido redefine os limites da gravura, permitindo que ela dialogue com outras linguagens artísticas.

Este capítulo tem como objetivo analisar a gravura como um campo experimental e híbrido, destacando seu papel como veículo de expressão artística e cultural, além de apresentar um estudo da série *Manto*, que explora a hibridização entre gravura e pintura. A pesquisa aborda o problema central da integração entre técnicas tradicionais e contemporâneas, investigando como esses processos dialogam no contexto das artes gráficas.

A metodologia inclui análise de referenciais teóricos e artísticos, como Sandra Rey, Luigi Pareyson, Walter Benjamin e estudos sobre a obra de Giovanni Battista Piranesi, Giorgio Morandi, Anselm Kiefer, Claudio Mubarac e Robert Rauschenberg.

A gravura como processo de pensamento

A gravura, historicamente, é um meio que exige planejamento técnico e conceitual. Primeiramente a gravura envolve etapas na sua construção, contendo numerosos equipamentos, prensas, materiais e técnicas na sua elaboração. Esses processos, como aponta Marcos Butti (1996, p. 110), exigem reflexão, pois o artista, enquanto grava a matriz, trabalha a partir de probabilidades e não com certezas, exigindo um esforço mental constante para fazer o signo gravado corresponder às necessidades construtivas da imagem impressa; ou seja, esse planejamento complexo permite ao artista explorar conceitos visuais diferentes, tornando a gravura uma linguagem própria e pessoal.

Marcos Butti (1996, p. 110) cita dois artistas de épocas distintas que compreendem e constroem planejamentos diferentes a partir dessa definição: Giovanni Battista Piranesi e Giorgio Morandi. Na construção de suas gravuras, Piranesi opta pela



técnica em que utiliza a morsura³ múltipla, ou seja, vários banhos de ácido na matriz de água-forte, o que reforça a ideia de planos distantes, através dos diferentes contrastes de linha. Butti (1996, p. 110) afirma que o artista realizou 14 banhos de ácido, o que resultou numa gravura que apresenta uma infinidade de gradações de claro e escuro, uma composição com um espaço gigantesco, labiríntico e idealizado, dentro do universo da perspectiva renascentista. Já na produção de Morandi, séculos depois, também na técnica de água-forte, suas gravuras exploram apenas uma camada de morsura, propondo superfícies muito mais planas e com pouca profundidade, remetendo à pesquisa moderna de espaço visual. Nos dois exemplos as escolhas técnicas estão a serviço do conceito dos artistas e não o inverso. Isso demonstra a gravura como processo mental e experimental em ambos os artistas.

Com o avanço da tecnologia, Walter Benjamin (1992, p. 75) reflete sobre os novos recursos técnicos de criação de imagens, levantando questões sobre a velocidade da reprodução e a forma como o público as recebe. Essa mudança impacta tanto o processo de criação quanto a forma de apreciar a arte.

O desenvolvimento técnico, juntamente com a aplicação da gravura, viabilizou a reprodução de imagens ao longo do tempo, transformando também a trajetória da obra de arte e influenciando profundamente sua expressão poética e artística, possibilitando ao gravador diferentes experimentações técnicas e de materiais, contribuindo para um fazer cada vez mais poético e criativo, através de uma cadeia de reações subjetivas, podendo não ser totalmente conscientes na sua realização. Como aponta Sandra Rey (2004, p. 134), esses erros e acontecimentos propõem possibilidades que a desviam da primeira intenção, podemos pensar qualquer produção em arte como o lançar uma flecha: partimos de um ponto determinado como uma mira, mas sem almejar com exatidão o percurso dessa ação, ou seja, a produção em gravura também segue essa lógica, pois na sua construção ela vai ganhando autonomia. O artista segue o fluxo do processo, reagindo aos materiais, às formas e aos acasos que surgem, permitindo que a própria obra o guie.

A gravura também é um meio de disseminação de conhecimento. Através da reprodutibilidade técnica, é possível o compartilhamento de ideias e narrativas de maneira

³ Nessa técnica de gravura a imagem é gerada a partir de ranhuras com a ponta seca sobre o verniz que é aplicado na matriz; essa placa é banhada no ácido, que corrói o metal desprotegido, gerando os sulcos na superfície. A variação de profundidade da ranhura gera diferentes tonalidades das linhas e hachuras quando a imagem é impressa (Butti, 1996, p. 110).



acessível para públicos diversos, tornando a gravura não só uma expressão individual, mas coletiva, um veículo de comunicação cultural e educação visual. Esses processos, segundo Walter Benjamin (2012, p.13), provocam uma revolução, o desaparecimento da aura da obra de arte e de sua existência única para uma existência serial, em que o receptor tem o acesso a obra em qualquer circunstância.

Portanto, as gravuras transpõem a mera reprodução de imagens, mas um complexo processo técnico de reflexão e poética singular do artista, possibilitando o que Marcos Butti (1996, p. 112) define, que papel e tinta, feltro e gordura se transforme em arte. Além disso, podemos pensar a gravura no seu processo expandido, permeando outras linguagens.

O conceito de hibridização nas Artes Gráficas

Minha pesquisa se insere no conceito de “processo híbrido”, conforme desenvolvido pela artista e professora Sandra Rey. Em seu trabalho, Rey (2004, p. 2) define processos híbridos como “aqueles nos quais as linguagens artísticas se cruzam e se contaminam, resultando em cruzamentos impuros”. A pesquisa da autora investiga a obra do artista pioneiro da arte digital, Edmond Couchot, que utiliza a hibridação entre instalação, imagem e arte interativa digital, fundamentada no cálculo automático. No entanto, a proposta de Rey vai além da exploração dessa obra específica, propondo uma reflexão expandida sobre o conceito de hibridação, aplicado a diversas formas de produção artística que envolvem a fusão de técnicas, categorias, conceitos e tradições variadas.

De acordo com Sandra Rey, a hibridação na arte contemporânea implica problematizar e desviar a técnica original, buscando inventar novas formas de expressão artística. O foco recai sobre as invenções e os cruzamentos entre conceitos e técnicas, resultando em proposições artísticas inovadoras. Com base nesses princípios, meu processo conceitual e técnico se desenvolve de maneira consciente, mas também subjetiva, alinhando-se aos critérios da hibridação. Nesse contexto, procuro integrar as linguagens da pintura e da gravura, apropriando-me de chapas de raio-x e suas histórias pessoais. Essas chapas servem como matrizes para processos inventivos de gravura em ponta-seca, nas quais não apenas a imagem do raio-x é utilizada, mas também a



sobreposição de palavras e desenhos gravados, que evocam subjetivamente a presença e a história dos indivíduos a quem essas imagens pertencem.

A construção desse procedimento e a delimitação do problema reforçam o que Sandra Rey define como processo híbrido. Tais processos, inventados por mim, delineiam uma prática contemporânea em arte que se aproximam do que é proposto pela teoria da formatividade de Luigi Pareyson. Segundo Sandra Rey (2004, p. 3), Pareyson propõem a ideia de que o artista realiza uma invenção durante o processo criativo, no qual vai cruzando, efetivando e executando, sempre a partir de uma lei interna e singular de organização. Com base nessa premissa, a série *Manto* emerge como um trabalho construído a partir de um método singular, no qual as técnicas de gravura e pintura se intercalam. Utilizando uma prensa para a impressão das imagens geradas nas chapas de raio-x também são criadas monotípias a partir da aplicação de tinta diretamente sobre o tecido. O tecido, dobrado e amassado no rolo da prensa, gera manchas variadas, muitas das quais assemelham-se às manchas de Rorschach⁴. Não me interessa a questão do teste psicológico, mas as potencialidades gráficas resultantes do processo de rebatimento e espelhamento das formas.

O controle da intensidade e transparência dessas manchas é realizado por meio da calibração da pressão do rolo sobre o tecido e pela variação das qualidades translúcidas das tintas utilizadas, que, em alguns casos, são mais pigmentadas, e em outros, mais diluídas. Essas variações resultam em diferentes manchas e transparências, gerando veladuras, um conceito intrinsecamente ligado aos processos pictóricos.

⁴ O teste Rorschach foi estabelecido pelo psicólogo suíço Hermann Rorschach, no século XIX. Mostrava dez borrões de tinta aos doentes e pedia-lhes que interpretassem o que viam. As respostas dos doentes eram depois diagnosticadas com um perfil psicológico. O teste explora a nossa normal determinação de encontrar coisas que podem reconhecer entre formas casuais. Alguns artistas usam borrões de tinta com base de início de uma pintura – nuvens, fumo etc. Deste modo pode criar muitas coisas a partir de uma impressão que foge a qualquer descrição (Simblet, 2011, p. 99).

Figura 1 – Matriz em chapa de raio-x (2023), de Lavalle.



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

As impressões realizadas a partir das chapas de raio-x geram imagens rebatidas, repetidas e desgastadas, cujas manchas também são sujeitas a sobreposições de outras imagens e marcas. Esse processo resulta em uma composição final que possui tanto características gráficas quanto pictóricas (Figura 1). As linhas, de espessuras e texturas diversas, são típicas dos processos de gravação, mas estão também contaminadas por aspectos pictóricos, como as veladuras e transparências de diferentes cores. Essas sobreposições de tonalidades produzem superfícies com variações nas temperaturas de cor, que oscilam conforme as camadas de tinta são aplicadas. Esse processo gera uma flutuação de formas na superfície do suporte, criando uma dinâmica visual que sugere diferentes pulsações.

As formas apresentam bordas tanto definidas e nítidas quanto difusas, oferecendo ao espectador uma multiplicidade de leituras possíveis. Esse contraste entre bordas rígidas e suavizadas propõe a ideia de um corpo em transição – uma forma que transita do material para o efêmero, do físico ao espiritual. A interação entre as camadas de imagem e as manchas criadas sugere um processo contínuo de transformação e transição, evocando o movimento entre o tangível e o intangível, entre o presente e o ausente. Esse jogo entre o visível e o invisível, entre a dureza da gravura e a fluidez da pintura, é um reflexo do próprio conceito de hibridação, onde as fronteiras entre as técnicas se dissolvem e se interpenetram, gerando um novo território expressivo.

Figura 2 – Detalhe da série *Manto*, de Lavalle



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

Figura 3 – *Manto* (2023), de Lavalle



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).

A série *Manto* exemplifica a aplicação prática dos conceitos de hibridação e experimentação na gravura (Figuras 2 e 3). A série é baseada na obra de Anselm Kiefer, que trabalha com a desconstrução e a reconstrução de superfícies. O que me interessa em sua produção, é a mescla de técnicas e a alquimia resultante da mistura de materiais usados em suas obras. Juliana Alvarenga (2016, p. 78) descreve que Kiefer trabalha com



diferentes substâncias e que não busca cores ou ilusão em suas pinturas, mas processos físicos e químicos em suas produções, expondo seus trabalhos ao tempo, ao sol e chuva, buscando o desgaste nas suas imagens. Como acontece nas obras de Kiefer, os desgastes nos meus trabalhos aparecem da mistura de tintas à base de água (tintas acrílicas artesanais) e tintas à base de óleo e solvente sobrepostas nos processos de monotipia, a tinta acrílica repele sobre a camada de tinta a óleo, resultando em superfícies fraturadas.

Nas produções gráficas de Cláudio Mubarac, o artista utiliza imagens de anatomia para produção de gravuras em metal, e, de acordo com Tadeu Chiarelli (2006, p. 8), ele funde o tema do seu próprio corpo com a linguagem gráfica. Mubarac utiliza imagens de chapas de raio-x de um acidente automobilístico que sofreu para a construção de gravuras, representando em composições variadas a sua cabeça, tronco e membros, evidenciando a fragilidade humana e a fragmentação do corpo. Como Mubarac, meu processo operatório utiliza chapas de raio-x e suas histórias para a produção dos trabalhos, mas, diferente dele, uso chapas de pessoas do meu entorno e de membros da família e faço a gravação em ponta-seca diretamente na chapa de raio-x aliando com técnicas pictóricas.

As imagens das chapas de raio-x, provenientes de diferentes partes do corpo humano, servem de base para as gravações. Usando uma mesa de luz, essas imagens são transferidas em ponta seca, procuro simplificar essas imagens alterando formas e incluindo palavras e outros desenhos de acordo com a história que carrega a chapa de raio-x. As impressões, realizadas em tecido dobrado, criam texturas únicas que remetem às manchas de Rorschach. Esse processo, deliberadamente aberto ao acaso, reforça a ideia de um corpo fragmentado, transpondo a técnica gráfica para um território simbólico e emocional.

Basicamente, passo a manipular essas imagens pré-existentes das chapas de raio-x, propondo composições feitas por processos de colagem, como define Marco Giannotti (2009, p. 43): ao invés de copiar o real, a colagem permite a incorporação de pedaços do mundo a própria obra; ao invés de criar imagens originais, o artista altera imagens já existentes.

O artista Robert Rauschenberg foi importante para entender esse processo compositivo e de apropriação. De acordo com Giannotti (2009, p. 43), esse artista faz ressurgir a colagem, através da utilização de fotografias em seus trabalhos que combinam

serigrafia e pintura. Assim como ele, manipulo imagens prontas, recombina-as na superfície pictórica, propondo um certo tipo de colagem (Figura 4).

Nesses trabalhos, o espaço ilusório de profundidade é gradativamente substituído e a superfície se torna cada vez mais plana e indícios dos processos pictóricos ficam evidentes enfatizando a planaridade da pintura.

Figura 4 – Processo de pintura de Lavalle



Fonte: Elaborado pelo autor (2023).



Como os processos que envolvem a produção das obras desta pesquisa baseiam-se na apropriação de chapas de raio-x, na manipulação das imagens contidas nelas e nas histórias associadas a essas chapas foram fundamentais os depoimentos das pessoas para a criação de composições com características únicas, com cada pintura carregando a memória e os traumas dessas experiências. Nas manipulações das imagens, emergem palavras, fragmentos, poesias e desenhos que representam cenas a partir dessas histórias, integradas às imagens da anatomia do corpo, todas gravadas sobre a chapa. Essas interferências conferem singularidade a cada matriz e, conseqüentemente, a cada pintura.

Outro procedimento significativo foi a ausência de controle no que está sendo gravado. Como as gravações são feitas com o tecido dobrado, não tenho precisão sobre o que será registrado ou como os rebatimentos e as manchas se apresentarão. Acredito que esses “acidentes” potencializam a produção e orientam as decisões subsequentes na construção da composição. A pintura parece ter autonomia e vai se autogerindo, como se ela adquirisse vida, como define Isabelle Graw (2018, p. 152) ao descrever características de pinturas que adquirem aspectos humanos.

As superfícies desses trabalhos lembram peles, com suas marcas, rugas e cicatrizes, ou seja, se constituem como um corpo pictórico formando o que Georges Didi-Huberman chamou de “pintura encarnada”:

O encarnado é pensado segundo o fundamento mesmo de uma teoria da cor. Pois ele se define ali como o entrelaçamento das três cores primárias ou “fundamentais”, *Hauptfarben*, reconhecidas como tais desde o *Traité du coloris* de Le Blond, em 1756, retomadas em seguida por Tobias Mayer em 1758 e J. H. Lambert em 1772: vermelho das artérias, azul das veias e amarelo da pele (Didi-Huberman, 2012, p. 37).

Procuro usar como referência simbólica essas relações cromáticas procurando trazer uma consciência de vida para pintura. A visualidade desses trabalhos revela que, a certa distância, suas características pictóricas prevalecem, especialmente pela relação cromática; no entanto, a observação mais próxima se torna igualmente importante, revelando a riqueza de linhas resultante dos processos gráficos.

Portanto, as possibilidades experimentais de cruzamento entre a gravura e pintura foram cruciais para a estruturação dos trabalhos da série *Manto*. A utilização da prensa como ferramenta para a dobra dos tecidos, as manchas gráficas obtidas por meio de monotipias e o uso das chapas de raio-x como matrizes foram processos que levaram à produção de pinturas praticamente sem o uso de pincéis. Dessa forma, a série *Manto* se



posiciona numa categoria não convencional de pintura, podendo ser classificada como trabalhos híbridos, conforme proposto por Sandra Rey. O estudo realizado por ela fornece uma base significativa para explorar os cruzamentos entre os conceitos de pintura e gravura, ampliando as possibilidades de geração dos trabalhos.

A série se encontra em construção e novos desdobramentos virão, propondo novas pesquisas e experimentações.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Juliana. **A poética da substância**: procedimentos da alquimia em artistas contemporâneos. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: L&PM, 2012.

BUTI, Marco. A gravação como processo de pensamento. **Revista USP**, São Paulo, n. 29, pp. 107–112, maio 1996. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/revusp/article/view/25647>>. Acesso em: 18 nov. 2025.

CHIARELLI, Tadeu. A gravura no espelho. In: _____. **Objetos frágeis**: a gráfica de Claudio Mubarac. Catálogo de Exposição. Curadoria: Thadeu Chiarelli. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2006.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Tradução e Sandra Rey. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. Tradução de de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

GIANNOTTI, Marco. **Breve história da pintura contemporânea**. São Paulo: Claridade, 2009.

GRAW, Isabelle. **The love of painting**. Frankfurt am Main/Berlin: Sternberg Press, 2018.

PAREYSON, Luigi. **Estética, teoria da formatividade**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

REY, Sandra. Cruzamentos impuros: conexões, encontros e cruzamentos na construção de dispositivos poéticos na arte contemporânea. **XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Belo Horizonte, 2004.

SIMBLET, Sarah. **Desenho**: uma forma prática e inovadora para desenhar o mundo que nos rodeia. São Paulo: Ambientes & Costumes editora, 2011.

Entre corpo e espaço: a fotografia de Francesca Woodman na arte contemporânea

Natalia Sanabria de Mello¹

Rafael Tassi Teixeira²

Universidade Estadual do Paraná



O artigo analisa aspectos formais e conceituais da obra da artista norte-americana Francesca Woodman (1958-1981) com o objetivo de destacar sua relevância na arte contemporânea, desafiando leituras que a reduzam a exercícios biográficos. A partir de uma revisão historiográfica e bibliográfica, pontuando críticos da arte como Arthur Danto, Rosalind Krauss e Peggy Phelan, o texto propõe uma análise de três imagens criadas entre 1975 e 1976, nas quais corpo e espaço se relacionam de forma simbólica, expandindo sua linguagem fotográfica. O texto examina como Woodman utiliza a casa em ruínas – cenário recorrente em suas fotos – como extensão do corpo e do inconsciente, aproximando-se das reflexões de Gaston Bachelard sobre a poética do habitar, e do conceito freudiano de *unheimlich* para situar o estranhamento presente em suas imagens, nas quais presença e ausência, materialidade e imaterialidade se confundem. Dialogando com autores como Roland Barthes, André Rouillé e Charlotte Cotton, o artigo compreende a fotografia de Woodman como um campo de exploração artística e conceitual. Assim, reafirma-se a potência de sua obra em investigações sobre fotografia, subjetividade do ser e sua relação com o espaço na contemporaneidade.

Palavras-chave: Francesca Woodman; fotografia; arte contemporânea.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8698398537132338>.

² Orientador. Pós-Doutor em Cinema e Audiovisual pela Universidade Autônoma de Barcelona (UAB).



Da fotografia além

“É numa casa que a gente se sente só.
E não do lado de fora, mas dentro dela.
No parque, há pássaros, gatos.
E também, uma vez, um esquilo, um furão.
Não estamos sozinhos em um parque.
Em casa, porém, ficamos tão sós que às vezes nos perdemos.”
(Marguerite Duras)

Este artigo tem como objetivo analisar aspectos formais e conceituais da obra da artista norte-americana Francesca Stern Woodman (1958-1981), descrevendo como sua trajetória e recepção se mantém relevante para a fotografia contemporânea, e questionando leituras que a reduzem a exercícios meramente biográficos. Deste princípio, a pesquisa busca se aprofundar no modo em que a artista transforma o corpo e a casa – sempre presente em suas fotografias – em campos simbólicos de investigação, tensionando limites entre o íntimo e público, visível e invisível. Para tanto, foi utilizada uma revisão bibliográfica da crítica especializada da arte norte-americana e estudos acadêmicos disponíveis em língua portuguesa. Embora a obra de Woodman seja amplamente estudada até os dias de hoje, boa parte das interpretações ainda privilegia aspectos biográficos, o que expõe uma lacuna nas análises conceituais de sua produção. Diante disso, este artigo busca compreender: de que forma corpo e espaço se relacionam na fotografia de Francesca Woodman e o que essa relação revela sobre as práticas artísticas contemporâneas?

Em consequência, essa pesquisa busca contribuir para a bibliografia brasileira oferecendo uma leitura que estimule e amplie a recepção da obra de Woodman, tanto como de artistas mulheres no contexto da arte contemporânea, ao evidenciar como sua prática fotográfica questiona o próprio estatuto da imagem fotográfica e a noção de autoria na arte. Para este estudo, foram escolhidas 3 imagens da artista em que é possível analisar as dicotomias entre corpo e espaço citadas nesse texto, e que foram criadas na mesma cidade e período de sua vida; enquanto estudava na Rhode Island School of Design (RISD) em Providence, Rhode Island, entre 1975 e 1976. Nas Figuras 1 e 2, o cenário é composto por uma casa abandonada, escolha que explora esteticamente suas



experimentações fotográficas. Já na Figura 3, o fundo da imagem é de um *loft* comercial, onde Woodman residia e ocupava como estúdio no seu primeiro ano de faculdade.

Quando digitamos “Francesca Woodman” no maior *site* de buscas da internet, a primeira página que aparece no Brasil é de um artigo de jornal que se intitula *O risco de ser artista*. Podemos assumir duas situações a partir disso: Woodman é consolidada artista, não apenas fotógrafa, e há um interesse contínuo em sua vida pessoal além de sua contribuição artística (MacLennan, 2016). Não é de hoje que, na cultura ocidental, se mistura a vida com a obra de quem cria, transformando artistas em produto de mercado cultural (Bueno, 2010), inclusive. Nessa perspectiva, não é apenas a obra que importa, mas seu próprio processo, e Woodman não é exceção: na bibliografia *online* encontram-se artigos e monografias de diversas áreas; dentre eles, uma dissertação de mestrado que interpreta seu percurso artístico apontando possíveis diagnósticos psicológicos (Mendonça, 2014). Afinal, estamos falando de uma jovem mulher que produziu nos anos 1970 (uma das décadas mais efervescentes do cenário sociopolítico norte-americano), dos 13 aos 22 anos de idade, um trabalho extenso e profundo sobre corpo e imagem, tempo e espaço, privado e público.

Não à toa, Woodman capturou a atenção de importantes críticos da arte como Arthur Danto e Rosalind Krauss. Peggy Phelan, teórica norte-americana, conspirou que a inspiração para os autorretratos de Woodman vem de um desejo suicida: “a prática artística de Woodman pode ser compreendida como uma forma de ensaiar a própria morte” (2002, p. 22, tradução nossa). Análises como essa, que se baseiam na vida pessoal de uma artista, reforçam a ideia de que uma mulher só consegue criar a partir de sua própria história e vivência, inferiorizando e reduzindo o alcance de sua produção.

Woodman produziu, ao longo de 9 anos, um corpo de mais de 10.000 negativos e 800 impressões, e, até 2018, diziam-se disponíveis ao público apenas 1/4 desse acervo (Fiore, 2018). Os aspectos formais de suas composições são o uso do negativo em preto e branco, médio formato e em longa exposição. Suas fotos eram impressas e expostas em formatos relativamente pequenos em comparação a outros trabalhos de sua época, aproximadamente 15 cm x 15cm, estabelecendo assim, uma relação intimista com o observador. Constantemente sujeito e objeto, a artista foi marcada por seus autorretratos, mas há na extensão de seu trabalho, o uso de outras modelos confundidas com frequência



com ela própria, distanciando a teoria de Phelan de que sua obra se concentra em um estudo narcísico, propondo antes um jogo de presença e ausência, identidade e alteridade.

É notável que, desde sua morte prematura em 1981, a ação curatorial de seus pais artistas, George e Betty Woodman, foi fundamental para seu reconhecimento artístico. E o que se mostra claro, como as luzes que Woodman manipula estrategicamente em suas fotos, é que se contesta como se deu sua criação e seus diversos significados conceituais, mas não sua relevância para a arte contemporânea. Para Arthur Danto (2004), “seu trabalho se revela ao longo do tempo como a obra de um poeta brilhante e precoce, como Keats ou Rimbaud, cuja voz está presente em cada linha” (tradução nossa). Quando Danto nomeia Woodman como poeta, compreendemos que para nos aproximarmos de sua produção, devemos também, percorrer a natureza da própria poesia e de sua singularidade.

Se a fotografia como fenômeno cultural e democrático ainda gera teorias em expansão, através das imagens de Woodman, o desafio de categorizar a fotografia na história da arte é intensificado (Menotti; Zorzal, 2017). Seja pelo próprio corpo performático da artista, seja pelo conteúdo completo de sua obra, ambos continuam fragmentados se considerarmos que não temos acesso ao seu arquivo de forma linear. Esse estoque é revelado em maior acesso ou volume ano após ano; comprado, leiloado e exposto por organizações e museus em todo o mundo (Mosaner, 2020, p. 77). Seu acervo fragmentado inscreve-se na lógica que Artur Freitas (2004, p. 14) denomina “dimensão social da imagem”, isto é, a condição material, institucional e mercadológica pela qual uma obra pode adquirir significado.

A influência dos pais em sua produção começa desde cedo, não pela escolha de formas ou temas, mas na naturalidade com que a arte estava presente no cotidiano da família Woodman (bem explorada no documentário de Scott Willis de 2011, *The Woodmans*), o que parece originar a coexistência do viver e do criar na vida da jovem, impulsionando um desejo de uma linguagem sobre as coisas que não é pela documentação do real (Rouillé, 2009). De acordo com Chris Townsend (2006), a artista usa a fotografia para criticar o fracasso e a incapacidade do próprio *medium* de ser um transmissor da realidade, e a escolha do meio de trabalho está em constante diálogo com o seu conceito. Quando entra na formação em fotografia na RISD em 1975, Woodman já possui o hábito de alugar imóveis em que mora e também usa como estúdio e quarto escuro de revelação

(Matthews, 2019). A partir da reflexão desenvolvida por Virginia Woolf no ensaio *Um teto todo seu* (1929), no qual a autora discute as condições materiais e estruturais necessárias à criação artística da mulher, vislumbramos como Woodman movimentava o ambiente interior para a experimentação artística, onde corpo e paredes se fundem como elementos do subjetivo e da criatividade, e não do aprisionamento.

Figura 1 – *House #3* (1975-76), de Francesca Woodman



Legenda: Impressão em gelatina de prata, 16,03 cm x 16,19 cm.

Fonte: Woodman Family Foundation (2025).

Sua preferência por casas decadentes se traduz em gesto estético, reforçando a distância que a artista deseja manter contra a pureza da fotografia moderna (Rouillé, 2009). A poética de sua linguagem se mantém não só na elaboração do cenário, mas como este transparece no sintético da fotografia, como podemos observar na Figura 2, em que

papéis de parede rasgados lembram pedaços de vidro. Viver e trabalhar no mesmo espaço camufla limites entre pessoal e profissional, dificultando diferenciar analiticamente onde documental e ficcional se discernem. Nessa imagem e em tantas outras, Woodman dissolve a fronteira entre o íntimo e o público: ao habitar o espaço da casa como extensão de seu corpo e de sua prática artística, ela não apenas reverte a lógica que inferioriza o privado, mas constrói visualmente outra possibilidade de discurso, através da experiência sensível, do cotidiano e da intimidade, circulando em um ambiente doméstico sem se apresentar como sujeito domesticado, visto e imóvel, como a mulher é representada dentro do discurso patriarcal.

Figura 2 – *From Space 2* (1976), de Francesca Woodman



Legenda: Impressão vintage em gelatina de prata. 25,4 cm x 20,32 cm.

Fonte: Marian Goodman Gallery (2025).

Entre outras leituras, a influência do surrealismo é uma das mais tradicionais e, de fato, Woodman se mostra fã em cartas e escritos à amigos narrando como gosta do livro de André Breton (fundador do movimento), *Nadja*, e como gostaria que suas fotos se parecessem com a linguagem do romance (Pedicini, 2012). De acordo com Roland Barthes (1984), “a linguagem é, por natureza, ficcional” (p. 128).

Em *The Woodmans* (2011), seu pai, George Woodman, relata que, durante um acidente em sua rua, quando um caminhão tomba e derrama farinha branca pelo asfalto, Francesca tem a ideia de trabalhar com esse material em um projeto.

Figura 3 – *Sem Título* (1975-1976), de Francesca Woodman



Legenda: Impressão em gelatina de prata, 16,03 cm × 16,19 cm.
Fonte: Woodman Family Foundation (2025).



À primeira vista, o que identificamos na foto é o contraste entre preto e branco, a forma em que a sombra “de um corpo” desenhado no chão se contrapõe à presença “do corpo” sentado na cadeira que geram um estranhamento e curiosidade.

Para melhor elaborar esse estranhamento observado na imagem acima, o conceito utilizado é o criado por Sigmund Freud, *unheimlich*, que descreve uma das características desse infamiliar sendo “tudo aquilo que deveria ter permanecido em segredo, oculto, mas que apareceu” (2010, p. 338). O conceito psicanalítico vem do ensaio *O inquietante (Das Unheimliche)*, de 1919, no qual Freud investiga a natureza do estranho na experiência psíquica. O termo, de difícil tradução, vem da tensão semântica entre *heimlich* (familiar, doméstico) e *unheimlich* (infamiliar, inquietante), indicando o momento em que o familiar se torna perturbador por revelar algo que deveria se manter escondido. Dentro da teoria, não é apenas o revelar que perturba, mas sua constante repetição. A duplicidade do corpo e também a da foto – já que quem fotografa também está nela (Barthes, 1984) – é a questão que perturba a cena. Não temos a identidade desse corpo, somente o vestígio de sua existência marcados no chão da casa. A escolha de manter os sapatos para a *performance* sugere que Woodman quer sinalizar a diferença entre corpo e sombra, material e imaterial.

A casa em *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, para além de sua estrutura e material, é também o que configura um universo próprio, um cosmos, “sem ela o homem seria um ser disperso” (1979, p. 201). Woodman se mantém dispersa nas imagens dentro da casa, mas é utilizando a materialidade da fotografia analógica que ela desafia novamente o onírico e intangível. Dentro da casa, as paredes não são confinamento e é o tempo que se mantém disperso, em diálogo constante com a efemeridade e o aprisionamento do sujeito no ato de fotografar: “Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso” (1979, p. 202). Bachelard também discorre sobre o uso da intimidade e imaginação para ocupar esse espaço (tempo) da casa, mas que não necessariamente resultam em um registro linear da história: “Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade” (1979, p. 203). A estrutura para se ter um espaço de intimidade, que suspende o tempo e incentiva o criar, é o que também defende Woolf em *Um teto todo seu*, sendo o ganho da artista mulher a expressão artística tão bem representada no universo particular das fotografias de Woodman.



Ao analisar a fotografia do moderno ao contemporâneo, Charlotte Cotton (2004) revisa o papel do fotógrafo no processo de criação, observando, “em certo grau, o papel do artista aqui é semelhante ao de um editor de imagens ou de um curador, moldando o significado das fotografias por meio de atos de interpretação, em vez da criação das imagens” (tradução nossa, p. 204). Nessa perspectiva, Woodman desloca a fotografia de seu estatuto documental para transformá-la em um campo de investigação conceitual, em que sua recepção acompanha o olhar de quem vê ou teoriza. Quando edita o registro do “real”, seja a casa como espaço além do meramente doméstico, ou o corpo que se mantém móvel e indistinto dentro da casa, a artista cria imagens que desafiam a exposição de seu corpo em interação com o espaço. O espaço não é apenas uma casa e o corpo não é apenas um corpo, ambos são formas de linguagem. Sendo assim, Woodman se mantém elaborando possíveis discursos e interpretações na arte contemporânea, como um eterno enigma.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de António da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultura, 1979.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BUENO, Maria Lúcia. Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas artes plásticas. **Revista de Ciências Sociais**, v. 41, n. 1, pp. 27–47, 2010.

COTTON, Charlotte. **The photograph as contemporary art (world of art)**. Londres: Thames & Hudson, 2004.

DANTO, Arthur C. Darkness visible. **The Nation**, 15 nov. 2004. Disponível em: <<https://www.thenation.com/article/archive/darkness-visible-0/>>. Acesso em: 22 ago. 2025.

DURAS, Marguerite. **Escrever**: 1. Tradução de Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

FIORE, Julia. Reevaluating Francesca Woodman, whose early death haunts her groundbreaking images. **Artsy**, 22 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-reevaluating-francesca-woodman-early-death-haunts-groundbreaking-images>>. Acesso em: 22 ago. 2025.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 34, pp. 3-21, 2004.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. **O homem dos lobos e outros textos**



(1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14 (Obras completas).

KRAUSS, Rosalind E. **Bachelors**. Cambridge: MIT Press, 1999.

MACLENNAN, Glória Crespo. Francesca Woodman: o risco de ser artista. **El País**, 28 jan. 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/22/cultura/1453475483_302876.html>. Acesso em: 22 ago. 2025.

MARIAN GOODMAN GALLERY. **Francesca Woodman – Alternate Stories**. Disponível em: <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/francesca-woodman-alternate-stories/>>. Acesso em: 10 nov. 2025.

MATTHEWS, Anna. **Redefining domesticity**: Francesca Woodman's "House" series and the politics of feminism. 2019. Dissertação (Mestrado em Arte) – American University, Department of Art, Washington, D.C., 2019. Acesso em: <<http://hdl.handle.net/1961/auislandora:84441>>. Acesso em: 05 out. 2025.

MENDONÇA, Mariana Roque Martins de Carvalho. **O estudo da representação de si através da obra fotográfica de Francesca Woodman numa perspectiva psicodinâmica e projetiva**. 2014. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – ISPA – Instituto Universitário, Lisboa, 2014.

MENOTTI, Gabriel; ZORZAL, Bruno. Entrevista: o filósofo François Soulages e a estética da fotografia na era digital. **Zum**, 2 out. 2017. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-francois-soulages-2/>>. Acesso em: 22 ago. 2025.

MOSANER, Renata Amado Sette. **Da obscuridade à fama**: percursos da obra de Francesca Woodman na arte contemporânea. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

PEDICINI, Isabella. **Francesca Woodman**: the Roman years: between flesh and film. Londres: Contrasto, 2012.

PHELAN, Peggy. **Francesca Woodman's photography**: death and the image one more time. *Signs*, Chicago, v. 27, n. 4, pp. 979-1004, 2002. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/339640>. Acesso em: 22 ago. 2025.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

TOWNSEND, Chris. **Francesca Woodman**. Londres: Phaidon, 2006.

WOODMAN FAMILY FOUNDATION. **Works – Francesca Woodman**. Disponível em: <https://woodmanfoundation.org/francesca/works>. Acesso em: 10 nov. 2025.

Mise-en-scène: a representação cênica nas histórias em quadrinhos

Rosana Moro¹

José Eliézer Mikosz²

Universidade Estadual do Paraná

Para este artigo pretendo investigar a aplicação dos princípios da *mise-en-scène* na construção da representação cênica em Histórias em Quadrinhos (HQs), com ênfase na escrita de roteiros e elaboração de *storyboards*. Partindo de uma abordagem teórico-prática, a pesquisa busca integrar experiências prévias em arte sequencial e produção de roteiros para analisar como elementos cenográficos — como espaço, composição visual e ambientação — contribuem para a narrativa quadrinizada. A metodologia combina revisão bibliográfica e análise de casos, articulando referenciais teóricos do teatro, como Ratto, 2001, que define cenografia como “o espaço eleito para que nele aconteça o drama”, com estudos da linguagem dos quadrinhos. O objetivo central é demonstrar como a descrição detalhada de cenários no roteiro e no *storyboard* amplia a expressividade visual e a imersão narrativa, estabelecendo diálogos entre a dramaturgia e a narrativa sequencial gráfica. Para contextualizar a discussão do processo de dissertação, serão apresentados conceitos fundamentais da dramaturgia e das HQs, seguidos de investigação sobre técnicas de roteirização e construção de quadros. Mediante exemplos práticos e estudos de caso, busca-se evidenciar a capacidade desses elementos enriquecerem a comunicação visual, oferecendo aportes criativos e técnicos para produtores e pesquisadores da área. A pesquisa avançará ao propor sistematização metodológica para a transposição de técnicas cênicas para os quadrinhos, reforçando o potencial interdisciplinar entre os tipos de narrativas sequenciais.



Palavras-chave: *Mise-en-scène*; histórias em quadrinhos; roteiro; cenografia; narrativa visual.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4621454086330820>.

² Orientador. Pós-doutor em Arte Visionária e Psicodélica pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) e Doutor pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

***Mise-en-scène*: a representação cênica nas histórias em quadrinhos**

Neste artigo, proponho integrar experiências por meio da investigação da representação cênica do quadro na escrita de roteiros de histórias em quadrinhos, com o objetivo de evidenciar a relevância da identidade visual na construção narrativa. Com a pesquisa, pretendo articular dimensões teóricas e práticas ao examinar os fundamentos da produção cênica aplicados à narrativa das HQs, com ênfase no processo de elaboração de cenários para roteiro e *storyboard*.

Parte do fundamento analítico desta pesquisa consiste em definir os conceitos práticos da *mise-en-scène*, delimitando os tópicos a serem mobilizados. Como referência, adoto a definição de Ratto (2001, p 22) sobre “cenografia”, entendida como “o espaço eleito para que nele aconteça o drama ao qual queremos assistir. Portanto, falando de cenografia, poderemos entender tanto o que está contido num espaço quanto o próprio espaço”.

O objetivo é analisar a integração entre as linguagens de narrativa sequencial/dramaturgia e das histórias em quadrinhos em uma pesquisa artística visual, considerando a construção e a representação cênica como componentes estruturais do roteiro. No teatro, a cenografia, e a produção cênica como um todo, envolve restrições materiais e espaciais, como limitações de orçamento e de local de encenação. Já nas HQs, a criação de cenários depende fundamentalmente da habilidade do desenhista e de sua intenção estética. Nesse sentido, ao refletir sobre questões como “as emoções podem ser visíveis?” (McCloud, 1995, p. 118), busca-se investigar o potencial expressivo e plástico das linguagens gráficas, como traço, pincelada, cor, abstração, realismo, entre outras, relacionando o repertório das artes visuais e da ilustração aos fundamentos da produção cênica e escrita de roteiro.

A construção cênica será tratada aqui sob a noção de *mise-en-scène*, cuja tradução literal do francês é “colocar em cena”, correspondendo, em português, ao termo “encenação”. O conceito abrange, além da cenografia, todo o conjunto visual e o arranjo de elementos em cena, sejam atores/personagens, objetos ou enquadramentos, tanto nas artes visuais, por meio do *storyboard*, quanto na narrativa sequencial, pela direção de arte da história. O uso da *mise-en-scène* é particularmente significativo, pois permite, ao diretor, roteirista ou desenhista, conduzir significados ao espectador pelo modo como os



elementos estão e são dispostos em cena, e não apenas por meio do conteúdo verbal ou físico da ação.

Esta pesquisa se ancora, portanto, no conceito francês de *mise-en-scène*, compreendido como o ato de “colocar em cena”, ao tratar dos elementos visuais e espaciais que compõem uma possível cena capaz de produzir determinado efeito na leitura do público. Veinstein observa que “a noção de encenação é recente; ela data apenas da segunda metade do século XIX e o emprego da palavra remonta a 1820” (*apud* Pavis, 2008, p. 122). Pavis define ainda que “a encenação consiste em transpor a escritura dramática do texto (escrito e/ou indicações cênicas) para uma escritura cênica”.

Complementarmente, Eisner (2010, p. 7) destaca que

A compreensão de uma imagem requer um compartilhamento de experiências. Portanto, para que sua mensagem seja compreendida, o artista sequencial deverá ter uma compreensão da experiência de vida do leitor. É preciso que se desenvolva uma interação, porque o artista está evocando imagens armazenadas na mente de ambas as partes. O êxito ou fracasso desse método de comunicação depende da facilidade com que o leitor reconhece o significado e o impacto emocional da imagem. Portanto, a competência da representação e a universalidade da forma escolhida são cruciais.

Pavis também associa a encenação a um lugar específico, o que permite estabelecer um paralelo com a representação cênica nas HQs:

Encenação e espetáculos concebidos a partir e em função de um local encontrado na realidade (e, portanto, fora dos teatros estabelecidos). Grande parte do trabalho reside na procura de um lugar, muitas vezes insólito, carregado de história ou impregnado por uma atmosfera: barracão, fábrica desativada, parte de uma cidade, casa ou apartamento. A inserção de um texto, clássico ou moderno, neste local descoberto lhe confere uma nova iluminação, uma força insuspeitada e instala o público numa relação completamente diferente com o texto, o lugar e a intenção (2008, p. 127).

A produção de histórias em quadrinhos constitui, assim, uma prática artística que combina texto e imagem na construção de narrativas visuais. Nesse contexto, figurinos e cenários exercem papel fundamental na definição da identidade dos personagens e na ambientação da trama. Como afirmam Nikolajeva e Scott (2011, p. 85), “a ambientação de um livro ilustrado estabelece a situação e a natureza do mundo onde ocorrem os eventos da história [...] A ambientação também é um modo importante de ajudar na criação do personagem.”

A análise e a prática da integração entre cenário e obra são fundamentais para o fortalecimento da narrativa e o enriquecimento da experiência do leitor. Assim, neste mestrado, propõe-se investigar a relevância dos cenários nas histórias em quadrinhos,



desenvolvendo uma reflexão aprofundada sobre suas funções e interações. A pesquisa e a prática artística apresentam-se de forma interdependente, possibilitando explorar a estética, a comunicação visual e o impacto emocional desses elementos sobre o espectador.

Conforme observa Eisner,

A arte dos quadrinhos lida com reproduções facilmente reconhecíveis da conduta humana. Seus desenhos são o reflexo no espelho, e dependem de experiências armazenadas na memória do leitor para que ele consiga visualizar ou processar rapidamente uma ideia. Isso torna necessária a simplificação de imagens, transformando-as em símbolos que se repetem. Logo, estereótipos. [...] Eles se tornam ícones e são usados como parte da linguagem na narrativa gráfica (2008, p. 21).

A elaboração de cenários em HQs pode ser compreendida como uma extensão dos próprios personagens, exercendo influência significativa sobre a narrativa. Quando os cenários assumem o papel de “personagens” dentro da obra, tornam-se elementos determinantes na construção da atmosfera e no desenvolvimento da história. Um exemplo dessa relação ocorre nas chamadas histórias “mudas”, em que a narrativa se estabelece apenas por imagens – sem balões, recordatórios ou narração –, evidenciando a potência expressiva do espaço visual.

Sugayama (2011) concebe a cenografia como uma dimensão que ultrapassa a mera materialização de formas, linhas e cores, definindo-a como

Toda a atmosfera sentida, o contexto assimilado visivelmente e sensorialmente. Muito antes da materialização em linhas, formas e cores está o trabalho de observação e criação. [...] O texto, muitas vezes não fechado, os gestos ainda sendo trabalhados, as cenas em aberto, costumeiramente são a base de trabalho do cenógrafo, que terá que caminhar juntamente com todo o processo de criação e pensamento do diretor, inventando determinada ‘realidade’, desenhando intenções de forma poética ou brutal, conforme pede a alma do espetáculo.

O trabalho do cenógrafo está intrinsecamente ligado ao processo criativo do diretor – no caso das HQs, ao trabalho do roteirista –, que busca construir uma “realidade” específica, moldando intenções de maneira poética ou brutal, realista ou etérea, conforme a natureza da obra. Nesse sentido, Fresnault-Deruelle (1980, p. 125) observa que “o espaço, tal como o deciframos na história em quadrinhos, é uma projeção verossímil, isto é, ‘recebida’, do espaço referencial que resulta de nossa experiência e de nossa cultura.”

Dessa forma, cenários e figurinos não se configuram apenas como suportes visuais, mas como elementos estruturais que definem, influenciam e ampliam a narrativa, contribuindo para a construção da atmosfera e da experiência sensorial do leitor.



A forma como os cenários e figurinos são concebidos e apresentados contribui de maneira significativa para a construção da identidade dos personagens e para a progressão da trama. Assim, os cenários nas histórias em quadrinhos constituem um elemento essencial da narrativa: não apenas ornamentam a história, mas interagem com os personagens e com o enredo, enriquecendo a experiência do leitor e aprofundando a compreensão da obra.

Nesse contexto, destaca-se o papel do roteirista, cuja responsabilidade é comunicar com clareza suas intenções ao desenhista. Como observa Bendis (2020, p. 73): “Qual a função do seu roteiro? [...]. É transmitir sua história, imagens e personagens com clareza ao desenhista. Seu leitor nunca vai ver seu roteiro.” Essa observação evidencia a importância da precisão e da intencionalidade na elaboração do roteiro, uma vez que sua função principal é orientar visualmente a criação da narrativa.

As HQs, enquanto forma artística e narrativa, dependem de recursos visuais que extrapolam o texto verbal. Postema aponta que,

Ao escrevermos sobre quadrinhos, seja com o objetivo de tratar da sua história ou de analisar o seu conteúdo de um ponto de vista social, cultural ou narrativo, chega-se, inevitavelmente, à discussão de suas características formais.” Nessa perspectiva, a escrita de roteiros para HQs geralmente contempla aspectos como composição de imagem, balões, títulos, onomatopeias, requadros, sarjetas, tipos de personagem e estrutura narrativa (Postema, 2018, p.15).

Entre esses elementos, figurinos e cenários desempenham papéis específicos na construção dos mundos ficcionais e na caracterização dos personagens, embora raramente sejam abordados como tópicos centrais nos manuais de roteiro. O figurino, por exemplo, não apenas expressa traços de personalidade, mas também reflete o contexto histórico, cultural e simbólico da narrativa. Já o cenário estabelece a atmosfera e o espaço no qual a história se desenrola, contribuindo para a coerência visual e emocional da obra.

Conclusão

A presente pesquisa propõe uma abordagem que reconhece o cenário como um elemento ativo na construção narrativa das histórias em quadrinhos, ampliando o diálogo entre a teoria da cenografia e as práticas visuais contemporâneas. Ao articular conceitos provenientes do teatro, do design cênico e da narrativa gráfica, o estudo busca evidenciar a importância da *mise-en-scène* como princípio estruturante tanto da leitura quanto da criação artística.



A partir das contribuições de autores como Ratto, Pavis e Eisner, compreende-se que o espaço não é um mero suporte da ação, mas parte constitutiva do discurso visual, capaz de expressar intenções dramáticas e afetivas. Essa perspectiva reforça a ideia de que o cenário – em diálogo com o figurino, a composição de quadros e a direção visual – atua como um componente essencial para a construção de sentido, identidade e atmosfera.

Assim, o projeto não apenas propõe uma reflexão conceitual sobre a representação cênica nas HQs, mas também busca promover uma prática artística fundamentada, que reconhece o potencial expressivo do espaço como veículo narrativo. Ao integrar teoria e criação, esta pesquisa pretende contribuir para a ampliação das discussões sobre as intersecções entre artes visuais, teatro e narrativa gráfica, destacando o cenário como um campo fértil de investigação estética e poética.

REFERÊNCIAS

BENDIS, Brian Michael. **Escrevendo para quadrinhos**. Tradução de Érico Assis. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos**. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. 2. ed. São Paulo: Devir, 2008.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista**. Tradução de Luís Carlos Borges e Alexandre Boide. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. O espaço interpessoal nos *comics*. In: HELBO, André. **Semiologia da representação: teatro, televisão, histórias em quadrinhos**. São Paulo: Cultrix, 1980.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução de Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POSTEMA, Bárbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos**. Tradução de Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. 2. ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001.

Emergente: 100 máscaras do eu

Tatiane Oleinik¹

Sarah Marques Duarte²

Universidade Estadual do Paraná



Esta pesquisa artística investiga o corpo como meio e expressão, articulando práticas de movimento e plásticas que emergem do inconsciente e se materializam na forma de máscaras. A partir do questionamento “Como se dá a inseparabilidade das linguagens e expressões artísticas em meu movimento de criação?”, a investigação percorre experiências corporais com o Movimento Autêntico, o Butô e a Respiração Holotrópica, buscando compreender os atravessamentos entre corpo, desejo e criação. Fundamentada em metodologias de cartografia e autoetnografia, a pesquisa constrói uma escrita de si em diálogo com o pensamento de Suely Rolnik, Deleuze e Guattari, a respeito do rosto, inconsciente e campo de intensidades. O processo se concretiza na confecção de máscaras cerâmicas, elaboradas por meio de técnicas de monotipia e impressão litográfica. Este trabalho propõe uma reflexão sobre o corpo enquanto território vibrátil de emergência do eu, onde o limite entre sujeito e matéria se dissolve em experiência estética e existencial.

Palavras-chave: Corpo; inconsciente; *performance*; tridimensional; rosto.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2226111220748020>.

² Orientadora. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Introdução

Esta pesquisa propõe uma reflexão sobre o corpo como expressão artística e campo de emergência de forças inconscientes, onde diferentes linguagens se interligam e se tornam inseparáveis no movimento de criação. A pergunta que a move é: como se dá a inseparabilidade das linguagens e expressões artísticas em meu movimento de criação?

A investigação parte de experiências pessoais de uma artista-dançarina que busca compreender como o outro a compõe e de que forma o caráter coletivo atravessa o gesto singular. O estudo nasce do corpo, mas se estende para a matéria, para o rosto e para a máscara, formas que contêm e liberam fluxos, afetos e memórias.

O trabalho intitulado *Encanto de Narciso* (Figura 1) de 2024 marca o início dessa trajetória, no qual apunhalo um outro eu, uma máscara de cera feita da cópia exata do meu rosto. A atravesso com uma faca e a carrego com meus dentes durante aproximadamente 20 minutos. Aceso, esse rosto-vela derrete sobre minha carne; se transmuta o eu.

Figura 1 – *Encanto de Narciso* (2024), de Tatiane Oleinik



Fonte: Fotografia de Henrique Oliveira (2024); Oleinik (2024).

Como Narciso, encanto-me pelo eu, me apaixono, e nessa obsessão me firo, morro mais uma vez. No caminhar dançado junto da máscara apunhalada presa pelos dentes, a força exercida é grande, com o cansaço corto minha boca e lasco 2 dentes. O gosto férreo se apresenta e as mãos queimam cada vez mais, ciclo contínuo até o limite do meu corpo. No fim, a máscara cai, a faca que a apunhala se desprende dos meus dentes, o sangue se expurga, cuspidos sobre a cera renomeia, o Encanto se torna Maldição e assim surge o reflexo expurgo da ação, a *Maldição de Narciso* (Figura 2).

Figura 2 – *Maldição de Narciso* (2024), de Tatiane Oleinik

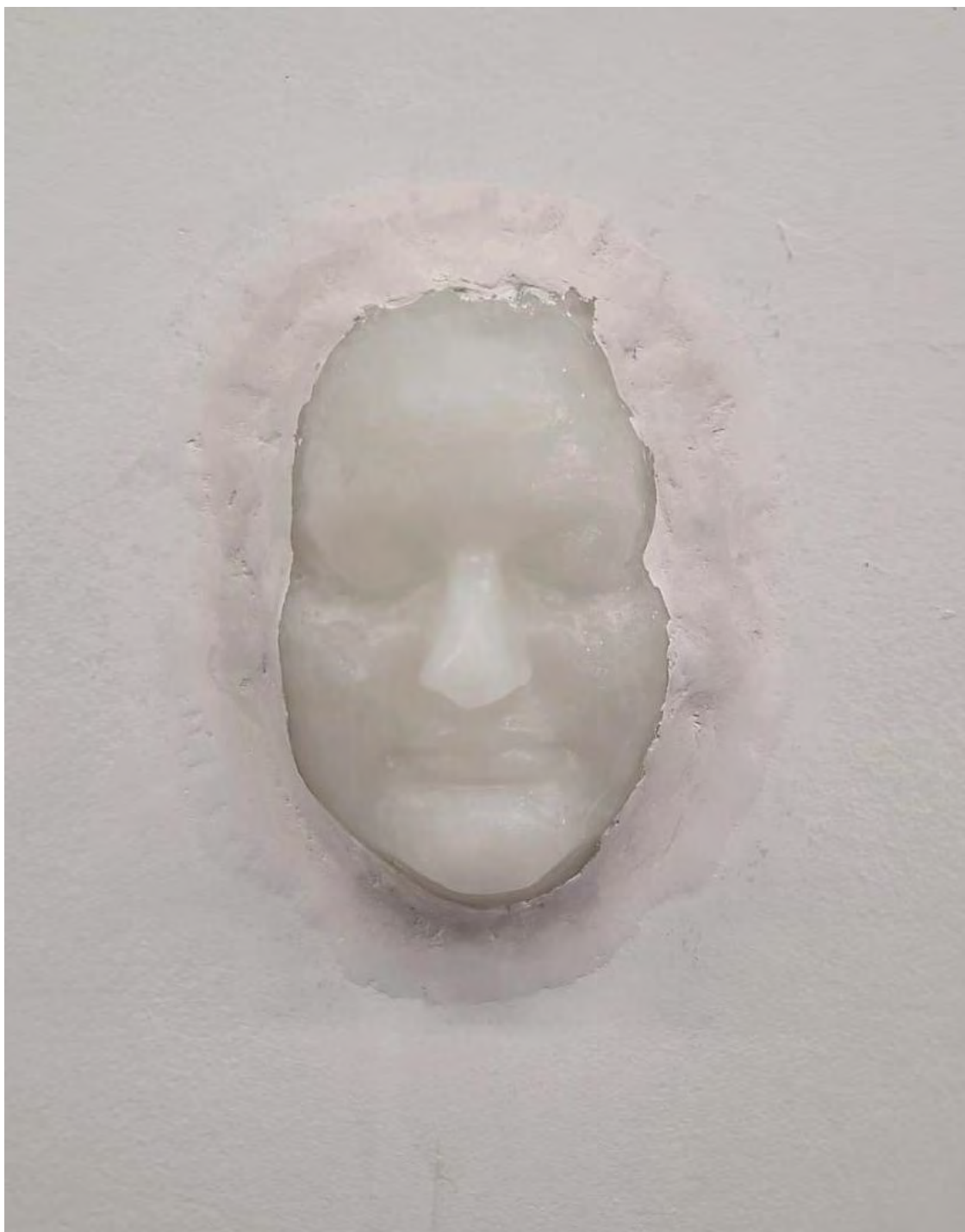


Fonte: Fotografia de Henrique Oliveira (2024); Oleinik (2024).

O rosto surge como um contorno que se repete na parede do Sesc Paço da Liberdade, Curitiba-PR, no trabalho *O que resta de mim sou eu mesma* de 2024 (Figura 3), onde outra face minha, presa à parede, volta a se derreter. A pele que escoa. As

vontades que vazam só reafirmam que as mudanças que ocorrem têm sua importância, mas mesmo assim o que se desprende e o que resta sempre terá a mesma essência. Escorro de mim para me tornar EU. Vazo. Derreto. Morro. Germino o eu. Sempre eu.

Figura 3 – *O que resta de mim sou eu mesma* (2024), de Tatiane Oleinik



Legenda: Instalação, 55 cm x 12 cm x 55 cm. Sesc Paço da Liberdade, Curitiba-PR.
Fonte: Elaborado pela autora (2024).



Da máscara ao corpo: emergências e práticas

A partir dessas ações, compreendo que a máscara, assim como o rosto, constitui uma estrutura simbólica e material capaz de condensar e expressar forças que me atravessam como artista-pesquisadora. O corpo torna-se território de emergência, onde o inconsciente se revela através do gesto, do ritmo e da matéria.

Para acionar essas forças, aproximo-me de práticas corporais que operam no limiar entre arte e psicologia: o Movimento Autêntico, o Butô e a Respiração Holotrópica. Essas experiências não são tomadas como técnicas a serem dominadas, mas como modos de escuta e trânsito entre o interno e o externo, o consciente e o inconsciente.

Movimento Autêntico: o gesto que testemunha

O Movimento Autêntico combina dança, psicologia junguiana e consciência corporal para explorar a relação entre corpo e mente, permitindo que o inconsciente se expresse por meio do movimento. Desenvolvido por Janet Adler, que introduziu a figura da “testemunha” para criar um espaço seguro de escuta e presença, e aprofundado por Joan Chodorow, que o relacionou à “imaginação ativa” de Jung, o método ganhou força no Brasil com Soraya Jorge. Aluna de Adler, ela adaptou a prática ao contexto latino-americano, enfatizando a conexão entre corpo, consciência e o diálogo entre o interno e o externo, o consciente e o inconsciente.

No encontro com o MA expando as formas de experienciar o corpo que dança; que se move em pausa e que no movimento potencializa gestos e palavras. Seus princípios somáticos se contornam em zonas limiares de relação, nas bordas entre o dentro e fora que contagia produções performativas, ecológicas, meditativas, psicossomáticas, e, atualmente, as pesquisas sobre neurônios espelho e empatia da neurociência (Jorge, 2019, p. 6).

Meu primeiro contato com essa metodologia aconteceu em uma residência de curta duração ministrada por Cristiane Ribas na Casa Hoffmann, em 2023. Naquele momento, eu me sentia afastada das artes e da pesquisa, sufocada pela instabilidade da vida e pelas incertezas sobre o mestrado e o rumo da minha prática. Ainda assim, o movimento permanecia, dançar era o que me mantinha viva. Foi esse impulso que me levou ao Dancep, e dali até Cris Ribas, através de vagas gratuitas em sua residência, onde tudo começou a fazer sentido.

O curso, intitulado *Método Feldenkrais e Movimento Autêntico*, apresentou-me aos conceitos de movedor e testemunha, que despertaram algo profundo em mim. Mover-se com o inconsciente enquanto se é observada, e ser acreditada nesse movimento, abriu espaço para um tipo de presença que eu já vivia intuitivamente, sem ainda nomear. O expurgo, o que o corpo gera e devolve ao mundo, revelou-se como parte essencial do meu processo. Silenciar a mente e permitir que o inconsciente se manifeste foi ao mesmo tempo libertador e doloroso; desse processo emergiram um poema sem rima, um desenho e um rosto deformado (Figura 4), rastros do que se expurgou. Essa vivência me mostrou que minha arte nasce desse diálogo entre corpo e inconsciente, entre o mover e o testemunhar, entre o eu e o outro que acredita e renasce comigo.

Figura 4 – Máscara #1 Movimento Autêntico



Fonte: Elaborado pela autora (2025).



Encontro na Espera

Como ser verdade
sem saber o nome do que me atravessa?
A testemunha crê.
Crê que o que se move é real.
Crê que é puro,
que não carrega os pesos antigos.
O que o corpo gera,
o que o inconsciente vomita,
brota no mundo
sem filtro, sem freio,
vida-arte.

Butô - La Argentina em mim

O Butô surgiu no Japão do pós-guerra como uma resposta visceral à devastação e ao colapso cultural provocado pela modernização ocidental. Inspirado pelas vanguardas como o Dadaísmo, o Butô assume-se como uma anti-dança: rejeita a razão, a estética da beleza e o virtuosismo técnico, valorizando o acaso, a intuição e a potência expressiva de corpos reais, atravessados pela dor e pela experiência (Lousa, 2025).

Fundado por Hijikata Tatsumi e Kazuo Ohno entre os anos 1950 e 1960, o Butô nasce do encontro entre a escuridão e a luz, o abjeto e o sagrado. Hijikata cria o *ankoku butô* (“dança das trevas”) e desenvolve o método *buto-fu*, em que imagens são transmutadas em sensações e gestos, revelando um corpo em constante dissolução. Sua poética, marcada pela morte e pela terra, propõe um “cadáver ereto”, um corpo atravessado por forças que o ultrapassam. Já Ohno traz à dança uma dimensão espiritual, vendo o movimento como meio de comunhão com o invisível. Assim, o Butô rompe com a lógica racional e ocidental da dança, transformando o corpo em veículo do inconsciente, um espaço de transfiguração e renascimento (Peretta, 2015).

Minha experiência com o Butô aconteceu em abril de 2025 e me levou a encontrar também *La Argentina*, musa de Kazuo Ohno em *Admiring La Argentina*³

³ Registro da interpretação de Kazuo Ôno realizada no Sesc Pinheiros em São Paulo, Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4LRIQetJODY>. Acesso em: 10 de out. de 2025

(1977). O tributo de Ohno tornou-se também o meu, inspiro-me nele e nela, permitindo que esse diálogo atravessasse meu corpo. Movida pelo inconsciente, dancei com a maquiagem até transmutá-la em outro material, guiada pelo som do piano que pulsa como memória e batimento. Fragmentos surgem: uma saia imaginária, um corpo em prece e ferida, o gesto que nasce do ventre e da ausência. Ohno não dança, ele é dançado e talvez seja isso que busco compreender: ser canal para o invisível.

Entre o peso e a leveza, o corpo se deixa mover, atravessado por presenças, até que o rosto se dissolve e o tempo se curva. Cada gesto torna-se oferenda, cada queda, lembrança. Quando tudo silencia, resta apenas a respiração e o eco do que foi. No encontro entre o abandono e o controle, acontece uma descarga simbólica que transforma e renova. A dança, então, torna-se linguagem do invisível, um modo de escuta do corpo que pensa sem palavras, e desse processo de atravessamento e reinvenção, surge um poema e duas máscaras (Figura 5).

Figura 5 – Máscaras #2 e #3 – Butô



Fonte: Elaborado pela autora (2025).



La Argentina em mim

O piano pulsa, não é melodia,
é batimento, memória no osso.
Fecho os olhos e ela vem:
saia imaginária, corpo que reza e fere.
Ohno não dança, é dançado.
Também me deixo ser movida,
canal do invisível,
pele entre o véu e o peso.
Entre o chão e o ar, um tremor.
O rosto se dissolve,
o tempo se curva.
Cada gesto, oferta
cada queda, lembrança.
Quando tudo silencia,
resta o eco do que foi.
Do expurgo nasce a máscara,
corpo que respira e se reinventa.

Respiração Holotrópica: o corpo que dissolve

Desenvolvida por Stanislav e Christina Grof na década de 1970, após a proibição do uso terapêutico do LSD, a Respiração Holotrópica é uma prática que utiliza a respiração consciente e intensificada, combinada com música evocativa e trabalho corporal de integração. Durante a vivência, o respirante permanece deitado, de olhos fechados ou vendados, e é conduzido a respirar de forma mais rápida e profunda que o habitual. O ambiente é preenchido por músicas étnicas, mantras e instrumentais em alto volume, que orientam a experiência, despertando sensações específicas e auxiliando na concentração. Esse processo de hiperventilação conduz a estados ampliados de consciência, aproximando-se do que a medicina clínica denomina “síndrome da hiperventilação” (Grof, 2010).

Durante uma experimentação com a Respiração Holotrópica em junho de 2025, me coloquei em um ambiente silencioso e seguro, comecei a entrar gradualmente em um

estado alterado de percepção. No início, uma ansiedade intensa tomou conta de mim, um pânico que trazia a sensação de afogamento, de perder o ar e o saber respirar, como se eu estivesse afundando em mim mesma. Aos poucos, os pensamentos começaram a se dissolver, o tempo perdeu a linearidade e o corpo passou a expandir e se desfazer ao mesmo tempo. A pele já não era fronteira, dentro e fora se confundiam.

Imagens surgiam com força, algumas familiares, outras vindas de um lugar arquetípico. Fui tomada por uma presença silenciosa, sem nome ou explicação. Emoções densas emergiram, tristeza, dor, alívio, culpa e, por fim, gratidão. Mesmo imóvel, o corpo parecia dançar por dentro; vibrações percorriam a coluna, o coração pulsava como um tambor e a respiração oscilava entre entrega e resistência. Ao retornar, demorei a reconhecer o espaço. Era como se tivesse atravessado uma maré interna, e algo talvez o que precisava ser expurgado, tivesse se transformado em silêncio e compreensão. Após tudo isso outra máscara e poesia emergem (Figura 6).

Figura 6 – Máscara #4 – Respiração Holotrópica



Fonte: Elaborado pela autora (2025).



Dissolvo

Perco o ar
afundo em mim mesma.
O peito arde, o tempo se dobra,
a pele deixa de ser fronteira.
Entre dentro e fora,
sou respiração e abismo.
O corpo imóvel dança,
a alma pulsa em tambor.
Afundo, dissolvo, silencio.

Entre corpo e escrita: a metodologia como travessia

A metodologia utilizada baseia-se na cartografia e na autoetnografia, escrita de si, articulando relatos de experiências, composições poéticas e a criação de máscaras que materializam, de forma sensível, as sensações vividas ao longo do processo.

O método cartográfico, segundo Passos e Barros (2009), compreende a pesquisa como um percurso guiado por pistas, em que objeto, sujeito e conhecimento emergem de forma relacionada. Não se trata de aplicar previamente uma metodologia estruturada, mas de traçar um plano de experiência que acompanha os efeitos do próprio processo investigativo. A cartografia, portanto, opera como método de pesquisa-intervenção, em que investigar é ao mesmo tempo descrever, intervir e produzir efeitos de subjetividade. A autoetnografia, por sua vez, acrescenta uma camada de reflexão sistemática sobre a experiência pessoal em reflexão com dimensões culturais e coletivas. Fortin (2009) destaca que, nesse método, a corporeidade do pesquisador, suas sensações, emoções e reações, constitui uma fonte legítima de informação, desde que reconhecida em seu caráter parcial e articulada a outros registros. A escrita de si não se reduz a um exercício autobiográfico, mas opera como trampolim para compreender processos mais amplos. Assim, cartografia e autoetnografia, embora distintas, encontram um ponto de convergência na prioridade da experiência e no reconhecimento da inseparabilidade entre pesquisa e vida. Ambas exigem do pesquisador uma implicação ética e política, colocando em jogo a neutralidade e valorizando o processo. No caso desta pesquisa, a cartografia orienta a atenção para os deslocamentos e linhas de fuga produzidas no



encontro entre corpo e materialidade, enquanto a autoetnografia organiza e reflete esses atravessamentos a partir da escrita de si.

Ao articular esses dois métodos, a investigação não apenas documenta um processo criativo, mas produz conhecimento sobre o modo como o corpo, o inconsciente e a materialidade cerâmica se relacionam em uma prática artística. Nesse sentido, pesquisar é também criar, ou, como lembram Passos e Barros, “O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber” (Passos; Barros, 2009, p. 18).

Tendo essa metodologia previamente estabelecida, meu processo de criação e estudo parte dos seguintes passos: experimentação com a prática, escrita dos relatos e poemas e por fim a confecção das máscaras.

O Inconsciente e o Rosto: campos de força e rostidade

O inconsciente que atravessa esta pesquisa parte das concepções de Félix Guattari e Gilles Deleuze, em *O anti-Édipo* (1972) e *Mil platôs* (1996), que propõem um inconsciente maquínico, social e produtivo. Esse inconsciente funciona por conexões e fluxos, é coletivo, transindividual e resultado de agenciamentos: “[...] o próprio inconsciente não é estrutural e nem pessoal; ele não simboliza, assim como não imagina e nem figura: ele maquina, é maquínico. Nem imaginário nem simbólico, ele é o Real em si mesmo, o ‘real impossível’ e sua produção” (Deleuze; Guattari, 2011, p. 76).

Nessa mesma linha, Suely Rolnik, em *Cartografias do desejo* (1996) e *Esferas da insurreição* (2019), propõe um inconsciente entendido como campo de forças, afetos e intensidades, atravessado por fluxos históricos, políticos e coloniais. Para Rolnik, o inconsciente não reside no sujeito, mas circula entre corpos e territórios, pulsando em sensações ainda sem forma. A partir dessa perspectiva, ela desenvolve o conceito de Corpo Vibrátil (*Cartografia sentimental*, 1989), um corpo sensível que capta o mundo além do racional, operando na esfera da afetividade, da escuta e do desejo como força criativa: “[...] o corpo vibrátil indicará as direções a tomar, os agenciamentos a fazer” (Rolnik, 2006, p. 44).



Nesse sentido, o inconsciente deixa de ser o espaço de apenas uma interpretação simbólica, e passa a ser campo de criação, potência e devir. Ele não pertence a um sujeito, mas se move em rede, nas intensidades que atravessam o coletivo e produzem realidades sensíveis.

Segundo Deleuze e Guattari em seu texto *Ano zero - rostidade* (1996) o rosto é constituído pela linguagem. Toda palavra, antes de qualquer coisa, é um ato de formação e conformação. A linguagem atua como um marcador: ela delimita, organiza, atribui posições. Toda palavra que ensina também impõe, ela não se dirige à crença, mas à obediência. É por meio da linguagem que uma vida se molda, se organiza, se "encontra". Deleuze e Guattari, ao abordar essas questões, recorrem a dois conceitos centrais:

MURO BRANCO: os autores apresentam o conceito de “muro branco” para delimitar o regime de signos no qual estamos inseridos. Cada povo, cada época histórica, estrutura sua própria rede de significância, um sistema circular, fechado, onde cada signo remete a outro, formando uma vasta teia sem início nem fim. Nesse regime, tudo é interpretado. Ou seja, cada novo enunciado é imediatamente capturado e posicionado dentro de uma malha já existente de sentidos. A interpretação funciona como um mecanismo de controle: ela localiza, classifica, enquadra. Diz o que algo “é”, atribui valor, moraliza.

Mas qual o problema dessa interpretação? Ocorre que, enquanto a linguagem é viva, inventiva, cheia de potência, o gesto interpretativo reduz essa vitalidade, ele neutraliza os desvios e os excessos, codificando tudo segundo um centro de referência dominante. Regimes despóticos operam assim: cortam os fluxos do desejo, impedem suas conexões com o fora. Assim, quando um desejo tenta traçar caminhos outros, abrir linhas de fuga, ele é interrompido ou redirecionado para dentro da ordem. O “muro branco” pergunta: “Quem é você? O que você quer?”, e, com isso, nos captura e nos reinscreve no regime vigente de signos.

A interpretação, portanto, não é neutra, ela se ancora em um ponto de centralidade que territorializa o desejo. Esse ponto distribui os signos, hierarquizando-os, organizando os sujeitos segundo sua proximidade ou distância do centro. É assim que se dá a colonização do sujeito: por meio dessa rede que o posiciona, o nomeia e o limita.

BURACO NEGRO: Se o Muro Branco representa a teia de significações que nos envolve, como uma constelação de signos, o Buraco Negro é o centro gravitacional



para onde todas essas significações convergem e são absorvidas. Esse centro é o fundamento inquestionável, o motor imóvel, aquilo que “é assim porque é assim”: uma instância fixa e absoluta, que pode assumir diversas formas, Deus, verdade, identidade, essência. Mas além desse centro dominante, existem também microburacos negros, dispersos e pessoais: cada sujeito, cada "eu sou", torna-se um ponto de gravidade extrema onde tudo entra e nada escapa.

Nossa subjetividade, moldada por fora, mas rigidamente introjetada, torna-se pesada, autorreferente, fechada em si mesma. Somos in-divíduos, indivisíveis, presos no peso do “eu”. O sujeito acredita ser algo autônomo e eterno, mas está saturado, entupido de significados. O Buraco Negro, então, é essa subjetividade colapsada, onde os fluxos do desejo são desacelerados até a paralisia. O rosto neste contexto é exatamente essa coagulação de signos e afetos, a intersecção entre o Muro Branco e o Buraco Negro. Um ponto onde os fluxos se detêm, onde a linguagem gira sobre si mesma, uma subjetividade pesada e fechada.

Segundo Deleuze e Guattari (1996) os rostos concretos nascem de uma máquina abstrata de rostidade, que irá produzi-los ao mesmo tempo que der ao significante seu muro branco, à subjetividade seu buraco negro. O sistema buraco negro-muro branco não seria então já um rosto, seria a máquina abstrata que o produz, segundo as combinações deformáveis de suas engrenagens. “Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 36).

O rosto define um campo de possibilidades, mas não é natural nem interior: é uma ficção imposta de fora, criada pelo poder para organizar fluxos. Por isso, “rostificar” é mais um verbo que um substantivo: significa impor modos de ser, falar, amar, pensar e viver, uma máscara obrigatória. A rostidade surge sempre que é preciso ordenar multiplicidades. Um modelo central é estabelecido e os demais rostos são distribuídos em torno dele, conforme critérios de proximidade e semelhança. Assim, ela hierarquiza, normaliza e detecta desvios: cada sujeito é observado, classificado e colocado “em seu lugar”.

O rosto é um verdadeiro porta-voz. Não é portanto apenas a máquina abstrata de rostidade que deve fornecer uma tela protetora e um buraco negro ordenador, são os rostos

que ela produz que traçam todos os tipos de arborescências e de dicotomias, sem as quais o significativo e o subjetivo não poderiam fazer funcionar aquelas que retornam a eles na linguagem (Deleuze; Guattari, 1996, p. 43).

Alguns desvios são tolerados em espaços delimitados; outros são excluídos. Nada escapa: tudo é reconhecido e ajustado ao modelo.

Técnicas e processos materiais

As máscaras foram produzidas em cerâmica, até o momento, utilizando uma forma de gesso moldada a partir de uma matriz que reproduz exatamente o meu rosto. Sobre essa base, foram aplicadas duas técnicas de gravação, a monotipia e a litográfica, ambas adaptadas a um processo específico de gravação em cerâmica.

MONOTIPIA COM TECIDO: O processo inicia-se com o desenho em engobes coloridos: cada traço aplicado em primeiro lugar permanecerá em primeiro plano na imagem. Em seguida, aplica-se uma ou duas camadas de engobe branco, responsáveis por unificar os traços e constituir o fundo, que também pode assumir outras cores. É essencial aguardar que essa camada atinja o ponto acetinado de secagem antes de transferi-la para a argila (Figura 7).

IMPRESSÃO LITOGRÁFICA: Esse método envolve umedecer uma fotocópia ou impressão a laser com uma solução de goma-arábica ou goma duplidex, que satura o papel. A solução não se fixa ao toner; em vez disso, forma gotas e escorre. Para imprimir a partir do toner, é necessário utilizar um pigmento para cerâmica misturado à uma base de óleo, para esses trabalhos utilizei o óxido de manganês e óxido de cobalto para fazer a coloração preta, junto ao óleo de linhaça polimerizado e uma frita não reativa (0621 da Casa do Ceramista) em seguida apliquei com um rolo macio de gravura, a viscosidade permite que a tinta adira ao toner, mas não ao branco do papel saturado de água. O excesso pode ser removido com água, secando em seguida com uma esponja macia. Para a transferência da imagem, o papel deve ser colocado com a face para baixo sobre a superfície de argila em ponto de quase couro (com a argila aberta a mais ou menos uma semana), aplicando-se pressão leve com um Rib para cerâmica ou um cartão plástico para raspar o verso (Figura 8).

Figura 7 – Processo de monotipia em cerâmica



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Figura 8 – Processo litográfico em cerâmica



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Considerações finais

Emergente: 100 Máscaras do Eu é uma pesquisa em estado de devir. Ainda em trânsito, o processo não busca conclusões, mas continuações. Cada experiência, cada máscara, cada escrita é uma dobra desse corpo que se investiga e se refaz. O trabalho se afirma como campo de escuta e transmutação, onde corpo, inconsciente e matéria se misturam e se transformam mutuamente. Trata-se de deixar que o “eu” emerja, múltiplo, transitório e vibrátil.



REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et al.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. In: REY, Sandra; MARTINS, Mirian Celeste (orgs.). **Processos de criação em artes visuais**. Porto Alegre: Mediação, 2009.
- GROF, Stanislav; GROF, Christina. **Respiração Holotrôpica: uma nova abordagem da autoexploração e terapia**. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.
- JORGE, Soraya. Movimento autêntico: uma cartografia do testemunho. In: CUNHA, Carla Sabrina *et al.* (org.). **Anais do I Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança: body-mind centering em criação, pesquisa e performance**. 1. ed. Brasília: Ed. IFB, 2019.
- LOUSA, Teresa. **Artes alternativas e de contracultura**. Curitiba: UNESPAR-EMBAP, 2025. (Notas de aula).
- OLEINIK, Tatiane. **Encanto de Narciso...** Instagram, @tatyoleinik e @t.olk.art. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C-5V-wGRNf0/?igsh=ZmV1aTVzazVoaXhm>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**, v. 1, n. 1, 2009.
- PERETTA, Éden. **O soldado nu: raízes da dança butô**. Perspectiva, 2015.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, n. 2, 2006.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. [S.l.]: n-1 edições, 2019.

Uma análise de *O livro de areia*

Sarah Rodmann Pereira¹

Fabrício Vaz Nunes²

Universidade Estadual do Paraná

A presente pesquisa tem como objetivo analisar a obra *O livro de areia* (1999), de Marilá Dardot, a partir de suas dimensões relacionadas à palavra, à imagem e à materialidade do livro de artista. A análise será conduzida com base na noção de abordagem tríplice – dimensão formal, semântica e social da obra – proposta por Artur Freitas, o que possibilita compreender tanto os aspectos materiais e visuais quanto os sentidos culturais e simbólicos mobilizados pela obra. Ademais, recorre-se à noção de transposição, desenvolvida por Anne-Marie Christin, para discutir as relações entre literatura e artes visuais, ampliando o entendimento do livro enquanto território híbrido, em que a palavra se torna imagem e a imagem se converte em linguagem. Nesse sentido, a investigação se expande também para os diálogos literários estabelecidos pela obra com Jorge Luis Borges e Heráclito, reforçando a dimensão intertextual que atravessa sua concepção. A partir desse entrecruzamento teórico e metodológico, busca-se evidenciar como a obra de Dardot problematiza as fronteiras entre texto e imagem, deslocando a função tradicional do livro e instaurando novas possibilidades de leitura. Assim, a pesquisa contribui para o debate sobre o livro de artista, suas potencialidades no contexto da arte contemporânea e para a reflexão crítica sobre a obra de Marilá Dardot.



Palavras-chave: Marilá Dardot; *O livro de areia*; livro de artista; palavra; imagem.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8779614383107530>.

² Orientador. Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Uma análise de *O livro de areia*

Os livros de artista ganharam espaço nas décadas de 1960 e 1970, mas é após a saturação da prática e da investigação criativa, editorial e artesanal, nas décadas seguintes, que eles adentram a academia e se tornam objeto de pesquisa teórica, nos anos 2000 (Silveira, 2012, p. 273). O livro de artista se caracteriza por sua articulação entre texto, imagem e materialidade. Apesar de sua composição por páginas, tradicionalmente entendidas como bidimensionais, o livro de artista extrapola a leitura convencional e amplia textos e imagens, adquirindo caráter tridimensional em seu conjunto. É a partir da combinação de textos, imagens e materiais que a artista visual Marilá Dardot produz diálogos com a literatura em seus livros de artista. Nesse sentido, a presente pesquisa busca analisar a sua obra *O livro de areia* (1999) e, posteriormente, a partir da estrutura do livro de artista e suas dimensões, estreitar as relações entre textual e visual na obra com base nas teorias de Anne-Marie Christin (2023).

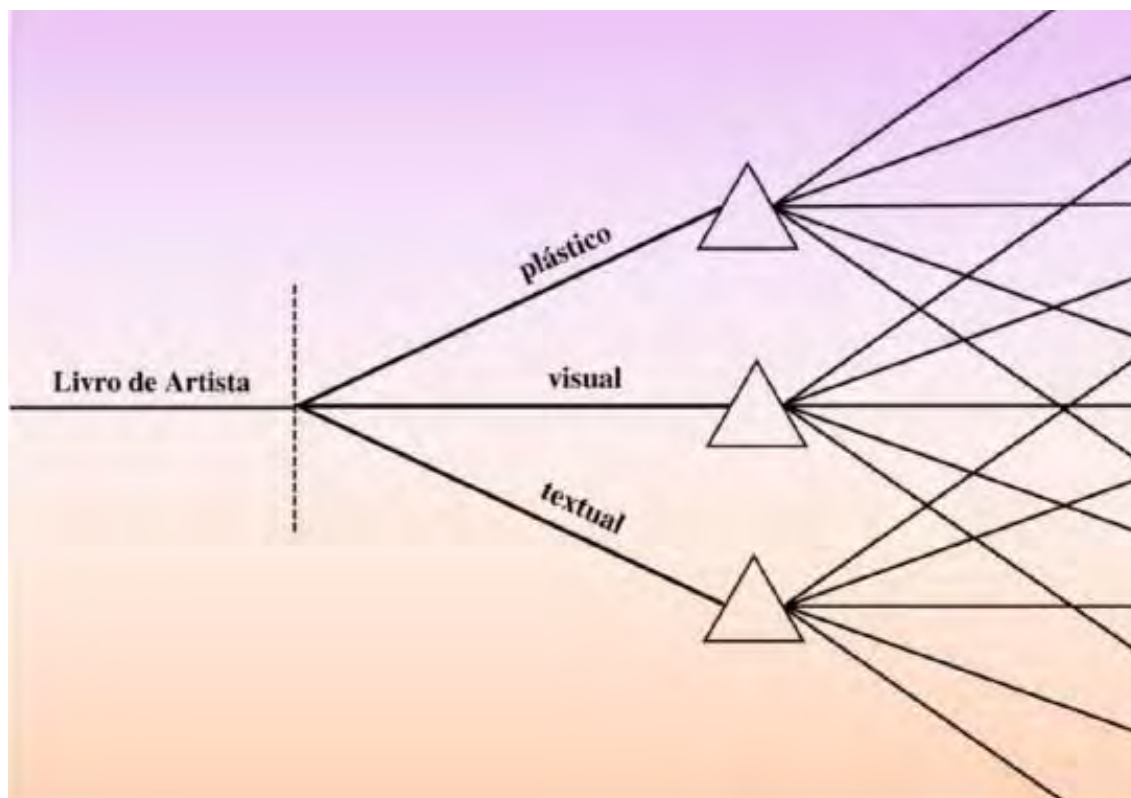
No contexto de amadurecimento das discussões teóricas sobre o livro de artista, destacam-se as reflexões de Igor Coelho, inspiradas nos diagramas e textos de Clive Phillpot. O autor elabora a estrutura teórica do feixe de luz do livro de artista (Coelho, 2023, p. 76), que compreende essa produção a partir dos eixos principais que caracterizam a prática artística, e não mais pelas possibilidades tipológicas como propuseram outros teóricos.

Julio Plaza, importante teórico para a visibilidade do livro de artista no Brasil, debruçou seus conceitos em tipologias. Em sua publicação *O livro como forma de arte I* (1982, p. 6-7), o autor cria tabelas para distinguir e definir categorias, indicando como o livro aparece na produção, os usos de linguagens verbais e não verbais, critérios e demais linguagens artísticas presentes, além de exemplos de artistas que se enquadram nas categorias.

Anteriormente a Plaza, o teórico estadunidense Clive Phillpot sugeriu a prática do livro de artista enquanto um feixe de luz ([1998]2013, p. 192-193), inspiração para o pesquisador Igor Coelho. Em *Booktrek* ([1998]2013, p. 147), Clive localiza a produção dos livros de artista entre a arte e o livro, e indica as categorias que resultam dessa interação, sendo elas *book objects*, *book art* e *literary books*, todas livros de artista. Para Phillpot, o feixe de luz indica um espectro que resulta em categorias.

Diferentemente dos autores citados anteriormente, Igor Coelho estabelece seu feixe de luz fora das tipologias e olha para o que está sendo articulado na produção do livro de artista, não em seu resultado. Dessa forma, o feixe de luz (Figura 1) se baseia em três importantes características do livro de artista: o plástico, o visual e o textual (Coelho, 2023, p. 76).

Figura 1 – *Estrutura teórica do feixe de luz do Livro de Artista* (2023), de Igor Coelho



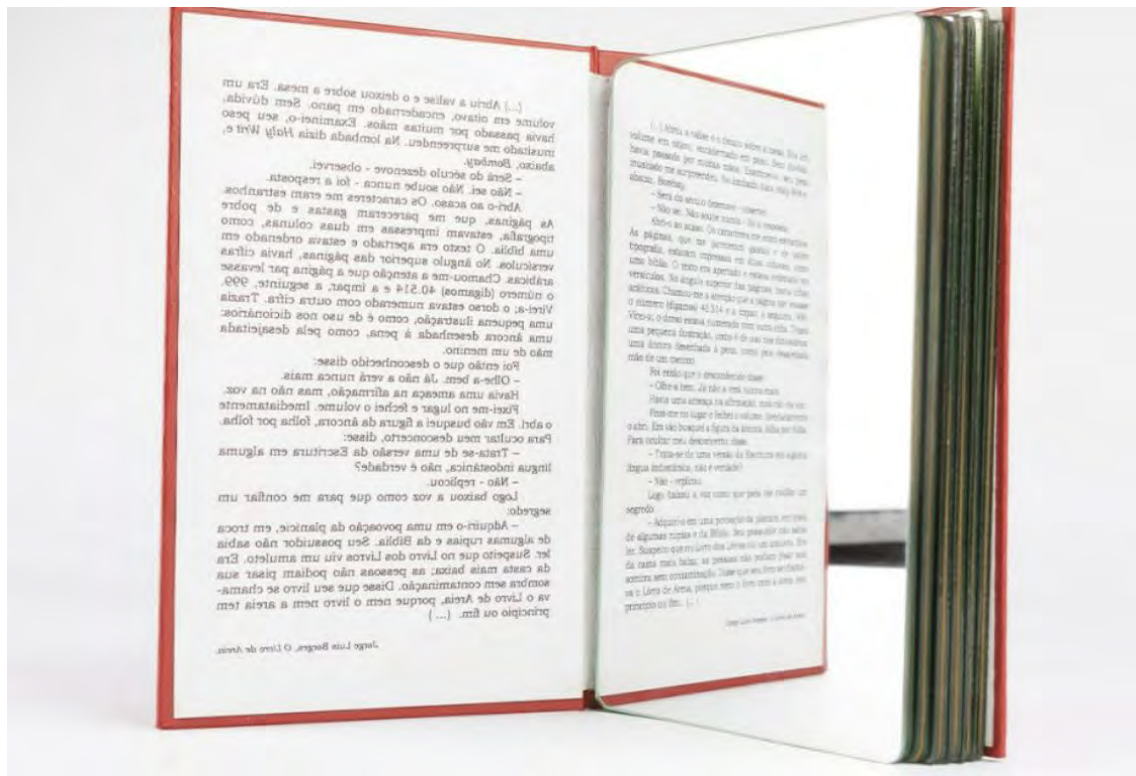
Fonte: Coelho (2023, p. 76).

Para além da estrutura do pesquisador Igor Coelho, citada anteriormente, a pesquisa irá utilizar a noção de abordagem tríplice proposta por Artur Freitas (2004), que enxerga os objetos artísticos de estudo sobre três dimensões, sendo elas formal, semântica e social. A utilização dessa abordagem tem como propósito ampliar a análise da obra e compreender ainda mais os entrelaçamentos presentes nos livros de artista, a fim de evitar um olhar totalmente formalista para uma discussão que ainda é muito pensada nessa dimensão, a do livro de artista. Segundo Artur Freitas (2004, p. 10), o isolamento metodológico serve como estratégia para a construção do discurso visual e verbal; assim, isola-se a dimensão formal, para que mais tarde se acrescente o contexto histórico e se evite grandes vãos entre os discursos acerca da obra. No caso do livro de artista, será utilizado para a identificação das estruturas plásticas, textuais e visuais, propostas por



Igor Coelho, e facilitar o reconhecimento dos diálogos entre essas estruturas nas demais dimensões.

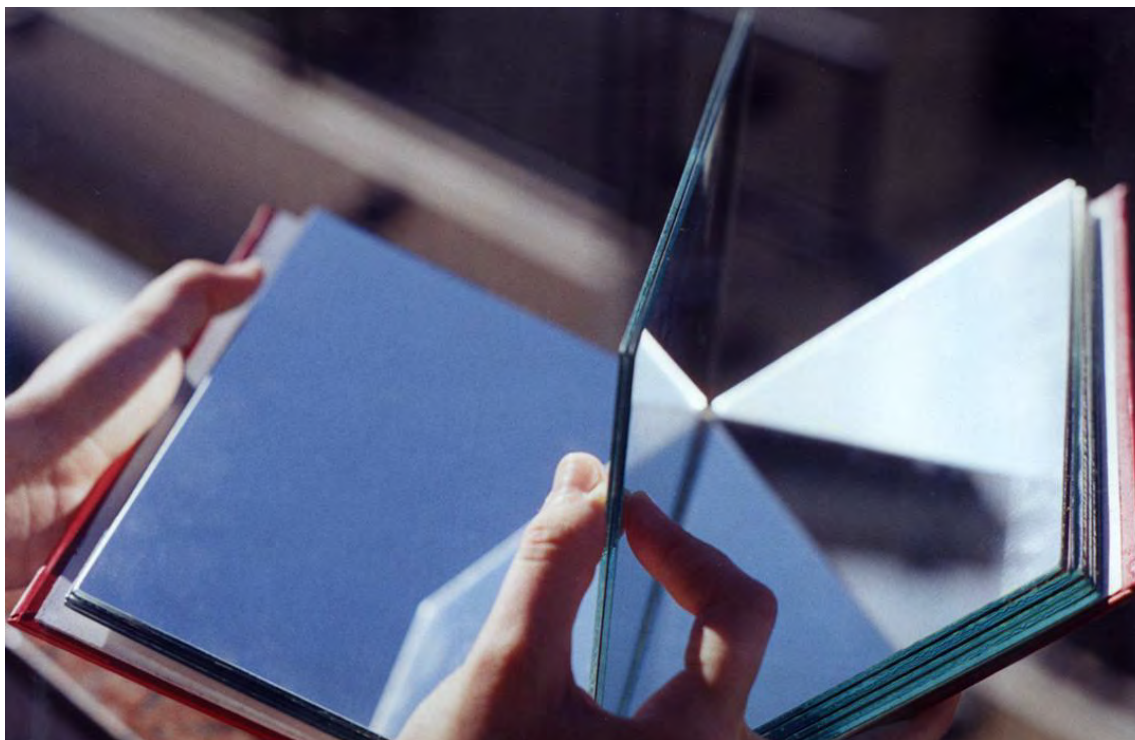
Figura 2 – *O livro de areia* (1999), de Marilá Dardot



Legenda: Livro encadernado com páginas de espelho 4/7, 24 cm x 16,3 cm x 3,4 cm.

Fontes: Marilá Dardot (2025); Itaú Cultural (2025).

Dessa forma, introduzimos a obra para contexto e análise formal. No aspecto plástico, o livro possui capa vermelha com escrita dourada em sua lombar. Em seu interior as guardas do livro são de papel (Figura 2) e 12 espelhos fazem a função de páginas (Figura 3). Textualmente há indicação de título e autoria no topo e base da lombar, sendo eles respectivamente “O livro de areia” e “Marilá Dardot”. Na primeira guarda encontra-se um trecho do conto *O livro de areia* de Jorge Luis Borges, sem indicação de página, apenas com a referência de título e autoria na parte inferior esquerda da guarda. Já na guarda oposta está o trecho de uma fala de Heráclito, indicado ao final como “fragmento 91”. Por último, no aspecto visual, estão as imagens refletidas, a inversão horizontal dos textos e a oposição de sentido vertical das guardas, que além de provocar a leitura do espectador a partir do espelho, faz com que precise girar o livro para completar a leitura.

Figura 3 – *O livro de areia* (1999), de Marilá Dardot

Legenda: Livro encadernado com páginas de espelho 4/7, 24 cm x 16,3 cm x 3,4 cm.

Fontes: Marilá Dardot (2025); Itaú Cultural (2025).

Em continuidade a abordagem tríplice, compreender a obra é também vê-la de forma externa, como “coisa”, para expor seu meio social (Freitas, 2004, p. 7). Marilá Dardot é uma artista que se apropria e cria materiais gráficos, produz instalações, esculturas e outros trabalhos artísticos, submetendo as linguagens e técnicas à sua prática, e não o contrário. Sendo o uso da palavra e da escrita recorrentes em suas obras, Dardot incorpora os livros de artista como parte de sua poética (Pedrosa; Moura, 2002). Produzido em 1999, o *Livro de areia* foi concebido para uma proposta didática da professora e doutora Maria Melendi na Escola Guignard. Em relato na rede social Instagram, a artista explica:

O exercício era criar um livro de artista. Na época a editora José Olympio havia lançado um fac-símile do diário de Frida Kahlo, que não era exatamente um “livro de artista” mas era uma referência que pairava no ar. Pensei que aquilo era tudo o que eu não queria fazer: falar da intimidade, do sofrimento, do corpo, de si. Lembrei-me então de um conto de Jorge Luiz Borges, em que o narrador se depara com um livro infinito, em que as páginas nunca se repetem. Lembrei também das aulas sobre os pré-socráticos que havia frequentado na FAFICH, e do princípio da impermanência de Heráclito em sua passagem sobre o homem e o rio. Desse encontro entre mestres – Piti, Frida, Borges e Heráclito – nasceu o trabalho, um livro de páginas de espelhos. Foi a primeira vez que fiz algo e me disse: isso é meu, por aí começa minha obra. Muitas das questões que venho trabalhando nesses anos já estavam lá: a literatura, o tempo, o devir e o outro (Dardot, 2021).

Em seu texto, ficam explícitas as referências literárias que a artista utiliza, como o caso do *Diário de Frida Kahlo*. Explicita também, como afirmado por Silveira (2012, p. 273), o acréscimo e presença da discussão dos livros de artista na virada do século no meio acadêmico, que no caso de Dardot, foi um dos incentivos para sua produção artística. Em entrevista concedida a Karina Sérgio Gomes para a *São Paulo Review*, a artista reforça a inspiração para sua obra: “Nessa época [1999], ficou muito em alta o livro de artista [...]. Nesse mesmo ano, a partir do conto ‘O livro de areia’, de Jorge Luís Borges, fiz um livro feito de espelhos e dei o mesmo nome” (Dardot).

A terceira dimensão da abordagem tríplice, a semântica, que compõem significados formais, temáticos e simbólicos (Freitas, 2004, p. 16), amarra as informações adquiridas até aqui e dá base para relacionar as estruturas propostas por Coelho (2023, p. 16) identificadas em *O livro de areia* (1999). A obra de Dardot dialoga com dois textos, da literatura e da filosofia, sendo eles em sua maior parte visual e textual: textual pela sua capacidade de ser lido, mesmo que apenas sendo possível quando exposto à estrutura plástica e material da obra, que é o espelho, e visual por seu apelo investigativo quando não refletido, que torna as letras e palavras elementos visuais. Reforçando o caráter de livro, os textos existem no suporte do papel e compõem de maneira plástica a experiência tátil do espectador.

Atribuindo essas características formais ao conteúdo dos textos, é possível notar semelhanças temáticas. O texto de Borges expõe dois personagens em diálogo que estão com um livro com páginas que não se repetem: “Disse-me que seu livro se chamava O livro de areia, porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim” (Borges, 2009, p. 102). Ao retornarmos à obra, a conexão entre textual e plástico se estabelece no campo semântico. As páginas de espelho um dia foram areia e, assim como o texto propõe, tornam-se páginas impossíveis de repetir a mesma imagem. A mesma relação se estabelece com a frase de Heráclito presente na obra, “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio”, fazendo referência à infinidade de imagens geradas pelos espelhos a partir da manipulação do público.

O livro de areia (1999) revela um diálogo significativo com a literatura e a palavra. Não apenas por conter trechos dos escritos literários citados acima, mas pelo modo como é colocado. Para a pesquisadora Anne-Marie Christin (2023, p. 14), “a escrita não constitui uma representação da fala; ela nasceu de uma estrutura elaborada a partir da



imagem, na qual a fala integrou os elementos de seu sistema que eram compatíveis com ela.” Sendo assim, a origem do textual está na imagem, que por ser compatível com a estrutura de linguagem permitiu a transposição de um – a linguagem – para o outro – a imagem (Christin, 2023, p. 149). Dito isso, a visualidade do texto fica em evidência na obra de Marilá no momento em que tentamos decifrar os textos invertidos. Sem os espelhos, eles surgem como marca gráfica, e como um portal para outro universo. Os espelhos refletem as palavras gerando uma nova imagem, agora uma imagem decifrável. Essa nova imagem não é estática, conforme segura o livro, mexe a cabeça, os olhos para leitura, ela muda. São novas imagens, que nunca se repetem pois é possível carregar o livro e ter consigo diferentes cenários que acompanham o reflexo do texto. Como escrito por Borges em seu conto, trecho que não está presente na obra de Marilá: “Não pode ser, mas é. O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma é a última. [...]” (Borges, 2009, p. 102). E, além da obra refletir inúmeras imagens, Marilá impossibilitou um sentido oficial de leitura, sendo a primeira página aquela em que o espectador abre primeiro.

Em entrevista para a *São Paulo Review*, a artista é questionada sobre seus livros de artista serem uma releitura das obras literárias. Dardot afirma que são colaborações com os autores, diálogos dela enquanto leitora. Nesse sentido, é possível compreender a obra da artista como uma transposição, ainda na teoria de Anne-Marie Christin. De acordo com a pesquisadora, na Antiguidade, a linguagem permitia a troca entre os gregos e a imagem permitia que se comunicassem com seus deuses, como uma mediadora, assim a imagem tinha uma função de revelação para esse povo, não de representação (Christin, 2023, p. 150). Não seria uma releitura ou uma representação e sim uma transposição. A obra de Marilá é intermediária das suas percepções enquanto leitora para seu público. É através de sua obra que experimentamos seu contato com Borges e Heráclito.

Em suma, *O livro de areia* (1999) problematiza as fronteiras entre texto e imagem, e desloca a função tradicional do livro ao entrelaçar noções plásticas, visuais e textuais, além de transpor ideias entre essas noções. Aspectos da estrutura material da obra dialogam com os textos e imagens produzidas por ela, revelados a partir do uso da abordagem tríplice (Freitas, 2004) da estrutura proposta pelo *feixe de luz do livro de artista* (Coelho, 2023) e da noção de transposição entre imagem e palavra (Christin, 2023).



REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHRISTIN, Anne-Marie. **Escrita e imagem**. 1. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

COELHO, Igor Alves. **Cartografias do livro de artista**: mapeamentos introdutórios sobre questões terminológicas e histórico-conceituais. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

DARDOT, Marilá. Marilá Dardot: uma artista entre os livros. Entrevista concedida a Karina Sérgio Gomes. **São Paulo Review**, São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/marila-dardot-uma-artista-entre-os-livros/>. Acesso em: 06 out. 2025.

DARDOT, Marilá. “**O Livro de Areia**”, 1999, que estava na exposição..., 7 fev. 2021. Instagram, @marila_dardot. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CK_11dwHStU/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFiZA> Acesso em: 10 nov. 2025.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos**, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, n. 34, 2004. pp. 03-21.

ITAÚ CULTURAL. **O livro de areia, 1999-2003**. Disponível em: https://livrosdeartista.itaucultural.org.br/palavra_em_suspenso/o-livro-de-areia/>. Acesso em: 10 nov. 2025.

MARILÁ DARDOT [site da artista]. Disponível em: <https://www.mariladardot.com/1999-2005>>. Acesso em: 12 nov. 2025.

PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo. **Sem título [untitled], volante de exposição [exhibition folder]**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2002. Disponível em: <https://files.cargocollective.com/c1040937/2002APedrosa-RMoura-port.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2024

PHILLPOT, Clive. **Booktrek**: selected essays on Artists's Books (1972-2010) [1998]. Zurich/Dijon: JRP | Ringier; Les presses du réel, 2013.

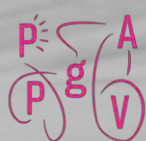
PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte I**. São Paulo: Arte em São Paulo, n. 6, pp. 19-34, 1982. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artei.pdf>. Acesso em 20 ago. 2024

SILVEIRA, Paulo. O livro de artista como assunto acadêmico. **Revista Estúdio**: Artistas sobre outras Obras. v. 3, n. 6, pp. 273-277, 2012. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/279883>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

Geometria à brasileira: representações do Brasil na obra de Rosana Paulino

Gabriela Chiva de Sá e Santos¹
Universidade Estadual do Paraná

Utilizando como ponto de partida a etimologia do termo “geometria” (medir a terra), este artigo pretende compreender de que maneira aspectos da história e da cultura brasileira foram interpretados e representados nas séries de Rosana Paulino, *Geometria à brasileira* (2018) e *Geometria à brasileira chega ao paraíso tropical* (2018-2022), especialmente relacionados à desconstrução da paisagem edênica e da ideia do Brasil como paraíso terreno. De origem grega, o termo faz referência à agrimensura antiga, na qual as parcelas de terra eram medidas e os campos cultiváveis redivididos conforme as cheias dos rios, por exemplo. Nesse sentido, a geometria pode ser compreendida como forma de medir, delimitar, desenhar e reformular a terra ou o ambiente em que se vive. De forma poética, esse processo pode ser igualmente aplicado na arte, em que o mundo se interpreta e reinterpreta continuamente. Como suporte teórico, são empregados os conceitos do motivo edênico (Holanda), do mito fundador (Chauí) e do racismo por denegação (Gonzalez). Especificamente para a análise das obras visuais, utiliza-se como base a metodologia iconográfica de Panofsky e a abordagem decolonial de Achinte, considerando sua práxis de reexistência, bem como as noções de imagem como linguagem e prática significativa (Hall) e, ainda, como elemento de duração e de reinterpretação (Didi-Huberman). O trabalho busca, enfim, demonstrar o papel da arte em refletir e revelar aspectos da nossa sociedade e cultura.



PROGRAMA
de Pós-Graduação em
ARTES VISUAIS



EMBAP
CAMPUS CURITIBA I



UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná

Palavras-chave: Representação; paisagem edênica; arte brasileira contemporânea; Rosana Paulino.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/8403821108847484>.



Introdução

O presente artigo é um recorte da minha pesquisa na Pós-Graduação, que aborda a desconstrução da paisagem edênica brasileira nas obras de Rosana Paulino (São Paulo, 1967-), e tem como intuito fazer uma primeira análise das séries *Geometria à brasileira* (2018) e *A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical* (2018-2022). Neste exercício, busca-se discutir brevemente de que maneira aspectos da história e da cultura brasileira foram representados nas respectivas séries, especialmente aqueles relacionados aos “motivos edênicos”, termo utilizado pelo historiador Sergio Buarque de Holanda no livro *Visão do paraíso*, publicado pela primeira vez em 1958.

Segundo Holanda (2000) e Chaui (2004), alguns elementos passaram a ser associados aos territórios “descobertos” pelos europeus no século XV quando se deu início à colonização das Américas. Entre eles estava o motivo edênico, embasado em mitologias mais antigas, como o Jardim do Éden nas narrativas bíblicas e as Ilhas Afortunadas nos escritos medievais, refletindo a crença em um paraíso distante, mas terreno e acessível, e que parecia ter sido finalmente encontrado. Embora o maior interesse das navegações estivesse na expansão comercial, em busca de ouro e de especiarias, essas crenças também povoavam a imaginação dos navegadores ao se depararem com os animais exóticos, a vegetação exuberante e a infinidade de água desse novo espaço acreditado como ilha, conforme documentos da época, a exemplo da carta escrita em maio de 1500 por Pero Vaz de Caminha.

Nesse sentido, muito da identidade brasileira foi construído sobre essa ideia de terra abençoada e perene, ressoando o estereótipo de natureza paradisíaca presente na “imagem mítica fundadora do Brasil” (Chaui, 2004, p. 62). Embora o espaço nacional já tenha se alterado desde a chegada dos colonizadores, no século XVI, a ideia do Brasil como paraíso terreno onde a natureza é magnífica, a terra farta e fértil e o povo pacífico, sem guerras ou conflitos, continua. Antes de desenvolver a série *Geometria à brasileira*, Rosana Paulino já tensionava esse ideal em outros trabalhos, como *¿História natural?* (2016) e *Paraíso tropical* (2017), apropriando ilustrações botânicas e fotografias histórico-científicas do século XIX para revelar ângulos “escondidos” na mitologia edênica, como o racismo velado e o extrativismo da terra. Em uma reportagem realizada em 2021 para a Sesc TV, inclusive, ao comentar sobre a obra e a ideia do Brasil como paraíso tropical, a artista faz a seguinte pergunta: “paraíso para quem?”



A desconstrução do modelo hegemônico é recorrente nas obras de Rosana Paulino, bem como nas séries aqui analisadas. É importante mencionar que a produção de *Geometria à brasileira* ocorreu em 2018, durante o estágio da artista na Universidade Colgate, em Nova York; com o seu retorno para o Brasil, a pesquisa foi continuada entre 2018 e 2022, com algumas mudanças na disposição e no tamanho das obras, e intitulada *A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical*. A quantidade de trabalhos em cada série ainda está sendo apurada e não foram percebidas legendas que identificassem individualmente cada peça ou uma ordem cronológica de produção; contudo, foi justamente o título compartilhado por esses dois trabalhos que motivou a pesquisa e serviu como fio condutor deste artigo – afinal, o que seria a “geometria à brasileira” proposta pela artista?

A primeira parte da pesquisa, portanto, busca a etimologia do termo “geometria” para investigar seu uso e suas implicações na leitura das obras. Para tal, são utilizados como suporte teórico os estudos do sociólogo Stuart Hall, do filósofo Georges Didi-Huberman e da professora e pesquisadora Alessandra Simões Paiva. Feitas as considerações sobre o título, a segunda parte da pesquisa examina as obras de Rosana Paulino propriamente ditas, selecionando pelo menos um exemplo de cada série para demonstração. A leitura das imagens tem como base a metodologia do historiador de arte Erwin Panofsky, mas igualmente considera a abordagem decolonial do artista e teórico cultural Adolfo Albán Achinte, bem como a sua proposta de práxis de reexistência. Por fim, as considerações finais são expostas na conclusão do artigo.

Geometria à brasileira

Ao nos depararmos com obras de arte, é muito comum que o título descreva o trabalho de maneira sucinta e instantânea. Por vezes, o título também pode conter ironia e jogos de linguagem, criando diferentes narrativas e significações para uma mesma obra. Ao analisar formalmente uma produção artística, portanto, também cabe analisar as entrelinhas dos textos que a compõem e suas possíveis leituras. No caso das obras de Rosana Paulino, uma primeira interpretação para a palavra “geometria” é a referência direta ao campo matemático homônimo que estuda as formas e sua relação com o espaço, mas a locução adverbial “à brasileira” traz outros níveis de significação que chamam nossa atenção.



De acordo com o *Dicionário etimológico resumido*, a palavra “geometria” vem do grego clássico e significa “agrimensura” (Nascentes, 1966, p. 356) ou, em outras palavras, medição da terra. Sua origem remete aos antigos agrimensores que calculavam o espaço com traços simples, muitas vezes utilizando pedaços de corda; o historiador grego Heródoto, por exemplo, “atribuiu a origem da geometria egípcia à necessidade de, após cada inundação do rio Nilo, redistribuir os campos cultiváveis entre seus proprietários” (Mol, 2013, p. 23). Embora o termo tenha outras acepções na atualidade, seu uso primordial nos lembra que a terra é um espaço mutável e em constante transformação, sujeita a alterações de ordem natural (como as cheias dos rios e os processos geológicos) e artificial (como a construção de barragens ou estradas) – mensurá-la seria, portanto, uma tentativa de compreendê-la e de se adaptar a ela.

Valendo-se de uma interpretação mais poética do termo, uma obra de arte também poderia ser uma geometria, uma vez que analisa e mede a terra ou o mundo ao seu redor para redesenhá-lo, utilizando linhas, traços, cores e formas, entre outros elementos visuais. Segundo Hall (2006; 2016), a arte é uma prática significativa que atua por meio de símbolos e representações, atribuindo sentido às coisas do mundo. Embora pareçam naturais e fixos, esses símbolos ou códigos culturais são produzidos historicamente e refletem estruturas de poder, passíveis de ressignificação conforme diferentes leituras, contextos e tempos históricos – a própria imagem do Brasil como paraíso terreno é um símbolo que se construiu e se reconfigurou ao longo de milênios, representado em pinturas, canções e outras produções culturais.

Didi-Huberman (2015), por sua vez, entende a arte como um processo dinâmico em que a imagem não funciona tanto como representação ou mimese do mundo, mas como um ponto de encontro entre o presente e o passado. Para ele,

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória [...] (2015, p. 16).

Relacionando esses conceitos, compreende-se que uma obra de arte é um reflexo da época e da cultura a qual pertence, mas também pode ser entendida como uma prática dialógica, relacionando diferentes tempos históricos e questionando suas narrativas e lacunas. Hall (2006), por exemplo, coloca a cultura nacional como um discurso, “um



modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (p. 50). Para Paiva (2022), a história também é uma “construção cultural e política permeada por muitas negociações simbólicas”, e na arte não é diferente. Nas obras de Rosana Paulino isso é perceptível, visto que a artista se apropria de fotografias do século XIX que, em sua maioria, representam mulheres negras de forma estereotipada, e, a partir delas, “concebe uma estética própria, revelando novas camadas de significados e de interpretações acerca dessas pessoas. São camadas que se referem também às relações que o Brasil imperial e republicano cultivou com essa gente e, por consequência, com seus descendentes” (Felinto; Paulino, 2021).

Por meio dessas leituras, a “geometria à brasileira” de Rosana Paulino assume significados mais profundos e pode ser interpretada como um recurso simbólico que não só mede, mas reformula a terra brasileira e como ela foi construída até agora, contestando o modo como o Brasil e sua história de formação colonial incorporam temas supostamente universais.

Análise das imagens

Em meados de 1930, Panofsky começou a desenvolver um método historiográfico que diferenciava a iconologia (interpretação do conteúdo ou significado intrínseco de uma obra de arte ou representação visual) da iconografia (identificação dos motivos e compreensão dos esquemas conceituais, simbólicos e significativos dessas obras). Nesse método, sistematizado formalmente em 1955, a análise imagética compreende a descrição visual de uma obra e a sua correlação com aspectos mais amplos da cultura, dividida em três níveis: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico. Groulier (1955) também denomina esses níveis de significação como fenomênico, semântico e documental, sendo que o primeiro se encontra na experiência sensorial e se manifesta na percepção imediata; o segundo exige um aprofundamento cultural, em que temas, alegorias ou motivos são identificados; e o terceiro compreende a obra como documento histórico, analisando os seus diferentes contextos.

Partindo desse método, busca-se analisar as obras de Rosana Paulino em seus aspectos formais, simbólicos e contextuais. Começando pelo nível pré-iconográfico ou fenomênico, tanto *Geometria à brasileira* quanto *A geometria à brasileira chega ao*

paraíso tropical podem ser descritas como colagens, em que diferentes elementos visuais são recortados de sua origem e transpostos para uma mesma composição ou contexto. Nas duas séries, fotografias monocromáticas são intercaladas com formas retangulares coloridas, ora cobrindo, ora sendo cobertas umas pelas outras (Figura 1) – a diferença entre elas é que a série mais recente apresenta ilustrações ao fundo, e a mais antiga tem o fundo neutro (o próprio papel de suporte). No tratamento das cores, com exceção das tonalidades de preto e branco presentes nas fotografias e nas ilustrações, as demais cores são solidificadas e uniformes. Na dimensão das figuras, percebe-se que os seres humanos, animais e plantas são representados de forma orgânica, mas em tamanhos que não seguem a proporção real, se comparados entre si; as demais figuras são geométricas e retangulares com tamanhos variados. Por fim, na composição das obras, nota-se predominância numérica de figuras geométricas e ausência de linhas que guiem o olhar do espectador para determinado ponto ou elemento visual, criando um efeito assimétrico, mas harmônico, em que todos os elementos parecem ter a mesma importância.

Figura 1 – Obras das séries *Geometria à brasileira* (2018) e *A geometria à brasileira chega ao paraíso tropical* (2022), de Rosana Paulino



Fonte: Fotografias de Isabella Matheus (2025)² e da galeria Mendes Wood (2025)³.

² Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/costura-da-memoria/>. Acesso em: 08 nov. 2025.

³ Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artworks/44624-rosana-paulino-a-geometria-a-brasileira-chega-ao-paraíso-tropical-2022/>. Acesso em: 08 nov. 2025.

Somente por meio dessa etapa descritiva, já é possível trilhar possíveis caminhos interpretativos e chegar a algumas conclusões. Uma delas é que, mesmo utilizando elementos típicos da natureza brasileira, as obras de Rosana Paulino não seguem a representação clássica de paisagem, rompendo com a linha do horizonte, com a ordem convencional e com a hierarquia entre os seres. Outra interpretação gira em torno das dualidades que a obra sugere visualmente (preto-e-branco/colorido e orgânico/geométrico, por exemplo), indicando possíveis embates ou disputas nessa aparente harmonia paradisíaca.

No segundo nível de significação, em que se identificam os motivos e as alegorias, percebe-se o que as imagens escolhidas pela artista representam ou simbolizam. Tanto as fotografias das mulheres negras quanto as ilustrações dos seres da flora e da fauna brasileira, como o *Ramphastos ariel discolorus* (tucano-de-bico-verde) e a *Cattleya bicolor* (espécie de orquídea), serviram como registros científicos do Brasil no século XIX (Figura 2). Embora essencial na identidade cultural e étnica do país, “a população não branca era considerada parte da natureza a ser registrada, catalogada, pesquisada e analisada” (Felinto; Paulino, 2021) pelos artistas e cientistas europeus – o que é reforçado visualmente pelas composições da Figura 1, misturando diferentes seres e espécies, como se fossem pequenos compêndios ou catálogos do país. As pessoas deixam, então, de ser indivíduos e tornam-se tipos.

Figura 2 – Imagens do século XIX apropriadas por Rosana Paulino



Legenda: *Ramphastos ariel discolorus* (1854), cromolitografia; *Mina Nago* (c. 1865), fotografia de Augusto Stahl; e *Cattleya bicolor* (1840), ilustração.

Fontes: Descourtilz ([1854]2025), Sanchez (2025) e Martius ([1840]2025).

Além disso, Rosana Paulino aborda a invisibilização da população não branca por meio de interferências no rosto das figuras retratadas, a exemplo dos olhos cobertos por figuras geométricas na Figura 1. Em trabalhos anteriores, como *Bastidores* (1997) e *Paraíso tropical*, a artista também cria rasuras nas fotografias, tampando partes do rosto ou recortando-o por completo para causar efeito semelhante (Figura 3). Paulino explica que o fato dessas pessoas estarem “vendadas” em diferentes obras de sua autoria “mostra o pouco esforço empreendido pela sociedade – em todos os seus segmentos – em buscar reparações e soluções para erros historicamente cometidos, perpetuando assim um dos agrupamentos humanos mais desiguais do mundo” (2011, p. 29). Outra possível interpretação, nesse sentido, é que os olhos vendados remetem à expressão “fechar os olhos”, na qual uma situação é ignorada de forma deliberada, e simbolizam o que a intelectual e ativista Lélia Gonzalez define como “racismo ‘à brasileira’” (1988, p. 69), isto é, um racismo implícito ou denegado, quase nunca discutido.

Figura 3 – Obras das séries *Bastidores* (1997) e *Paraíso tropical* (2017)



Fonte: Rosana Paulino (2025).

Assim, no terceiro nível de significação, que considera a obra como documento histórico, a “geometria à brasileira” proposta no título assume ainda mais camadas, indicando a maneira em que o país se desenha com base em sua terra e em seus habitantes. Historicamente, apenas uma parte da população brasileira foi privilegiada na construção da nação, enquanto o restante ficou em segundo plano – como a própria artista questiona,



“geometria de quem? Índios não entraram, negros não entraram...” (Paulino, 2021). Essa concepção pode ser interpretada visualmente pelas figuras orgânicas que não se encaixam nas figuras geométricas.

Especificamente em *A geometria brasileira chega ao paraíso tropical*, Rosana Paulino utiliza a mesma técnica da série *Paraíso tropical* (Figura 3), em que a base das composições é uma impressão digital de ilustrações botânicas retiradas do *Flora Brasiliensis*, livro de catalogação produzido por naturalistas alemães e austríacos nos anos 1840. Além de criar uma continuidade temática entre as duas séries, separadas por cerca de um ano, a artista coloca as orquídeas como “emblemas da tropicalidade” (2021) e representa a exuberância do paraíso tropical a qual elas se referem. Em conjunto com fotografias de cartões-postais do século XIX, também produzidas por europeus para o público europeu, as ilustrações botânicas expõem o pensamento estrangeiro da época que via o Brasil como um “armazém para ser explorado; gente, fauna e flora, o que estivesse ali” (Paulino, 2021). Retomando as dualidades sugeridas anteriormente, o que se mostrava fora do país nem sempre refletia o que acontecia dentro dele: de um lado, estava a imagem de paraíso terrestre comercializada principalmente no exterior, voltada para um público ávido pelo exotismo do negro escravizado, da fauna e da flora das *terras brasilis*, mesclada a referências da colonização, como a estética barroca e os azulejos portugueses; de outro, a realidade local representada pelo trabalho escravo que, na representação estrangeira, principalmente dos artistas franceses, o negro africano sempre aparece desempenhando alguma espécie de atividade laboral (Schwarcz, 2008).

Dessa forma, as referências resgatadas por Rosana Paulino também apresentam uma dimensão poética: o cartão-postal, que serve muitas vezes como divulgação do patrimônio histórico, cultural e natural de um local ou país, possui uma imagem que se mostra à frente e uma mensagem que se escreve atrás. Nas colagens de Paulino, o “verso” escondido da história é trazido para a “frente” da obra, mesclando os dois textos e discursos, e expondo simultaneamente os dois lados desse aparente paraíso construído pelo olhar estrangeiro. Por essa razão, além da metodologia de Panofsky, é considerada a abordagem decolonial na leitura das imagens, sobretudo a “prática de reexistência” proposta por Achinte, que

[...] consiste em enfrentar todas as formas de dominação, exploração e discriminação, por meio de ações que acarretem a construção consciente de ser, de sentir, de fazer e de pensar a partir de um lugar concreto de enunciação



da vida; são ações que conduzem a decolonizar o ser, seus imaginários, suas linguagens, suas fantasias, sua capacidade criativa para recuperar-se ontologicamente, para insistir em construir o direito a ocupar um lugar na sociedade com dignidade, impedindo a renúncia a ser o que deve ser e não a ser o que imponham como ser (2017, p. 21, tradução nossa).

As cores também são significativas nas duas séries e ajudam a compreender como Rosana Paulino coloca em prática a abordagem de Achinte. Em uma primeira leitura, podemos associá-las às cores nacionais, isto é, o amarelo, azul e verde da bandeira, bem como o vermelho proveniente da tinta do pau-brasil, árvore símbolo do país. Em *A geometria brasileira chega ao paraíso tropical* isso se mostra mais evidente, porém em *Geometria à brasileira*, as cores não são puras e, sim, resultados de mistura. Como comentam Felinto e Paulino (2021),

[...] a geometria, em ambas as séries, se faz presente pelos retângulos e quadrados nas cores verde-bandeira, azul-cobalto, amarelo-ouro, vermelho vivo, marrom cor de pele e laranja solar. Essas adjetivações das cores não estão na escala Pantone, e sim na *Brasilis* (podemos inclusive cambiar o vermelho vivo por vermelho sangue, muito presente na nossa aquarela).

Essa interpretação demonstra não apenas que o Brasil foi fundado pela mistura, mas o quanto fez-se parecer que havia um padrão ou modelo específico no país, no qual a maioria dos seres não se encaixava. O “vermelho sangue” mencionado também pode aludir à violência da miscigenação, contrastando com a ideia naturalizada de que a mistura brasileira ocorreu de forma pacífica. Por meio dessa leitura, é igualmente possível interpretar o trabalho de Paulino como uma ressignificação das cores associadas ao Brasil, formulando uma “escala *Brasilis*” para trazer novos tons e questionar aspectos violentos da nossa história que foram sublimados na história oficial.

Conclusão

É complexa a tarefa de medir ou desenhar uma terra tão vasta quanto a brasileira, tanto em território quanto em população, especialmente se considerarmos os seus contrastes e contradições. Por exemplo, o fato de que ao mesmo tempo em que o Brasil é o país com a maior biodiversidade do mundo e reforça essa característica como parte de sua identidade nacional, apresenta níveis significativos de degradação ambiental. Outra contradição é a própria mitologia que envolve a fundação do Brasil, construindo o país



como um paraíso, sendo que esse mito camufla diversos problemas que perduram até hoje, como a desigualdade social, o racismo por denegação e o extrativismo exacerbado.

Essas contradições aparecem, em maior ou menor grau, nas obras de Rosana Paulino abordadas nesse artigo, especialmente quando escancaram os traumas coloniais do país e desconstróem o modelo hegemônico. Se o Brasil é mesmo um paraíso terreno, por que permitiu quase 400 anos de escravidão e foi o último país a aboli-la? Se a natureza é eternamente exuberante e farta, onde tudo o que se planta cresce, por que os recursos naturais têm se esgotado cada vez mais? Essas questões nos ajudam a desmistificar o motivo edênico, bem como a enxergar seus problemas e contradições, construindo outros olhares sobre o Brasil.

Ainda que analisadas brevemente, as séries de Paulino suscitam várias reflexões. Propondo-se como geometria, as obras da artista analisam o Brasil como espaço físico, histórico e simbólico para compreender e redesenhar essa terra em constante transformação. Ao passo que Paulino recupera imagens de outras épocas e as ressignifica no presente, trazendo novas interpretações, suas obras funcionam como práticas de reexistência quando buscam tensionar as versões da história e contemplar relatos marginalizados e invisibilizados por séculos. Por fim, a técnica escolhida para suas obras também pode ser interpretada como uma forma de olhar para o mundo com outros olhos, uma vez que “em uma época em que história, sociedade e cultura estão dispostas à reexaminação, tesouras e cola parecem ferramentas apropriadas” (Gavin, 2020, tradução nossa). Como técnica, portanto, a colagem permite a reorganização do espaço, sendo possível recontar narrativas preestabelecidas.

REFERÊNCIAS

ACHINTE, Adolfo Albán. **Prácticas creativas de re-existencia basadas en lugar: más allá del arte...** el mundo de lo sensible. Buenos Aires: Del Signo, 2017.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

DESCOURTILZ, Jean Théodore. *Ramphastos ariel discolorus*. 1854. Cromolitografia, 62,1 cm x 45 cm. Coleção Brasileira Itaú. Disponível em: <<https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18097/ramphastos-ariel-dicolorus>>.

Acesso em: 08 nov. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.



FELINTO, Renata; PAULINO, Rosana. Violenta geometria. **Zum**, n. 19, 17 fev. 2021. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-19/violenta-geometria/>>. Acesso em: 05 ago. 2025.

GAVIN, Francesca. Cutting edge – the reinvention of collage. **Financial Times**, 26 set. 2020. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/0dffa01-99be-4491-b3a7-f5f53a37a321>>. Acesso em: 1º out. 2025.

GEOMETRIA. In: NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico resumido**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1966. pp. 356.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 92/93 (jan./jun.). 1988. pp. 69-82.

GROULIER, Jean-François. Descrição e interpretação [1955]. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura**. v. 8. São Paulo: Ed. 34, 2005.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

MARTIUS, Karl F. P. von *et al.* **Flora Brasiliensis** [1840]. v. 3 (parte 5). Disponível em: <<https://www.biodiversitylibrary.org/page/137562>>. Acesso em: 08 nov. 2025.

MOL, Rogério Santos. **Introdução à história da matemática**. Belo Horizonte: CAED-UFMG, 2013. p. 23.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. Bauru: Mireveja, 2022. *E-book*.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais** [1955]. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. 2011. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-05072011-125442/>>. Acesso em: 08 nov. 2025.

ROSANA PAULINO. [Site da artista]. Disponível em: <<https://www.rosanapaulino.com.br>>. Acesso em: 17 out. 2025.

ROSANA PAULINO. **Sesc TV**, 24 set. 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/17u-mrfq9fs?si=FXrV3vgTWHeZSOaf>>. Acesso em: 07 set. 2025.

SANCHEZ, Angelica. Espelhos des-construídos: História Natural, Interseccionalidade e arte contemporânea no Brasil e na Colômbia. **MAC-USP**. Disponível em: <<https://estudosdecoloniais.mac.usp.br/palestras/angelica-sanchez/>>. Acesso em: 08 out. 2025.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Notas sobre arte e profanação

Luiza Brandão Urban¹
Fabricia Cabral de Lira Jordão²
Universidade Estadual do Paraná



Neste artigo, abordo poeticamente as relações entre tempo, trabalho e arte no contexto do capitalismo, articulando meu pensamento a partir de Walter Benjamin e Giorgio Agamben. A escrita em primeira pessoa se faz como prática e método, sendo um modo de pensar enquanto experimento a rotina, a exaustão e o desejo de pausa. Em diálogo com os textos *Capitalismo como religião* e *Elogio da profanação*, que situam o capitalismo como um culto contínuo e sem expiação, penso junto a Agamben sobre a profanação, o ato de devolver ao uso comum o que foi separado e, ao aproximar essas ideias do campo da arte, as estratégias presentes nos procedimentos modernos emergem. Entre a confissão e a teoria, o texto se constrói como tentativa de instaurar pausas e propõe o jogo como meio capaz de profanar e, portanto, reconfigurar as coisas que ainda podem escapar.

Palavras-chave: Capitalismo; arte contemporânea; tempo; profanação.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7639580726762048>.

² Orientadora. Doutora em Teoria, Ensino e Aprendizagem pela Universidade de São Paulo (USP).



Pelas brechas

Os dias passam e tento me encaixar entre eles, encontrar frestas para deixar minha cabeça afundada emergir no limiar entre dentro-fora, para ver as ondulações contínuas de uma realidade que por vezes, parece ter deixado de ser minha e que só poderia ser se o tempo também me pertencesse. Agora, senhor rígido, que, como sou aqui, empilha acontecimentos e tenta equilibrá-los. A rotina segue entre acordar, listar mentalmente os afazeres do dia, me sentar frente a uma tela e me levantar apenas depois de sentir algumas horas de desconforto nos ombros, na base das minhas costas e na circulação das minhas pernas. Depois da lateral da minha mão começar a ficar avermelhada e irritada.

Sinto o desagrado do meu corpo e, às vezes, olho para o lado. Através da porta de vidro à minha direita, vejo uma paisagem outra da qual estou mergulhada. Sinto o choque entre a imagem virtual que olhava em distância mínima, e o som imaginado do farfalhar de folhas no alto das árvores visíveis de onde estou sentada. Mais do que imaginar, conheço o som e o tempo que as coisas que me cercam, mas estão do lado de fora, vivem. Não posso compartilhar dele. Viro minha cabeça para frente e deixo as horas passarem até as folhas distantes serem tomadas pela noite.

No capitalismo, o trabalho funciona como uma celebração contínua, sustentando um culto permanente onde não há expiação da culpa, apenas sua perpetuação como eixo central da dinâmica. Em um fragmento de texto de 1921, que dá título à tradução brasileira publicada em 2013, *Capitalismo como religião*, Walter Benjamin aponta convergências entre o *modus operandi* do capitalismo e o fenômeno religioso em sua forma parasitária. Segundo o filósofo e sociólogo alemão, ambos operam sob uma lógica similar, em que tudo se torna referência e parte do culto.

Finalmente passo pela porta de vidro. Caminho pelo gramado e a palavra “começo” é dita várias vezes em voz alta. Começo, começo, começo. O começo é um lugar, mas, acima de tudo, é o tempo, a dimensão que permite enxergar o que está à espera e que não seria visto de outra forma: a madeira inescapável e maleável ou o metal sólido e industrial, mas também enferrujado, amarelo, laranja. À primeira vista, parecem suportes, partes separadas do resto, para mim, porém, nada mais é suporte, afinal as coisas são só coisas. Olho para o que se move, mas não veria se eu não estivesse parada. Estou certa de que o começo é o tempo e a primeira ação indispensável é instituir pausas.



Em *Elogio da profanação* (2007), o filósofo italiano Giorgio Agamben retoma a articulação de Benjamin e inscreve o ato de profanar como uma necessidade dentro da ordem estabelecida. Já no texto *O que é um dispositivo?* (2009), ele denomina dispositivo tudo aquilo que deve ser profanado, posicionando esses dispositivos em oposição aos seres vivos – categoria que abrange todas as criaturas vivas. Agamben argumenta que os dispositivos não se limitam à noção de um sistema geral de controle, trazendo uma longa lista de objetos que também exercem poder e regram nossas relações. Para ele:

Generalizando, posteriormente a já bastante ampla classe de dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiram – teve a inconsciência de se deixar capturar (Agamben, 2009, p. 39).

Portanto, habitamos uma fase extrema do capitalismo em que não há um só instante que não seja moldado, contaminado ou controlado por algum dispositivo (Agamben, 2009).

Continuo usando fragmentos, me sentindo deglutida pela necessidade de produção e pela inexistência de espaço para contemplação. Como efeito, me parece estranho ser preenchida por pontos e vírgulas ao ser texto, sinto que deveria empilhar e atropelar palavra sob palavra. Ao mesmo tempo, me concentro em não sucumbir ao sentimento e trago à mente Walter Benjamin.

Ao ler o pensamento de outros, há a certeza de não existir sozinha e principalmente de não experienciar isso sozinha. Em 1921, Benjamin já nos avisava: “O capitalismo é a celebração de um culto *sans trêve et sans merci* [sem trégua e sem piedade]. Para ele, não existem ‘dias normais’, não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda a pompa sacral, do empenho extremo do adorador” (Benjamin, 2013, p. 15). Como resultado, vivemos na dinâmica da dívida, sem espaço para qualquer expiação ou para dias sem culto.

Enquanto busco um fio nítido de pensamento, hesito em deixá-lo passar por entre meus lábios, e intervalos preenchidos pelo silêncio se estendem. Sigo tentando encontrar



brechas e martelo a pergunta: como posso dar o tempo das coisas ao invés de as consumir e separar? Agamben usa os jogos como exemplo de operação, nos quais as crianças – que nada deixam intacto ao brincarem – capturam parte das cerimônias religiosas. O que Agamben defende é que essa ação pode se expandir:

O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. Assim, a “profanação” do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa. As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinquedo também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisadamente em brinquedos (Agamben, 2007a, p. 60).

Logo, ao empregar a palavra “profanar”, emprestada do léxico religioso, que se refere ao ato de devolver ao uso comum aquilo que foi isolado como sagrado, aqui leremos como “dar novo uso”, que não descarta por completo ao mesmo tempo que proporciona uma mudança de *status*.

Na ocasião de uma exposição de brinquedos no Museu de Märkische em 1928, Benjamin também escreve sobre jogos e brinquedos, investigando a relação destes com as crianças e a infância, mas também com o mundo dos adultos. Ele nos conta:

Mas, para assinalar de imediato e com poucas palavras o caráter especial dessa exposição: ela não reúne apenas brinquedos no sentido estrito do termo, mas também muita coisa que estaria no limiar desse campo. Pois em que outro lugar poderiam juntar-se jogos de salão tão bonitos, também blocos de construção, pirâmides natalinas, câmaras ópticas, para não mencionar ainda livros, material ilustrado e lâminas para a aula visual? (Benjamin, 2009, p. 81).

Esse trecho converge para a mesma compreensão de Agamben: os brinquedos não são apenas coisas concebidas previamente como tal, eles podem surgir de materiais tão simples quanto blocos de construção, ou, como cita o italiano, daquilo que pertence originalmente à esfera da guerra, da economia ou do direito, visto que:

É que, assim como o mundo da percepção infantil está impregnado em toda parte pelos vestígios da geração mais velha, com os quais as crianças se defrontam, assim também ocorre com os seus jogos. É impossível construí-los em um âmbito da fantasia, no país feérico de uma infância ou arte puras. O brinquedo, mesmo quando não imita os instrumentos dos adultos, é confronto, e, na verdade, não tanto da criança com os adultos, mas destes com a criança. Pois quem senão o adulto fornece primeiramente à criança os seus brinquedos? E embora reste a ela uma certa liberdade em aceitar ou recusar as coisas, não poucos dos mais antigos brinquedos (bola, arco, roda de penas, pipa) terão sido de certa forma impostos à criança como objetos de culto, os quais só mais tarde, e certamente graças à força da imaginação infantil, transformaram-se em brinquedos (Benjamin, 2009, p. 96).



Na passagem de um domínio a outro, as coisas se transformam, e com elas se altera também a função que antes lhes era atribuída no espaço dos adultos. Afinal, não é o brinquedo que determina a brincadeira – é a criança que dá forma e sentido ao brinquedo. No capítulo *História cultural do brinquedo*, Benjamin diz:

Hoje talvez se possa esperar uma superação efetiva daquele equívoco básico que acreditava ser a brincadeira da criança determinada pelo conteúdo imaginário do brinquedo, quando, na verdade, dá-se o contrário. A criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se padeiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda (Benjamin, 2009, p. 93).

Portanto, o brinquedo só se torna significativo porque a criança o anima com sua imaginação e vontade. Agamben determina: “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (2007a, p. 67). Então se forma a pergunta: é possível profanar e tecer os deslocamentos anunciados através da arte, quando ela própria se estrutura a partir de instituições como a academia, museus e galerias, que também separam objetos do uso livre para colocá-los em exposição?

Agamben situa a arte moderna em uma posição privilegiada diante da lógica da mercadoria e do fetiche no capitalismo. Em vez de negar diretamente os mecanismos do fetichismo, a arte moderna os desloca, apropriando-se de seus próprios procedimentos para esvaziá-los e reconfigurá-los. No capítulo *No Mundo de Odradek: a obra de arte frente à mercadoria*, do livro *Estâncias*, Agamben investiga o fenômeno do fetichismo – experiência contraditória de presença da ausência –, que, para além da análise de Freud das causas inconscientes, torna-se emblemático da relação moderna com os objetos da cultura, sendo constituinte da noção de mercadoria. Nesse contexto, Agamben observa que a arte moderna reage à lógica fetichista, não por negá-la diretamente, mas por deslocá-la através de procedimentos próximos ao próprio fetiche. Para exemplificar, utiliza recursos retóricos como a sinédoque, a metonímia ou ainda a metáfora, que privilegiam a parte em vez do todo, o fragmento em vez da totalidade. Ou seja, figuras de linguagem que consistem na substituição de um termo por outro, mantendo ainda uma relação de proximidade entre eles, de forma a evocar o termo suprimido.

Agamben indica que a obra de arte moderna se faz sob o signo da incompletude. Ele fornece uma pista ao evocar os poetas Schlegel e Novalis para afirmar que a obra de arte moderna já nasce fragmento e “que toda obra acabada estivesse necessariamente



sujeita a um limite de que só o fragmento poderia escapar” (Agamben, 2007b, p. 61). Assim, o fragmento torna-se não apenas uma estratégia formal, mas uma resposta à condição da arte em um mundo dominado pela mercadoria.

Desde os *ready-mades* de Duchamp, nos quais o artista transfere objetos de um contexto para outro, ocorre um desvirtuamento tanto do produto cotidiano selecionado, quanto das obras de arte, colocando em xeque o espaço que os recebe. Isso acontece porque falamos de um objeto e de um lugar específicos: a mercadoria e o espaço sagrado do museu. Em *Estâncias*, Agamben comenta sobre o *ready-made* e observa como o conjunto de regras que determina o uso de cada objeto é rígido, uma vez que apenas seu deslocamento de contexto, – como no procedimento de Duchamp –, é capaz de torná-lo irreconhecível (Agamben, 2007b).

Não só isso, no texto *Pintura: a tarefa do luto*, o teórico argelino Yve-Alain Bois destaca que as atitudes de Duchamp caminham exatamente no sentido da percepção, já apontada por Karl Marx, de que a obra de arte funciona como um fetiche capitalista: um objeto de valor indeterminado, reconhecido como arte por um grupo específico. Ao compreender essa lógica, Duchamp passa a explorar as próprias regras do sistema artístico e a trabalhar com a negativa:

O que Duchamp foi perspicaz em observar é que obras de arte – tanto quanto as pérolas ou os grandes vinhos (outros exemplos dados por Marx) – não são negociadas de acordo com a lei comum do mercado, mas de acordo com um sistema monopólico sustentado pela rede da arte, cuja pedra angular é o próprio artista. Isso não significa que o comércio de obras de arte esteja além de competição ou qualquer outra manifestação da lei do mercado, mas que seus esporádicos preços infinitos estão relacionados à sua falta de valor mensurável (Bois, 1986, p. 104).

Portanto, há um jogo duplo ao reivindicar dispositivos cotidianos e inseri-los no espaço que, a princípio, os rejeitaria. Pois é território reservado a objetos separados e destinados à eternização, em contraste com os imediatamente consumidos e rapidamente substituídos.

Evidentemente, como em todas as esferas da sociedade capitalista, de alguma forma o museu se adapta e engloba a provocação. Não só engloba, como o próprio movimento em que o *ready-made* se insere, acaba por caminhar em consonância com intenções capitalistas. A ideia de *novo*, que regia as investigações da época, é também uma exigência do mercado, Bois escreve: “Essa urgência pelo novo, que está na essência da teleologia de Baudelaire, é duplamente um mito, pela imanente perecibilidade do novo



e porque novidade é o próprio meio que a mercadoria adota para satisfazer sua transfiguração fetichista” (Bois, 1986, p. 102).

Paralelamente, embora suas rupturas tenham sido institucionalizadas, tais fissuras ofereceram respostas possíveis às transformações das relações com a mercadoria e com a noção de arte. O próprio Baudelaire, por exemplo, ao invés de recusar frontalmente a lógica mercantil, procurou levá-la ao extremo, instaurando aquilo que chama de “mercadoria absoluta”, uma forma que, ao radicalizar o supérfluo, o efêmero e a aparência, escapa às categorias utilitárias e de valor tradicionais.

Saio pela porta de vidro e torna-se possível escutar os pássaros. Logo encho minhas mãos com pequenos fragmentos de madeira e me sinto como uma estrangeira junto a eles. Os seguro como se fossem um tesouro. Mais uma vez converso comigo mesma e consequentemente com você. O som das folhas secas acompanha meus passos e os capins altos roçam nas minhas canelas cada vez que coloco meus pés no chão. O mesmo chão de sempre, acompanhado por um labirinto das coisas que esperam, assim como eu, um encontro.

Já não converso comigo nem com você, mas com o que vejo. Com a madeira, às vezes encostada na parede ou largada sozinha num canto da casa. Com uma tábua de qualidade quase histórica e cheia de formas anteriores, junto àquelas que parecem descartáveis, mas que mesmo assim tiveram outras disposições e ainda podem assumir novas. Converso com o metal que perdeu sua função e sobra ao lado de vários outros que nada têm a ver consigo. Enquanto espalhados pelo solo, traçados pelo tempo, empilhados e reempilhados, comidos ou tomados pelo musgo, penso nos usos que cada um desses objetos, em condição de coisa, poderia ter.

Após marcar as separações absolutas e a intenção da religião capitalista de tornar tudo improfanável, retomamos em Agamben os jogos como operação eficaz, astuta e complexa. A busca seria pelo meio puro, isto é, a emancipação da atividade de uma finalidade, mesmo mantendo gesto similar à atividade que se emancipou:

A atividade que daí resulta torna-se dessa forma um puro meio, ou seja, uma prática que, embora conserve tenazmente a sua natureza de meio, se emancipou da sua relação com uma finalidade, esqueceu alegremente o seu objetivo, podendo agora exhibir-se como tal, como meio sem fim. Assim, a criação de um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante (Agamben, 2007a, p. 67).



Convém lembrar aqui as figuras de linguagem mencionadas em *Estâncias*, assim como os procedimentos empregados pelos artistas modernos, como ocorre em Mallarmé e outros poetas que escrevem fragmentos que remetem ao poema absoluto, jamais manifesto em sua totalidade, mas cuja presença se insinua justamente por meio de sua negação (Agamben, 2007b).

No livro *Pequeno manual de procedimentos*, o escritor argentino César Aira nos leva por vários processos criativos do século XX e afirma que o que os modernistas propuseram, assim como Agamben destaca em relação ao fragmento, não eram obras completas, mas procedimentos:

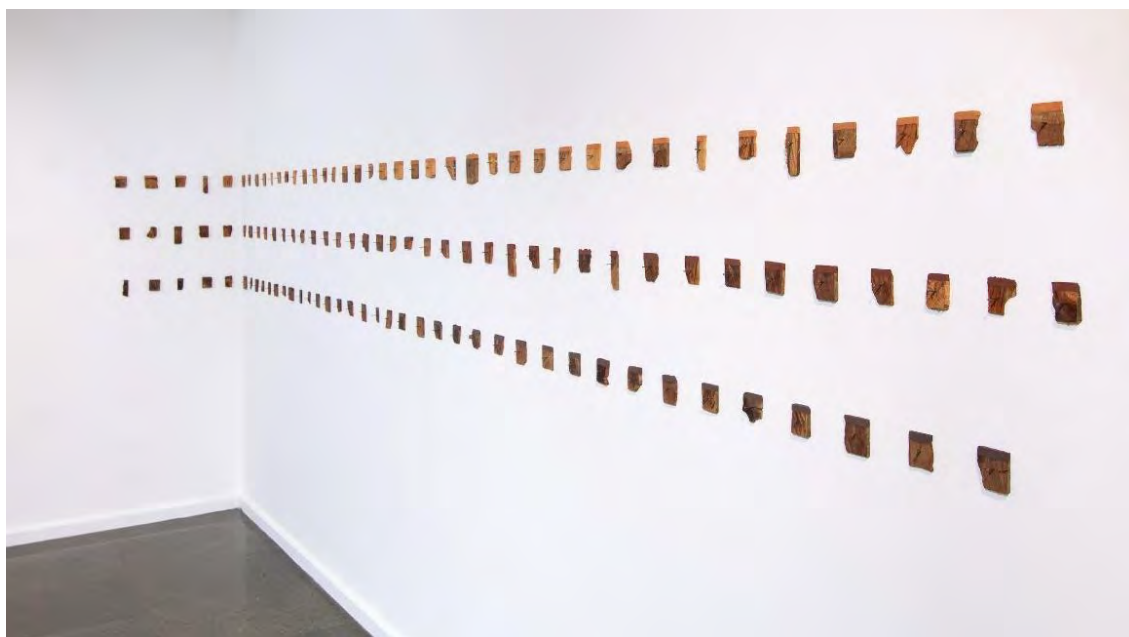
Neste sentido, entendidas como articuladoras de procedimento, as vanguardas permaneceram vigentes, carregando o século de mapas do tesouro que aguardam serem explorados. Construtivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, acaso, indeterminação. Os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obra, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse (Aira, 2007, p. 13).

Em breves seções ao longo do livro, Aira delineia e enumera modos de pensar, desde a composição com o acaso em John Cage, a operação de Duchamp à preparação quase maníaca da superfície por Paul Klee, passando por inúmeras formas encontradas de escrita, como em Baudelaire, Rimbaud e Kafka.

Agora a conversa estabelecida não acontece em voz alta, ela se faz nos corredores da minha mente, já que eu crio vozes para palavras escritas que não são minhas. Pondero a lista de dispositivos de Agamben e as coisas que me cercam. Estabeleço um corpo a corpo com elas e não as considero como foram projetadas, nem para quê ou para quem foram projetadas. Dentro do nosso flerte, passo a capturar partes do que me interessa e as empregar de acordo com uma agenda inventada e minha. Há em todas as ações uma brincadeira com as possibilidades visíveis na ocasião. Partimos e caminhamos junto à inutilidade da coisa, ao mesmo tempo que a reconfiguração já é, e acarreta novo uso.

Uma linha contínua é traçada a partir dos fragmentos, onde partes que antes eram uma só, são dispostas lado a lado, espetadas como insetos. Agora é ; (*ponto e vírgula*), em um horizonte só nosso (Figuras 1, 2 e 3).

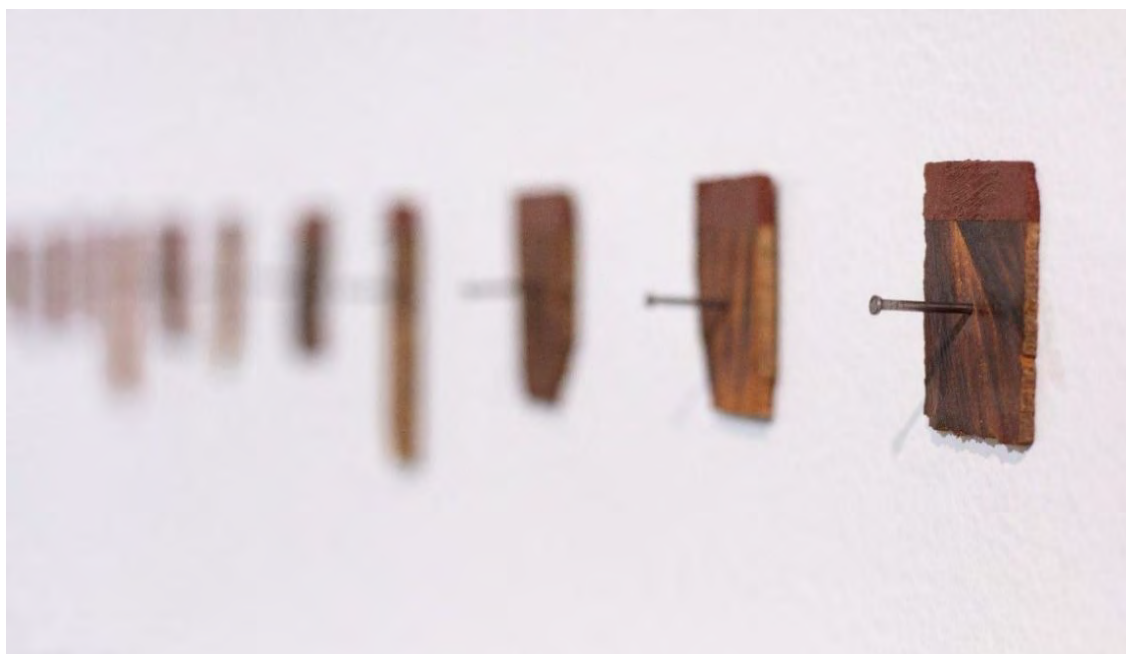
Figura 1 – ; (*ponto e vírgula*) (2024), de Luiza Urban



Legenda: Óleo sobre madeira cortada/queimada e pregos, 54 cm x 260 cm x 3 cm. 120 peças de aproximadamente 4 x 4 cm. Exposição *Jogar verde pra colher maduro*, na Caixa Cultural Curitiba.

Fonte: Fotografia de Patrícia Mattos (2024), acervo pessoal.

Figura 2 – Detalhe de ; (*ponto e vírgula*)



Legenda: Óleo sobre madeira cortada/queimada e pregos, 54 cm x 260 cm x 3 cm. 120 peças de aproximadamente 4 cm x 4 cm. Exposição *Jogar verde pra colher maduro*, na Caixa Cultural Curitiba.

Fonte: Fotografia de Patrícia Mattos (2024), acervo pessoal.

Figura 3 – Detalhe de ; (ponto e vírgula)



Legenda: Óleo sobre madeira cortada/queimada e pregos, 54 cm x 260 cm x 3 cm. 120 peças de aproximadamente 4 cm x 4 cm. Exposição *Jogar verde pra colher maduro*, na Caixa Cultural Curitiba.

Fonte: Fotografia de Patrícia Mattos (2024), acervo pessoal.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. In: _____. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assman. 1. reimp. São Paulo: Boitempo, 2007a.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AIRA, César. **Pequeno manual de procedimentos**. Curitiba: Arte & Letra, 2007.

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2009.

BOIS, Yve-Alain. Pintura: a tarefa do luto. **ARS**: Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo, v. 4, n. 7, pp. 96-111, 2006.

O gestual e o instantâneo na construção de uma visualidade moderna: aproximações entre Miguel Bakun e a fotografia

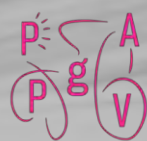
Felipe Valente Zem¹

Rosane Kaminski²

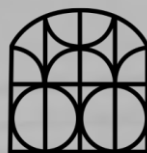
Universidade Estadual do Paraná

O trabalho propõe investigar as aproximações formais entre a pintura de Miguel Bakun (1909-1963) e a fotografia, compreendida como um dos principais meios de circulação de imagens na modernidade. A investigação parte de provocações recentes na crítica, especialmente Bruno Marcelino (2025), que identifica nas composições de Bakun uma lógica de enquadramento e organização espacial que evoca procedimentos fotográficos. A pesquisa se apoia em referenciais como Jacques Aumont e Jonathan Crary para discutir como a fotografia e o cinema redesenharam noções de moldura, do campo de visão e da própria relação entre o sujeito e a imagem na modernidade. Também são examinadas aproximações históricas entre pintura e fotografia, desde as tensões apontadas por Baudelaire no século XIX até a assimilação de procedimentos ópticos por movimentos artísticos como o Impressionismo. A análise também contempla um conjunto de comparações entre pinturas e fotografias atribuídas a Miguel Bakun, que evidenciam semelhanças de enquadramento e estrutura, além de obras nas quais o artista trata o espaço pictórico de forma semelhante a aquela promovida pela lente da câmera. Estas leituras permitem observar suas paisagens não apenas como gestos ingênuos, mas como resultado de uma construção visual sofisticada, na qual os tensionamentos que o artista emprega no espaço pictórico também evocam a sensibilidade associada ao fazer fotográfico.

Palavras-chave: Miguel Bakun; pintura; fotografia; arte no Paraná; História das Artes.



PROGRAMA
de Pós-Graduação em
ARTES VISUAIS



EMBAP
CAMPUS CURITIBA I



UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade Estadual do Paraná. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8650477986962250>.

² Orientadora. Pós-Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP) e Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).



O gestual e o instantâneo na construção de uma visualidade moderna: aproximações entre Miguel Bakun e a fotografia

Em maio de 2025, o jornal *Cândido*, editado pela Biblioteca Pública do Paraná, publicou um ensaio crítico assinado pelo pesquisador e crítico de arte Bruno Marcelino, acerca da exposição *Miguel Bakun, o olhar de uma coleção*, inaugurada em março do mesmo ano. No seu ensaio, o autor estabelece uma relação interessante entre o trabalho pictórico do artista e a fotografia:

As pinturas de Bakun também apresentam aspectos fotográficos. Para começar, as suas telas são organizadas mediante tensionamento inteligente do centro pelas bordas. Em um caso específico, o artista figura um pinheiro ligeiramente deslocado para esquerda associado à cerca horizontal que cruza a superfície do quadro, como reafirmação do limite, obstáculo da visão e redução da profundidade da imagem (Marcelino, 2025, p. 38).

A crítica de Marcelino foi o estopim para a investigação que vamos expor neste texto: Seria possível afirmar que certas composições de Bakun se constituem como transposições de lógicas e estratégias fotográficas no campo pictórico? Teria a fotografia ajudado a ensinar Bakun a pintar? Partimos de um conjunto de comparações apresentadas pelo crítico, e analisamos outras obras de Bakun que, após levantamento, compartilham de procedimentos semelhantes. Ao propor essa análise, procuramos deslocar um eixo tradicional de leitura baseado numa ingenuidade do gesto pictórico de Bakun, e enxergar parte de suas composições como produtos de uma construção calculada pelo artista, na qual a escolha dos enquadramentos, a distribuição dos elementos na pintura e a própria profundidade do campo evocam uma sensibilidade associada ao fazer fotográfico.

Vamos nos voltar a um exemplo citado por Marcelino em sua crítica: a comparação entre uma fotografia atribuída a Bakun (Figura 1), e a pintura *Cais do Porto de Paranaguá* (Figura 2), que já havia sido sugerida por Eliane Prolik no catálogo da exposição *A natureza do destino*, de 2009.

Figura 1 – *Porto de Paranaguá*. [195-?], de Miguel Bakun



Fonte: Marcelino (2025, p. 37).

Figura 2 – *Cais do Porto de Paranaguá* [195-?], de Miguel Bakun



Legenda: Óleo sobre tela, 71,5 cm x 87,5 cm. Museu Oscar Niemeyer.
Fonte: Marcelino (2025, p. 37).

O registro do porto mostra não apenas uma semelhança de tema, mas uma correspondência no enquadramento, na disposição dos elementos da cena que nos levam a crer que Bakun teria partido do modelo fotográfico para a estrutura inicial da composição. Em ambas as imagens, o navio foi retratado a partir de um ângulo lateral, com a popa voltada ao observador, que vê a cena a partir do cais. A cena, que na fotografia se apresenta relativamente vazia e com amplas áreas livres, é adensada na pintura. A paisagem é emoldurada por um segundo navio na extremidade esquerda da tela (intervenção do artista), e um galpão à direita. Bakun adensa a pintura com caminhões, caixas e personagens, intensificando a sensação de movimento portuário. Há um dinamismo e uma sobreposição de eventos que sugerem um deslocamento de tempo, quase uma longa exposição.

A crítica de Marcelino nos traz mais dois exemplos de possíveis referências fotográficas: na primeira, o registro de uma araucária é comparado a uma pintura equivalente, na qual o pintor verticaliza a cena, comprimindo a paisagem e conferindo maior dramaticidade à composição. A segunda, entre uma imagem do fotógrafo Arthur Wischral (1894-1982), e uma paisagem de Bakun, ambas retratando a baía de Guaraqueçaba, revelam uma operação interessante: O pintor seleciona e recorta o panorama fotográfico, isolando apenas um trecho da composição, simplificando as formas e construindo um novo enquadramento para a cena, ressaltando as qualidades geométricas do casario colonial.

Bakun parece se apropriar do enquadramento fotográfico como ponto de partida na estruturação e organização das cenas, reorganizando e inserindo elementos, reinterpretando a imagem. Considerando que parte desses registros fotográficos são atribuídos ao artista, podemos supor que o uso da fotografia não seria periférico ao seu trabalho, mas um recurso integrado em seu processo criativo.

Na década de 1930, Miguel Bakun trabalhou como fotógrafo ambulante, conservando uma câmera até o fim de sua vida. Esse dado biográfico, costumeiramente tratado como apenas uma curiosidade, nos permite problematizar de maneira mais densa os vínculos entre os procedimentos de criação empregados pelo pintor e os modos de ver mediados pela fotografia.

No século XVII, artistas como Carel Fabritius já utilizavam dispositivos ópticos como a câmara escura, que distorciam a perspectiva tradicional e antecipavam questões



visuais que seriam radicalizadas com a consolidação dos processos fotográficos dois séculos depois. A partir do advento da fotografia, surgem novas possibilidades para a pintura: não apenas novos modos de representar, mas novas formas de construir o olhar.

No entanto, neste período a aproximação entre pintura e fotografia não tão bem recebida: Em meados do século XIX, Charles Baudelaire já denunciava com veemência o que encarava como um “atalho” para artistas medíocres:

[Louis Daguerre] pensou: “Uma vez que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia.” A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um só Narciso, para contemplar a sua trivial imagem no metal. Apoderou-se desses novos adoradores do sol uma loucura, um fanatismo extraordinário [...]. Como a indústria fotográfica era o refúgio de todos os pintores falhados, muitíssimo pouco dotados ou por demais preguiçosos para acabarem os seus estudos, esse entusiasmo universal tinha *não apenas a marca da cegueira* e da imbecilidade, *mas também a cor de uma vingança*. (Baudelaire *apud* Almeida, 2016, p. 115, grifos do autor).

Esse estigma acompanharia por muito tempo a relação entre a pintura e a fotografia, pois, até o século XX, muitos artistas e críticos na Europa permaneceram resistentes à ideia de que a fotografia pudesse ser uma técnica benéfica ao trabalho em pintura. No cerne da questão, o que estava em risco na França daquele período era o primado do desenho sobre o trabalho pictórico, que, segundo Jacqueline Lichtenstein, era uma corrente de pensamento predominante desde o Renascimento, devido a uma leitura que vinculava o desenho a uma atividade intelectual superior:

Embora reconhecendo a importância da cor, a maior parte dos teóricos continuará a privilegiar o desenho, que exige do artista e do espectador um ato de abstração em relação ao *pathos* do sensível e um ato reflexivo para compreender a engenhosidade da invenção. O que, necessariamente, equivale a atribuir ao desenho qualidades autenticamente intelectuais, conhecimentos tão diversos como a perspectiva, a anatomia e a história e a reportar-se a uma autoridade tão considerável como a atividade do pensamento para a determinação da ideia (Lichtenstein, 2006, p. 12).

Essa linha de pensamento foi adotada nas grandes academias da Europa, que adotaram o desenho, a perspectiva, e o estudo da anatomia como pilares fundamentais da boa pintura. A entrada da fotografia em cena, em teoria, removia do artista a dimensão de gênio criador, substituindo-a por um operador de máquina. Um trabalho mecânico e reprodutível.

Para Jonathan Crary, no entanto, a fotografia, aliada a outros fenômenos do século XIX, não representam simplesmente uma ruptura nos meios de representação, mas



foram também um sintoma da mudança do próprio regime de visualidade clássico, por um regime mais subjetivo do olhar:

No início do século XIX houve uma radical transformação na concepção do observador – em uma variedade de práticas sociais e domínios do saber. Apresento o principal percurso desses desenvolvimentos examinando a importância de certos aparelhos ópticos. Não os abordo pelos modelos de representação que implicam, mas como lugares de saber e de poder que operam diretamente no corpo do indivíduo. Proponho a câmara escura como paradigmática do estatuto dominante do observador nos séculos XVII e XVIII; em relação ao século XIX, abordo uma variedade de instrumentos ópticos, em particular o estereoscópio, como meios úteis para especificar as transformações no estatuto do observador. Tais dispositivos ópticos, de maneira significativa, são pontos de interseção nos quais os discursos filosóficos, científicos e estéticos imbricam-se a técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas (Crary, 2012, p. 17).

Para compreendermos esse regime de visualidade moderno, vamos observar a imagem fotográfica como elemento de um novo ambiente de consumo e circulação, representando uma virada no olhar da sociedade, que, longe de ser um fenômeno isolado, teve reverberações em quase todos os aspectos da cultura visual, incluindo a pintura. Esse desenvolvimento acelerado dos meios de produção e reprodução levou a uma transformação radical nos modos de circulação das imagens, e por sua natureza técnica e reprodutível, a fotografia se tornou um dos principais canais dessa transformação, ao lado da litografia, do cinema e da imprensa ilustrada. As imagens, antes restritas aos espaços das academias e dos salões, passaram a compor parte da vida urbana, através de jornais, revistas, cartazes e vitrines. Nesse sentido, vale uma formulação de Benjamin – para ele, uma das tarefas fundamentais, sobretudo do cinema, seria treinar o olhar e o corpo para lidar com a aparelhagem técnica que reorganiza a vida cotidiana:

A função socialmente decisiva da arte de hoje é exercitar esse jogo conjunto. Isso vale sobretudo para o cinema. O filme serve para exercitar o homem nas apercepções e reações que são exigidas para se lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente. Lidar com essa aparelhagem ensina-lhe, ao mesmo tempo, que a submissão a seu serviço apenas trará consigo a libertação quando a condição humana tiver se adaptado às novas forças produtivas desencadeadas pela segunda técnica (Benjamin *apud* Seligmann-Silva, 2015, p. 66).

Sobre a relação entre a pintura e os novos suportes de circulação de imagens que emergiram ao longo do século XIX, Jacques Aumont retoma o argumento de Jean-Luc Godard sobre Lumière poder ser “o último grande pintor impressionista da época”. Aumont articula sua reflexão em dois pontos: o efeito de realidade, neste caso mais adequado para sua reflexão sobre as vistas e cenas produzidas pelo cinematógrafo, mas principalmente o problema do quadro:



O quadro é antes de tudo, limite de um campo, no sentido pleno que o cinema nascente não tardaria em conferir à palavra. O quadro centraliza a representação, focaliza-a sobre um bloco de espaço-tempo onde se concentra o imaginário, ele é a reserva desse imaginário. Acessoriamente (*acessoramente* do meu ponto de vista; para os narratólogos de toda espécie, é o aspecto principal), ele é o reino da ficção e, aqui, da ficcionalização do real. [...] (Aumont, 2004, p. 40, grifo do autor).

Para além de ser a encarnação do ponto de vista, de assinalar a espacialidade e a distância dos objetos, para o autor, o quadro também seria o equivalente à janela na pintura, que, pressupõe-se, é o fragmento de uma suposta realidade narrativa. É o elemento que recorta a dimensão diegética do que está sendo retratado, ou neste caso específico, capturado pela máquina.

Para os pintores, essa realidade significava conviver com um fluxo intenso e cada vez mais mediado por fotografias em revistas, cartões-postais, retratos e filmes, criando uma nova possibilidade de repertório visual, que poderia ser apropriado, transposto ou reinterpretado no campo pictórico. Possibilidades que não residiam apenas no “fazer” da pintura, pois os processos de reprodução permitiam que as obras de arte também alcançassem públicos muito além das salas expositivas. A própria existência das reproduções de obras permitia que outros artistas, fotógrafos e cineastas pudessem recorrer a elas com facilidade, como referência em suas composições, diluindo certos distanciamentos no campo técnico, mas também no campo da sensibilidade. Não à toa, a primeira exposição dos impressionistas ocorreu dentro do estúdio fotográfico de Félix Nadar: as pinturas vanguardistas se apropriaram do meio fotográfico não apenas como referência iconográfica, mas também como objeto de estudo em sua materialidade técnica, na captura de luz, na espontaneidade e na imperfeição ambígua.

As fotografias produzidas naquele primeiro momento definitivamente não eram capturas perfeitas do mundo objetivo: para além da óbvia ausência da cor, a fotografia, na sua infância, era uma técnica bastante precária, cheia de limites que também refletiam em seu resultado. Qualquer tipo de desvio nos procedimentos, sejam fruto de experimentação ou acidente, desde a montagem do equipamento, captura, armazenamento do filme ou até a revelação podiam arruinar a informação capturada. Essas instabilidades acabaram abrindo um interessante terreno de experimentações pictóricas, que no caso dos impressionistas, se traduziu em composições mais ousadas, diagonais acentuadas e enquadramentos oblíquos que, por vezes, remetiam a flagrantes, sugerindo o aspecto instantâneo da captura de imagem.



No contexto de sua época, a fotografia não tinha estatuto de arte, mas foi uma linguagem que, junto com o cinema, produziu uma nova cultura visual moderna, de onde por exemplo, a pintura europeia impressionista absorveu diversas propriedades relacionadas a um olhar técnico, fragmentado, planar e bidimensional, em parte derivado da arguta imagem fotográfica (Marcelino, 2025, p. 38).

Em certa medida, muitas dessas soluções visuais só se tornaram possíveis em um ambiente saturado por imagens fotográficas, que naturalizaram esse olhar mais fragmentário na pintura, absorvendo esse novo regime de visualidade. Portanto, pensar numa relação fotográfica nas composições de Miguel Bakun significa não apenas investigar a presença de uma fonte fotográfica direta, mas também a incorporação, seja ela consciente ou não, de um pensamento fotográfico ou até cinematográfico na construção de suas paisagens. Uma lógica que não se limita apenas à reprodução fiel de uma foto, mas também remete a procedimentos de organização do visível, naturalizados pelo contato do artista com a lente. Conforme vamos perceber mais adiante, o artista também parece interessado em representar esse mundo em transformação, no qual a tecnologia se impõe como matriz de reorganização do olhar, do espaço e do tempo.

A partir disso, buscamos observar operações semelhantes em outros trabalhos do pintor, compreendendo as influências da câmera de duas maneiras: a primeira na composição, através de paisagens que referenciam ou reproduzem imagens fotográficas, e a segunda através de uma espécie de operação de enquadramento fotográfico, na qual o olhar de Bakun assumiria a ponto de vista da câmera.

Durante uma visita à exposição *O olhar de uma coleção*, foi possível observar uma relação fotográfica inédita, não numa pintura acabada, mas em um pequeno esboço do artista (Figura 3):

Figura 3 – [Sem Título] [19-], de Miguel Bakun



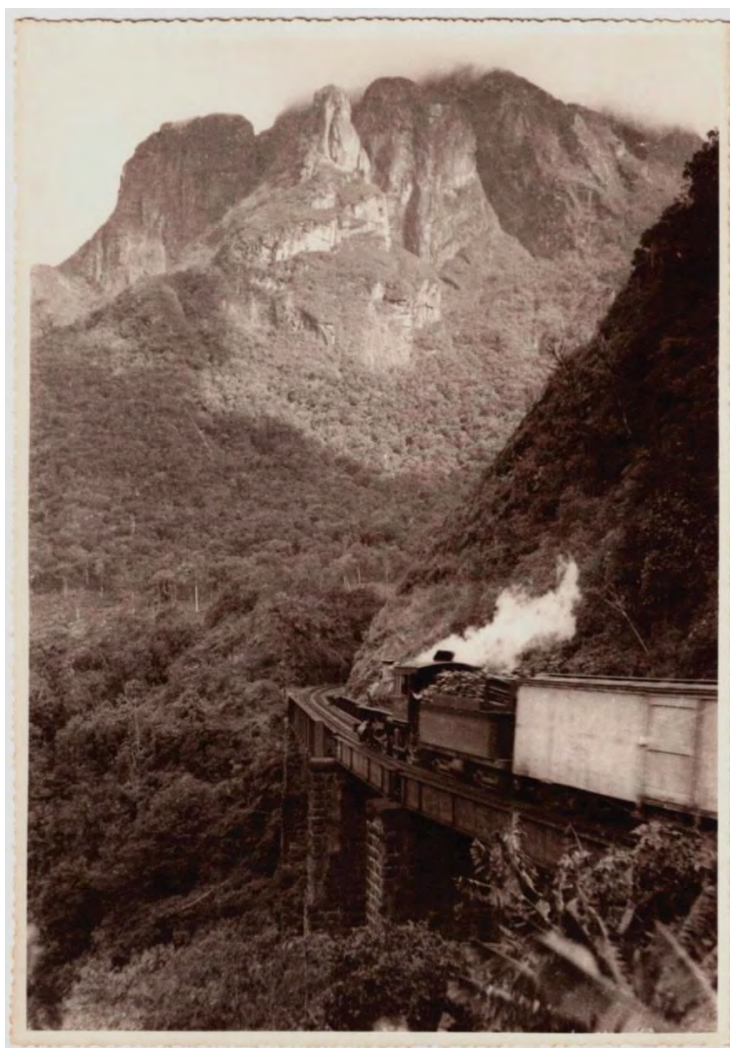
Legenda: Nanquim sobre papel, 21,5 cm x 16 cm. Coleção particular.
Fonte: Gonçalves (2024, p. 86).

A cena é dominada por um grande bloco de vegetação e paredões rochosos, que ocupam a maior parte do campo, enquanto o trem, em primeiro plano, se situa no canto inferior direito. A escala é interessante para observar a pequenez da composição rumo à serra.

Bakun economiza no traço, com linhas de contorno que apenas sugerem formas, sem a cor para realçar os volumes. No lado esquerdo do desenho, uma interrupção no desenho do pico, o traço escorre até a parte inferior, emoldurando a cena.

A fotografia que inspirou a concepção deste desenho foi capturada pelo fotógrafo Armin Henkel (Figura 4). A imagem mostra a locomotiva no sentido Curitiba/Paranaguá. O conjunto Marumbi reina sobre a pequena composição, que atravessa o Viaduto do Taquaral (conhecido hoje como Viaduto Boa Vista).

Figura 4 – *Viaduto do Taquaral* [193-?], de Armin Henkel



Legenda: Fotografia, 16 cm x 23 cm. Coleção particular.
Fonte: Pereira (2013).

A locomotiva a vapor, em si, é um tema marcadamente moderno. Ela encarna o triunfo da tecnologia sobre a geografia hostil da serra, representando velocidade, industrialização e a conquista humana sobre a natureza, temas centrais no imaginário sobre a modernidade no século XX.

É conhecida a remodelação que a estrada de ferro operou não apenas em nossa percepção da geografia, mas, definitivamente, em nossa concepção do espaço e do tempo. Abrindo novos espaços, na escala às vezes de um continente, ela implica também um novo sentimento do tempo, em parte alguma mais legível do que na padronização dos marcos temporais aos quais está presa. Constituição de um novo espaço tempo, fundado na destruição física do espaço-tempo tradicional, mas também na substituição da moral antiga ligada à natureza por valores novos, o desejo de aceleração, a perda das raízes (Aumont, 2004. p. 53).

Se o trem a vapor simboliza o domínio sobre a terra, nos oceanos os grandes navios ilustram o triunfo moderno das máquinas em escala monumental, especialmente antes da explosão da aviação comercial na década de 1960, e Bakun, como observado anteriormente, usou a marinha como tema em algumas de suas obras mais célebres. Vamos retomar as cenas marítimas para discutir outra operação interessante realizada pelo artista, partindo de um de seus trabalhos mais icônicos (Figura 5).

Figura 5 – *Cena de Mar* [19-], de Miguel Bakun



Legenda: Óleo sobre tela, 63,5 cm x 77 cm. Museu Oscar Niemeyer.
Fonte: Google Arts & Culture (2025).



O ponto de vista através do qual enxergamos o barco é muito interessante, pois ele não estabelece apenas uma visão fotográfica, mas um olhar cinematográfico sobre a cena. Vemos a parte traseira da embarcação, com a popa em primeiro plano e um enorme rastro de ondas e espuma se formando com o movimento da embarcação e o girar das hélices sob a água, evidenciando a força e o peso da máquina e a violência do alto mar.

Observamos a cena não do ponto de vista de um cais ou de outro barco, mas como se estivéssemos no ar, voando sobre a embarcação num suave *plongée*, como se o olhar de Bakun, e o nosso como espectador fosse uma câmera suspensa no ar, seguindo o navio. Estamos altos o suficiente para poder observar os padrões do oceano, e ao mesmo tempo conseguimos uma boa vista do céu e dos padrões oníricos provocados pelas nuvens e fumaça.

A distorção nas escalas do que se encontra perto e do que está distante do ponto de vista poderia ser rápida e facilmente explicada por uma execução atrapalhada de perspectiva da parte de Bakun, sem o domínio do desenho acadêmico defendido por Alfredo Andersen. Entretanto, ler essa pintura com a consciência de que Bakun era um artista com o domínio de equipamentos e efeitos ópticos, nos permite observar esse ângulo de visão amplo, panorâmico, com uma ilusão de tridimensionalidade tão sofisticada, praticamente como uma tentativa de reproduzir pictoricamente a sensação de observar uma imagem capturada por uma lente grande-angular. Como se Bakun pensasse o quadro como pensaria uma câmera, posicionando o ponto de vista, a distância focal e, ao pintar, dirigisse a cena para nós espectadores, nos libertando de uma gravidade implícita na pintura de paisagem, na qual o ponto de vista geralmente é rente ao solo, e o horizonte dita o sentido das linhas e das formas.

Hoje, com o cinema contemporâneo, estamos mais acostumados a ver tomadas aéreas espetaculares gravadas por grúas, helicópteros ou drones, representando a grandeza de se estar no mar. Assistimos *Titanic* (1997) ou *O destino do Poseidon* (1972), que exploram recursos aéreos com frequência, naturalizando nosso olhar ao espetáculo marítimo, mais do que qualquer pessoa vivente nas décadas de 1940 e 1950, com exceção talvez, de um marinheiro no topo do mastro, tal qual o artista fora. Bakun então posiciona uma câmera imaginária no ar, e nos oferece uma perspectiva raríssima da vida marítima, uma *cena de mar*, de fato cinematográfica.



Ao lançar a hipótese de que Miguel Bakun mobiliza, em diferentes momentos de sua obra, um conjunto relativamente consistente de procedimentos derivados da fotografia, podemos nos afastar de uma visão que simplifica sua pintura como fruto de um gesto puramente ingenuo, aproximando sua produção de uma metodologia de trabalho muito mais formal e atenta a uma dimensão moderna de visualidade, em pleno compasso com as transformações nas dinâmicas culturais no Brasil do começo do século XX.

São procedimentos que vão além do *copiar uma imagem fotográfica* ou *traduzi-la para o campo pictórico*. O artista constrói uma lógica própria de enquadramento, desloca o ponto de vista, o horizonte. O pintor parece se utilizar de conhecimentos adquiridos com a prática profissional que puderam ser mobilizados dentro do atelier. Bakun pode ter aprendido com a câmera como enquadrar a paisagem, o que cortar e o que inserir, como trabalhar a profundidade. Muda também nosso ponto de vista, inserindo o observador em lugares improváveis.

Outro aspecto que merece destaque é a representação da tecnologia: locomotivas irrompendo na paisagem da serra, navios se deslocando pelo oceano, máquinas de escala monumental, que ressignificam a relação da sociedade com o espaço e com o tempo não aparecem apenas como adereço, mas como parte fundamental da narrativa visual do pintor. Uma presença significativa, especialmente se considerarmos a abundância de leituras que resumem Bakun quase que exclusivamente à sua representação da natureza. É no convívio entre natureza e tecnologia que a pintura de Bakun nos mostra uma sintonia com a modernidade.

Ler as telas de Bakun pela lente da câmera nos ajuda a compreender melhor como a maneira de representar o mundo se atualizou no Paraná nas primeiras décadas do século XX, documentando como se formam os repertórios modernos, como imagens circulam e ressignificam as percepções de mundo.

Isso, longe de diminuir as potências de sua obra, o inscreve com ainda mais presença no panorama da modernidade, em plena sintonia com as linguagens e sensibilidades de seu tempo.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.



BAKUN, Miguel. **Cais do Porto de Paranaguá**. [195-?]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 71,5 cm x 87,5 cm. Acervo Museu Oscar Niemeyer.

BAKUN, Miguel. **Cena de Mar**. [19-]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 63,5 cm x 77 cm. Acervo Museu Oscar Niemeyer. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/sea-scene-miguel-bakun/NQGa58e0MT_klQ?hl=pt-br>. Acesso em: 12 nov. 2025.

BAKUN, Miguel. **Porto de Paranaguá**. [195-?]. 1 original de arte, fotografia. Coleção particular. Disponível em: <<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/CRITICA-DE-ARTE-Sintonia-Particular-Miguel-Bakun-e-Visualidade-Moderna>>. Acesso em 17 set. 2025.

BAKUN, Miguel. **[Sem Título]**, [19-]. 1 original de arte, nanquim sobre papel, 21,5 cm x 16 cm. Coleção particular.

BAUDELAIRE, Charles. O público moderno e a fotografia. [1859]. In: ALMEIDA, Carlos Sousa de; FERNANDES, Carlos. **O lápis mágico: uma história da construção da fotografia**. 3 ed. Lisboa: Press, 2016.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [segunda versão, incluindo variantes da primeira e da terceira versão, assim como da versão francesa]. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2015. pp. 51-100.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

GONÇALVES, Walter Roberto. Miguel Bakun: o olhar de uma coleção. In: PROLIK, Eliane (Org.) **Miguel Bakun: o olhar de uma coleção**. Curitiba: Edição do autor, 2024.

HENKEL, Armin. **Viaduto do Taquaral** [193-?]. 1 original de arte, fotografia, 16 cm x 23 cm. Coleção particular. Disponível em: <<https://triaquimalucelli.blogspot.com/2013/09/a-paisagem-paranaense-fotografada-por.html>>. Acesso em: 10 out. 2025.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. O desenho e a cor. In: _____. **A pintura: textos essenciais**. v. 9. São Paulo: Ed. 34, 2006.

MARCELINO, Bruno. Sintonia particular: Miguel Bakun e a visualidade moderna. **Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**. v. 15, n. 161, pp. 34-41, maio 2025. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/sites/biblioteca/arquivos_restritos/files/documento/2025-05/candido_161_-_maio_de_2025.pdf>. Acesso em: 29 maio de 2025.

PEREIRA, Antonio Marcos. A paisagem paranaense fotografada por Armin Henkel. **Triaquim Malucelli**, 14 set. 2013. Disponível em: <<https://triaquimalucelli.blogspot.com/2013/09/a-paisagem-paranaense-fotografada-por.html>>. Acesso em: 10 out. 2025.

PROLIK, Eliane. **Miguel Bakun: a natureza do destino**. Curitiba: Edição do Autor, 2009.

ISBN: 978-65-01-84577-7

CDL



9 786501 845777