

ACTLAB

ARTE CONTEMPORÂNEA – IMAGEM, POLÍTICA E TECNOLOGIA

Cesar Baio, Claudio Filho e Fernanda Oliveira (Org.)

Invisíveis Produções

COLEÇÃO EXTREMIDADES

Programa de pós-graduação em ARTES VISUAIS

UNICAMP



ACTLAB

ARTE, CIÊNCIA E TECNOLOGIAS DESVIANTES

Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas

Programa de pós-graduação em ARTES VISUAIS

IA | UNICAMP

UNICAMP



O Grupo de Pesquisas Interdisciplinares em **Arte, Ciência e Tecnologias Desviantes (ACTlab)** é uma rede de pesquisadores e artistas que se interessam em discutir as implicações sociais da ciência e tecnologia por meio da exploração do seu potencial como meio de experimentação e criação artística.Liderado pelo artista, professor e pesquisador Dr. Cesar Baio e sediado na UNICAMP, o ACTlab visa oferecer meios e modos para artistas e pesquisadores desenvolverem projetos de investigação crítica, com foco na produção de conhecimento e processos criativos.

Website: https://www.actlab.art.br/

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coleção Extremidades, pertencente ao Grupo de Pesquisa Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea.

Todos os esforços foram realizados para encontrar, identificar e creditar os detentores dos direitos autorais e patrimoniais contidos neste livro. Caso tenha havido alguma omissão involuntária de dados e informações relativos à autoria e à titularidade, contate através do e-mail: actlab.art@gmail.com, que me comprometo a incluí-los em edições futuras. O conteúdo deste material deve ser interpretado de acordo com o contexto social, cultural e histórico da época em que foi veiculado, respeitando a legislação então vigente no período.

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

Actlab [livro eletrônico] : arte, ciência e tecnologias desviantes. -- 1. ed. -- São Paulo : Invisíveis Produções, 2026.
-- (Extremidades: debates)
PDF

Vários autores.
ISBN 978-65-87484-07-5

1. Arte contemporânea 2. Imagem (Artes) 3. Política 4. Tecnologia I. Série.

26-404676.0 CDD-709

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte contemporânea 709

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

COLEÇÃO EXTREMIDADES

COORDENAÇÃO EDITORIAL:
Christine Mello

EDITORA-CHEFE:
Fernanda Oliveira

PRODUTOR EDITORIAL:
Claudio Filho

GESTÃO CULTURAL:
Ana Oliveira Rovati

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE TEXTO:
Cristiane B. Futagawa [Sushi]
(Gauche Arte Textual)

EXPERIMENTO, DIREÇÃO DE ARTE
E PROJETO GRÁFICO:
João Simões

DESIGN GRÁFICO:
Claudio Filho

***Site* www.extremidades.art**

ARQUITETURA E LINGUAGEM VISUAL:
João Simões

GESTÃO:
Fernanda Oliveira

PRODUÇÃO DE CONTEÚDO:
Lindolfo Roberto Nascimento

INVISÍVEIS PRODUÇÕES

EDITOR-CHEFE:
Daniel Lima

***Site* www.invisiveisproducoes.com.br/**

CRISTIANE B. FUTAGAWA [SUSHI] – MIS

LUCIO AGRA – UFRB

TARCISIO TORRES SILVA – PUC-CAMPINAS

CESAR BAIO – UNICAMP

EDILAMAR GALVÃO – FAAP

RACHEL ZUANON – UNICAMP

ANA OLIVEIRA ROVATI – UNICAMP

ANDRÉIA MACHADO OLIVEIRA – UFSM

CLAUDIO FILHO – UNICAMP

FELIPE MERKER CASTELLANI – UFRGS

ALMIR ALMAS – USP

FERNANDA OLIVEIRA – UNICAMP

LUIZ CLÁUDIO DA COSTA – UERJ

MARCUS BASTOS – PUC-SP

LARISSA MACÊDO – FEBASP / PUC-SP

JORGE LA FERLA – UBA / FUC

POLLYANA FERRARI – PUC-SP

CHRISTINE MELLO – PUC-SP / UERJ

CLÁUDIO BUENO – UCSC

PRISCILA ARANTES – PUC-SP / UAM

SHEILA CABO GERALDO – UERJ

FERNANDO IAZZETTA – USP

SORAYA FERREIRA – UFJF

LUCAS BAMBOZZI – FAAP

GILBERTTO PRADO – USP / UAM

ALESSANDRA BOCHIO – UFRGS

JOÃO SIMÕES – PLATAFORMA EXPLODE!

ROSANE BORGES – USP / PUC-SP

GISELLE BEIGUELMAN – USP

CONSELHO EDITORIAL
COLEÇÃO EXTREMIDADES
2024-2026

Christine Mello
COORDENAÇÃO
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / PUC-SP
Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UERJ

Ana Oliveira Rovati
Universidade Estadual de Campinas / Unicamp

Claudio Filho
Universidade Estadual de Campinas / Unicamp

Cristiane B. Futagawa [Sushi]
Museu da Imagem e do Som / MIS
Gauche Arte Textual

Fernanda Oliveira
Universidade Estadual de Campinas / Unicamp

João Simões
Plataforma Explode!
01.01 Art Platform

CONSELHO CIENTÍFICO
COLEÇÃO EXTREMIDADES
2024 | 2026

Christine Mello
COORDENAÇÃO
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo / PUC-SP
Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UERJ

Alessandra Bochio
Universidade Federal do Rio Grande do Sul / UFRGS

Almir Almas
Universidade de São Paulo / USP

Andréia Machado Oliveira
Universidade Federal de Santa Maria / UFSM

Cesar Baio
Universidade Estadual de Campinas / Unicamp

Cláudio Bueno
Universidade da Califórnia, Santa Cruz / UCSC

Edilamar Galvão
Fundação Armando Alvares Penteado / FAAP

Felipe Merker Castellani
Universidade Federal do Rio Grande do Sul / UFRGS

Fernando Iazzetta
Universidade de São Paulo / USP

Gilbertto Prado
Universidade de São Paulo / USP
Universidade Anhembi Morumbi / UAM

Giselle Beiguelman
Universidade de São Paulo / USP

Jorge La Ferla
Universidad de Buenos Aires / UBA
Universidad del Cine de
Buenos Aires / FUC

Larissa Macêdo
Centro Universitário Belas Artes /
Febasp
Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo / PUC-SP

Lucas Bambozzi
Fundação Armando Alvares
Penteado / FAAP

Lucio Agra
Universidade Federal do
Recôncavo da Bahia / UFRB

Luiz Cláudio da Costa
Universidade do Estado do Rio de
Janeiro / UERJ

Marcus Bastos
Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo / PUC-SP

Pollyana Ferrari
Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo / PUC-SP

Priscila Arantes
Pontifica Universidade
Católica de São Paulo / PUC-SP
Universidade Anhembi Morumbi / UAM

Rachel Zuanon
Universidade Estadual
de Campinas / Unicamp

Rosane Borges
Universidade de São Paulo / USP
Pontifica Universidade
Católica de São Paulo / PUC-SP

Sheila Cabo Geraldo
Universidade do Estado do Rio de
Janeiro / UERJ

Soraya Ferreira
Universidade Federal de
Juiz de Fora / UFJF

Tarcisio Torres Silva
Pontifícia Universidade Católica de
Campinas / PUC-Campinas



SUMÁRIO

14 **NOTA DA EDITORA**
Christine Mello

16 - 17 **APRESENTAÇÃO**
Cesar Baio, Claudio Filho e Fernanda Oliveira

19 - 44 **O GESTO DESVIANTE**
Cesar Baio

50 - 69 **TEORIAS DA ARTE DIANTE DO CONTEXTO DO ANTROPOCENO**
Claudio Filho

71 - 86 **SINAIS DE CONTENÇÃO E AFLORAMENTO**
Jared José Barbosa Domício

88 - 108 **CINEMA-DIVINAÇÃO: IMAGENS, CORPOS E ALGORITMOS NA LÓGICA RELACIONAL DO IFÁ**
Cláudia Marinho e Cesar Baio

110 - 126 **FAZER LUGAR COM AS EXTREMIDADES DO VÍDEO: EXPERIMENTOS DE PESQUISA ARTÍSTICA ENTRE CEARÁ E LA GUAJIRA**
Ruy Cézar Campos Figueiredo

128 - 145 ***FISSURAS SONHO-DESABAFO*: O GESTO CRIADOR EM TEMPOS HIPERCONECTADOS**
Ana Oliveira Rovati

147 - 166 **IMAGENS-DADOS: VISUALIZAÇÃO DE DADOS E AS RUÍNAS DO VISÍVEL**
Fernanda Oliveira

168 - 188 **POTENCIALIDADES ARTÍSTICAS A PARTIR DE ARQUIVOS ASSOCIADOS À INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL**
Tania Arrais de Campos

190 - 204 **NAVEGANDO POR INSERÇÕES EM *GOOGLE MAPS***
Cecília de Andrade

206 - 224 **CORPO EM QUEDA: DA PERFORMANCE À PERFORMATIVIDADE DA IMAGEM**
Lígia Villaron

226 - 244 **O CORPO IMPLICADO NA EXPERIÊNCIA COM A CÂMARA OBSCURA**
Ana Angélica Teixeira Ferreira da Costa

246 - 265 **INVESTIGAÇÃO PRÁXIS SOBRE OS PADRÕES VISUAIS E DISCURSIVOS DENTRO DAS REDES SOCIAIS A PARTIR DA OBRA *VOCÊ PRECISA VER ESSE STORY SUPER DIFERENTÃO***
Coralina Barreto de Sordi

267 - 272 **AUTORES E EQUIPE**

NOTA DA EDITORA

Christine Mello

Com o objetivo de contribuir para o debate sobre o estado da crítica relacionado às intersecções entre arte e práticas midiáticas, a Coleção Extremidades discute possíveis modos de abordagem crítica na contemporaneidade. Baseada na noção de extremidades, destaca experiências interconectadas entre múltiplas plataformas, comunidades e linguagens.

Este volume *ACTlab: Arte contemporânea – imagem, política e tecnologia*, parte do eixo Extremidades: ensaios críticos, amplia a perspectiva originalmente proposta por Christine Mello em Extremidades do vídeo (2008). Ele responde às urgências do presente, lidando com práticas artísticas e midiáticas que desestabilizam discursos hegemônicos e se imbricam nos espaços sociais e políticos.

A publicação adota diferentes textos de membros atuais e egressos do grupo de pesquisa ACTlab (Unicamp) como ponto de partida para investigar processos de descentralização, explorar novas potencialidades e evidenciar as relações entre forma estética e experiência social. Ao mesmo tempo, abre-se para perspectivas plurais e para modos alternativos de olhar e compreender a arte, estimulando um diálogo crítico em constante transformação.

Em diálogo com a Coleção Extremidades, permite que cada artigo desse volume seja lido tanto como um registro de tensões e experimentações do tempo presente quanto como uma plataforma de reflexão que se desdobra em novos contextos e práticas, tornando-se adaptável para múltiplos volumes e publicações futuras.



APRESENTAÇÃO

Cesar Baio, Claudio Filho e Fernanda Oliveira

Este livro é o resultado dos encontros e desvios de pensamentos dos integrantes do ACTlab - Laboratório de Arte, Ciência e Tecnologias Desviantes (Unicamp) que aqui se reúnem para compartilhar as reflexões que vêm sendo construídas coletivamente, ao longo de mais de dez anos. Aqui o desvio é assumido como um operador conceitual e criativo, que deve ser capaz de produzir cortes transversais que curto-circuitem disciplinas, mídias, epistemologias, cosmologias, formas de inteligência (artificiais, humanas, não humanas) e redes (digitais, biológicas, interespécies). Por meio dessa aspiração desviante, buscou-se resistir e alterar os rumos do pensamento colonial, hegemônico, disciplinar, de modo a deslocar conhecimentos, provocando perturbações, recodificando perspectivas e eventualmente, gerando novos conhecimentos que possam levar a compreensões inéditas e profundas sobre a arte.

O livro *ACTlab: Arte Contemporânea – Imagem, Política e Tecnologia* nasce em parceria com o Grupo de pesquisa Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea (PUC-SP) liderado pela teórica, crítica e curadora Christine Mello, que tornou possível a materialização desta publicação a partir da seleção pelo Conselho Editorial da Coleção Extremidades e da editora Invisíveis Produções, no âmbito do edital "Auxílio a Publicações 2026".

Os textos aqui reunidos resultam de pesquisas desenvolvidas por integrantes atuais e egressos do ACTlab, que teve sua criação na Universidade Federal do Ceará e agora tem sua sede na Universidade Estadual de Campinas, sendo liderado pelo artista e pesquisador Cesar Baio. Através das experiências de suas autoras e autores com as práticas desviantes e extremas em relação à arte,

ciência e tecnologia, aqui é reunido um conjunto de artigos dedicados aos desvios nas práticas artísticas contemporâneas.

Encontraremos ao longo do livro textos que tensionam formas de conhecimento, regimes de visualidade, mediações tecnológicas e forças institucionais hegemônicas presentes em nossa sociedade. Nota-se a abordagem desviante sendo evidenciada, na discussão do papel que as imagens (seja vídeo, arquivo, fotografia, caderno, mapa, performance) têm na reorganização das formas de poder e dos modos de ver, observadas nos textos de Ruy Cézar Campos Figueiredo, Fernanda Oliveira, Ana Oliveira Rovati, Tania Arrais de Campos, Lígia Villaron Pires, Claudia Marinho, Ana Cecília de Andrade Teixeira, Coralina Barreto de Sordi e Ana Angélica Teixeira Ferreira da Costa.

O desvio também é proposto como um articulador teórico de questões sobre arte contemporânea, tecnologia, sociedade e questões ambientais nos textos de Cesar Baio, Claudio Filho e Jared Domício, que no contexto específico de cada pesquisa, germinam modos de reformular o conhecimento sobre essas áreas como plural, dinâmico e desviante.

Por fim, este livro buscou reunir textos que abordam a prática e teoria artística como um gesto de artistas e pesquisadores para desviar das formas de ver e existir produzidas pelas forças hegemônicas que pré-determinam a organização das nossas sociedades. Pensados como um modo de ação do artista-pesquisador em resposta ao contexto da arte, os artigos aqui apresentados buscaram re-articular os discursos hegemônicos em torno da imagem, da política e da tecnologia.



Resumo: O texto introduz práticas artísticas desenvolvidas no contexto do ACTlab visando compreender a pesquisa em arte enquanto prática situada, especialmente no entrecruzamento entre arte, ciência e tecnologia.
Para tanto, o texto concebe o desvio como um princípio de operação que estrutura modos específicos de investigação, nos quais a prática artística se constitui como campo de produção de conhecimento sensível. A partir de uma proposta que articula desde o deslocamento semiótico do *readymade* duchampiano até o *détournement* situacionista e as estratégias experimentais de Cage e Fluxus, o desvio é compreendido como operação de reconfiguração dos regimes de sentido, capaz de deslocar dispositivos institucionais, midiáticos e epistemológicos. No contexto contemporâneo, marcado pela intensificação das mediações tecnológicas, pela centralidade dos dados e pela consolidação de regimes como o capitalismo de vigilância, tal procedimento adquire uma dimensão crítica ampliada, operando diretamente sobre infraestruturas técnicas e sistemas de poder.
Nesse quadro, a prática artística é concebida como forma de conhecimento que se manifesta por meio da reconfiguração das condições de experiência, articulando-se como gesto performativo que intervém nos modos de percepção e nos regimes de sensibilidade. O desvio, assim, designa menos um atributo da obra do que um modo de operar, no qual o gesto artístico se configura como prática de pensamento e ação situada, capaz de tensionar e rearticular as relações entre técnica, epistemologia e experiência no contemporâneo.

Palavras-chave: Arte. Ciência. Tecnologia. Desvio.



O GESTO DESVIANTE

Cesar Baio

Ao longo de mais de uma década, o Laboratório de Pesquisas em Arte, Ciência e Tecnologias Desviantes (ACTlab) tem acolhido artistas em diferentes estágios de carreira para desenvolver pesquisas interdisciplinares nas quais a arte escapa aos limites do seu próprio território, se entrelaçando com conhecimentos, procedimentos e problemáticas de outras áreas, incluindo diversas áreas da ciência e uma ampla diversidade de saberes tradicionais. Essas pesquisas têm ganhado materialidade nos mais diferentes meios, incluindo aqueles mais comumente integrados à arte contemporânea, como o vídeo, a fotografia, a performance, o livro-objeto, mas também em outros vistos com menos frequência no campo, como objetos gráficos que subvertem o sistema de sinalização urbana, publicações digitais que promovem intervenções qualitativas no fluxo de conteúdo de plataformas digitais e objetos que produzem fissuras na aceleração do capitalismo de vigilância.

Conforme a leitura dos capítulos deste livro evidencia, a diversidade dessas práticas artísticas faz com que cada pesquisa acione um determinado conjunto de autores e artistas de referência. Mas, embora seja impossível circunscrever um corpo único de referências que atravesse todos os textos aqui reunidos, os trabalhos desenvolvidos em nosso grupo de pesquisa mantém em comum um conjunto de princípios operativos capaz de caracterizar de maneira clara uma abordagem específica do que constitui o trabalho do artista. Cada um a sua maneira, lançando mão de procedimentos próprios e chegando a poéticas singulares e específicas à problemática de cada trabalho, essas pesquisas assumem o desvio como operação política e poética, a prática artística como ação situada no mundo, a arte como lugar privilegiado para a produção de conhecimento e entendem o gesto

do artista como parte essencial da obra de arte. Esse modo de compreender a arte e o trabalho artístico, que orienta nossas pesquisas, vem sendo discutido ao longo dos últimos anos em diferentes publicações acadêmicas (Baio, 2013; Baio, 2024; Almeida e Baio, 2019; Oliveira et al., 2021; Solomon e Baio, 2020; Solomon e Baio, 2022a; Solomon e Baio, 2022b), e é apresentado nas seções deste texto, cujo objetivo é discutir brevemente os aspectos que caracterizam a abordagem desviante das práticas desenvolvidas no contexto de nosso grupo de pesquisa.

Apesar de lastrearmos essas discussões no campo da teoria e da crítica da arte contemporânea, nosso objetivo não é apresentar uma revisão histórica nem estabelecer categorias universais, mas discutir alguns dos princípios que fundamentam determinadas práticas artísticas. Interessa-nos, particularmente, compreender o desvio como parte de uma abordagem situada, a prática artística como forma de responder às questões urgentes de nosso tempo e a arte como campo de conhecimento e de produção de modos de perceber e existir no mundo. A abordagem desviante é entendida aqui não apenas como um conjunto de procedimentos operacionais, mas como um modo pelo qual a prática artística pode se constituir como investigação, articulando processos de criação, perspectivas críticas e modos de conhecimento por meio da produção de experiências sensíveis. A seguir, buscamos introduzir os princípios que fundamentam nossas pesquisa, de forma a articular de maneira introdutória como a abordagem desviante pode ser capaz de deslocar conhecimentos de uma área para outra, de provocar perturbações nas formas estabelecidas de compreensão de mundo e de recodificar dados existentes de modo a gerar conhecimentos que possam levar a compreensões originais sobre questões do nosso tempo.

O DESVIO COMO OPERAÇÃO FUNDACIONAL DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Uma revisão histórica dos procedimentos e práticas contemporâneas da arte pode revelar o desvio como uma das práticas fundadoras da arte contemporânea. As operações de apropriação e deslocamento do readymade duchampiano visam um desvio semiótico ao redefinir o sentido dos objetos sem alterá-los materialmente, utilizando a ironia para desestabilizar valores simbólicos e a própria definição de arte. Mais do que uma estratégia pontual, Duchamp reconfigura o estatuto da arte ao deslocar seu sistema, inaugurando, com a rejeição de Fountain (1917), uma crítica institucional que torna a arte um campo reflexivo sobre suas próprias condições, potências e contradições. O gesto de Duchamp é justamente o deslocamento, que desvia os objetos de sua função original, transformando-os em mídia artística e crítica, e os insere em um contexto imprevisto. A escolha de objetos como o urinol é um gesto artístico que despreza o juízo estético tradicional, fundado na expressão subjetiva e na busca pelo belo, privilegiando operações conceituais precisamente arquitetadas que se valem da constelação semântica que orbita o objeto escolhido.

A partir da prática artística de Duchamp, poderíamos definir o desvio como uma operação de deslocamento de sentido, que se vale de objetos e signos para desafiar os regimes institucionais e ontológicos que definem o que pode ser considerado arte. O ato de Duchamp transforma a conduta desviante em um princípio constitutivo da arte contemporânea que irá influenciar muitos artistas ao longo das últimas décadas. Interessa-nos aqui, contudo, menos afirmar esse princípio como uma entrada universal para a crítica do que compreender como tais operações podem ser reativadas em contextos específicos de pesquisa artística.

Mais adiante, visando estabelecer uma prática de resistência à sociedade do espetáculo, os situacionistas propuseram o que chamaram *détournement*. Concebido como um contra-dispositivo crítico por Guy Debord, o *détournement* consiste na apropriação e deslocamento de elementos da cultura de massa existentes (imagens, textos, mídia) para subverter seus sentidos ideológicos originais, reativando-os criticamente contra a "sociedade do espetáculo" (Debord,1967). Trata-se de uma estratégia estética-política que rompe a passividade do consumo cultural (Debord; Wolman, 2014).

Se Duchamp inaugura o desvio como gesto crítico em relação às instituições, a arte contemporânea o transforma em método de produção poética. John Cage estrutura toda sua obra em torno do deslocamento insistente do que se entendia como música até então, intervindo diretamente no instrumento musical (por exemplo, em *Prepared Piano*, década de 1940), fazendo experimentos sobre a composição baseada em procedimentos aleatórios (como em *Music of Changes*, 1951), usando objetos cotidianos para composição musical, operando com o ruído e o som contingente ambiental. Essas e outras estratégias são utilizadas por Cage visando a suspensão sistemática da intenção, da forma e da função, substituindo-as por processos abertos, contingentes e distribuídos (Cage, 1961). Com isso, Cage transforma o desvio de uma operação crítica em um procedimento composicional rigoroso, que irá se tornar uma base fundadora para o movimento Fluxus, a arte conceitual e a arte e mídia.

Passando pela apropriação de Duchamp e pelo *détournement* situacionista, variações da ideia de desvio aparecem de formas diversas no campo das artes e do pensamento crítico. Com definições e contextos particulares, essas propostas compartilham a ideia de lidar com sua prática de pensamento ou de produção artística a partir de operações que reconfiguram

sistemas estabelecidos. Em Vilém Flusser (1983) o desvio aparece como estratégia do artista contra os valores, objetivos e interesses materializados nos aparelhos semióticos; essa ideia aparecem também em Arlindo Machado (2007), como subversão dos aparelhos e reprogramação das mídias; em Michel de Certeau (1980), como tática cotidiana que desvia de estruturas dominantes; em Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980), como micropolítica e como linhas de fuga que produzem novos modos de existência; em McKenzie Wark (2004), como prática hacker de produção de diferença.

Mais do que articular uma proposta teórica que alinhave, em justaposição ou contraposição desses autores, o desvio como categoria crítica universal da arte, buscamos aqui compreender como ele pode operar como procedimento em práticas específicas de pesquisa artística. Por isso, em vez de buscar fechar um sentido estrito para o termo, buscamos manter o desvio como uma ideia operativa, que evita uma definição estática aplicável indistintamente ao campo da arte, visando manter um campo semântico aberto com referências que possam potencializar o impulso inventivo do artista. Por isso, entendemos o desvio, sobretudo, como um ato. Um gesto, nas palavras de Flusser (2014). No trabalho do artista, esse gesto pode se manifestar em um procedimento, em uma operação poética feita com os meios com os quais ele trabalha ou por meio das escolhas realizadas no processo de criação e materializadas na obra. A seguir, discutimos brevemente o desvio como gesto que permeia a arte contemporânea para, em seguida, delinear mais precisamente a abordagem assumida em nossas práticas interdisciplinares.

O DESVIO SITUADO: A PRÁTICA ARTÍSTICA COMO RESPOSTA AO MUNDO

Nas décadas de 1960 e 1970, os artistas do grupo Fluxus passam a utilizar diversas estratégias para deslocar o próprio regime de existência da arte, em sua materialidade, temporalidade, autoria e circulação (Friedman, 1998). As performances e happenings de artistas como Joseph Beuys, Benjamin Patterson e Al Hansen deslocam a obra para o acontecimento. As partituras de eventos (*event score*), muito utilizados por George Brecht, Yoko Ono, George Maciunas, transformam a obra em um roteiro aberto e possível de ser executado por qualquer pessoa, deslocando a obra do objeto para o protocolo, da materialidade para o campo da potencialidade, da originalidade para as múltiplas execuções possíveis (Brecht, 1963; Higgins, 2002). Atuando mais diretamente com os aparelhos midiáticos, Nam June Paik passa a manipular sistematicamente os sistemas tecnológicos de representação e a cultura visual da cultura de massa. Seus procedimentos passavam tanto pela intervenção direta nos circuitos eletrônicos dos aparelhos, como em *Magnet TV* (1965) e *Zen for TV* (1963), quando pela intervenção qualitativa nos fluxos midiáticos de massa visando desafiar a cultura visual hegemônica, como em trabalhos como *Global Groove* (1973) e *Good Morning Mr. Orwell* (1984).

Para esses artistas, o desvio deixa de constituir um gesto pontual e torna-se um método sistemático de questionamento da arte enquanto sistema institucional, ontológico e estético, bem como um modo de responder a questões relevantes de seu tempo. Em geral, as obras evitavam um crítica direta (como panfleto ou denúncia explícita), optando por operar deslocamentos estruturais, alterando formas, meios e situações, de modo que os próprios dispositivos de poder fossem colocados em crise. No contexto do pós-guerra, marcado pela Guerra Fria, pela Guerra do Vietnã e pela expansão do capitalismo e da cultura

de massa, muitos artistas assumiram o desvio como estratégia para deslocar não apenas seus discursos, mas os próprios dispositivos de produção da experiência estética. Em vez de representar temas como guerra ou mídia, operaram por meio de um conjunto de estratégias de deslocamento, entre elas: a reconfiguração da performance, do corpo e da participação ativa do público na obra de arte, a manipulação crítica dos meios de comunicação (distorcendo e reprogramando a televisão), a subversão da economia da arte (com múltiplos e circulação anti-elitista), a elevação de ações cotidianas ao estatuto artístico (via instruções mínimas), a desestabilização da linguagem (transformando informação em indeterminação poética), a dissolução da autoria (distribuindo a execução ao público) e a suspensão da lógica produtiva (introduzindo tempo improdutivo e ações banais). Por meio de procedimentos como esses, faziam com que desvio operasse como uma reorganização estrutural da experiência capaz de tornar visíveis e sensíveis as tensões sociais, políticas e culturais de seu tempo.

No Brasil, desde pelo menos a década de 1960, muitos artistas tem assumido procedimentos desviantes buscando continuamente a produção de deslocamentos e reprogramação das mídias. Trata-se de uma relação vasta de artistas, poéticas e práticas, que inclui, mas não se limita, a trabalhos como: as obras de videoarte de Letícia Parente, Sonia Andrade e Anna Bella Geiger, que desviam a televisão de seu fluxo narrativo para experiências corporais e críticas, passando pela arte postal de Paulo Bruscky, que desloca os circuitos de comunicação para redes alternativas no contexto político repressivo da ditadura, pela arte computacional de Waldemar Cordeiro e Analívia Cordeiro, que transforma o cálculo em forma sensível, e pelas práticas interativas e telemáticas de Julio Plaza e Gilbertto Prado, que convertem a obra em rede tecnológica, até chegar à bioarte de Eduardo Kac (Kac, 2005) e às práticas contemporâneas

de Giselle Beiguelman, Lucas Bambozzi e Regina Silveira, que operam sobre dados, plataformas e vigilância. Essa lista poderia ser facilmente expandida, tal como sugerem publicações relacionadas ao tema (Machado, 1988; Machado, 2007, Mello, 2008).

Da televisão ao correio, do computador à biotecnologia, ao assumir a relação da arte com a tecnologia de uma perspectiva política, muitos artistas brasileiros deslocam os sistemas de produção de sentido de suas funções normativas para produzir experiências estéticas críticas e politicamente situadas, configurando a arte e tecnologia no país como uma prática sistemática de intervenção nos próprios sistemas que estruturam a cultura contemporânea. Esses artistas têm atuado sistematicamente por meio de estratégias que visam produzir deslocamentos no campo da cultura visual hegemônica, das estruturas de conhecimento e poder, e dos seus cruzamentos com os sistemas tecnológicos de mediação.

A discussão que apresentamos aqui a partir de referências que vão desde Duchamp, Cage e Fluxus, até Bruscky, Beiguelman e Bambozzi, não tem como objetivo estabelecer uma chave teórica para a crítica da arte. Buscamos aqui situar de maneira sucinta e, por isso, lacunar, um conjunto de operações que informam certas práticas contemporâneas, visando lastrear as pesquisas que temos desenvolvido em nosso grupo. Tal discussão tem ganhado contornos ainda mais relevantes diante do avanço dos impactos sociais da tecnologia e da ciência neste início de século.

> Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades (Machado, 2007, 14-15).

Como já indicava Arlindo Machado, as relações entre mídia, poder e técnica se intensificam ao longo do século XX e se radicalizam no presente, especialmente com a corrida global pela inteligência artificial, a concentração de infraestrutura industrial em grandes corporações e a inserção cada vez maior da indústria tecnológica na governança global. Se, em um primeiro momento, autores como Pierre Lévy e Nicholas Negroponte projetaram nas redes digitais a expectativa de que a chamada inteligência coletiva promoveria a emancipação do saber por meio da cibercultura, contribuindo para a renovação das estruturas de poder e para a democratização do acesso à informação em escala global, o cenário atual revela uma inflexão significativa, caracterizada pela consolidação de novas estruturas de poder baseadas na vigilância e na dominação, pela concentração de riquezas e pela centralização dos processos de tomada de decisão. Nesse contexto, o "capitalismo de vigilância", formulado por Shoshana Zuboff (2021), evidencia a centralidade da extração de dados na economia contemporânea, enquanto a esfera pública se reconfigura radicalmente diante das dinâmicas das plataformas digitais. Paralelamente, a noção de Capitaloceno, de Jason W. Moore (2015), e a crítica à economia da atenção desenvolvida por Jonathan Crary (2015) e Tim Wu (2017) revelam como a crise ecológica, a exploração do tempo e a modulação da atenção no cotidiano se articulam no interior de um mesmo regime tecnocapitalista.

É nesse contexto que nossas práticas artísticas se inserem, não como representação dessas problemáticas ou discursos poéticos panfletários, mas como formas de experimentação situadas que operam diretamente sobre esses sistemas, buscando tensionar seus modos de funcionamento e de sentido. Ainda que muitas vezes operem na escala da micropolítica, os processos artísticos em questão buscam produzir desvios nos sistemas contemporâneos de poder, instanciados em algoritmos, bases

de dados e plataformas digitais, mas também na cultura visual, nos processos tecnocêntricos e na modulação dos corpos pelos regimes de conhecimento e poder. Tais práticas procuram reconfigurar os usos e as funções desses sistemas no âmbito das práticas culturais, ao mesmo tempo que tornam perceptíveis as estruturas e os mecanismos de mediação que os constituem.

A PRÁTICA ARTÍSTICA COMO PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO

Nossa proposta ao longo desses anos, apresentada em nossos próprios trabalhos e nas pesquisas dos artistas-pesquisadores que nos acompanham, é de assumir a arte como um campo de conhecimento e de ação em relação às questões urgentes do nosso tempo. Os projetos aqui apresentados não pretendem exemplificar uma teoria universal, mas evidenciar modos específicos pelos quais essa abordagem se concretiza em práticas artísticas distintas, operando sempre a partir de problemas situados. Nesse sentido, compreendemos o caráter situado da prática artística como o reconhecimento de que tanto a produção de conhecimento quanto a experiência estética emergem de contextos, relações e condições específicas, sendo atravessadas pela posição de quem as produz e pelas realidades com as quais se relacionam.

Ao longo de projetos das mais variadas mídias, formatos e problemáticas, as pesquisas realizadas aqui reconhecem a arte como uma maneira de responder ao mundo, ao mesmo tempo em que se pensam a partir de sua inserção em contextos específicos, históricos e materiais. Trata-se de um duplo movimento, no qual a produção de obras não se separa da reflexão sobre as condições de sua própria emergência, e no qual o gesto artístico se configura como uma forma de elaboração situada dos problemas do tempo presente. Conforme sugerem autores como John Dewey (2010), ao pensar a arte como experiência, a prática artística pode ser

compreendida como um campo aberto de experimentação, no qual múltiplas formas de existência e de produção se tornam possíveis, ainda que sempre atravessadas por condicionantes históricos e materiais. O conhecimento que emerge dessas práticas não se organiza prioritariamente na forma de generalizações conceituais, mas se constitui pela reconfiguração das condições de experiência e percepção das questões que mobilizam a obra, produzindo deslocamentos nos campos sensível e relacional.

A diversidade dos meios constitui um dos aspectos mais evidentes das decisões que emergem ao longo do processo de criação, orientadas pela busca por produzir deslocamentos nos modos de perceber e existir. Nossas práticas assumem, assim, materialidades múltiplas, que vão da performance ao vídeo, da instalação às narrativas textuais, dos mapas geolocalizados aos aplicativos móveis, das intervenções urbanas aos arquivos, dos sistemas baseados em inteligência artificial aos livros e às visualizações de dados. Essa multiplicidade de meios responde à necessidade de encontrar, em cada caso, as condições formais e materiais capazes de dar consistência sensível às questões que mobilizam o trabalho. O meio deixa, portanto, de constituir uma escolha prévia para emergir como consequência do problema e do próprio processo artístico.

A diversidade temática segue uma lógica semelhante. Inseridas em programas de pós-graduação em artes, nos quais os projetos emergem de interesses e questões de pesquisa individuais, as investigações desenvolvidas ao longo dos anos abrangem um amplo espectro: dos saberes dos profetas da chuva no sertão cearense às implicações do capitalismo nas mudanças climáticas; das construções imagéticas do corpo feminino nas redes digitais à indústria do carvão na América Latina; das formas de anestesiamento do sensível nas plataformas digitais às problemáticas relacionadas ao arquivo, à corporeidade, à imagem e à percepção. Esses temas não se organizam segundo uma linha

evolutiva nem constituem um campo temático unificado; configuram-se, antes, como constelações provisórias, articuladas por afinidades parciais e deslocamentos contínuos.

Em comum, ao assumirem uma abordagem desviante, esses artistas passam a operar como alguém que responde, que se posiciona, que intervém na organização do sensível, ou seja, na maneira em que o mundo é percebido. A obra emerge, junto com o seu processo de criação, como um gesto situado, uma forma de inscrição sensível que não pretende resolver tais tensões, mas torná-las perceptíveis, subvertê-las, deslocá-las. Fundado no confronto com o que está ao nosso redor enquanto sujeitos situados, o gesto artístico precisa encontrar modos de se materializar como experiência capaz de sustentar sua relevância no interior do campo historicamente constituído da arte.

Nesse ponto, a dimensão interdisciplinar das pesquisas realizadas no ACTlab adquire um contorno específico. Ainda que muitos trabalhos envolvam o desenvolvimento de sistemas no campo da bio-computação, o uso de algoritmos e de dados, ou a colaboração com áreas como as ciências humanas, a biologia e a computação, tais elementos não se apresentam como fins em si mesmos, mas como componentes mobilizados em função de um problema artístico. Como observa Julio Plaza (2003), o conhecimento científico tende à codificação rigorosa de fenômenos universais, enquanto a arte opera no domínio do singular, do irrepetível, do sensível. Essa distinção não implica uma oposição simplista, mas evidencia regimes distintos de produção de conhecimento, nos quais a arte não se oferece apenas como informação semântica, mas como informação estética produzida pela experiência e mobilizadora do sujeito.

Essa perspectiva ressoa em propostas como a de Mônica Tavares (2024), ao enfatizar que a prática artística não se orienta prioritariamente pela produção de saber em sentido estrito, mas pela abertura de possibilidades de experiência, ou a de Juan

Toro-Pérez (2009), ao situar a criação artística como um campo de invenção sensível. Nesse regime, o que se produz não é propriamente uma explicação do mundo, mas uma reorganização das condições de sua percepção.

A partir desse entendimento, as pesquisas que assumem uma abordagem desviante, ao transitarem entre diferentes áreas do conhecimento, podem ser compreendidas como campos de negociação contínua entre distintos regimes de conhecimento e formas de validação. Na concepção de interdisciplinaridade que propomos, não está em jogo uma síntese harmoniosa entre arte e ciência, mas a potência inventiva que emerge da exploração de suas fricções, de seus desalinhamentos e de suas zonas de indiscernibilidade. Na prática, essa fricção se manifesta na incorporação de métodos, problemas, materiais e tecnologias provenientes de outros campos, que são reconfigurados no interior da prática artística, tendo suas funções originais deslocadas em função das questões e operações que constituem a poética de cada artista.

A compreensão da arte como um campo legítimo de produção de conhecimento adquire implicações ainda mais evidentes quando se articula à ideia de que a prática artística constitui também um gesto em resposta ao mundo. Tal perspectiva pressupõe reconhecer as problemáticas acima esboçadas, entre muitas outras, como dimensões interligadas de um campo integrado de problemas e compreender o trabalho artístico como produtor de tensões que articulam técnica, poder e regimes de sensibilidade. Para além de evidenciar um determinado problema, as pesquisas que temos realizado buscam deslocar a arte da representação para a reconfiguração dos dispositivos de experiência, entendendo que a arte deixa de ser primariamente um objeto e passa a ser um ato materializado, um gesto situado do artista em relação ao que orbita ao seu redor. A materialização desse gesto se dá em meio ao processo criativo, na maneira como

o artista opera com o campo semântico (ou o sentido) dos materiais, tecnologias e procedimentos com os quais trabalha, de modo a tensionar as linhas de força neles cristalizadas.

No entanto, uma investigação efetivamente informada sobre um problema do mundo pode fracassar enquanto proposta artística caso não consiga traduzir a densidade da problemática investigada em uma experiência sensível capaz de dialogar com o que já foi produzido e com aquilo que está em disputa no campo artístico. A arte, nesse sentido, opera como um regime específico de produção de conhecimento, no qual a materialidade de sua poética e a historicidade dos meios desempenham um papel decisivo. Trata-se de um modo de conhecimento que se constitui diretamente no campo da experiência sensível e que, em vez de produzir generalizações conceituais passíveis de aplicação universal, reconfigura as condições de percepção e inscreve o problema no campo do sensível. A visão do artista sobre o mundo e as questões que o atravessam não se apresentam apenas como discursos, dados ou argumentos lógicos, mas se constituem como poética. Talvez resida justamente aí uma das principais potências da arte como forma de articulação das questões contemporâneas.

No entanto, uma investigação efetivamente informada sobre um problema do mundo pode fracassar enquanto arte caso não consiga traduzir a densidade da problemática pesquisada em uma experiência sensível que dialogue com o que já foi produzido e com o que está em disputa no campo artístico. A arte, nesse sentido, opera como um regime específico de produção de conhecimento, no qual a materialidade da sua poética e a historicidade dos meios desempenham um papel decisivo. Trata-se de um modo de conhecimento que opera diretamente na experiência sensível e que, em vez de uma generalização conceitual que pode ser aplicada universalmente, reconfigura a percepção e instancia o problema no campo da experiência.

A visão do artista sobre o mundo e suas questões não são apresentados como discursos, dados ou argumentos lógicos, eles se tornam experiência poética. Talvez, essa seja a grande potência da arte como articuladora fundamental das questões contemporânea.

Essa concepção encontra ressonância em abordagens que entendem a prática artística como pesquisa, tal como formulado por Graeme Sullivan (2010), ao destacar que a investigação em arte mobiliza estruturas de pesquisa capazes de ampliar a capacidade humana de intervir e interpretar o mundo. Nossas práticas se aproximam dessas perspectivas ao assumirem que o processo de criação não é um meio para um fim previamente determinado, mas um campo de experimentação no qual hipóteses são testadas, abandonadas, reformuladas. A obra não aparece como solução, mas como condensação provisória de um percurso investigativo.

O processo de criação, tal como discutido por Cecília Almeida Salles (1998), pode ser compreendido como um sistema em formação que transita entre estados de indeterminação e momentos de organização, um movimento que não elimina o caos, mas o incorpora como condição produtiva. No interior desse regime, o artista opera em meio a desvios, hesitações e bifurcações, negociando constantemente entre múltiplas possibilidades de realização. O rigor, longe de se opor a essa instabilidade, emerge como a capacidade de sustentar o processo em sua complexidade, de construir consistência sem eliminar a abertura. Em nossas pesquisa, o processo de criação pode ser compreendido como um campo de investigação em constante reformulação, no qual o desvio se manifesta como condição produtiva do próprio percurso.

Para Cecília Almeida Salles, o processo de criação configura-se, assim, como investigação, um percurso aberto que parte de uma “nebulosa fértil” e avança por meio de escolhas,

tensões, ajustes e reformulações, fazendo emergir progressivamente princípios que orientam o fazer artístico. Esses princípios, de natureza simultaneamente ética e estética, não se apresentam como regras prévias, mas como diretrizes que se manifestam nas decisões, nos procedimentos e nos gestos do artista, articulando-se como fios condutores que atravessam diferentes obras. Cada trabalho constitui, nesse sentido, uma concretização provisória desse projeto mais amplo, revelando, na materialidade de suas operações, o modo como o artista constrói conhecimento ao explorar possibilidades, sustentar incertezas e produzir relações entre formas, valores e modos de compreender o mundo.

O GESTO ARTÍSTICO SITUADO NAS PESQUISAS DO ACTLAB

Em nossas pesquisas, essa concepção do gesto artístico está fundamentada na própria obra, não como objeto, mas como resultado dinâmico do processo de criação, isto é, da obra como um ato performativo (Baio, 2015). A dimensão performativa da obra de arte, tal como a concebemos (Baio, 2022), articula-se à chamada "virada performativa", formulada por autores como Erika Fischer-Lichte e Richard Schechner. Para Fischer-Lichte (2008), a obra performativa constitui-se como evento, marcado pela copresença entre corpos e pela produção de efeitos imprevisíveis. Schechner (2006), por sua vez, enfatiza a performance como comportamento restaurado, isto é, como conjunto de ações reiteráveis capazes de reconfigurar normas sociais. Em ambos os casos, a arte não se limita a representar o mundo, mas atua sobre ele, instaurando situações nas quais as relações entre sujeito, corpo e contexto podem ser reconfiguradas. Essa atuação, certamente, não implica uma transformação direta ou necessária da realidade que nos cerca. Se a arte não resolve as tensões e os conflitos do mundo, pode, contudo, reorganizar os modos como os percebemos e nos relacionamos com eles.

É nesse sentido que abordamos as práticas artísticas não apenas como procedimentos de deslocamento de signos voltados à produção de diferenças conceituais, mas, sobretudo, como modos de ativar processos de transformação da sensibilidade por meio da experiência poética.

Encontramos em Vilém Flusser uma perspectiva particularmente relevante para pensar a dimensão da obra como gesto. Para o autor, o gesto constitui um movimento significativo por meio do qual a liberdade se manifesta como capacidade de explorar possibilidades não previstas pelas estruturas de poder com as quais nos deparamos. No campo artístico, essa concepção permite compreender o gesto como uma operação capaz de tensionar e desviar as possibilidades inscritas nos processos estabelecidos de produção de subjetividade. Assim, o gesto artístico não se reduz a um ato de expressão do sujeito, mas constitui um modo de operar em relação ao mundo. O artista deixa de ser compreendido como criador de formas expressivas e passa a atuar como agente que manipula, desloca e reprograma semanticamente matérias, tecnologias, fluxos, sistemas e práticas culturais com os quais trabalha. Levado ao extremo, o gesto artístico pode ser entendido como um modo de reorganizar a matéria para que esta, reconfigurada como obra de arte, adquira a potência de produzir outras formas de subjetivação, instaurando deslocamentos nos modos de perceber e existir.

A articulação que propomos entre o grupo Fluxus, a virada performativa e o pensamento de Flusser permite compreender nossa prática artística como um conjunto de gestos que, ao desviar dispositivos estabelecidos de suas formas, estruturas e finalidades originais (sejam eles relacionados ao corpo, à linguagem, à mídia, à tecnologia ou outra maneira de organização do poder), produzem reconfigurações situadas da experiência e, com isso, instauram modos possíveis de enfrentamento dos problemas do mundo.

Isso implica uma mudança decisiva: os problemas que mobilizam o trabalho do artista não são apenas tematizados, mas incorporados como matéria e como procedimentos operacionais constitutivos da própria obra. A crítica social, nesse sentido, não se realiza apenas por meio do discurso que apresenta um ponto de vista crítico, mas também por experiências que deslocam as formas de perceber, agir e se relacionar com o objeto do problema. O gesto artístico não tem, portanto, como finalidade apenas representar o mundo, mas atuar nele, produzindo deslocamentos na organização do sensível.

Uma vez manifestado no universo da arte, esse gesto tem sua amplitude circunscrita às condições espaciais, temporais e materiais da própria obra. No entanto, ao se constituir como um processo de deslocamento dos modos de existência e de produção de subjetividades por meio da experiência sensível, o caráter performativo da obra (que se realiza na potência do encontro e da presença) amplia sua capacidade de agência, fazendo da experiência artística um possível operador de transformação. Nesse sentido, a prática artística, tal como a concebemos, deixa de ser compreendida apenas como uma estratégia formal ou poética com fim em si mesma e passa a constituir um modo de engajamento com o mundo que nos cerca. O gesto artístico torna-se, assim, inseparável de uma tomada de posição diante das formas contemporâneas de poder e modos de existir.

Essa concepção do trabalho artístico, brevemente delineada aqui, manifesta-se de diferentes maneiras nos projetos reunidos neste livro. As pesquisas aqui apresentadas compartilham, nesse sentido, a proposta de operar o desvio como procedimento central para tensionar problemas contemporâneos relacionados às formas de conhecer, perceber e habitar o mundo. Em cada caso, o desvio não se constitui apenas como estratégia formal, mas como um modo de intervir criticamente em regimes estabelecidos, sejam eles epistemológicos, tecnológicos, ambientais ou sensíveis.

As pesquisas realizadas por nosso grupo convergem em torno de problemas relacionados às formas pelas quais diferentes regimes de conhecimento, dispositivos sociotécnicos e sistemas de representação organizam nossa percepção e nossas relações com os corpos, os territórios e os ambientes que habitamos. Embora partam de objetos e contextos bastante distintos, esses trabalhos interrogam criticamente modos estabelecidos de produzir conhecimento, imagens e experiências, ao mesmo tempo que experimentam outras formas de perceber, conhecer e se relacionar com o mundo.

Um primeiro conjunto de pesquisas tensiona os regimes de conhecimento constituídos pela modernidade e a posição privilegiada atribuída à racionalidade técnico-científica. Essas questões aparecem tanto na crítica ao antropocentrismo diante da crise ecológica quanto na valorização de epistemologias e saberes historicamente deslegitimados. As investigações sobre o Antropoceno e as relações entre humanos e não humanos, os saberes dos profetas da chuva no sertão cearense e o Ifá como matriz epistemológica iorubá colocam em questão diferentes aspectos dos processos coloniais, assim como, as hierarquias históricas entre formas de conhecimento e existência. Por caminhos distintos, esses trabalhos mobilizam a prática artística para deslocar perspectivas epistemológicas dominantes e experimentar relações fundadas em saberes situados, cosmologias ancestrais e formas de co-agência entre humanos, não humanos, tecnologias e ecossistemas.

Outro conjunto de trabalhos concentra-se nas mediações técnicas e imagéticas que participam da produção contemporânea da percepção. As pesquisas sobre imagens-dados, arquivos e inteligência artificial, cultura visual algorítmica e plataformas digitais interrogam a crescente opacidade dos dispositivos que produzem, classificam e fazem circular imagens, dados e discursos. Nesse contexto, os procedimentos artísticos atuam

tanto pela apropriação e reconfiguração desses sistemas quanto pela interrupção de suas lógicas, tornando visíveis camadas infraestruturais das imagens, subvertendo arquivos e modelos generativos, exacerbando padrões das redes sociais ou criando situações que interrompem os fluxos automatizados da experiência cotidiana. O desvio opera, assim, no interior dos próprios dispositivos de mediação ou em suas margens, evidenciando seus mecanismos e abrindo outras possibilidades de relação com as imagens, o tempo, a atenção e a experiência sensível.

As relações entre corpo, imagem e percepção constituem outro eixo que atravessa essas pesquisas. Trabalhos desenvolvidos a partir da dança, do vídeo, da instalação e da câmera obscura colocam em questão a separação entre sujeito e imagem e exploram situações nas quais o corpo deixa de ocupar uma posição estável de observador para participar ativamente da constituição da experiência visual. A imagem passa, nesses casos, a ser compreendida menos como representação do que como acontecimento produzido na relação entre corpos, dispositivos, movimentos e espaços.

Por fim, algumas das pesquisas deslocam essas questões para o território e para os conflitos socioambientais que nele se inscrevem. A investigação sobre a indústria do carvão e as comunidades afetadas por suas infraestruturas articula prática artística, convivência e implicação política, enquanto o trabalho sobre um riacho engolido pela infraestrutura urbana da capital cearense mobiliza dispositivos físicos e digitais de localização e visibilidade para confrontar processos históricos de apagamento do território. Em ambos os casos, a prática situada transforma os próprios contextos e relações investigados em matéria do processo artístico, fazendo do vídeo, da cartografia, das plataformas digitais e da intervenção urbana instrumentos

para produzir outras formas de presença, memória e relação com o lugar.

Apesar da diversidade desses problemas e procedimentos, os trabalhos compartilham uma operação fundamental: não se limitam a representar criticamente seus objetos, mas procuram intervir nos sistemas, relações e dispositivos por meio dos quais esses problemas se tornam perceptíveis e operantes. É nesse sentido que podem ser compreendidos a partir de três dimensões articuladas: o problema que mobiliza cada pesquisa, o procedimento artístico por meio do qual ele é enfrentado e o modo específico como o desvio é operacionalizado em experiência sensível.

Em seu ensaio sobre as teorias da arte diante do Antropoceno, Cláudio Filho assume como problema central a crise das epistemologias modernas diante das transformações ecológicas globais, em especial no campo da arte. O procedimento consiste em articular a teoria da arte com perspectivas decoloniais e ecológicas, analisando práticas contemporâneas que descentralizam o humano como princípio de organização do mundo. A estratégia metodológica da pesquisa passa por um deslocamento ontológico específico. Ao romper com o antropocentrismo moderno, a arte passa a figurar como espaço de co-agência entre humanos, não humanos e tecnologias, propondo novas formas de existência e reconfigurando o papel da arte diante da crise ambiental. No texto "Fazer lugar com as extremidades do vídeo", de Rui Cézar Campos Figueiredo, a questão ambiental é abordada a partir dos impactos socioambientais da indústria do carvão e dos processos de deslocamento de comunidades. O procedimento artístico articula o convívio com a comunidade afetada pela instalação de esteiras para o transporte de carvão a longas distâncias com a produção de vídeos, performances e instalações artísticas. O desvio se dá ao utilizar o vídeo não como documentação ou expressão crítica,

mas como ferramenta de implicação e construção de relações, deslocando a produção de conhecimento para um campo situado e interdisciplinar, no qual arte e política se entrelaçam.

Em "Sinais de contenção e afloramento", Jared Domício aborda as relações de força entre os regimes de verdade da ciência e as formas ancestrais de conhecimento. O texto faz parte do seu projeto de pesquisa, que trata dos saberes sensíveis e locais diante da racionalidade técnico-científica dominante, especialmente no que diz respeito à relação do ser humano com os ciclos naturais. O problema está na perda de sensibilidade em relação aos ciclos naturais e aos saberes situados, em um mundo orientado por racionalidades abstratas e técnicas. O procedimento artístico-analítico aproxima práticas culturais como a dos profetas da chuva de uma compreensão sensível do ambiente. Os profetas da chuva são agricultores e moradores da zona rural do Nordeste brasileiro que preveem o clima observando a natureza. Guardiões de um saber ancestral, suas previsões passam pela análise minuciosa de sinais como o comportamento dos animais e da vegetação. O deslocamento realizado pelas proposições artísticas de Jared ocorre por meio da legitimação poética de formas de conhecimento não científicas, revalorizando percepções locais e modos de vida que operam em sintonia com o meio e evidenciando outras epistemologias possíveis.

A discussão sobre os regimes de verdade e as epistemologias contemporâneas aparece também no texto "Cinema-divinação", de Cláudia Marinho e Cesar Baio. O ensaio apresenta uma investigação centrada no Ifá como um sistema ancestral de conhecimento capaz de reorganizar criticamente as formas contemporâneas de compreender o mundo. O projeto parte do reconhecimento do Ifá como uma complexa matriz epistemológica iorubá, na qual os odù operam como estruturas relacionais e combinatórias que articulam dimensões cosmológicas, sociais e sensíveis em um sistema dinâmico de interpretação e predição.

O problema abordado reside na histórica desvalorização e invisibilização desses sistemas de conhecimento, frequentemente desconsiderados pela epistemologia moderna ocidental, apesar de sua sofisticação, que inclui formas de pensamento binário, lógicas relacionais e estruturas próximas à matemática fractal. O procedimento artístico se materializa tradução dos princípios do Ifá em um sistema audiovisual e performativo no qual imagens, corpo e ambiente se articulam a partir dessas estruturas cosmológicas. O desvio operado pelo projeto consiste em deslocar o eixo de produção de conhecimento ao assumir o Ifá como fundamento conceitual e operativo da obra, reconfigurando os sistemas técnicos e imagéticos a partir de uma lógica ancestral que evidencia a potência de epistemologias não ocidentais e propõe outras formas de articular arte, conhecimento e existência no presente.

Passando do conhecimento ancestral para o ambiente de dados, em "Imagens-dados", de Fernanda Oliveira, o problema é a opacidade crescente das imagens na era dos dados e da computação. O procedimento consiste em tratar imagens como visualizações de processos e dados, investigando suas camadas invisíveis para além daquilo que se apresenta à visualidade. O gesto da artista desloca a imagem de sua função representacional para evidenciar sua dimensão operativa e infraestrutural, permitindo compreender criticamente os sistemas que produzem visibilidade e invisibilidade na contemporaneidade.

As questões implicadas nas plataformas digitais são tratadas também em "Fissuras sonho-desabafo", de Ana Rovati, que discute o problema do anestesiamento dos corpos e da captura do tempo na cultura hipermediada. O procedimento artístico propõe experiências participativas que convocam as pessoas a gestos de criação fora das redes digitais. A artista opera por meio da interrupção dos fluxos automatizados da vida cotidiana, criando

fissuras que reativam a experiência sensível e abrem espaço para outras formas de existência.

Com uma estratégia radicalmente diferente, que mergulha nas redes digitais em vez de recusá-las, Coralina Barreto de Sordi discute a padronização algorítmica da cultura visual contemporânea. Seu texto "Você precisa ver esse story diferentão" apresenta uma investigação sobre redes sociais e vídeos gerados por IA. Sua pesquisa questiona os processos de padronização algorítmica da cultura visual contemporânea. O procedimento artístico utiliza a própria lógica dos influenciadores e da geração de imagens por IA para reproduzir e tensionar seus padrões. O desvio opera por meio da mimese crítica: ao reiterar os formatos de maneira exacerbada, a obra expõe sua repetição e artificialidade, revelando os mecanismos de normatização do olhar nas plataformas digitais.

Em "Navegando por inserções em Google Maps", Ana Cecília de Andrade Teixeira aborda as relações de poder e sentido entre território, memória urbana e mediações tecnológicas. O problema central está no apagamento histórico e simbólico de elementos fundamentais do espaço urbano, como o riacho Pajeú, em Fortaleza, operado tanto por políticas públicas quanto por camadas contemporâneas de mediação digital que reconfiguram o modo como o território é percebido e narrado. O procedimento artístico consiste na utilização de estratégias típicas do marketing turístico de grandes cidades, como sinalizações urbanas, materiais gráficos e marcações digitais, em especial, inserções no Google Maps, com o objetivo de inverter a lógica de apagamento decorrente de décadas de descaso com o riacho e reinscrever, de maneira sensível e crítica, sua presença no espaço urbano. A partir de uma pesquisa histórica sobre intervenções urbanas que levaram à sua canalização e ao seu ocultamento, o trabalho articula camadas físicas e digitais do espaço. O desvio ocorre ao subverter ferramentas voltadas à promoção e à visibilidade para

evidenciar processos de invisibilização, tensionando as lógicas de representação cartográfica e reativando a memória sensível do território por meio de uma prática artística situada.

No texto "Arquivo e inteligência artificial", de Tânia Arrais de Campos, o problema está nas novas formas de mediação e controle das imagens por grandes bancos de dados e sistemas de IA. O texto discute obras que assumem como procedimento poético o trabalho artístico com arquivos institucionais e modelos generativos que reconfiguram seus próprios conteúdos. Trata-se de propostas poéticas que operam pela subversão da lógica dos arquivos, transformando-os em matéria para fabulação e crítica e revelando tanto seus vieses quanto suas potencialidades poéticas.

As investigações sobre a imagem avançam em sua relação com o corpo no texto "Corpo em queda", de Lígia Villaron Pires. Para a artista, o problema envolve a relação entre corpo, imagem e gravidade (como força e como metáfora) em um contexto de mediações audiovisuais híbridas. O procedimento articula dança, vídeo e instalação para explorar a performatividade da queda. A proposta artística desloca o corpo de uma representação estável para uma experiência cinestésica mediada, na qual imagem e movimento se coproduzem, ampliando as formas de percepção.

As relações entre imagem e corpo são tratadas também no texto "O corpo implicado na experiência com a câmera obscura". Ana Angélica Teixeira Ferreira da Costa propõe um estudo sobre a câmara obscura, no qual o problema está na separação tradicional entre sujeito observador e imagem. O procedimento consiste em experiências imersivas com uma câmara obscura habitável, envolvendo múltiplos participantes. O desvio ocorre ao deslocar o corpo da posição de observador e inseri-lo na produção da imagem, desafiando o modelo clássico de posicionamento entre observador e dispositivo e evidenciando a imagem como acontecimento performativo.

As pesquisas que temos conduzido, apresentadas parcialmente nos textos deste livro, partilham uma forma de investigação que opera em fricção constante com o mundo, tensionando simultaneamente os limites do conhecimento e as condições de sensibilidade que o tornam possível. É no intervalo entre o que se sabe e aquilo que ainda não pode ser plenamente formulado que se inscrevem essas pesquisas. Entendida menos como um campo estabilizado e mais como um espaço em permanente reconfiguração, atravessado por problemas que a excedem, a arte é assumida em sua especificidade e, ao mesmo tempo, em sua capacidade de estabelecer diálogos com domínios como a ecologia, a ciência, a tecnologia, a política e a epistemologia. A pesquisa em artes, nesse contexto, constitui um modo de produzir problemas, reconfigurar perguntas e deslocar aquilo que parecia estabilizado. A prática artística assume, assim, um caráter especulativo, operando como uma espécie de laboratório no qual conceitos são experimentados em sua dimensão sensível, modelos são levados aos limites de sua coerência, o rigor metodológico pode coexistir com o questionamento do próprio método e a obra se constitui no intervalo entre aquilo que pode ser formulado discursivamente e aquilo que só pode ser experienciado.

É por meio do gesto artístico que o desvio se materializa e se torna operativo nas relações entre prática artística, tecnologia, poder e produção de conhecimento. Nesse sentido, o desvio não pretende definir a arte em termos gerais, mas nomear um modo específico e situado de operar, no qual problemas do mundo são incorporados como matéria e procedimento da própria obra. Ao deslocar funções, sentidos e usos estabelecidos de corpos, imagens, linguagens, tecnologias, territórios, saberes e sistemas, o gesto artístico intervém nos regimes de conhecimento, poder e sensibilidade que organizam nossa experiência. A prática artística, tal como a concebemos,

constitui-se, assim, como uma forma situada e performativa de investigação e intervenção no mundo: não apenas representa ou tematiza seus problemas, mas atua sobre as condições pelas quais eles são percebidos, conhecidos e experienciados, abrindo possibilidades para outros modos de perceber, relacionar-se e existir.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, R. B.; BAIO, Cesar. Rastros, brechas, ruídos: o banco de dados entre o controle e resistências possíveis. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 28., 2019, Porto Alegre. **Anais do XXVIII Encontro Anual da Compós.** Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2019. v. 1, p. 1-21.

BAIO, Cesar. **Máquinas de imagem**: arte, tecnologia e pós-virtualidade. São Paulo: Annablume, 2015.

BAIO, Cesar. **Da imersão à performatividade:** vetores estéticos da obra-dispositivo. 2011. 219 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

BAIO, Cesar. O filósofo que gostava de jogar: o pensamento dialógico de Vilém Flusser e a sua busca pela liberdade. **Flusser Studies**, v. 15, p. 4, 2013.

BAIO, Cesar. O artista e o aparato técnico: entre os processos artísticos e os métodos da tecnologia. In: **ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**, 21., 2012, Juiz de Fora. Anais eletrônicos [...] Campinas: Galoá, 2012. Disponível em: https://proceedings.science/compos/compos-2012/trabalhos/o-artista-e-o-aparato-tecnico-entre-os-processos-artisticos-e-os-metodos-da-tecn?lang=pt-br. Acesso em: 19 fev. 2024.

BRECHT, George. **Water Yam**. New York: Fluxus, 1963.

CAGE, John. **Silence:** Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis: Vozes, 1980.

CRARY, Jonathan. **24/7**: capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

DEBORD, Guy. **La Société du Spectacle**. Paris: Buchet-Chastel, 1967.

DEBORD, Guy E.; WOLMAN, Gil J. **Mode d'emploi du détournement**. Inter, n. 117, p. 23-26, 2014. Disponível em: https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2014-n117-inter01492/72291ac.pdf. Acesso em: 17 jul. 2026.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille plateaux**. Paris: Minuit, 1980.

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

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. Tradução de Saskya Iris Jain. London; New York: Routledge, 2008.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1983.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FRIEDMAN, Ken (org.). **The Fluxus Reader**. Chichester: Academy Editions, 1998.

HIGGINS, Hannah. **Fluxus Experience**. Berkeley: University of California Press, 2002.

KAC, Eduardo. **Telepresence and Bio Art**. Cambridge: MIT Press, 2005.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

MOORE, Jason W. **Capitalism in the web of life**: ecology and the accumulation of capital. London: Verso, 2015.

OLIVEIRA, F. S.; MELO FILHO, C.; BAIO, Cesar. Ruínas do visível: políticas implicadas na relação com as imagens na era dos big data. **TECCOGS: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, v. 24, p. 59-73, 2021.

ONO, Yoko. **Grapefruit**. Tokyo: Wunternaum Press, 1964.

PAUL, Christiane. **Digital Art**. London: Thames & Hudson, 2015.

PLAZA, Julio. **Arte/ciência**: uma consciência. ARS (São Paulo), v. 1, n. 1, p. 37-47, 2003. DOI: https://doi.org/10.1590/S1678-53202003000100004.

PRADO, Gilbertto. **Arte telemática**: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário. Apresentação de Arlindo Machado e Julio Plaza. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. ISBN 85-85291-40-0.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

SCHECHNER, Richard. What is performance? In: SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. 2. ed. New York; London: Routledge, 2006. p. 28-51.

SOLOMON, L. H.; BAIO, Cesar. Bio-Digital Pathways: Mushrooming Knowledge, Expanding Community. In: BURROUGH, xtine; WALGREN, Judy (org.). **Art as Social Practice: Technologies for Change**. London; New York: Routledge, 2022a. v. 1, p. 100-113.

SOLOMON, L. H.; BAIO, Cesar. When Do We Stop Being Human? Prefiguring Nonanthropocentric Thinking. **Leonardo**, Oxford, v. 55, p. 445-450, 2022b.

SOLOMON, L. H.; BAIO, Cesar. An Argument for an Ecosystemic AI: Articulating Connections across Prehuman and Posthuman Intelligences. **International Journal of Community Well-Being**, v. 3, p. 559-584, 2020.
DOI: https://doi.org/10.1007/s42413-020-00092-5.

SULLIVAN, Graeme. **Art Practice as Research**: Inquiry in Visual Arts. New York: SAGE

Publications, 2010.

TAVARES, Mônica. **Inter-relações entre arte, pesquisa e ciência**. São Paulo: ECA/USP, 2016. Disponível em: https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002791465.pdf. Acesso em: 19 fev. 2024.

TORO-PÉREZ, G. On the difference between artistic research and artistic practice. In: CADUFF, Corina; SIEGENTHALER, Fiona; WÄLCHI, Tan (eds.). **Art and Artistic Research**. Zürich Yearbook of the Arts, v. 6, p. 30-39, 2009.

WARK, McKenzie. **A Hacker Manifesto**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

WU, Tim. **The Attention Merchants**: How Our Time and Attention Are Gathered and Sold. New York: Knopf, 2017.

ZUBOFF, Shoshana. **A era do capitalismo de vigilância**. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.



Resumo: Este ensaio relaciona o campo da teoria da arte diante do contexto do Antropoceno. É articulada uma crítica às bases epistemológicas do pensamento moderno ocidental (marcadas pelo antropocentrismo, pela objetividade e pela centralidade da cognição humana) direcionando a crítica da arte como espaço relacional e experimental onde diferentes agencias (humanas e não-humanas) se relacionam, germinando novas ontologias baseadas nas relações interespécies e híbridas entre sistemas ecológicos e redes tecnológicas. É destacada uma virada teórico-conceitual, nomeada pelo autor como "virada ecossistêmica" nas teorias da arte, na qual humanos, não-humanos e tecnologias são reconhecidos como agentes co-participantes na produção de sentido, podendo redefinir o papel da arte frente às crises ambientais e às transformações do mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Teorias da Arte. Antropoceno. Ecossistemas. Arte, Ciência e Tecnologia.



TEORIAS DA ARTE DIANTE DO CONTEXTO DO ANTROPOCENO

Claudio Filho

As teorias artísticas e científicas oriundas das sociedades ocidentais modernas, tal como as compreendemos hoje, são referenciadas como produtos de atividades intelectuais concebidas a partir de uma matriz específica de pensamento. O século XVIII marcou um momento decisivo na estruturação de um modelo de pensamento enraizado em estruturas centradas na perspectiva humana, priorizando a racionalidade, objetividade e o controle do fenômeno observado, seja em sua forma material ou abstrata. Essencial a esta configuração foi o ideal iluminista de um conhecimento desincorporado, desvinculado da experiência situada, um marco distintivo da produção epistemológica moderna.

Estudiosos como Bruno Latour, Isabelle Stengers e Donna Haraway produziram teorias críticas a essa perspectiva distanciada. Em *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime* (2018), Latour questiona uma concepção de ciência que reivindica objetividade ao aspirar a uma "visão de lugar nenhum" (*view from nowhere*). Latour mobiliza essa expressão a partir da leitura de *The Invention of Modern Science* (1993) de Isabelle Stengers, para indicar como o processo abstrato por meio do qual as sociedades ocidentais modernas se constituíram. Esse processo esteve fundamentado em uma suposição epistemológica que privilegiou a cognição humana (como superior) em relação a outros seres do planeta (Hayles, 2025). De acordo com Katherine N. Hayles:

> O pilar do antropocentrismo é a cognição. Os humanos não são a espécie mais rápida ou mais forte da Terra, nem aquela com os sentidos mais aguçados ou a mais importante para o florescimento do planeta (essa honra, sem dúvida, caberia aos microrganismos).

> São, no entanto, a espécie cognitivamente mais avançada (segundo o argumento antropocêntrico). Essa suposta superioridade compensa tudo o mais, permitindo que os humanos inventem carros mais rápidos que guepardos, implementem máquinas mais potentes que elefantes, criem sensores mais sensíveis que o olfato de ursos-pardos e assim por diante. Portanto, para combater o antropocentrismo, é essencial repensar e reposicionar as capacidades cognitivas humanas". (Hayles, 2025, p.1, tradução nossa[1])

Essa suposta superioridade cognitiva tornou-se a "base comum" das teorias da modernidade, ao qual termos como "racional", "objetividade" e até mesmo "científico" passaram a estar diretamente associados (Stengers, 1993). Donna Haraway, por sua vez, critica a ideia de objetividade quando esta é compreendida como "neutralidade completa" (Haraway, 1988, p. 589). Ela argumenta que essa suposta neutralidade é, no mínimo, enganosa. Embora se apresente como a capacidade de ver tudo sem assumir uma posição, ela na verdade oculta um ponto de vista específico. Tal ponto de vista é historicamente associado a perspectivas masculinas, brancas e heterossexuais, tratadas como perspectivas universais na construção do pensamento moderno. Haraway denomina esse movimento como "o truque de deus" (*the god trick*) (Haraway, 1988). Para ela, não se trata apenas de um problema conceitual, mas de uma questão com consequências éticas e políticas concretas. Quando uma posição é apresentada como neutra e universal, todas as demais perspectivas são desqualificadas como enviesadas ou meramente subjetivas. Donna Haraway introduziu o termo "truque de deus" (*the god trick*) em seu ensaio de 1988 *Situated Knowledges: The*

1 Do original: *"The linchpin of anthropocentrism is cognition. Humans are not the fastest or strongest species on Earth, not the one with the most acute senses or most important to Earth's flourishing (that honor would undoubtedly go to microorganisms). It is, however, the one most cognitively advanced (so the anthropocentric argument goes). This presumed superiority makes up for everything else, enabling humans to invent cars faster than cheetahs, deploy machines stronger than elephants, create sensors more sensitive than grizzly noses, and so forth. Therefore, to attack anthropocentrism it is essential to re-think and reposition human cognitive capabilities".*

Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. A expressão designa o modo pelo qual reivindicações de "verdade universal" são frequentemente apresentadas como se fossem produzidas por um observador capaz de ver tudo a partir de uma perspectiva distanciada. Haraway argumenta que esse gesto, no qual cientistas parecem posicionar-se fora do mundo que estudam, funciona como um movimento ontológico destinado a resguardar a ideia de objetividade.

Foi também no século XVIII que as teorias estéticas da arte emergiram como disciplina consolidada. Em *Aesthetica* (1750), Alexander Baumgarten buscou construir um *organon*[2] do pensamento sensível, ou uma "ciência do sensível", composta por metodologias teóricas ancoradas no racionalismo iluminista. O conceito de estética foi formalmente introduzido por Baumgarten, no entanto, tratou-se de um batismo tardio, uma vez que a *Aesthetica* em questão já havia se manifestado na filosofia grega e posteriormente florescido durante o Renascimento e o Romantismo.

Da estética clássica fundamentada nos ideais do sublime (Burke, 1757; Kant, 1790) às críticas modernas e pós-modernas que enfatizaram estrutura formal, reprodutibilidade e construção social do significado (Greenberg, 1960; Benjamin, 1936; Lyotard, 1979; Krauss, 1985), as vertentes canônicas da teoria da arte seguiram por muito tempo os mesmos princípios de ordem intelectual descritas acima, onde privilegiaram amplamente perspectivas estruturalistas e formais enraizadas em sociedades ocidentais modernas. A maior parte das teorias da arte tratou, por longo tempo, a arte como domínio de reflexão da expressão e da representação, frequentemente apresentando obras de arte como

2 O termo *Organon* (do grego para "instrumento" ou "ferramenta") passou a designar um conjunto de seis tratados sobre lógica atribuídos a Aristóteles e compilados após sua morte. Em sentido idiomático, *organon* refere-se a um conjunto de instrumentos ou princípios por meio dos quais o conhecimento é estruturado e produzido.

se fossem produzidas a partir do ponto de vista de um observador ideal. Nesse enquadramento, seres não-humanos (aqui destaco um amplo espectro que engloba seres biológicos e também artificiais) são frequentemente reduzidos a um plano de fundo ou a motivos simbólicos, em vez de reconhecidos como participantes ativos na constituição do sentido.

Contudo, recentemente é observada uma fratura-crítica nas teorias oriundas do pensamento moderno-ocidental, a qual passam a abordar um conjunto diverso de reformulações conceituais, em sua maioria advindas do sul-global e de vertentes não-ocidentais de pensamento, que visam tensionar os princípios de ordem dominante. Isso inclui o pensamento decolonial (Mignolo, 2011), o perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro, 2015), as relações ecossistêmicas (Moore, 2015), a cosmotecnia e a tecnodiversidade (Hui, 2016; 2021), autoria e criatividade pós-humana (Zylinska, 2020), autopoiese (Maturana & Varela, 1980), consciência ecológica (Morton, 2007; Latour, 2015) e relações interespécies/multiespécies (Haraway, 2008; Tsing, 2015; Tsing et al., 2017; van Dooren et al., 2016), entre inúmeros outros.

Tais abordagens, em princípio comum, questionam a hegemonia de pensamento que guiava como as sociedades ocidentais modernas se constituíam. Deste modo, é observado um movimento de reorientação teórica-conceitual nas humanidades. Uma reorientação que identifica uma hierarquia epistemológica colonial, profundamente enraizada no pensamento técnico-científico da Europa Ocidental, como estando à beira de perder sua predominância (De la Cadena, 2018). Nesse mesmo embate, o termo *Antropoceno* tem sido mobilizado não apenas como uma tese na qual define as ações humanas como transformadoras radicais do sistema terrestre (Steffen et al., 2020), mas também como um operador temático, incorporando a contingência dessa reorientação teórico-conceitual.

Com a emergência atual do tema do Antropoceno, muitos pesquisadores, artistas e cientistas de diferentes áreas, passam a utilizar o termo como uma chave-conceitual para questionar não apenas o pensamento ocidental dominante, mas para articular as profundas crises de ordem ecológica, política e tecnológica de nosso tempo presente. O Antropoceno é um termo que assume facilmente uma vasta abrangência, capaz de agrupar múltiplas e complexas postulações. Algumas nomenclaturas divergem quanto às suas características enunciadoras: Antropoceno - a partir da utilização industrial de combustíveis fósseis (Latour, 2015), Plantationoceno - com a crescente produção global de carne industrializada e da monocultura (TSING,2019), Capitaloceno - demarcada pela era do capital (MOORE, 2015), Chtululoceno - processo que inclui as dinâmicas de poder dos seres humanos e não-humanos (Haraway, 2016), entre outros. Rosi Braidotti, filósofa italiana, ressalta o "pós-Antropoceno" como um processo crítico em relação ao próprio termo. Ao incluir o prefixo “pós”, segundo a autora, estamos também demarcando um relacionamento crítico com as formas de vida, ciência, sociabilidades, dinâmicas de poder e tecnologia (Braidotti, 2019).

Essas bases conceituais sobre o termo são, sem dúvida, importantes. No entanto, quando abordado a partir das teorias da arte, o Antropoceno gera um conjunto específico de questões, distinto daquele articulado em outros campos do saber. O que o Antropoceno representa, em termos epistemológicos e estéticos, para as teorias da arte? Essa pergunta será o guia para este ensaio, que procura discorrer sobre a relação teorias da arte diante das poéticas que surgem em diálogo com o contexto do Antropoceno.

ESTÉTICAS DO ANTROPOCENO

Como mencionado anteriormente, as transformações advindas do tempo do Antropoceno têm instigado uma série de pesquisas nas mais diferentes áreas do conhecimento. Em sua maioria, elas apontam para debates acerca dos ecossistemas, dos regimes climáticos, desenvolvimento econômico e sociabilidades nos processos contínuos de transformação da Terra (Melo Filho, 2021). O termo desafia a própria ontologia das relações moldadas pelo antropocentrismo ocidental, forçando múltiplos campos do saber a confrontar e repensar seus fundamentos. As teorias da arte não são exceção.

Como observa Nicolas Bourriaud (1998), as práticas artísticas contemporâneas devem ser compreendidas menos como produção de objetos e mais como um conjunto de encontros, experiências intersubjetivas e modos de tornar-se-junto (*becoming-with*), distanciando as teorias da arte de sua vinculação formalista e apontando para as complexas relações que envolvem suas práticas. O próprio Bourriaud recentemente ampliou seu arcabouço teórico para abordar de maneira mais explícita o Antropoceno, um movimento que sinaliza a crescente institucionalização do debate.

As teorias da arte, situadas no contexto do Antropoceno e sob minha perspectiva, deve enfrentar as problemáticas inerentes ao próprio termo. Podemos observar que a força motriz de grande parte do pensamento contemporâneo desde a década de 1960 tem sido uma crítica sistemática à noção de um "centro" fixo. Ao mesmo tempo, observa-se a emergência de práticas que buscam descentralizar o humano, fomentando novas ontologias que reconhecem múltiplas visões de mundo, em vez de perpetuar uma epistemologia ocidental singular. Este ensaio não tem como proposta criar uma genealogia de tais abordagens, mas concentra-se em um dos efeitos mais imediatos observados no tempo do

Antropoceno: a crise climática, ou como melhor bem denominado por Bruno Latour, o "Novo Regime Climático[3]".

Embora a mídia *mainstream* tenha sucedido em expor a escala global de devastação ambiental, ela também foi responsável por sustentar clichês que frequentemente reproduzem narrativas de catástrofe sem interrogar as relações econômicas e ambientais subjacentes que sustentam o Antropoceno. Muitos filmes *blockbusters* do início do século XXI moldaram imaginários coletivos sobre o colapso ecológico, retratando a agência humana como perdida ou irrelevante. Obras como *The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, 2004), *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013) ou o popular videogame *The Last of Us* (2014) dramatizam crises climáticas e ambientais por meio de cenários de fim do mundo. Tais representações frequentemente reduzem a complexidade das questões ambientais à desastres imediatos, em vez de considerá-las como resultado de processos interligados e de longa duração, moldados por sistemas econômicos, decisões políticas e impactos sociais. Essas narrativas tendem a reforçar os imaginários dominantes sobre o Antropoceno como inevitáveis e irreversíveis.

Uma dinâmica semelhante pode ser observada nas artes visuais, onde certas obras revelam uma tendência à estetização da catástrofe. Joanna Zylinska (2018) identifica esse impulso como parte de uma teia mais ampla de vieses que sustentam um modo de pensamento ancorado em um moralismo hétero-patriarcal, no qual o julgamento ético prevalece sobre a análise das relações materiais e políticas de poder. Nesse contexto, a imaginação apocalíptica torna-se uma extensão do que a autora denomina uma "visão trágica de mundo" (Zylinska, 2018, p. 7): uma disposição cognitiva definida pela capacidade humana de refletir

3 Latour (2015) utiliza essa expressão para enfatizar as metamorfoses ambientais que impactam nossa relação com o mundo. Ela abrange tudo, desde a proliferação das desigualdades até o crescente alcance das desregulamentações e a crítica à globalização. Segundo Latour: "Infelizmente, falar de 'crise' seria ainda outro modo de nos tranquilizar, dizendo "isso vai passar", a crise 'logo estará superada'" (Latour, 2015 p.23).

sobre sua própria finitude, acompanhada por uma persistente incapacidade de aceitá-la.

A perspectiva de Zylinska implica trabalhar entre as múltiplas narrativas que constituem o Antropoceno, revelando como essa oscilação entre consciência e negação produz uma sensibilidade distintamente trágica. A visão trágica deixa de ser apenas uma imagem de destruição para tornar-se sintoma da tarefa humana de reconciliar-se com sua própria impermanência (Zylinska, 2018).

Tomemos, por exemplo, a exposição *Apocalypse: From Last Judgement to Climate Threat*, realizada no *Gothenburg Museum of Art* (de 22 de fevereiro de 2025 a 18 de janeiro de 2026). A mostra propõe uma incursão por narrativas de fim do mundo, profecias e futuros distópicos para explorar a relação da humanidade com seus múltiplos "fins" possíveis. A exposição baseia-se em dois projetos de pesquisa distintos. O primeiro, *From Pompeii to Fukushima: Time, Intermediality and Transregional Imaginaries in Disaster Discourse*, liderado por Anders Ekström e colaboradores, examina como os desastres foram mediados visualmente ao longo do tempo. O projeto partiu das representações teatrais espetaculares do século XVIII às imagens contemporâneas do noticiário. O segundo projeto, *Religion and the Natural Sciences in Early Modern Scandinavia*, desenvolvido por Håkan Håkansson, investiga as interseções entre ciência e religião na Europa dos séculos XVI e XVII, incluindo a influência das profecias apocalípticas sobre o pensamento científico da modernidade inicial.

A exposição reúne pinturas, esculturas, vídeos e gravuras que traçam uma história da arte da catástrofe, do Renascimento até os dias atuais. A artista Nastja Säde Rönkkö apresentou na exposição a videoinstalação *Survival Guide for a Post-Apocalyptic Child* (2022), obra que prospecta as diferentes consequências do aquecimento global. A obra, também exibida no *HAM Helsinki Art Museum*, é

descrita como um guia de sobrevivência para o futuro apocalíptico. A instalação consiste em vídeos, esculturas, textos e algumas atividades práticas em oficinas. Segundo a artista:

> A ideia subjacente à obra é que uma cadeia incontrolável de eventos que afeta toda a vida na Terra já começou. Uma reação em cadeia irreversível, política, social ou ambiental, nos lançou no meio de um acontecimento transformador do mundo. O que devemos lembrar da era presente? O que devemos aprender e transmitir? Como podemos imaginar novas formas de viver? (Rönkkö, 2025, para. 1)

Survival Guide for a Post-Apocalyptic Child imagina o futuro do planeta em meio a crises iminentes e à ansiedade climática. Baseado em 26 textos (de A a Z), o guia reflete e projeta modos de acolher as transformações físicas, psicológicas e emocionais pelas quais estamos passando. Cada vídeo começa com um conjunto de palavras iniciadas por uma letra específica do alfabeto. Rönkkö integra um grupo de artistas que buscam transformar nosso engajamento perceptivo e ético com a condição planetária, ao mesmo tempo em que convidam a uma reflexão crítica sobre os possíveis futuros da humanidade.

Sob uma outra perspectiva, o Antropoceno também é tratado a partir de vieses mais positivos, para além do fatalismo exacerbado de suas consequências climáticas. Já é comum observar em montagens expositivas um discurso que propõe a construção de "novos mundos" ou "novos modos possíveis" referindo-se a questões de habitabilidade humana futura. É o caso da exposição *Piracema: deslocamentos em busca de outros mundos possíveis a partir da arte* (2024, São Paulo-Brasil) de curadoria de Juliana Lewkowicz. A curadoria da exposição trouxe uma série de obras que dialogam entre arte e natureza, com a proposta de "responder à crise ambiental com especulações sobre mundos

futuros possíveis, baseados em passados ancestrais suprimidos do nosso presente[4]".

A maioria das obras exibidas são orientadas para objetos, privilegiando pinturas, projeções, instalações e esculturas que representavam questões relacionadas à natureza, ou ao menos a uma ideia idílica sobre o que corresponde a "natureza". Há uma tensão implícita na raiz da ideia de natureza tradicionalmente retratada como um "estado natural", como algo "além" ou fora do domínio humano (Latour, 2015) e ao mesmo tempo, a expressão traz consigo um abrigo fictício representado em sentenças como "é da natureza humana", ou mesmo, "faz parte de sua natureza".

O que é especialmente significativo é que, em ambas as exposições mencionadas, mesmo dentro de projetos curatoriais tão especializados, grande parte do discurso continua a criar representações direcionadas a futuros (sejam eles catastróficos ou não) dentro de uma estética que utiliza de um ideal de natureza, sem apontar para a dominância cognitivsa que os sistemas humanos exercem sobre outros modos de existência. Isso expõe o controle hegemônico que os humanos continuam a impor sobre a biosfera.

Diferentemente, artistas-teóricos como Laura Beloff e Cesar Baio apontam para esse imbróglio, no qual os processos ecológicos são indissociáveis dos aspectos da tecnologia e economia e que a pretensa dominância cognitiva humana é parte de uma raiz, ou visão de mundo, específica com origem no pensamento ocidental moderno. Essa observação não pretende ser uma crítica as exposições ou aos próprios artistas mencionados, mas sim trata-se de um reconhecimento de que ainda é necessário uma teoria da arte que seja capaz de investigar tais questões.

4 Informação extraída da matéria "Abertura Piracema: Deslocamentos em busca de outros mundos possíveis" Fonte: https://celeste.art.br/agenda/exposicao-piracema/

Publicações de curadores e artistas também possuem um papel importante na discussão das consequências do Antropoceno. *The World of Art: Art and Climate Change* (2022), editado por Maja e Reuben Fowkes, co-diretores do *Postsocialist Art Centre* (PACT) na University College London, oferece um amplo panorama do alinhamento das práticas artísticas com as questões climáticas, apresentando uma cartografia de trabalhos que tematizam as mudanças climáticas, o colapso ecológico e os futuros planetários. A publicação está organizada em cinco seções temáticas: 1- *Many Anthropocenes*, na qual os autores reúnem obras que exploram narrativas geológicas, economias de extração e monoculturas que ameaçam os ecossistemas; 2- *Reconfiguring the Geosphere*, dedicada a contextos ambientais específicos, como ecologias fluviais e paisagens pós-glaciais; 3- *Floral Collectivism*, que destaca a agência vegetal e as dimensões políticas da vida botânica; 4- *Animal Solidarities*, em que os autores enfatizam agências não humanas, particularmente as dos animais; e, 5- *Pluriversal Ecologies*, seção que explora visões artísticas de transições climáticas e futuros planetários fundamentados na multiplicidade e na coexistência.

O que se destaca particularmente na publicação de Maja e Reuben Fowkes (2022) é o fato deles chamarem a atenção para diversos movimentos da arte contemporânea na tentativa de contextualizar e tematizar as relações ecológicas não apenas por meio da crítica acadêmica, mas também através da construção de imaginários visuais.

O ANTROPOCENO E A REORIENTAÇÃO DAS TEORIAS DA ARTE

O Antropoceno já é um termo amplamente disseminado no discurso acadêmico e suas implicações tornam-se cada vez mais evidentes nas teorias e críticas de arte. Algumas publicações relacionam diretamente a estética ao contexto do Antropoceno, oferecendo contribuições para compreender suas implicações na teoria artística. Entre elas destacam-se *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments, and Epistemologies* (2015), de Heather Davis e Etienne Turpin; *Art and Nature in the Anthropocene* (2021), de Susan Ballard; *State of the Art – Elements for Critical Thinking & Doing* (2023), de Erich Berger, Mari Keski-Korsu, Marietta Radomska e Line Thastum; *La fabrique du vivant: Mutations Créations* (2019), de M. A. Brayer e O. Zeitoun; *Mutating Ecologies in Contemporary Art* (2019), de Christian Alonso; e *Decolonizing Science in Latin American Art* (2021), de Joana Page, entre outros.

No interior do que foi denominado "Era da Informação" (Castells, 1996), a experimentação artística passou a reagir ao crescente reconhecimento das questões tecnológicas, fenômeno evidenciado pelo aumento significativo de eventos de arte, ciência e tecnologia desde o início dos anos 2000. Eventos como o *Ars Electronica*, o *International Symposium on Electronic Art* (ISEA), os simpósios *Artech*, entre outras exposições internacionais, não apenas promovem a conscientização acerca da complexidade dos problemas tecnológicos na arte, como também abriram espaços para o debate ambiental que envolvem essas questões.

Como exemplo, as edições de 2009 e 2010 do *Ars Electronica* engajaram-se explicitamente com o conceito de Antropoceno. Nessas edições, artistas comprometidos com as implicações ambientais do desenvolvimento tecnológico participaram sob a afirmação: "Agora, não estamos apenas mudando nosso ambiente; estamos revisando os fundamentos da própria vida e

inclusive da vida humana" (Ars Electronica, 2009). Desde então, o *Ars Electronica* vem mobilizando o Antropoceno como estrutura conceitual recorrente. De modo semelhante, o *ISEA* tem abordado, ao longo das últimas duas décadas, os entrelaçamentos entre humanos e tecnologia, incorporando periodicamente perspectivas ecológicas em seu discurso. Outros exemplos incluem: *The Anthropocene Project*, na Haus der Kulturen der Welt (Berlim, 2013–2015); *Art in the Age of the Anthropocene*, no Kumu Art Museum (2023); 3ª Bienal de Helsinki; 16ª Bienal de Istambul, intitulada *The Seventh Continent*, entre outros.

No que se refere aos desenvolvimentos recentes de teóricos da arte, uma contribuição conceitual que articula discurso estético e contexto do Antropoceno foi difundida por Nicolas Bourriaud. Conhecido por *Estética Relacional* (1998), Bourriaud formulou um arcabouço teórico que desloca o foco do objeto estético autônomo para as relações humanas e interações sociais como centrais à experiência artística. Segundo Ivana Mulatero (2007, p. 331), sua perspectiva expressa uma "fase de maturidade da arte ocidental no final do século XX".

De fato, *Estética Relacional* identificou práticas emergentes nos anos 1990 como aquelas que "estendem o horizonte teórico à esfera das interações humanas e de seu contexto social, em vez de afirmar um espaço simbólico autônomo" (Bourriaud, 1998, p. 19). O aspecto particularmente instigante de seu pensamento reside na abertura para novos interlocutores, ultrapassando sistemas estritamente humanos de significado e interação. O próprio Bourriaud afirma que a concepção moderna da arte como imposição de forma sobre matéria inerte tornou-se completamente obsoleta (Bourriaud, 2021).

A publicação recente *Inclusions: Aesthetics of the Capitalocene* (2022) de Brourriaud representa, de fato, a institucionalização do debate do Antropoceno no circuito da teoria da arte global. Bourriaud propõe uma teoria estética que enfrenta as questões

colocadas pelas crises ambientais e econômicas. Para autor, o Antropoceno desafia diretamente o modo como o artista se relaciona com qualquer tipo de sujeito ou objeto. À medida que os encontros entre humanos e ambiente tornam-se cada vez mais entrelaçados, uma relação puramente instrumental com a natureza cede lugar à reemergência de trocas complexas entre diferentes esferas (Bourriaud, 2022).

Acredito que o artista do início do século XXI é, necessariamente, contemporâneo do Antropoceno, uma condição que não restringe a prática artística, mas define seu horizonte. Como argumenta Bourriaud, o Antropoceno exige uma renegociação de nossas relações com todos os demais habitantes planetários, compelindo-nos a reconsiderar como nossa agência se distribui pelas múltiplas camadas da biosfera. Bourriaud (2022) sustenta que um dos principais desafios da teoria artística consiste no afastamento das práticas centradas no objeto estético autônomo. Tal deslocamento conduz à emergência de uma reorientação da percepção artística ancorada em uma visão descentralizada do antropocentrismo.

A meu ver, Bourriaud além de representar uma institucionalização do pensamento do Antropoceno, também indica seus desdobramentos idiomáticos para as teorias da arte. Para ele, a arte contemporânea constitui um "laboratório da matéria", deslocando o foco da representação normativa centrada no humano para compreender a arte não como forma-representação de objetos, mas como espaço de experimentação relacional e ontológica. Como afirma:

> A arte contemporânea (que, no entanto, se apresenta a priori como o confronto entre um objeto e um sujeito humano) cria hoje um laboratório da matéria, pois não se limita a explorar os processos pelos quais os humanos se veem transformados em coisas ou dados, mas inventa pontos de passagem entre sistemas diversos de existência e diferentes formas de vida (Bourriaud, 2022, p. 15).

Nesse ponto, uma distinção importante precisa ser estabelecida. A perspectiva de Bourriaud (2022) contrasta com a noção de "desmaterialização" do objeto artístico formulada por Lucy Lippard. Em diálogo com John Chandler, Lippard introduziu o termo em 1968 e o desenvolveu posteriormente em *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.
A desmaterialização foi entendida como um momento histórico que buscava escapar às limitações do objeto artístico. Inserida nos debates da Arte Conceitual e do Minimalismo, sua premissa central era que a ideia ou conceito superava a forma material da obra. Artistas afastavam-se da produção de objetos tangíveis e produziam obras efêmeras, por exemplo, obras processuais ou documentadas por textos, fotografias e instruções.
Embora a noção de desmaterialização tenha influenciado profundamente o discurso artístico, a contribuição de Lippard não se restringe a esse conceito. Posteriormente, Lippard deslocou seu foco teórico para as relações entre capital e uso da terra, como desenvolvido em *Undermining: A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West* (2014).

Em contraste, as teorias de Bourriaud aproximam-se da ontologia orientada a objetos (conhecida como OOO), formulada por Graham Harman (2018). A OOO promove uma rematerialização do objeto sob nova lente ontológica. Não se trata de um retorno à fabricação convencional de objetos, mas de um engajamento com os objetos em seus próprios termos, reconhecendo-os como participantes ativos na produção de sentido e não como recipientes passivos. Sob essa perspectiva, a OOO abre implicitamente a idea de agência fora do domínio exclusivamente humano: uma abelha, uma estátua, um personagem fictício, todos compartilham igual estatuto ontológico, cada qual possuindo uma forma de agência.

Bourriaud mobiliza as obras de Pierre Huyghe para problematizar a relação sujeito-objeto definida como a relação

entre o observador e a obra (Bourriaud, 2022, p. 54). Em *Untilled (Liegender Frauenakt)* (2012), Huyghe apresenta uma complexa composição de processos: da compostagem a uma colmeia, passando pela presença de um cão com a pata pintada, todos situados no espaço aberto de um parque público (Bourriaud, 2022, p. 64). No centro da instalação, apresentada na *Documenta 13* (Kassel, Alemanha), encontra-se uma escultura feminina reclinada cuja cabeça é progressivamente coberta por uma colmeia viva. *Untilled* parece não mostrar "nada em particular", mas, nas palavras de Bourriaud (2022, p. 59), "expõe alguém na presença de algo". A instalação opera como sistema interconectado: plantas medicinais alimentam as abelhas, que polinizam outras plantas no jardim e na região de Kassel. A escultura, parcialmente coberta por abelhas que constroem seu favo e armazenam mel diretamente sobre a escultura, e a presença do cão no sítio expositivo, todas essas agências em conjunto dissolvem fronteiras entre objeto e ambiente.

Segundo Bourriaud, Huyghe subverte as relações normativas entre artista, espectador e objeto. A obra convida a pensar a arte como espaço de integração de formas de agência, enfatizando a copresença com outras formas de vida. Nesse campo, a prática artística abre-se a encontros estéticos entre agentes heterogêneos, sejam abelhas, escultura viva, cão ou vegetação. Uma mudança radical à concepção canônica de objeto artístico, no qual a agência humana posicionava-se em um patamar superior às outras.

Outra dimensão crucial é oferecida por Jacques Rancière em *A partilha do sensível: estética e política* (2009). Segundo Rancière, sistemas representacionais organizam e distribuem a percepção sensível determinando o que pode ser visto, ouvido, dito e pensado. Tais configurações nunca são neutras: materializam estruturas políticas e estéticas. Ao distinguir três regimes da arte, Rancière identifica o regime estético como ponto decisivo que

suspende hierarquias, abrindo a arte à formas inesperadas de visibilidade e significado, enquanto reafirma sua condição política. O regime estético refere-se ao modo de ser daquilo que pertence ao domínio da arte, à sua potência heterogênea de pensamento. Se o regime estético permite desestabilizar hierarquias de sujeitos e gêneros, então este ensaio encontra aqui um ponto de ressonância com o Antropoceno, abrindo espaço para modos alternativos de percepção e engajamento com diferentes modos do sensível fora do domínio cognitivo humano.
A dimensão política da arte, nesse contexto, não reside apenas em amplificar vozes humanas marginalizadas, mas também em reconhecer agências biológicas e artificiais como ativos na configuração sensível de um mundo pós-antropocêntrico.

A minha leitura expandida do regime estético de Rancière habita um terreno fértil no qual as teorias da arte ocupam diante do contexto do Antropoceno. Essa leitura dialoga com o argumento de Cesar Baio (2022), segundo o qual o Antropoceno exige um novo repertório para a representação estética. Baio sustenta que narrativas artísticas dominantes, enraizadas em paradigmas antropocêntricos, já não são suficientes para abordar a complexidade contemporânea. E que novas ontologias, novos modos de pensar, conhecer, ver e existir são necessários.

Em minha tese de doutorado entitulada "*The ecosystemic turn*" (Melo Filho, 2026), a qual desenvolvi em profunda conexão com o ACTlab - Laboratório de Arte, Ciências e Tecnologias Desviantes da Unicamp, procurei delinear uma vertente dessa arena fértil de teorias da arte. Em resposta às questões colocadas à epistemologia europeia ocidental pelo Antropoceno, defendo que uma *virada ecossistêmica* se desdobra através de múltiplos sistemas interconectados: humanos, epistemológicos, sensoriais, políticos, tecnológicos e simbólicos. Essa virada não se limita a incorporar entidades não-humanas como objetos de reflexão,

ela reconhece que tais entidades já participam das estruturas pós-antropocêntricos de mundo.

No campo das teorias da arte, a "virada ecossistêmica" promove uma re-orientação das teorias canônicas da arte em direção aos sistemas vivos e tecnológicos (em especial microorganismos e inteligências artificiais), cada vez mais presentes em nossa experiência e observados nos circuitos expositivos contemporâneos. Por fim, acredito que a arte, principalmente junto à campos da ciência e tecnologia, passa a operar cada vez mais como uma arena experimental de teorias que reconfiguram a pesquisa como um campo sensível, cognitivo e crítico diante do contexto do Antropoceno.

REFERÊNCIAS

BAIO, Cesar. **Imaginários pós-antropocêntricos: reconfigurações das relações entre arte, natureza e tecnologia**. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 29., 2020. Anais... Goiânia: ANPAP/UFG, 2020.

BELOFF, Laura. **Terrestrial accountability and art – reimagining**. Ruukku Studies in Artistic Research, n. 23, 2025. Disponível em: https://ruukku.journal.fi/article/view/177954.

BELOFF, Laura. **Participatory practice and socially engaged new media art**. In: THOMAS, Paul (ed.). The Bloomsbury Encyclopedia of New Media Art: Artists and Practice. London: Bloomsbury, 2024. Disponível em: http://dx.doi.org/10.5040/9781474207959.027. Acesso em: 22 jan. 2026.

BRAIDOTTI, Rosi. **Posthuman knowledge**. Cambridge: Polity Press, 2019.

BOURRIAUD, Nicolas. **Inclusions: aesthetics of the capitalocene**. Berlin: Sternberg Press, 2022.

DE LA CADENA, Marisol (ed.). **A world of many worlds.** Durham: Duke University Press, 2018.

HAYLES, N. Katherine. **Bacteria to AI: human futures with our nonhuman symbionts**. Chicago: University of Chicago Press, 2025.

HARAWAY, Donna. **Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective.** Feminist Studies, v. 14, n. 3, p. 575–599, 1988. DOI: https://doi.org/10.2307/3178066.

HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble**. Durham: Duke University Press, 2016.

LATOUR, Bruno. **Face à Gaïa.** Paris: La Découverte, 2015.

MELO FILHO, Claudio de. **The ecosystemic turn: cognitive assemblages of living and tecchnological systems in bioartworks**. Doctoral Thesis. University of Campinas, 2026.

MELO FILHO, Claudio de. **Incertezas emergentes.** MODOS, v. 7, n. 1, p. 141–166, 2023. DOI: https://doi.org/10.20396/modos.v7i1.8670574.

MOORE, Jason W. **Capitalism in the web of life: ecology and the accumulation of capital.** London: Verso, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **The politics of aesthetics: the distribution of the sensible.** Tradução e edição de Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2004.

STENGERS, Isabelle. **The invention of modern science.** Tradução de Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

STENGERS, Isabelle. **La vierge et le neutrino.** Paris: La Découverte, 2005.

TSING, Anna Lowenhaupt. **More-than-human sociality: a call for critical description.** In: HASTRUP, Kirsten (ed.). Anthropology and nature. London: Routledge, 2013.

TSING, Anna Lowenhaupt. **Viver em ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno.** São Paulo: IEB Mil Folhas, 2019.

VAN DOOREN, Thom; KIRKSEY, Eben; MÜNSTER, Ursula. **Estudos multiespécies**. ClimaCom, v. 3, n. 7, p. 39–66, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Cosmological deixis and Amerindian perspectivism.** Journal of the Royal Anthropological Institute, v. 4, n. 3, p. 469–488, 1998. DOI: https://doi.org/10.2307/3034157.

ZYLINSKA, Joanna. **AI art: machine visions and warped dreams.** London: Open Humanities Press, 2020.

ZYLINSKA, Joanna. **The end of man: a feminist counterapocalypse.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.



Resumo: Este artigo observa a dinâmica de contenção e afloramento natural aos ciclos de vida do sertão, associando tais fluxos aos seres que habitam a região numa rede de sentidos que colabora com a perspectiva de compreensão sensível sobre o mundo. Propomos refletir sobre o fato de que fauna e flora obedecem a um existir conjunto, inerente ao seu habitat. Analisamos então, o fenômeno dos profetas da chuva e suas leituras sobre a natureza que orientam previsões sobre os períodos chuvosos no interior do Ceará, onde a ampliação da percepção é instrumento para a construção de um olhar aguçado sobre o que nos rodeia. Apontamos para uma habilidade latente ao ser humano: traduzir seu meio originário e estabelecer relações mais profícuas com o ambiente, onde o fluxo de vida sob o qual nos construímos, não só permeia a produção artística, mas também todo *modus vivendi* que acaba por criar um cenário ímpar nas formas de ocupar espaços, construir relações e estabelecer estratégias.

Palavras-chave: Afloramento. Sertão. Ceará. Profetas. Natureza.



SINAIS DE CONTENÇÃO E AFLORAMENTO

Jared José Barbosa Domício



Tukdam é o termo utilizado na religião budista para designar um estado meditativo tão profundo que seria confundido com a própria morte. Aquele que consegue entrar em tal estado, segundo as crenças, pode viver centenas de anos ao conduzir seu próprio corpo a um estado similar ao de um casulo. Numa espécie de suspensão, manutenção e restauração do ser, onde podemos supor a existência de dois movimentos mais evidentes: a introspecção e a expansão. Ambos descrevem respectivamente, os processos de entrada e saída dessa dinâmica de controle físico e mental.

Saltamos da imagem de uma meditação profunda à paisagem do Sertão do Ceará, onde a Caatinga, bioma típico da região e palavra cujo significado está ligado à sua origem indígena: "Mata Branca", que faz alusão ao campo seco e a intrincada tessitura dos galhos entrelaçados. Uma paisagem que compõe 68% da área de Sertão existente no estado. Ao longo dos últimos anos, a construção do imaginário em torno da região têm combatido informações tradicionalmente caricatas, ligadas à precariedade e ao subdesenvolvimento, aspectos que reverberam para as populações locais. Uma leitura mais apurada sobre o sertão vem estabelecendo um posicionamento que demonstra uma vasta e complexa paisagem, com uma surpreendente profusão de vida.

Tal aproximação entre a prática de meditação e os fluxos de vida do sertão nordestino não são casuais para a presente pesquisa. As estações fazem com que a natureza funcione também em ritmos particulares, assim como o corpo em meditação. A paisagem resguarda suas forças em períodos de condições adversas, para que posteriormente, sob outras perspectivas, tudo possa desatar em abundância nos períodos de chuva, onde a vida é reproduzida e disseminada.

O sertão do Nordeste tem como característica climática fundamental a divisão radical entre um período chuvoso, que dura em média três ou quatro meses, e um prolongado período seco por todo restante do ano. Na estiagem, as árvores perdem as folhas como forma de contenção dos recursos vitais e assim criam condições para manter a vida e brotar tão logo as primeiras chuvas caiam novamente. Na Caatinga, único bioma exclusivamente brasileiro, observamos uma vegetação predominante arbustiva, com árvores que chegam em média a cinco metros de altura, além de espécies de cactos e bromélias que deixam transparecer em suas formas, moldadas ao longo do tempo e das condições ambientais, as estratégias de vida que utilizam para sobreviver sob a forte aridez.

Em uma analogia direta, podemos pensar que a paisagem está envolta em permanentes ciclos de *tukdam*, onde as condições do semiárido impõem à fauna e a flora, a necessidade de adequações às condições extremas do ambiente mediante as estações. Sendo assim, ao entendermos esses dois aspectos iniciais e suas parecenças como um ponto de partida, propomos agregar ainda o olhar adivinhatório dos profetas da chuva, personagens fundamentais à cultura do Ceará, sobre essa discussão. Uma vez que o instrumento utilizado em leituras para a previsão do tempo dos anos vindouros está ligada aos fluxos da natureza.
A movimentação dos animais, crescimento das árvores, a direção e a intensidade dos ventos e outras sutilezas formam um repertório de interações com a paisagem. Tomam a natureza por base, observando seus movimentos. Do mínimo ao máximo, em uma busca ancestral por uma comunicação indizível, mas vivenciada em respeito aos tempos e dinâmicas que nos rodeiam. Um rastreamento de fenômenos cotidianos ou de um maravilhamento sobre as ações do pulsar da vida. É nesse ponto que associamos tais procedimentos ao campo das artes. Não como método ou regra, mas como exercício poético que estabelece uma

ligação fundamental entre o indivíduo e a paisagem na qual ele está inserido, onde os movimentos de conter e aflorar são chaves de um processo criativo que relaciona arte, natureza e ciência e para onde direcionamos essa pesquisa que visa verificar as possibilidades de um diálogo entre seres humanos e árvores, mais especificamente, um cajueiro.

PROFETAS

Como referência para este improvável e possível contato, recorremos às práticas de observação da paisagem que ocorrem no sertão do Ceará, onde o crepúsculo marca um espetáculo diário que chega com uma temperatura amena e propicia que se ponham as cadeiras na calçada para o diálogo entre vizinhos. É nesse prosear de fim de tarde que encontramos o resultado das observações diárias, que relatam os pequenos acontecimentos que anunciam previamente as chuvas. Sobretudo entre mais velhos, que cultivaram esse hábito por toda a vida e descrevem com a habilidade apurada que só o tempo oferece, as previsões para o próximo inverno. É nesse contexto que surgem os *profetas da chuva* com prognósticos que muitas vezes são assustadoramente precisos.

Tomamos por base a ação dessas notáveis figuras do interior do Ceará. Indivíduos que, devido a uma relação de constante observação dos ciclos naturais dos seus lugares de origem, são capazes de fazer previsões climáticas. Habitam o sertão, onde os períodos de estiagem determinam o modo de viver de seus habitantes. Como descrevemos anteriormente, os períodos de chuva são sinônimo de fartura, mas também de preservação de recursos para os longos períodos de estiagem, onde a árdua tarefa de manutenção da vida se utiliza de todo recurso disponível, incluso as estratégias pautadas nas crenças e imaginário local.

Em terra árida, saber se haverá ou não um período de chuvas é um capital valioso, que faz com que tais habilidades proféticas

recebam grande atenção. Sobretudo, quando é possível verificar uma boa margem de acerto nas previsões. Quando a credibilidade é atestada, o indivíduo é reconhecido como Profeta. São oráculos vivos, que deixam transparecer nas entrelinhas de suas ações as memórias ancestrais de uma relação com a natureza. Mas, para além de prever o fato de ter ou não um período chuvoso, tal procedimento também possui um caráter de resistência em relação às pressões sofridas no meio rural por uma política que não responde as necessidades da comunidade.

A ação dos profetas da chuva é também uma forma sutil de expor as fragilidades sociais locais ao dar voz à população, que expõe suas percepções sobre a natureza ao mesmo tempo que sinaliza suas particularidades e circunstâncias de vida em relação ao meio ambiente. Aspectos que só podem ser acessados e compreendidos por alguém que tenha um histórico de vivências com aquela atmosfera do campo, onde o cidadão urbano, que não traz a experiência das adversidades, dos ritmos e ciclos da natureza, é visto como incapaz de falar sobre o mundo rural de forma legítima (Taddei, 2006, p.4). O sujeito e seu meio compõem uma espécie de simbiose e atuam em uníssono.

Não apontamos tais questões como uma mera dicotomia entre urbano e rural, uma vez que devemos também considerar os fluxos entre ambos territórios e a maneira como diferentes contextos de natureza e de paisagem são percebidos (Santos,1993). Podemos verificar as dinâmicas de interação entre as populações urbana e rural em diversas instâncias. Aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais estabelecem uma complexa rede de interligações. O que obviamente não impede de que aspectos e identidades particulares se desenvolvam.

Sendo assim, podemos entender que nas áreas rurais, as técnicas usadas pelos profetas da chuva são familiares, reconhecidas, repassadas e preservadas como tradição oral. No sertão nordestino é comum que parte da população ainda

conheça uma ou outra técnica de previsão. As mais populares são a observação do comportamento e ciclo reprodutor de animais, insetos e aves, luminosidade das estrelas, cores dos raios de sol e do horizonte em momentos específicos guiados por calendário católico, a direção dos ventos e o uso de fórmulas em que os períodos da estação seca representam meses da estação das chuvas vindouras (Taddei, 2006, p.4).

Na atualidade, o fenômeno dos profetas da chuva sofreu modificações na medida em que foi gradativamente absorvido pela mídia. A tradição oral ganhou outras camadas de legitimação e passou a ocupar as rádios, televisão, participar de eventos e encontros anuais divulgados amplamente como manchete nacional. O que inicialmente era tomado como tradição e vínculo com aspectos da natureza, torna-se uma manifestação exótica quando vista fora do seu meio. A tendência é associar o fenômeno dos profetas a outra classe de discursos, em que a vida rural é vista como quixotesca, deslocada do seu tempo mas, ao mesmo tempo romantizada e apresentada como ícone de um passado supostamente mais autêntico do que as modernidades urbanas (Taddei, 2006, p.8). A presença da mídia marca definitivamente a mudança de rumo para os profetas da chuva. Sobretudo, para aqueles com maior desenvoltura para atender aos formatos dos meios de comunicação, que acabaram por conquistar um reconhecimento público e o status de celebridade.

Assistimos então, a construção de um espetáculo onde os prognósticos sobre o clima surgem como um dado pitoresco incorporado ao mundo midiático. E longe de ser um processo de exploração unilateral, cada segmento aprendeu a tirar proveito da situação. O que foi perdido e deturpado nessa trajetória foi o lugar de discussão sobre a importância do ser humano como elemento integrante da natureza e capaz de perceber as conexões entre seus atos e o meio ambiente.

Não podemos de deixar de notar as aproximações entre as trajetórias dos profetas da chuva e dos artistas na contemporaneidade. Imaginação, magia, envolvimento, pensamento crítico e construção midiática atravessam ambos, ainda que sob diferentes nuances. Ambos atuam no sentido de promover outros estados de estruturação e compreensão do real. Resgatar essas relações com o natural é uma forma de romper com um canal de informações hegemônico, de instigar as relações a partir de um campo sensível e promover outras formas de construção das sociedades. Nesse sentido a natureza atua como meio subversivo, uma vez que estabelece outras velocidades, outras formas de organização e outras necessidades de interação.

Em processo similar ao do artista, o profeta da chuva, quando absorvido ao *mainstream*, fica a mercê dos contextos onde sua fala é editada e conduzida. "(...) transforma-se em uma atração do circo do desenvolvimento econômico, enquanto a população rural que este supostamente representa nos imaginários urbanos, mantém-se marginalizada no que diz respeito às formas como grupos de poder locais e nacionais pensam os rumos políticos e econômicos do País" (Taddei, 2006, p.10). A magia climática que cerca os profetas da chuva está ligada ao complexo meio em que vivem e que, mesmo sob circunstâncias adversas, conseguem circular entre uma vida racionalizada e pragmática e a imaterialidade fantasiosa e sensível que nasce do cotidiano.

Ao termo *profeta da chuva* é associado um valor simbólico. É um personagem criado para um público e surge em um processo de descontextualização do conhecimento rural (Taddei, 2006, p.9). O que nos interessa não é o personagem e o conhecimento construído com a mídia e para a mídia, mas a sabedoria que os antecede. É fato da existência de um conhecimento sendo produzido ao longo do tempo, mas não legitimado por meios formais.

Em particular, nos interessam as sutilezas do processo que oferecem acesso aos fluxos da natureza. Buscamos os rastros deixados por aqueles que construíram essa tradição de observar a Caatinga que adormece em potência e expande em exuberância diante do mínimo sinal de chuva. Em poucos dias podemos verificar uma intensa transformação. Construída sob um ritmo de renascimento cíclico e sazonal. Uma paisagem inteira que dialoga na máxima potência, como se estivesse a gritar aos quatro ventos, mas numa língua de movimentações, sons e nuances que não sabemos perceber. Habilidades perdidas em meio ao ritmo anestésico do crescimento das cidades.

CONTER E AFLORAR

Talvez a dinâmica de contenção e afloramento das plantas e animais da Caatinga possa ser um indício a ser comparado aos modos de como o ser humano busca garantir sua própria preservação ao observar a natureza como referência e adequar os comportamentos e procedimentos identificados em outros seres vivos às condições humanas.

Tal observação não é um mero exercício de transferência de características do meio ambiente ao *modus operandi* humano, uma vez que para além de uma mecânica das ações e comportamentos, estamos também envolvidos com inevitáveis relações de afeto e vínculo entre indivíduos, seus lugares, paisagens de origem e toda construção do cotidiano que acaba por nos caracterizar (Bomfim, 2018). Uma vez que, ao trazermos a tona a observação sobre o ato de conter, estamos propondo também um caminho que envolve apontar do que somos constituídos simbolicamente.

A contenção, percebida como estratégia de ação, demanda um ensimesmar que exige o reconhecimento sobre o que há de fundamental na relação entre indivíduos e paisagem. Afastando o que não condiz com sua raiz, ou seja, aquelas informações que não reverberam diretamente nessa trama de vínculos naturais

para que então, seja possível seguir adiante com meios mais apurados de percepção. É também um tempo de resguardo perante as informações que nos chegam.

Em suma, falamos sobre restringir para criar potência. É nessa perspectiva que tomamos a ideia de conter. Uma dinâmica de elaboração do ser fundamentada na construção de uma certa couraça, mas não somente no sentido de defesa e resistência, mas como padrão de diálogo com o meio. Como fazem os cactos ao transmutar suas folhas em espinhos, as árvores caducifólias que perdem espontaneamente suas folhas no intuito de condensar e preservar o essencial para a manutenção da vida ou alguns insetos em seus processos de mimetismo.

Tais transmutações os levam a estar tão intensamente ligados ao meio ambiente que as mudanças físicas reafirmam a ligação. A couraça em questão, quando associada aos nativos da paisagem, é construída também no campo simbólico. Assim como os espinhos e o mimetismo que, contidos no corpo, redimensionam a percepção do entorno. Muito embora, essa estratégia de conter a paisagem não se refere a busca por uma essência que nos leve a uma ligação com ares minimalistas ou alguma tendência artística equivalente. A estruturação dessa dinâmica se dá por meio das vivências envolvidas no processo de apreensão das informações e as particularidades de cada processo, de cada indivíduo e de cada local vinculado. Os elementos fundamentais não estão necessariamente potencializados pelo vazio ao redor, como na vertente minimalista, mas pela visceralidade de suas existências e densificação física e simbólica de seus corpos. Vide por exemplo, os trejeitos e movimentos cotidianos que nascem do corpo sertanejo. Assim como outros corpos respondem ao meio em que vivem.

No sertão não existem as quatro estações costumeiramente identificadas em outras regiões. O ciclo climático, baseado em

uma alternância de períodos de chuva e sol, resulta no movimento contínuo e marcado de conter e aflorar. Não somente nos indivíduos, mas em toda forma de construção de suas relações. Toda dinâmica social é também fruto de um complexo cenário social, econômico, político e cultural que afeta e é afetado em um mar de singularidades. Uma construção coletiva que traz também seus embates, onde presas e predadores coexistem com as conversas de final de tarde onde o sol marca mais que um mero fim do dia.

Em movimento oposto, seguro de que o campo é favorável, o aflorar surge como o conjunto de movimentos de expansão, emanação de vida e anunciação do porvir. O aflorar no contexto do sertão está ligado a fartura e abundância de recursos. Nessa perspectiva, os sinais da natureza estão a olhos vistos para os que sabem identificar. O termo aflorar que traz a ideia do "vir a tona" também remete ao florescimento. A flor por si é um potente recurso a ser tomado como referência para a construção de uma estratégia de manutenção da vida. Um órgão que demonstra o processo de evolução dos modos de reprodução vegetal. São as chamadas plantas angiospermas, que diferente das suas antecessoras, passaram a ter estruturas de flor e fruto, em um processo que Darwin descreveu como um "mistério abominável" (Lima, 2000, p.14), tal o susto causado diante desse salto evolutivo que também nos chama atenção por trazer um aspecto de "sedução" que passa a ser constituído entre plantas e polinizadores.

Alguns vegetais com ciclos de vida curtos, tendem a florescer de forma abundante. A grande quantidade de sementes espalhadas funciona como um meio de garantir a manutenção das próximas gerações. Enquanto outras guardam o máximo de nutrientes possíveis para a produção de uma única flor, que terá a mesma função. A dinâmica do florescer é visivelmente

um rastro de como a vida se mantêm e cria seus meios para continuar existindo.

Aflorar está também relacionado as estratégias de construção de um futuro. Um gesto expansivo e associado ao coletivo. Cada indivíduo funciona como um ponto nodal de uma rede em conexão com todos os outros que em conjunto articulam seus interesses comuns. Nas analogias que construímos entre humano e natureza, podemos perceber a relevância desses fluxos sociais nos diversos contextos. Sobretudo, na temporada das chuvas, quando a natureza do sertão pulsa em movimento. Tanto em números de seres quanto em diversidade.

Nesse momento próspero podemos esperar uma relação intensa das manifestações naturais. O que propicia uma melhor percepção da paisagem. Como exemplo disso, ainda que em outro ambiente, podemos citar o caso dos aborígenes sobreviventes do tsunami ocorrido na Indonésia, em 2004. Segundo as notícias da época, sobreviveram a catástrofe por "lerem" sinais da natureza. O fluxo dos animais, os ventos e a vegetação sinalizavam os acontecimentos.

Para cada conjuntura, encontramos um diálogo próprio. A resposta ao meio, dada de acordo com as formas como nos relacionamos com o que entendemos por natural, determina um modo de viver ligado a conhecimentos tradicionais. Na raiz de ambas as situações, profetas e aborígenes encontram uma compreensão particular de que somos parte integrante da natureza com a qual nos relacionamos. Os critérios dessa relação definem nossos passos enquanto sociedade.

O CAJUEIRO

Os profetas da chuva, por sua vez, nos chegaram como uma luz sobre a possibilidade de acesso ao natural. Mas o embate com a realidade de entrar em contato com um ser vivo que não traz os mesmos códigos de comunicação que nos são reconhecíveis,

aponta para uma situação ainda mais complexa. Contenção e afloramento foram apenas dois dos recursos utilizados na trajetória de pesquisa, uma vez que as minúcias dessa situação constantemente fogem às regras.

Nesse sentido, buscar a comunicação com um cajueiro pode ser colocado como um esforço equivalente, ainda que em uma pequena escala, a tentativa de identificação de vida extraterrestre. Vide os esforços, grandes financiamentos e extensa pesquisa em torno do assunto. Ainda que o ser em questão estivesse diante dos nossos olhos, estávamos diante de um processo poético, envolto no campo da arte, mas com uma malha de suposições que caminham para o real. Uma ciência disfarçada de poesia.

O que nos interessa observar para o desenvolvimento de um processo de criação em arte é como um indivíduo, que aguça os sentidos pode contatar a natureza, representada no presente recorte de pesquisa por um cajueiro, que vem sendo observado ao longo de vários anos. Nos trabalhos de outros artistas podemos encontrar relações similares em termos de processo criativo como, por exemplo, na produção do artista belga radicado no México, Francys Alys, que ao longo de oito anos, registra a formação de tornados.

Sobre esse trabalho, o artista descreve que apesar de algumas pessoas verem seu processo como um experimento cinematográfico, na realidade era uma resposta ao lugar onde vivia. A maneira como o artista demarca seu pensamento nos leva a crer que seu processo de pesquisa para a realização dos vídeos é ligado diretamente a sua observação cotidiana dos eventos da paisagem. Uma leitura poética que nasce de uma intimidade com o lugar e seus acontecimentos. O processo todo resultou no livro: *Uma dada situação* (Alys, 2010) que mostra um apanhado geral das informações coletadas.

O trabalho tem nas entrelinhas um tom político. A ação é registrada sob um vocabulário específico (turbulência, tumulto, incerteza, violência e dispersão) com o qual o artista busca criar critérios para a experiência. As informações buscam pensar sobre a paisagem: de início a areia estável. Na medida em que os ventos chegam, é iniciado um período de turbulência que vai escalando ao ponto de tornado. A descrição cabe exatamente na maneira como as movimentações políticas se organizam em situações de confronto. Analogia esta construída pelo artista.

No que se refere ao cajueiro, a contenção, o afloramento e o respeito ao tempo foram alguns dos critérios utilizados para observar e perceber que vínculos poderiam ser feitos. Em certo sentido podemos utilizar como referência poética o chamado "princípio da correspondência", onde "Assim como em cima, é embaixo; assim como embaixo, é em cima" (Três iniciados, 1978). A frase de origem ocultista e esotérica sugere as ligações entre micro e macro acontecimentos. Uma ideia que faz a ligação dos mínimos atos como índices das consequências futuras. Pois, ter o ato de observar a natureza como a premissa do porvir, pressupõe comprometimento com o entorno. É o resultado de uma dinâmica de invenção que para além do olhar atento, conduz a uma codificação dessas informações e a consequências sobre a realidade. Na perspectiva da ciência, temos o efeito borboleta que aponta para as relações de causa e efeito. Nesse sentido, o mínimo vento pode ser indício de um furacão em um futuro. Uma trajetória que considera uma rede de acontecimentos interligados.

Nesse sentido o cajueiro pode ser tomado como uma árvore--mundo ou cosmo-árvore, que possui seus fluxos individuais determinados pelo contexto onde está inserida e que surge como ápice visível aos acontecimentos que permitem a sua existência integrada as múltiplas camadas de vida com as quais está relacionada. Como bem descreveu Bachelard sobre as

organicidades e os modos de habitar: “Com os ninhos e as conchas estávamos evidentemente diante de transposições da função de habitar. Tratava-se de estudar as intimidades quiméricas ou grosseiras, aéreas como um ninho na árvore ou símbolos de uma vida duramente incrustada, como um molusco na pedra” (Bachelard, 1993, p. 444). O que denota como se formam as redes de vida que compõem um ecossistema.

Todas as árvores do sertão, estão sujeitas a ciclos de contenção e afloramento como vimos anteriormente e por meio do registro desses ciclos é possível adentrar nos sinais que uma árvore pode emitir. Observamos como os seres que habitam as árvores, como cupins, formigas e pássaros constroem outras sociedades complexas. O que faz com que cada árvore seja também um microcosmo. O cajueiro traz ainda um contexto simbólico em relação a região. Tanto a árvore quanto o fruto e o perfume da floração abundante nos meses finais do ano, fazem parte de muitas histórias, de muitas famílias, das narrativas populares e do paladar que faz lembrar do sabor marcante. Na cidade de Fortaleza, por exemplo, existiu na Praça do Ferreira, no centro da cidade, um falado cajueiro da mentira. Os mentirosos reuniam-se para uma tradicional disputa que consistia em contar a maior mentira. O cajueiro tradicional morreu, mas logo cuidaram de plantar um novo.

Na busca por interligar todas essas referências ao processo de pesquisa que envolve arte, natureza e ciência. Tomamos por base o conceito de redes de criação definido por Salles: “Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno (Salles, 2008, p.17-18). O conceito de rede nos permite acessar com mais clareza o entrelaçamento entre as diferentes realidades onde dados naturais, poéticos e científicos atravessam uns aos outros no intuito de criar canais de acesso a uma realidade contemporânea.

Estar em rede também é uma característica das árvores que possuem uma peculiar comunicação por meio do entrelaçamento entre suas raízes e alguns tipos de fungos, que promovem a interligação entre árvores em grandes extensões de floresta (Mancuso, 2019). Basta que uma delas perceba sintomas de uma praga ou acontecimento equivalente e imediatamente, todas as outras vão perceber as alterações e reagir biologicamente à situação. Sendo assim, ao termos como uma árvore como objeto de pesquisa, é necessário entender que as múltiplas conexões que envolvem sua existência perpassam inclusive por fenômenos não visíveis.

O contato que conseguimos realizado com o cajueiro se deu por meio de uma espécie de código morse, organizado a partir da maneira como as folhas secas caíam dia após dia. Uma vez registrados os locais da queda das folhas, um diagrama foi montado. A mensagem recebida, muito embora nunca tenha sido plenamente codificada, nos traz a compreensão de que o tempo das árvores é alongado. Tendo em vista que algumas espécies podem chegar a viver milênios, podemos supor então que as palavras que uma árvore pudesse emitir também se estenderiam, assim como os sons. Ao ponto de serem tão longos que passam a ser inaudíveis ao ouvido humano. A mensagem foi de fato transmitida por muitas vias até, mas não temos os recursos biológicos nem tecnológicos para ouvir. Sob pena de nos contentarmos com chiados e ruídos mediadores. O que para muitos pode gerar a sensação de incompletude ou frustração. Na realidade, é o primeiro passo para uma construção de diálogo a ser feito sob muitas linguagens.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BOMFIM, Z. Áurea C. ; DELABRIDA, Z. N. C.; FERREIRA, K. P. M.; **Emoções e Afetividade Ambiental.** In: CAVALCANTE, S.; ELALI, G. A. Psicologia Ambiental: conceitos para a leitura da relação pessoa-ambiente. Petrópolis, RJ. 2018. P. 60-74.

LIMA, Cintia. **Flores e Insetos: a origem da entomofilia e o sucesso das angiospermas.** Centro Universitário de Brasília, Faculdade de Ciências da Saúde. UNICEUB. Brasília. 2000.

JONHSON, Steven. **Emergência – a vida integrada das formigas, cérebros, cidades e softwares**. Ed.Zahar. Rio de Janeiro, 2003.

MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro.** São Paulo: Ubu Editora, 2019.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte.** 2ª ed. Vinhedo. Ed Horizonte, 2008.

SANTOS, Milton. **A Urbanização Brasileira.** 2. Ed. São Paulo: Hucitec, 1993. p.157.

TADDEI, Renzo. **Of Clouds and Streams, Prophets and Profits: The Political Semiotics of Climate and Water in the Brazilian Northeast.** Tese de Doutorado. Universidade de Columbia, Nova York, 2005.

TADDEI, Renzo. **Oráculos da Chuva em Tempos Modernos: Mídia, Desenvolvimento Econômico e as Transformações na Identidade Social dos Profetas do Sertão** In Profetas da Chuva. Karla Marins (org.). Ed. Tempo D'imagem, Fortaleza. 2006.

TRÊS INICIADOS. **O Caibalion: estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia**. Ed. Pensamento, São Paulo. 1978.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

BBC. **As plantas também têm internet – Wood Wide Web**. TheUniplanet.com. Disponível em: : https://goo.gl/eSeiki . Acesso em 18/11/2023.

EFE Agência de Notícias. Uol Notícias. **Métodos ancestrais salvam tribos primitivas indianas de tsunamis.** Disponível em: http://noticias.uol.com.br/ultnot/efe/2005/01/03/ult1807u12926.jhtm Acesso em: 18/11/2023.



Resumo: O texto apresenta o projeto artístico Cinema-divinação como uma investigação que toma o sistema ancestral do Ifá como matriz epistemológica e operativa para repensar as relações entre arte, tecnologia e conhecimento, tensionando a hegemonia dos paradigmas tecnocientíficos ocidentais. A partir da lógica combinatória, binária e fractal dos Odús, o Ifá é compreendido não como uma antecipação da computação moderna, mas como um sistema autônomo que articula narrativa, experiência e organização do mundo. O projeto materializa essa perspectiva em uma instalação interativa com objetos vestíveis conectados em rede, que ativam, por meio da ação dos participantes, "filmes-presságios" organizados segundo essa lógica ancestral. A pesquisa toma como referência tanto práticas da arte contemporânea, tais como as de Hélio Oiticica, quanto os regimes rituais do Candomblé, para propor a obra de arte como um campo de relações, onde corpo, gesto e interação tornam-se centrais na produção de sentido. Assim, o projeto propõe uma prática artística que articula cosmologias ancestrais e infraestruturas digitais, configurando um campo expandido de experiência e conhecimento baseado na atualização relacional entre corpo, imagem e sistema.

Palavras-chave: Arte. Ifá. Tecnologia. Conhecimento.

CINEMA-DIVINAÇÃO: IMAGENS, CORPOS E ALGORITMOS NA LÓGICA RELACIONAL DO IFÁ[1]

Cláudia Marinho e Cesar Baio

O projeto artístico aqui apresentado foi realizado no contexto da pesquisa "A conversa das coisas: poéticas entre objetos ancestrais e conectados em rede", financiado pelo CNPq e realizado pelo Laboratório de Pesquisa em Arte, Ciência e Tecnologia - ACTLab, entre 2014 e 2017, envolvendo pesquisadores dos campos do design, da engenharia, da educação e das artes (nota de rodapé: O presente texto amplia as discussões apresentadas anteriormente sobre projeto (Baio, Marinho, Cunha e Delfino, 2020). O projeto propõe uma reconfiguração epistemológica que toma o sistema ancestral do Ifá como fio condutor para pensar, simultaneamente, a produção de conhecimento e as práticas artísticas contemporâneas, colocando em relação os paradigmas tecnocientíficos modernos e a cosmologia iorubá em que mundo, linguagem e ação se constituem de forma indissociável.

O Ifá se apresenta como uma complexa matriz de organização do mundo, na qual objetos, narrativas e relações sociais operam dentro de uma rede simbólica integrada, de acordo com uma lógica que desafia a compartimentação disciplinar típica da epistemologia ocidental. Ao assumir o Ifá como uma matriz de conhecimento contemporânea, esse projeto busca evidenciar formas de conhecimento historicamente marginalizadas pelos processos coloniais, além de discutir as práticas culturais e as formas de conhecimento e de produção tecnológica modernas frente às cosmologias ancestrais. Nesse contexto, a matemática fractal e a lógica combinatória do Ifá, estruturadas nos 256 Odús

1 O presente texto amplia as discussões apresentadas anteriormente sobre projeto (Baio, Marinho, Cunha e Delfino, 2020)

derivados de operações binárias fundamentais, podem ser colocadas em relação com princípios computacionais contemporâneos , mas, sobretudo, uma outra maneira de conceber a relação entre ordem, complexidade e experiência, em que padrões se reiteram em múltiplas escalas da vida social, estética e espacial.

Ao aproximar essa estrutura de sistemas contemporâneos de computação e predição por inteligência artificial, o projeto não busca validar o Ifá pelos critérios da ciência moderna, mas, ao contrário, tensionar a pretensão universalista de um único regime de conhecimento, evidenciando o quanto a lógica binária e os modelos probabilísticos hoje celebrados como avanços tecnológicos são, na realidade, apenas uma dentre várias possíveis expressões de conhecimento, sendo a hegemonia ocidental sustentada por processos históricos de apagamento epistemológico. A partir dessa inversão, o trabalho articula a cosmologia ancestral do Ifá com práticas relacionais da arte contemporânea, nas quais o objeto deixa de ser representação para tornar-se agente de transformação e mediação, operando performativamente no mundo; nesse sentido, aproxima-se de tradições como as instalações e narrativas audiovisuais e o neoconcretismo brasileiro, em que a experiência estética se dá no corpo e na relação, e não na contemplação.

O projeto da instalação “Cinema-divinação”, desenvolvido no âmbito da pesquisa, materializa essa articulação ao criar um sistema em que objetos vestíveis conectados em rede ativam narrativas audiovisuais organizadas de maneira automatizada segundo os Odús, instaurando um espaço híbrido onde a lógica ancestral orienta a operação tecnológica. A proposta busca instaurar uma prática artística que não apenas representa, mas atualiza modos de conhecimento que persistem, resistem e reconfiguram criticamente as formas contemporâneas de pensar, prever e habitar o mundo. A seguir, o texto apresenta

a pesquisa, partindo de uma introdução à cosmologia do Ifá, passando pelas referências do projeto nas práticas artísticas contemporâneas, para, por fim, detalhar e discutir a proposta artística implicada no "Cinema Divinação".

A CULTURA IORUBÁ E MATEMÁTICA FRACTAL

Nas tradições africanas não há cisão entre filosofia, ciência e práticas cotidianas, mas um campo contínuo no qual o conhecimento se constitui como operação cosmológica, isto é, como modo simultâneo de explicar e produzir o mundo (Henrique Cunha, 2010). No contexto iorubá, essa condição se organiza de maneira particularmente sofisticada no sistema de Ifá, cuja função ultrapassa a dimensão divinatória para configurar-se como uma matriz epistemológica que articula linguagem, ética, organização social e experiência sensível. O conhecimento, nesse regime, não se fixa em abstrações conceituais, mas circula por meio de formas narrativas orais, itans, versos, enigmas, que operam como dispositivos de codificação e atualização contínua da experiência. Trata-se, portanto, de um sistema no qual saber e prática não se dissociam, e no qual a interpretação não é uma etapa posterior ao conhecimento, mas o próprio modo de sua existência. Tal como afirma Delfino (2016) o "mito para a tradição africana do Ifá é a forma de se veicular o conhecimento, através da oralidade, que se dá em forma de parábolas, versos, contos, poemas, adivinhas e enigmas que contemplam a genealogia africana sobre a criação do universo (Gênese)". No contexto de nossa pesquisa, esse entrelaçamento entre as formas narrativas e os modos de produção de conhecimento é particularmente importante e ganham forma específica no projeto instalativo proposto, fundado em trechos de filmes organizados por algoritmos computacionais inspirados na lógica do Ifá.

O Ifá tem sido reconhecido, em determinados campos, como um sistema formal de alta complexidade, sobretudo por evidenciar

uma lógica combinatória que antecipa, em termos estruturais, princípios associados ao pensamento binário e à computação. Os 256 Odús, derivados de 16 configurações fundamentais, constituem um sistema de base binária (base 2), que opera por recombinação de unidades mínimas, produzindo uma expansão exponencial de possibilidades interpretativas. No entanto, diferentemente dos sistemas computacionais modernos, essa lógica não se orienta pela abstração formal isolada, mas pela articulação entre código e existência, isto é, entre estrutura simbólica e condição vivida. A leitura proposta por Alamu, Aworinde e Isharufe permite compreender o Ifá como um sistema de processamento de informação que integra probabilidade, narrativa e experiência histórica, deslocando a ideia de computação de um domínio estritamente técnico para um campo mais amplo de organização do conhecimento.

> "Orunmila, in order to make access to the retrieval of the Divine Message (Ifa) easy, devised the computer compatible binary coding system, thousands of years before the emergence of computer consciousness in so- called modern man! So, Ifa is preserved in binary coded format and is output Parable - Format." (Alamu F.O., Aworinde H.O., Isharufe W. I., p. 525)

Essa reconfiguração implica também uma crítica direta à narrativa hegemônica que associa o desenvolvimento da lógica binária e dos sistemas complexos exclusivamente à modernidade decorrente da Europa. Ao reconhecer no Ifá uma forma ancestral de pensamento combinatório, evidencia-se que tais estruturas não são invenções isoladas, mas emergem em diferentes contextos culturais a partir de necessidades específicas de organização do mundo. A insistência em atribuir à epistemologia ocidental um caráter universal não apenas obscurece essas outras matrizes, como também reforça um regime colonial de produção de conhecimento, no qual saberes não europeus são sistematicamente desqualificados ou reinterpretados a partir de

categorias exógenas. Nesse sentido, o Ifá não deve ser compreendido como uma antecipação "primitiva" da computação, mas como um sistema autônomo que opera segundo uma lógica própria, capaz de oferecer outras chaves para pensar a relação entre cálculo, sentido e existência.

A dimensão fractal do Ifá, tal como analisada por Ron Eglash (1999), aprofunda ainda mais essa perspectiva ao evidenciar que seus princípios estruturais se manifestam em múltiplas escalas da vida social e material. Padrões fractais organizam desde a arquitetura das cidades até as práticas estéticas, como a tecelagem, a pintura corporal e os trançados, configurando um pensamento espacial baseado na repetição diferenciada e na auto-similaridade. Diferentemente da grade cartesiana que orienta os modelos urbanos euro-americanos, essa organização fractal implica uma lógica relacional, na qual cada parte contém e reconfigura o todo. Mais do que uma analogia com modelos contemporâneos como o conjunto de Mandelbrot, as estruturas hipercúbicas ou as redes neurais, trata-se de reconhecer que o Ifá opera como um sistema dinâmico de conhecimento, no qual matemática, cosmologia e prática social são indissociáveis, oferecendo um horizonte conceitual capaz de tensionar e expandir os limites das formas modernas de pensar a complexidade.

CINEMA-DIVINAÇÃO E SEUS FILMES-PRESSÁGIOS

No desdobramento das discussões desenvolvidas ao longo da pesquisa, que articulam o Ifá, a pragmática iorubá e as tensões entre arte contemporânea e culturas africanas, o grupo concebeu um conjunto de proposições experimentais voltadas não apenas à ilustração desses debates, mas à sua ativação em contexto estético e relacional. Trata-se de deslocar o campo teórico para uma dimensão operativa, na qual conceitos são testados como dispositivos sensíveis e epistemológicos. É nesse horizonte que se configura o projeto "Cinema-divinação", entendido como uma

plataforma artístico-tecnológica que investiga, por meio da prática, as possibilidades de articulação entre sistemas ancestrais de conhecimento e infraestruturas digitais contemporâneas.

Em sua configuração final, a instalação se organiza como um ambiente interativo no qual participantes se relacionam com quatro objetos vestíveis conectados em rede, concebidos como interfaces simbólicas e sensoriais. As diferentes formas de ativação desses objetos permitem o acesso a um banco de dados composto por aproximadamente quinhentos fragmentos de filmes realizados por cineastas africanos, reorganizados segundo a lógica dos itans e distribuídos entre os dezesseis Odús principais do Ifá. A cada interação, o sistema identifica uma configuração específica, correspondente a um Odú, e aciona, em tempo real, a montagem de um "filme-presságio", operando uma tradução entre gesto, código e narrativa. Não se trata, portanto, de um sistema linear de exibição audiovisual, mas de um dispositivo combinatório que atualiza, no campo da imagem em movimento, a lógica relacional e probabilística do Ifá.

Paralelamente à geração desses filmes dinâmicos, o sistema aciona uma camada adicional de mediação ao integrar dados provenientes das redes digitais, especificamente por meio da coleta de postagens associadas a hashtags vinculadas a pautas de movimentos afrodescendentes no Brasil. Essas mensagens são sobrepostas às imagens projetadas, instaurando um campo de fricção entre diferentes regimes de linguagem (o audiovisual, o textual, o algorítmico), além de diferentes temporalidades (a ancestralidade do Ifá, a contemporaneidade do cinema africano e a instantaneidade das redes sociais). O resultado é uma composição em fluxo, na qual o sentido não é pré-determinado, mas emerge da articulação contingente entre elementos heterogêneos.

Nesse contexto, “Cinema-divinação” opera como um dispositivo crítico que reconfigura as relações entre corpo,

tecnologia e cosmologia, ao mesmo tempo em que tensiona as narrativas hegemônicas sobre inovação e mediação digital. Além de conectar objetos em rede, a obra busca reinscrever essa conectividade a partir de uma lógica outra, na qual a interação é também interpretação e onde o dado não é apenas informação, mas signo inserido em uma trama simbólica mais ampla e mais crítica. Ao colocar em relação a cultura ocidental de base eurocêntrica, o cinema africano contemporâneo e a cosmologia ancestral do Ifá, a instalação instaura um espaço de convergência no qual diferentes regimes de conhecimento coexistem sem se reduzir uns aos outros, produzindo um campo expandido de significação e experiência.

ARTE CONTEMPORÂNEA, CORPO E RELAÇÃO

Na medida em que o Ifá é compreendido como um sistema epistemológico e pragmático de construção do mundo, a pesquisa parte para a discussão das práticas da arte contemporânea que deslocam a obra de arte de sua tradicional condição de objeto para situá-la no campo da relação. Nesse contexto, a aproximação com a obra de Hélio Oiticica se estabelece por afinidade estrutural: assim como o Ifá opera por meio de uma lógica combinatória, não linear e relacional, as proposições do artista instauram situações nas quais o sentido emerge da ativação e da experiência, na medida em que, como observa o próprio Oiticica, o espectador deixa de ser um contemplador passivo para participar da obra por meio do gesto e da ação (Oiticica, 1986, p. 10–11).

Nos parangolés, esse deslocamento atinge um ponto decisivo. Ao exigir que sejam vestidos e ativados pelo corpo, esses objetos passam a operar como dispositivos de incorporação, nos quais a participação constitui a própria condição da obra. A experiência estética se realiza na ação, instaurando uma lógica na qual corpo, espaço e obra se constituem mutuamente, em uma passagem do domínio das impressões visuais para uma experiência tátil

e sensorial ampliada (Oiticica, 1986, p. 11). O que importa é a ação no ambiente como exercício para um comportamento (Oiticica, 1986, p. 63–65), sendo esta uma condição em que o sentido se constitui na relação, aproximando-se da dimensão pragmática do Ifá, na qual o conhecimento se atualiza na prática, no gesto e na interpretação situada. É esse "estado de invenção", desencadeado pela descoberta do corpo como dimensão constitutiva da obra (Oiticica, 1986, p. 11; Favaretto, 2017, p. 34), que abre caminho para a terceira matriz do projeto, relacionada ao Candomblé.

O VESTIR COMO ATO: CANDOMBLÉ, CORPORALIDADE E PREPARAÇÃO

O Candomblé oferece ao projeto sua terceira matriz operativa: uma compreensão do vestir como ato que transforma o corpo e reconfigura seu modo de presença no mundo, instaurando condições para que forças se manifestem. Ao lado da matriz epistemológica e combinatória do Ifá e da matriz estética e relacional das proposições de Oiticica, o Candomblé é assumido como uma referência fundamental na concepção dos vestíveis como dispositivos de preparação corporal.
Juana Elbein dos Santos, em “Os Nagô e a Morte”, descreve o processo de iniciação como a preparação do corpo para que, à maneira de um "assento vivo", o orixá pessoal possa ser invocado e nele se faça manifesto (SANTOS, 2021, p. 208).
O acesso a cada estágio ritual está em relação direta com o grau de iniciação e com a capacidade física e espiritual do indivíduo

Trata-se de uma progressão que, ao longo de anos, reconfigura os modos de perceber, de mover-se e de existir, tornando o corpo capaz de abrigar e expressar as forças que o constituem (SANTOS, 2021, p. 38). Essa concepção ressoa diretamente com a proposição dos vestíveis no Cinema-divinação, uma vez que, ao serem vestidos, os dispositivos reconfiguram a relação do corpo com

o espaço, com os outros participantes e com o sistema de imagens. O que acontece nesse processo é considerado, à maneira da iniciação, uma transformação da capacidade relacional de quem os veste.

A distinção decisiva aqui é entre atualizar e representar. Quem veste a roupa do orixá no Candomblé cria as condições materiais e corporais para que o orixá se atualize no presente. Da mesma forma, quem veste os dispositivos da instalação entra em um regime de presença no qual a lógica combinatória dos Odús age sobre o corpo e sobre a imagem. Em ambos os casos, prevalece uma poética da atualização, na qual o objeto opera. É nesse horizonte que as três matrizes revelam sua coerência mais profunda. O parangolé e a vestimenta de santo são, cada um à sua maneira, dispositivos de atualização, são objetos que transformam o corpo que os veste e instalam nele condições para que algo aconteça. Em Oiticica, esse algo é a experiência estética como acontecimento; no Candomblé, é a manifestação do orixá como força que age no mundo; no Cinema-divinação, é a emergência da imagem como efeito de relações em constante atualização. Nos três casos a proposta é de um corpo que age, que é transformado e que, ao vestir, inaugura um modo de presença no mundo.

Porém, o Cinema-divinação se distingue dos parangolés e das vestimentas de santo tanto por seu aspecto técnico específico quando pelo contexto específico da arte contemporânea no qual está situado. Os objetos conectados em rede introduzem uma camada de mediação algorítmica que transforma o gesto corporal em dado, e o dado em imagem. É a partir dessa articulação entre a lógica dos Odús e as práticas de ativação corporal das três matrizes que se configura o conceito central do projeto audiovisual: os filmes-parábulas. Cada Odú do Ifá está associado a um conjunto de itans. No Cinema-divinação, fragmentos de filmes produzidos por realizadores africanos são organizados

segundo essa lógica narrativa e distribuídos entre os dezesseis Odús principais. Ao interagir com os vestíveis, o participante ativa um Odú específico e desencadeia a montagem em tempo real de um filme-presságio, convocado pelo próprio gesto de quem veste.

VESTÍVEIS

A lógica combinatória do Ifá, que orienta o sistema audiovisual do Cinema-divinação, também estrutura a concepção dos vestíveis, definindo modos específicos de engajamento corporal e de relação entre corpo, imagem e ambiente interativo. A mesma lógica que organiza o sistema de seleção e articulação das imagens projetadas é mobilizada como princípio para a elaboração dos dispositivos destinados a configurar modos específicos de postura, movimento, aproximação e relação entre as pessoas no interior da instalação. Os vestíveis foram, assim, concebidos como interfaces capazes de articular imagem, corporalidade e ambiente interativo em um mesmo dispositivo, fazendo do vestir uma operação central no sistema de participação proposto pela obra.

A concepção desses artefatos desenvolveu-se, portanto, a partir da investigação do vestir como operador projetual capaz de articular corpo, objeto e espacialidade, tendo os vestíveis como interfaces estratégicas da instalação. Esse processo mobilizou diferentes campos de referência ao longo da pesquisa, entre os quais figuram práticas artísticas que exploram o vestir como ativação corporal da obra, como nos parangolés de Hélio Oiticica, nos quais a participação e a incorporação constituem a própria condição da experiência estética, bem como a cultura material ritual do Candomblé, especialmente no que se refere às formas pelas quais a vestimenta de santo participa da preparação do corpo para a manifestação do orixá. Nesse contexto, o vestir não se limita à cobertura ou à composição formal do corpo, mas atua como dispositivo de ativação, por meio do qual o corpo se torna

suporte para a atualização de forças, qualidades e presenças. A articulação dessas referências ofereceu ao processo de projeto um repertório para compreender a roupa como dispositivo de mediação corporal e orientar a definição de modos específicos de ativação perceptiva, engajamento gestual e participação do corpo no sistema interativo. Tecidos, volumes, pesos, extensões, amarrações e sobreposições constituíram, nesse contexto, variáveis projetuais mobilizadas para configurar formas vestíveis capazes de materializar diferentes proposições de relação entre corpo, movimento e espacialidade.

A mobilização dos odù na concepção dos vestíveis parte de sua compreensão como estruturas relacionais e dinâmicas de organização cosmológica. Seguindo a leitura de Santos (2021), os odù são aqui entendidos como configurações por meio das quais diferentes forças, qualidades e potências do mundo se articulam em modos específicos de existência e transformação. Assumidos, no contexto da pesquisa, como matrizes combinatórias de produção relacional, os odù fornecem um princípio para orientar a tradução projetual de qualidades cosmológicas em proposições materiais de corporalidade, movimento e interação.
As associações estabelecidas entre determinadas combinações e qualidades como expansão, emergência, acumulação e coletividade constituem, nesse sentido, interpretações operativas elaboradas pela pesquisa para orientar a transposição dessa lógica relacional ao campo projetual, em correspondência com formas de ativação corporal que encontram ressonância tanto nas práticas artísticas quanto nos regimes rituais de incorporação.

A tradução projetual dessas interpretações conduziu à formulação de quatro propostas de vestíveis organizadas em duas tipologias complementares: dispositivos de ativação individual, voltados à modulação singular da relação entre corpo, espaço e imagem, e dispositivos de ativação coletiva, orientados

à configuração de situações de tensão e interdependência entre múltiplos participantes. Essa distinção responde às diferentes qualidades relacionais mobilizadas pelas combinações, articulando modos de experiência que transitam entre a ativação individual, a incorporação e a composição coletiva.

Consideradas em conjunto, as quatro propostas de vestíveis tornam explícito o modo como a pesquisa articula três matrizes distintas, a lógica cosmológica do Ifá, as práticas de ativação corporal da arte contemporânea e os regimes rituais de incorporação do Candomblé, na formulação de dispositivos projetuais voltados à organização da experiência. Nessa articulação, o vestir opera como mediador entre diferentes modos de conceber a relação entre corpo, ação e mundo, configurando estruturas nas quais a imagem emerge como efeito de relações em constante atualização. Os vestíveis passam, assim, a operar como dispositivos que não apenas organizam a interação, mas instituem regimes de presença, nos quais o corpo atua simultaneamente como suporte, operador e campo de inscrição de forças, qualidades e significações no interior da instalação.

PARA VESTIR SÓ

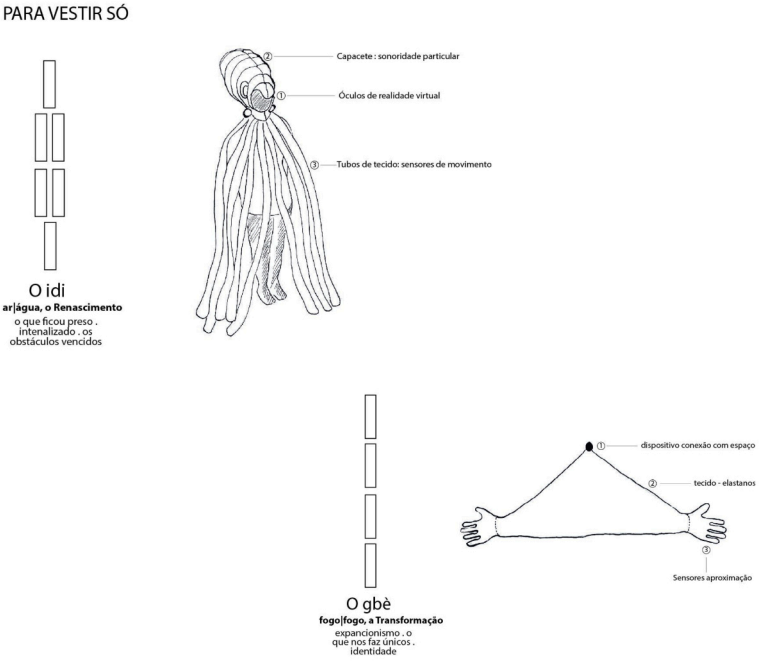
Os vestíveis de ativação individual foram concebidos como dispositivos voltados à modulação singular da relação entre corpo, espaço expositivo e sistema imagético, tomando a experiência individual do participante como princípio de ativação previsto para a instalação. As propostas se organizam a partir da inserção de um único corpo em estruturas de vestir destinadas a reconfigurar sua percepção do ambiente e orientar modos específicos de exploração do espaço, articulando a geração da imagem aos gestos, deslocamentos e ações projetadas.

Associado, na interpretação operativa adotada pela pesquisa, à combinação ar/água, o vestível desenvolvido a partir do odù Idi foi concebido a partir do princípio de emergência, compreendido

como operador para pensar processos graduais de ativação, circulação e transformação progressiva da relação entre corpo e ambiente. A proposta consiste em um capacete dotado de visor de realidade virtual e sistema sonoro individualizado, acoplado a um conjunto de tubos têxteis suspensos que prolongam verticalmente o corpo do participante. Sensores de movimento incorporados aos tubos foram previstos para captar as oscilações produzidas pelo deslocamento corporal, associando a ativação do sistema audiovisual à qualidade dos movimentos realizados. Sua configuração foi desenhada para favorecer deslocamentos rítmicos e movimentos contínuos de rotação, balanço e oscilação necessários à movimentação dos prolongamentos têxteis. A proposição formal do vestível traduz, assim, o princípio de emergência em uma estrutura orientada à ativação gradual da imagem por meio de uma dinâmica contínua de circulação corporal e reorganização progressiva da percepção no interior da instalação.

Associado, por sua vez, à combinação fogo/fogo, o vestível correspondente ao odù Ogbè foi concebido a partir do princípio de expansão, mobilizado como operador para pensar formas de exteriorização gestual, ampliação da presença corporal e ativação intensiva da relação entre participante e ambiente. A proposta consiste em um par de luvas conectadas a uma estrutura têxtil tensionada fixada a um ponto do espaço expositivo, cuja configuração vincula o corpo do participante ao ambiente e orienta seus deslocamentos no interior da obra. Ao calçar as luvas, prevê-se que o participante explore o espaço em busca de artefatos disponibilizados na instalação, sendo o sistema audiovisual acionado pela escolha e manipulação dos diferentes objetos disponíveis. A estrutura foi concebida para favorecer uma corporalidade expansiva e projetiva, marcada pelo alcance, pela extensão dos membros e pela exploração ativa do ambiente circundante. A proposição traduz, desse modo, o princípio de

expansão em um dispositivo orientado à exteriorização do gesto e à ativação do espaço como campo de busca, seleção e intervenção, fazendo da ampliação da ação corporal no ambiente o operador central da relação entre corpo e imagem.



Figuras 1 e 2: Esquema de “Para Vestir Só”.

PARA VESTIR JUNTO

Os vestíveis de ativação coletiva foram concebidos como dispositivos voltados à configuração de regimes compartilhados de corporalidade, nos quais a ativação do sistema dependeria da modulação das relações de tensão e interdependência estabelecidas entre múltiplos participantes. Diferentemente dos vestíveis individuais, orientados à articulação singular entre

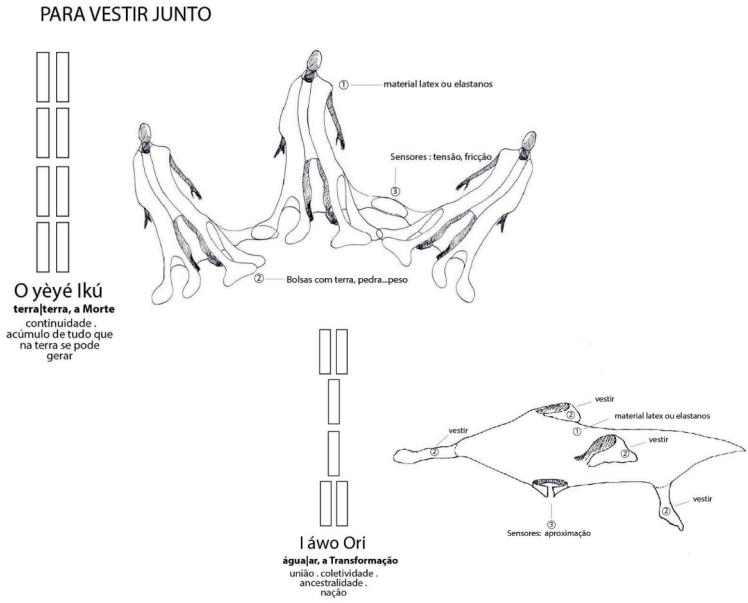
corpo e espaço, essas propostas foram formuladas de modo a fazer da coordenação entre corpos uma condição prevista para a geração da imagem, estruturando situações de engajamento coletivo nas quais movimento, esforço e ajustamento recíproco atuam como operadores do sistema audiovisual.

Associado, na interpretação operativa adotada pela pesquisa, à combinação terra/terra, o vestível correspondente ao odù Yèyé Ikú foi concebido a partir do princípio de acumulação, mobilizado como operador para pensar formas de sustentação contínua, permanência material e administração compartilhada de cargas e resistências. A proposta consiste em uma superfície flexível contínua dotada de bolsas preenchidas com terra e pedra distribuídas ao longo de sua extensão, destinada a ser vestida simultaneamente por diferentes participantes de modo a constituir uma rede de sustentação compartilhada.
Os movimentos realizados pelos participantes foram projetados para gerar variações de tensão na superfície do vestível, continuamente moduladas pelo peso das cargas incorporadas à estrutura. Sensores de tensão e fricção foram previstos para captar as forças exercidas em diferentes regiões do dispositivo, associando a ativação do sistema audiovisual às partes tensionadas e à intensidade do esforço coletivo mobilizado.
A proposição formal do vestível traduz, assim, o princípio de acumulação em uma estrutura orientada à sustentação distribuída e à administração compartilhada do peso, fazendo da permanência material e da resistência contínua os operadores centrais da relação entre esforço coletivo e ativação da imagem.

Associado, por sua vez, à combinação água/ar, o vestível correspondente ao odù Iáwo Ori foi concebido a partir do princípio de coletividade, mobilizado como operador para pensar formas de composição relacional baseadas em interdependência dinâmica, coordenação recíproca e transformação mútua entre corpos.
A proposta consiste em uma superfície elástica contínua com

múltiplos pontos que podem ser vestidos em diferentes partes do corpo (cabeça, mãos e pés) destinada a conectar fisicamente os participantes em uma única estrutura tensionável. Diferentemente do vestível anterior, a tensão prevista para sua ativação não decorre de cargas materiais externas, mas das forças geradas reciprocamente entre os corpos incorporados à estrutura. Cada deslocamento individual foi projetado para alterar a distribuição de tensão em toda a superfície do dispositivo, demandando ajustamento contínuo e coordenação coletiva do movimento. Sensores de aproximação e tensão foram previstos para captar as variações produzidas nos diferentes pontos da estrutura, associando a ativação do sistema audiovisual às zonas tensionadas e às relações de proximidade entre os participantes. A proposição formal do vestível traduz, desse modo, o princípio de coletividade em uma estrutura voltada à interdependência dinâmica e à negociação contínua entre corpos, fazendo da composição relacional entre participantes o operador central da ativação imagética prevista pelo sistema.

Consideradas em conjunto, as quatro propostas de vestíveis demonstram como a lógica dos odù foi mobilizada pela pesquisa como matriz para a concepção de estruturas de vestir articuladas à organização cosmológica que orienta o sistema audiovisual do Cinema-divinação. Tomando como referência as primeiras combinações derivadas da articulação entre os quatro elementos mobilizados pela pesquisa (terra, fogo, água e ar), o projeto definiu quatro princípios interpretativos que orientaram a elaboração das propostas apresentadas.



Figuras 3 e 4: Esquema de “Para Vestir Junto”.

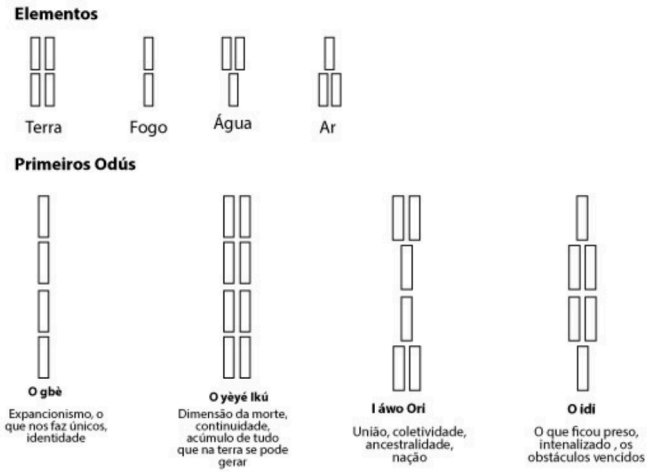


Figura 5: A imagem sintetiza as combinações elementares e as interpretações operativas associadas a cada uma delas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo toma o Ifá como matriz epistemológica e operativa para a concepção do projeto "Cinema-divinação" e, a partir disso, propõe um deslocamento no modo de compreender as relações entre arte, tecnologia e conhecimento. A abordagem desenvolvida se orienta pela construção de um campo de articulação entre diferentes regimes de pensamento, no qual sistemas ancestrais e infraestruturas contemporâneas são colocados em relação. Nesse sentido, o trabalho estabelece aproximações entre o Ifá, a produção de imagens e a computação contemporânea e aponta para a presença de uma poética relacional na qual conhecimento, experiência e ação se constituem de forma indissociável.

Ao longo do texto, argumenta-se que essa proposta encontra ressonância em práticas da arte contemporânea que deslocam a obra de sua condição de objeto para situá-la no campo da relação, como nas proposições de Hélio Oiticica, e em regimes rituais de incorporação nos quais o corpo atua como suporte para a atualização de forças e qualidades, como nas práticas do Candomblé. A articulação dessas três matrizes (cosmológica, estética e ritual) permite situar o projeto como uma forma de atualização, em contexto contemporâneo, de modos de pensar que operam por meio de relações entre corpos, imagens e sistemas técnicos.

Nesse horizonte, os vestíveis desenvolvidos na pesquisa configuram regimes de experiência nos quais a imagem emerge como efeito de relações em constante atualização. Esses dispositivos operam como estruturas de mediação e ativação, nas quais o corpo participa diretamente da produção de sentido, seja por meio de dinâmicas individuais de exploração, seja pela composição coletiva de tensões e interdependências. A instalação "Cinema-divinação" se configura, assim, como um sistema no qual gesto, código e narrativa se articulam de forma contingente, produzindo um campo de significação na relação.

O artigo aponta para a possibilidade de pensar práticas artístico-tecnológicas a partir de outras matrizes epistemológicas, nas quais os objetos conectados em rede operam também na produção de experiência e conhecimento. Nesse contexto, a articulação entre a lógica combinatória do Ifá, os modos de ativação corporal e os dispositivos técnicos desenvolvidos no projeto contribui para deslocar a compreensão dos objetos conectados para além de sua dimensão informacional, situando-os como operadores de relações e processos de significação.

O projeto se apresenta, assim, como um campo de experimentação no qual as relações entre arte, técnica e cosmologia permanecem em aberto, convidando à continuidade de investigações que explorem outras formas de articulação entre saberes, práticas e modos de existência. Nesse sentido, o "Cinema-divinação" se insere no conjunto de pesquisas desenvolvidas no ACTLab, contribuindo para o debate sobre tecnologias de mediação, imagens técnicas e práticas artísticas como formas de produção de conhecimento e de ação no mundo, ao articular cosmologias ancestrais e infraestruturas digitais contemporâneas em um mesmo campo de investigação.

REFERÊNCIAS

BAIO, Cesar; MARINHO, Cláudia; CUNHA, Henrique; DELFINO, Jair. **Cinema-divinação: uma poética entre a internet das coisas e a cultura iorubá.** In: SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida (org.). Simpósio labIMAGEM: Laboratório de Estudos da Imagem: Volume I. Imagem [recurso eletrônico]. 1. ed. Bauru, SP: Canal 6, 2020. Recurso digital (PDF, 6 MB). ISBN 978-65-86030-35-8.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.** Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

CUNHA, Henrique. **Tecnologia Africana na Formação Brasileira**. Rio de Janeiro: CEAP, 2010.

DELFINO, Jair. **Ifá e Odús: interdisciplinaridade, lógica binária, cultura e filosofia africana** (dissertação de mestrado), 2016.

EGLASH, Ron. **African fractals: modern computing and indigenous design.** New Jersey: Rutgers University Press, 1999.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica.** 2. ed. São Paulo: Edusp, 2017.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2021.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Petrópolis. Vozes, 1988.



Resumo: Este ensaio apresenta uma intersecção entre pesquisa artística, práticas videográficas e questões sociais e ambientais, com foco na problemática da poluição causada pela indústria do carvão mineral. Com base no projeto "Carvão para seus olhos tocarem", desenvolvido entre 2016 e 2018, no Ceará e em La Guajira, o autor explora o entrelaçamento de teoria e prática na produção de arte e conhecimento. A pesquisa incorpora metodologias de performance e vídeo para investigar não apenas as implicações ambientais do transporte e queima de carvão, mas também os impactos sociais dos processos de deslocamento e reassentamento de comunidades afetadas. Ao adotar uma abordagem multidisciplinar, o estudo demonstra como o vídeo pode ser uma ferramenta para abordar questões complexas e promover diálogo interdisciplinar.

Palavras-chave: Pesquisa artística. Vídeo. Poluição Ambiental. Deslocamento. Performance.

FAZER LUGAR COM AS EXTREMIDADES DO VÍDEO: EXPERIMENTOS DE PESQUISA ARTÍSTICA ENTRE CEARÁ E LA GUAJIRA

Ruy Cézar Campos Figueiredo

Este capítulo compartilha uma experiência em que fazer lugar, fazer pesquisa e fazer arte audiovisual constituíram um mesmo gesto atravessado por processos situados de deslocamento. É uma reflexão que parte do projeto *Carvão para seus olhos tocarem* (2016–2018), desenvolvido a partir da circulação transnacional do carvão mineral queimado no Ceará, no Complexo Industrial e Portuário do Pecém (CIPP) e então extraído no norte da Colômbia.

Desde os anos 1990, a implantação do CIPP tem provocado desapropriações e sucessivos reassentamentos, inserindo comunidades rurais em circuitos globais de desenvolvimento marcados por promessas industriais, conflitos territoriais e controvérsias públicas.

Questões formais e teóricas da arte contemporânea foram friccionadas com essa realidade concreta que envolve promessa industrial, memória territorial e circulação de matéria e imagens, puncionando múltiplos pontos de atenção à maneira de uma prática que incide sobre zonas de tensão.

Por meio de modos de pesquisar baseados em performance e artes audiovisuais (envolvendo videoarte, linguagem cinematográfica e instalação), estabeleceu-se contato com paisagens e materialidades do extrativismo no Sul Global, evidenciando tanto os impactos ambientais do transporte e da combustão do carvão quanto as fragilidades dos processos de deslocamento e reassentamento.

No campo das artes, a pesquisa buscou produzir entendimentos transversais sobre lugar e deslocamento por meio de videoarte, performances audiovisuais e instalações com

múltiplas telas/projeções e linguagens do cinema[1]. Em diálogo com outras áreas, como a geografia e as ciências sociais, investigou também como essas categorias operam em projetos de desenvolvimento que geram conflitos socioambientais na América Latina.

Ao tratar de lugar, oriento-me pela abordagem proposta por Hjorth et al. (2016), que compreende o lugar como conceito organizador capaz de articular experiência e representação em um mesmo campo relacional, envolvendo espaço, escala, tempo, movimento e percepção. Lugar, nesse sentido, emerge das relações entre tecnologias, clima, representações de meio ambiente, mídia e arte, configurando-se como processo e não como dado fixo. Já o termo deslocamento atravessa múltiplos campos acadêmicos e artísticos, sendo mobilizado em estudos sobre espaço, imigração, reassentamento, exílio, refúgio e experiências de mobilidade. Constitui-se, assim, como categoria polissêmica para compreender uma das marcas estruturais da modernidade e da contemporaneidade: a circulação de corpos, territórios, materialidades e modos de vida. Pensar lugar, aqui, implica pensar deslocamento transversalmente.

O processo de criação envolveu a minha participação em reuniões comunitárias; participação em encontros entre lideranças com grupos acadêmicos; visitas semanais ao Pecém e

1 A pesquisa se deu com a realização de uma série de práticas de criação envolvendo imagens de caráter documental e semificcional que foram expostas de diversas formas, mas constantemente como instalações com múltiplas telas, videoarte e performance em exposições como Campos de Invisibilidade (Sesc Belenzinho, 2018), Mostra Entre-Performances (Centro Cultural Dragão do Mar, 2018), 69º Salão de Abril (Centro Cultural Casa do Barão de Camocim, 2018), além de em festivais de videoarte como Fest Miden (GR) e Now&After (RUS). Neste texto, o termo cineinstalação é utilizado para designar o deslocamento de procedimentos cinematográficos para o espaço expositivo, enfatizando sua dimensão espacial, performativa e relacional. "Multitelas" refere-se à estrutura formal composta por projeções simultâneas que organizam essa espacialização da imagem. "Vídeo" é empregado tanto como meio técnico quanto como gesto de pensamento, conforme discutido a partir de Vilém Flusser. Já "artes audiovisuais" opera como categoria mais abrangente, indicando o campo expandido das práticas que articulam imagem e som no contexto artístico. Esses termos serão mobilizados ao longo do texto para explicitar os níveis histórico-formal, estrutural, medial e epistemológico implicados na pesquisa apresentada.

uma visita de duas semanas a uma reserva indígena em La Guajira, Colômbia; entrevistas gravadas em áudio e vídeo para as performances; produção de imagens no entorno de comunidades; conversas despretensiosas sobre assuntos aleatórios; visitas e caminhadas com membros da comunidade do Pecém ao terreno onde viviam antes de serem deslocados (registradas com linguagem audiovisual híbrida entre documentário e ficção) e aos outros assentamentos para onde foram deslocados seus familiares e outros membros do assentamento original (Tapuio); participação e colaboração em atividades promovidas pelas lideranças comunitárias; conversas *on-line* com uma pessoa ligada à comunidade do Pecém e que me compartilhou arquivos audiovisuais pré-deslocamento. Todo esse material e vivência se incorporou de alguma forma nos vídeos que são projetados em três telas durante instalações e performances que compõem a pesquisa e que foram apresentadas de modos diferentes ao longo do tempo.

Assim, este texto busca, ao articular prática artística, território e reflexão teórica, demonstrar como a realização audiovisual pode operar simultaneamente como dispositivo estético, método de pesquisa e gesto de performance diante de processos de deslocamento socioambiental. Além de apresentar um projeto artístico, evidencia-se aqui como a pesquisa baseada em práticas pode produzir conhecimento situado, corporificado e transversal, capaz de tensionar fronteiras entre arte, ciências sociais e experiência vivida. Assim, propõe compreender as artes do vídeo como lugar de elaboração crítica onde se entrelaçam poética, epistemologia e responsabilidade ética, para além de meio de representação de conflitos.

SITUANDO VÍDEO NA PESQUISA ARTÍSTICA

Se, como proposto, o vídeo pode operar simultaneamente como dispositivo estético, método de pesquisa e gesto performativo,

torna-se necessário situar essa afirmação no campo das reflexões sobre o audiovisual na prática artística. Entre as formulações que permitem compreender o vídeo como forma de pensamento, destaca-se a de Vilém Flusser, que, ainda na década de 1970, o defendeu como gesto epistemológico autônomo. Depois de décadas de experimentações casuais com tal meio (como em suas colaborações com Fred Forest), Flusser publicou pouco antes de seu falecimento reafirmações epistemológicas sobre o vídeo:

> Vocês nasceram com o vídeo; eu já tinha quarenta anos quando ele surgiu. Talvez isso facilite as coisas para mim. Eu fiquei atônito, enquanto vocês o veem como óbvio. Nunca pude entender por que o vídeo nunca se tornou um método filosófico, por que, já há muito tempo, a filosofia não se serve única e exclusivamente do vídeo, por que, já há muito tempo, não se jogaram fora todos livros de filosofia e não se lida apenas com o vídeo. O vídeo não inverte a coisa, mas a reflete. Automaticamente, imediatamente, e com memória. (Flusser, 2015, p. 238-239)

Interessa aqui costurar essa reafirmação epistemológica flusseriana do vídeo com entendimentos mais recentes sobre o meio, tais como o da crítica e curadora brasileira Mello (2017), que desenvolveu "uma abordagem crítica para práticas artísticas e midiáticas, tendo como princípio a noção de extremidades" (Mello, 2017, p. 13).

Inspirada em práticas como a acupuntura e o do-in, a autora concebe o vídeo como campo relacional no qual pontos de tensão podem ser estimulados para produzir conexões entre escalas e camadas heterogêneas. Nesse contexto, apresenta três procedimentos operatórios: *desconstrução*, com ênfase na experiência sensória e na desmontagem de significados estabilizados; *contaminação*, pelo atravessamento irreversível entre campos e problemáticas distintas; *compartilhamento*, na criação de espaços de partilha e proliferação de sentidos em lógica colaborativa.

O texto aqui apresentado se desenvolve procurando fazer breves costuras com os procedimentos apontados por Mello (2017), posto que a obra que o fundamenta é em sua maior parte relacionada à imagem em movimento em suas extremidades criativas e epistemológicas. É a partir dessa compreensão do vídeo como gesto de pensamento e como prática entre extremidades que a pesquisa se volta a um lugar onde tais proposições encontram fricção material.

NARRATIVAS TOCADAS POR CARVÃO

Carvão para seus olhos tocarem apresenta narrativas de pessoas que estão inseridas no contexto dos reassentamentos e dos processos de deslocamentos conduzidos pelo estado do Ceará na área demarcada como CIPP. As pessoas com as quais se criou o processo de pesquisa são afetadas pela poluição causada pelo fluxo de carvão mineral na região do município de São Gonçalo do Amarante, a cerca de 70km de Fortaleza. Conviveu-se criativamente com moradores e lideranças do Assentamento da Parada, que ao longo da década de 2010 inteira vivenciaram o drama de ter sido retirados da localidade do Tapuio e transferidos erroneamente para uma área que fica cerca de 2 km de distância do centro de estocagem de carvão da siderúrgica e da termelétrica instaladas na região. Reconhecido o erro, da parte do Estado, de reassentá-los para um lugar onde o vento leva a poluição, parte dos moradores aguardou sem clareza um novo processo de deslocamento ocorrer — o que ainda não ocorreu e talvez não ocorra.

Parte do que vim a saber sobre a vida da comunidade antes do deslocamento, a vida no Tapuio, foi através da mediação e colaboração de dois líderes comunitários e através da fala de Seu Jordão e sua esposa Dona Magnólia (nomes fictícios), que me contaram histórias relacionadas aos mais velhos do território, seu modo de vida, comunidades.

Seu Jordão encenou para registro em vídeo, no processo da pesquisa, a si mesmo visitando as ruínas reais da comunidade no terreno em que viviam – destinado à uma refinaria que nunca foi construída. A história de seu pai, conhecido na comunidade e na região como Bastião Raízeiro devido ao seu conhecimento sobre cura medicinal com ervas, tocou-me particularmente ao ser narrada durante a caminhada: deu nitidez a diversas questões locais relacionadas aos padrões globais de fatos vinculados aos processos de deslocamento e reassentamento (Bennett & McDowell, 2012).

Na narrativa de Seu Jordão, seus ascendentes viviam naquele terreno há cerca de 150 anos. Bastião Raizeiro viveu no lugar por 85 anos, onde teve e criou todos os seus filhos. De acordo com Dona Magnólia, nora e cuidadora dedicada de Bastião nos últimos anos de sua vida "o véi disse que ia morar debaixo de um pé de mangueira, mas não ia sair do lugar dele".

Esse lugar consistia em uma "casa grande" em uma área onde se podia encontrar frondosas mangueiras que ele plantou, assim como seriguela o suficiente para que ele coletasse bacias da fruta e fosse vendê-las esporadicamente no Pecém; uma lagoa bem ao lado de onde ele se criou pescando; além do que seu Jordão chama dos "remédios do mato" (como o leite da janaguba, jatobá, aroeira, pepaconha, etc.) através dos quais diz ter sido o sustento do seu pai e sua família por 35 anos.

Durante as gravações da caminhada semificcional de Seu Jordão pelas ruínas, conversamos sobre as frutas do terreno conforme sentíamos seu cheiro ou as comíamos; fui conhecendo o nome das pessoas que moravam no lugar conforme passávamos pelos escombros de suas casas, assim como fiquei sabendo um pouco sobre histórias de suas vidas; fomos reconhecendo tradições e histórias perdidas tal como a de um santo comunitário, cujo túmulo se encontra entre as ruínas e para onde pessoas de várias localidades peregrinavam; fizemos uma refeição, registrada

em vídeo e exposta na instalação com múltiplas telas/projeções, nas ruínas de uma área recreativa construída por seu falecido irmão, que costumava fazer festas e churrascos no lugar. Conforme o relato de Seu Jordão, seu irmão não aceitava a mudança e costumava dizer que não iria ver ela acontecer — o que de fato se deu devido a um acidente fatal que tirou sua vida antes do reassentamento.

A história de Bastião Raízeiro, embora profundamente situada, condensa dinâmicas estruturais que atravessam projetos de desenvolvimento em diferentes geografias do Sul Global e é precisamente nesse trânsito entre experiência singular e estrutura global que o vídeo opera como gesto de pensamento e prática de extremidades. Ao caminhar sobre a fronteira entre ficção e documentários pelas ruínas e escombros da comunidade em que vivia, as memórias, os gestos performativos e as narrativas de Seu Jordão se chocaram com projetos infraestruturais – prometidos ou mal concretizados. A pesquisa ativou uma zona de fricção onde, nos termos de Flusser, a imagem deixou de apenas representar e passou a refletir, enquanto, em diálogo com Mello (2017), constituiu-se como campo relacional entre forças heterogêneas como corpo e território, memória e política, sensibilidade e economia extrativa.

A dimensão transnacional desse drama tornou-se ainda mais evidente quando se rastreou a origem do carvão que chegava ao Ceará. Proveniente do norte da Colômbia, ele circula a partir das infraestruturas extrativas dos departamentos do César e La Guajira, regiões historicamente marcadas pela mineração (Bayona, 2016; La Guajira, 2012). A partir de uma residência artística, a pesquisa se deslocou e se desdobrou, então, no contato de duas semanas com uma comunidade da etnia Wayúu situada no entorno da mina Cerrejón, a maior mina de carvão a céu aberto do mundo, em operação há mais de três décadas.

Assim como no Ceará, La Guajira encontra-se atravessada por políticas de desenvolvimento vinculadas ao capital internacional e à exportação de matérias-primas, que têm provocado deslocamentos e reassentamentos controversos. Além da presença da mina, um corredor ferroviário com mais de 100 km transporta diariamente o minério até os portos da região, integrando esse território a circuitos globais de extração. A família que me hospedou e participou com narrativas pessoais da construção de uma instalação com múltiplas telas era vizinha dessas infraestruturas. A pesquisa se deu ao trabalho, então, de reconhecer padrões de narrativa de deslocamento entre os depoimentos do Seu Jordão e os depoimentos dos colaboradores colombianos.

As narrativas pessoais de ambos os lugares, documentadas em vídeo e postas em relação por meio de múltiplas telas deixam, assim, de ser apenas relatos sensíveis e passam a operar como fundamento epistemológico para compreender o deslocamento em sua dimensão multidimensional. Ambos os lugares apresentam um contexto que é repleto de narrativas recorrentes em processos de deslocamento provocados por projetos de desenvolvimento industrial em países como Brasil, Colômbia, Angola, Índia, China ou Paquistão (Bennett & McDowell, 2012): fragmentação de vínculos, problemas de infraestrutura, desemprego, precarização da subsistência, morte prematura de idosos e poluição.

Os testemunhos que compuseram o processo artístico foram articulados, nas montagens audiovisuais em múltiplas telas, ao processo de pesquisa bibliográfica relacionado às teorias do deslocamento que analisam essas recorrências. Ao serem distribuídos em superfícies simultâneas, esses testemunhos deixam de ilustrar uma teoria e passam a tensioná-la, fazendo da própria forma multitelas um dispositivo de pensamento sobre o deslocamento em sentidos transversais.

LUGAR E DESLOCAMENTO VIDEOGRÁFICO

As montagens de vídeo em múltiplas telas constituem precisamente uma estrutura que justapõe escalas, tempos e regimes de imagem, no que se sustenta a passagem do relato situado à reflexão sobre forma. Para o caso da pesquisa em artes aqui apresentada, a valorização das narrativas ocorreu por meio de práticas videográficas documentais e semificcionais voltadas às espacialidades de exibição em museu/galeria. O processo fez uso do documentário no aspecto cinematográfico da criação e articulou composições com gestos performativos e objetos coletados nos territórios. Essas ações fundamentaram-se em questões teóricas relacionadas aos estudos de instalações com múltiplas telas/projeções e linguagem cinematográfica, cuja presença crescente em museus desde os anos 1990 tem sido associada a narrativas de deslocamento e a questões que cruzam o local e o global (Connolly, 2009).

Assim, compreender como as múltiplas projeções audiovisuais se deslocaram historicamente entre linguagens e espaços, culminando na passagem de narrativas do cinema para o museu (Dubois, 2009), tornou-se parte do próprio movimento investigativo da pesquisa. Diversas obras que hibridizam cinema e arte contemporânea recorreram às múltiplas telas em diálogo com lugares específicos e personagens em deslocamento, como aponta detalhadamente Connolly (2009). Esse enquadramento histórico-formal, aliado à reflexão sobre performance e regimes de imagem (Figueiredo, 2019), ofereceu base de articulação para as ações de criação situada pelo carvão.

É nesse deslocamento do cinema para o museu que a pesquisa se inseriu, mobilizando a forma "múltiplas telas" como estrutura capaz de encenar tensões entre escalas, tempos e regimes de imagem — forma interessante de lidar com a complexidade de extremidades. Pensada para além de dispositivo espacial, a multiplicidade de telas operou como gesto reflexivo

que distribui o pensamento em superfícies simultâneas. Se, em termos flusserianos, o vídeo pode refletir com memória e imediaticidade, na articulação entre múltiplas telas ele organiza tensões entre fragmentos, instaurando um campo relacional que, em diálogo com a noção de extremidades proposta por Mello (2017), conecta escalas heterogêneas sem reduzi-las a síntese unificadora.

Foram produzidas, afinal, duas performances com cineinstalações multitelas, uma dimensionando a problemática do carvão para uma comunidade do Pecém e outra para uma comunidade na Colômbia. Ambas trazem três projeções com vídeos que envolvem elementos de cinema contemporâneo, experimental, videoarte e documentário; uma das projeções traz depoimentos de moradores sobre sua experiência com a poluição relacionada ao carvão; as performances trazem também a presença de uma vídeomáscara feita com carvão coletado na paisagem do Pecém, um "parangolé" com o mesmo carvão, uma caixa fotográfica, baião de dois, pratos de plástico e um forno elétrico. Um outro elemento especial da performance, em uma de suas apresentações, foi a participação de membros da comunidade situada no Ceará.

Vemos assim, na pesquisa artística aqui brevemente apresentada, a desconstrução emergir na fratura da narrativa linear do desenvolvimento econômico, tensionada pelo confronto entre promessa industrial e experiência de deslocamento; a contaminação organizar o atravessamento entre disciplinas, escalas e regimes de imagem e linguagens artísticas, fazendo coexistir testemunho, performance, documento e infraestrutura extrativa em um mesmo campo relacional; e o compartilhamento se efetivando na dimensão colaborativa do processo e na circulação das obras entre comunidade, exposições e universidade.

CONCLUSÃO

Nesse sentido, a pesquisa aproxima-se da proposição de Vilém Flusser ao afirmar o vídeo como gesto de pensamento capaz de operar reflexões próprias, com memória, temporalidade e implicação territorial. Ao trabalhar com imagens documentais e semificcionais que emergem da convivência prolongada, o vídeo passa a constituir um espaço de elaboração conceitual onde percepção, montagem e presença performativa produzem conhecimento.

Ao ativar essas fricções entre campos disciplinares e entre regimes de saber, a pesquisa pode deslocar sentidos estabilizados tanto sobre os territórios quanto sobre o próprio estatuto do vídeo, constituindo-o como zona de encontro entre comunidades, museu, universidade e modos de fazer arte. Nessas extremidades, o vídeo opera como ponto de tensão e conexão entre escalas distintas – do corpo contaminado pelo pó de carvão ao circuito transnacional da mineração; do testemunho singular à formulação teórica. Assim, teoria e prática se contaminam e se reconfiguram mutuamente no próprio fazer da pesquisa, afirmando a arte como experiência crítica situada.

A pesquisa assumiu o próprio fazer audiovisual como espaço de elaboração situada dessas urgências, ao invés de apenas submeter os processos de deslocamento no Pecém e em La Guajira à condição de tema para um produto artístico. Ao articular depoimentos de moradores, caminhadas pelas ruínas do Tapuio, imagens das infraestruturas de extração e objetos impregnados pelo pó de carvão nas performances e cineinstalações multitelas, o trabalho constituiu uma experiência de conhecimento que emergiu do contato direto com o território e seus conflitos. Nesse sentido, a arte enquanto pesquisa não opera como ilustração de dados ou tradução sensível de diagnósticos prévios, mas como prática que produz pensamento a partir da fricção entre corpo, imagem e paisagem contaminada, alimentando-se de

contribuições de outros campos sem abrir mão de sua potência crítica própria.

Fazer lugar com as extremidades do vídeo é, enfim, reconhecer que o deslocamento é condição estrutural da contemporaneidade e da própria pesquisa artística, não apenas um tema ou termo. Entre Ceará e La Guajira, o carvão evidenciou circuitos globais de extração, enquanto o conhecimento orientado para a produção de experiências multitelas com vídeo permitiu tocar suas marcas locais e corporais em um entrelaçamento que constituiu a arte como modo sensível e crítico de habitar e agir sobre urgências.

REFERÊNCIAS

ARLANDER, Annette. **Performing Landscape: Notes on Site-specific Work and Artistic Research (Texts 2001-2011)**. Acta Scenic 28. Theatre Academy Helsinki. 2012 disponível em: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/37613/Acta_Scenica_28.pdf. Acesso em: 10 jan. de 2015.

BAYONA, Etna Mercedes Velázquez. **Exportaciones de carbón y crecimiento económico en la región minera del caribe colombiano**. Revista de economía del caribe. 17: 1-38. 2016

BENNETT, Olivia. & MCDOWELL, Christopher. **Displaced: The Human Cost of Development and Resettlement**. New York: Palgrave Macmillan. 2012

CONNOLLY, Meave. **The Place of Artists Cinema: Space, Site and Screen**. Chicago: University of Chicago Press. 2009.

DUBOIS, Philippe. **Um "efeito cinema" na arte contemporânea**. in: Dispositivos de registro na arte contemporânea. Org. Luiz Cláudio da Costa. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ - 2009.

FIGUEIREDO, Ruy Cézar Campos. **Cine-instalações com múltiplos ecrãs: narrativas de deslocamento e visualidade háptica**. Rebeca, v. 8, p. 74-89, 2019.

FLUSSER, Vilém. **Fred Forest ou a destruição dos pontos de vista estabelecidos**. Tradução de Sandra Rey. ARS (São Paulo) v. 7 n. 13, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia: reflexões sobre o futuro**. 1. Ed. São Paulo: Martins Fontes. 2015.

HJORTH, Larissa. PINK, Sarah. SHARP, Kristen. WILLIAMS, Linda. **Screen Ecologies: Art, Media, and the Environment in the Asia-Pacific Region**. Cambridge, MA: MIT Press. 2016.

LA GUAJIRA, Gobernación de. **Plan de desarrollo departamento de La Guajira 2012 – 2015: "La Guajira Primero"**. Riohacha: 2012. Disponível em: https://www.laguajira.gov.co/web/la-gobernacion/planes-de-desarrollo/41-plan-dedesarrollo- 2012-2015.html. Acesso em: 21. Ago. 2017

MELLO, Christine. **Extremidades: experimentos críticos**. In: Mello, Christine (org.). Extremidades: experimentos críticos – redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea. São Paulo: Estação das Letras e Cores. P. 12-18. 2017.

ENSAIOS VISUAIS

Ruy Cézar Campos Figueiredo





















Resumo: Este artigo é resultado de uma investigação poética e teórica realizada para a dissertação de mestrado em artes visuais "Fissuras no cotidiano: provocações poéticas para corpos anestesiados". Em seu recorte, se propõe a refletir sobre a importância das tecnologias nos modos de vida moderno ocidental e, diante de sua relação com a captura do tempo e o anestesiamento dos corpos na contemporaneidade, identifica no criar um gesto vital, além de fonte para insubordinações e fabulações de outras formas de existência. À luz de tais levantamentos, o trabalho artístico *Fissuras sonho-desabafo* foi desenvolvido e é aqui brevemente discutido. Enquanto proposta artística, pretende provocar convidando interlocutores a um gesto ativo de criação e colaboração fora de redes virtuais, possibilitando assim pequenas fissuras cotidianas.

Palavras-chave: Criação. Modernidade. Tecnologia. Complexo internético. Corpo.

FISSURAS SONHO-DESABAFO: O GESTO CRIADOR EM TEMPOS HIPERCONECTADOS

Ana Oliveira Rovati

Nos últimos seis séculos, um conjunto de fatores históricos compuseram a construção das sociedades modernas ocidentais. O modo de vida, a forma de compreensão e relação com o mundo de uma enorme parcela da população global atual deriva de um longo e complexo processo social, econômico, político, cultural que ocorreu ao longo da Modernidade. Ciência tal como conhecemos, defesa da excepcionalidade humana[1], protagonismo da razão em relação ao corpo e suas sensações[2], além do capitalismo enquanto ordem econômica[3] são alguns de seus principais elementos.

Desta construção, destacamos um fenômeno: a orientação do ocidente como "fonte de sua universalização" (Hui, 2020, p. 78). Ou seja, o modo moderno de habitar a Terra, brevemente descrito acima, não foi apenas criado. Ele se disseminou e consolidou assumindo uma dimensão hegemônica e homogeneizante que, por sua vez, desvaloriza a existência de uma pluralidade cosmológica. Um processo que foi possível graças às tecnologias, e será retomado mais adiante.

1 "A modernidade aporta grandes novidades à tradição do pensamento ocidental, sendo a principal delas a reorganização da metafísica, da ontologia, da epistemologia, da ética, da moral e da política a partir de um conceito de natureza em que confluem o Real, o Verdadeiro, o Racional e o Correto. Essa convergência foi capaz de produzir um chauvinismo intelectual único – peça fundamental do colonialismo, histórico e vigente hoje –, em que os humanos modernos, únicos viventes racionais e morais neste planeta, consideram-se excepcionalmente capazes de ver, acessar ou descrever aquilo que é real ou verdadeiro sobre o mundo" (Silva, 2022, p. 44-45).

2 "Não seria possível implantar uma sociedade capitalista se não fossem destruídos nossos aparatos sensíveis, sensoriais e sensuais para sentir – reconhecer e se importar com – a presença do outro (humano, inumano ou divino)" (Patzdorf, 2022, p. 52).

3 "A Revolução Industrial, portanto, marca o fim do capitalismo protoindustrial e, ao mesmo tempo, o surgimento do capitalismo moderno" (MOORE, 2022, p. 233) que, por sua vez "[...] é mais que uma formação social. O capitalismo mudou a existência humana; penetrou tanto os sistemas da Terra quanto os mundos mentais de cada indivíduo (social)" (Moore, 2022, p. 234).

Tal modelo, em sua complexidade e desdobramentos, tem se apresentado nefasto à vida humana e não-humana. Se o capitalismo neoliberal atua como sua base econômica, não é mais possível separar esta esfera das demais dimensões da vida. O próprio meio é seu sentido. No livro *Esferas da Insurreição*, Suely Rolnik é direta ao afirmar que "em sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente de sua potência de criação e transformação na emergência de sua essência germinativa" (Rolnik, 2018, p. 36).

Ainda, sua lógica homogênea tem fomentado a crença de um fim iminente diante da "impossibilidade" de alteração do regime dominante[4], fragilizando ainda mais possíveis reações. O indígena e ativista Ailton Krenak não poderia ser mais lúcido ao lançar um livro cujo título *Ideias para adiar o fim do mundo* ilustra uma perspectiva não ocidentalizada. Também no livro *Futuro ancestral* o autor retoma a questão ao enfatizar o quão lhe parece absurdo nos deixarmos levar pela ideia de ser mais fácil acabar com o mundo do que acabar com o capitalismo (Krenak, 2022, p. 49 e 50). Em diálogo com a perspectiva, Jonathan Crary, no livro *Terra Arrasada*, elucida que "a evocação da catástrofe é cada vez mais instrumentalizada como arma do poder corporativo e militar e de seus porta-vozes tecnomodernistas" (Crary, 2023, p. 82), defendendo que "o clichê da renovação perpétua do capitalismo está, em sim mesmo, esgotado" (Crary, 2023, p. 82).

Identificamos como integrantes deste cenário a escassez de intervalos de tempo para criação de contra projetos, bem como a captura da energia vital, canalizada rumo à paralisia e fatalismo. Os corpos estão ficando anestesiados. Partindo desta perspectiva,

4 A célebre frase "É mais fácil imaginar o fim do mundo que o fim do capitalismo" é atribuída a Frederic Jamenson e Slavo Zizek, sendo retomada como pergunta no livro *Realismo Capitalista*, de Mark Fischer, e amplamente difundida no imaginário coletivo ocidentalizado. Na abertura do texto *Repensando o apocalipse: um manifesto anti-futurista indígena* da Indigenous Action, a palavra colonialismo assume o lugar de capitalismo, perspectiva que também encontra diálogo com o presente artigo.

entendemos o gesto criador como estratégia ativa diante de um tempo que captura, entre outros, sensibilidades.

Através de um viés crítico, este artigo se propõe relacionar elementos da sociedade moderna contemporânea e suas tecnologias – a partir do conceito "complexo internético", de Jonathan Crary – à certos aspectos da vida e a elementos constitutivos de cotidianos hiperconectados. O trabalho artístico *Fissuras sonho-desabafo* será apresentado como uma maneira, entre infinitas, de responder a questões levantadas.

TECNOLOGIA, COMPLEXO INTERNÉTICO E CORPOS ANESTESIADOS

A partir do esboçado até aqui, nos propomos então a investigar o tempo presente. Para isso, é fundamental incluirmos a questão das tecnologias ao debate. Afinal, como mencionado anteriormente, o processo de universalização de um modo moderno de habitar a Terra – e todo projeto de poder que o acompanha – se tornou possível através delas. O filósofo Yuk Hui desenvolve a questão:

> "A modernização como globalização é um processo de sincronização que faz com que diferentes tempos históricos convirjam em um único eixo de tempo global e prioriza tipos específicos de conhecimento como força produtiva principal. Esse processo de sincronização é possibilitado pela tecnologia (...) (Hui, 2020, p. 17).

Nesta direção, deve ficar claro que a tecnologia em si não se limita a um caráter meramente instrumental. Ela "carrega formas particulares de conhecimentos e práticas que se impõem ao usuário, os quais, por sua vez, se veem obrigados a aceita-las" (Hui, 2020, p. 16). Shoshana Zuboff, professora emérita na Harvard Business School, também contribui com a perspectiva ao enfatizar que as "tecnologias são constituídas por funcionalidades específicas, mas o desenvolvimento e a expressão dessas

funcionalidades são moldados pelas lógicas institucionais nas quais as tecnologias são projetadas, implementadas e usadas" (ZUBOFF, 2018, p. 56). Ou seja, não só uma função imediata a caracteriza, a tecnologia é também composta por uma lógica de mundo, na qual participamos e internalizamos ao usufruir de sua dimensão enquanto instrumento.

Se no período do Iluminismo "foram as tecnologias militares e náuticas que permitiram aos poderes europeus colonizar o mundo, levando ao que agora chamamos de globalização" (Hui, 2020, p. 78), perguntemo-nos sobre nossos cotidianos hiperconectados. Afinal, a vida moderna contemporânea está ainda mais encharcada de tecnologias. Aparatos digitais munidos de internet, IA e mídias sociais, onipresentes, passaram a participam das mais distintas esferas da vida cotidiana: familiar, profissional, educacional, de lazer, entre outros. Salvo algumas exceções, dificilmente encontraremos nas cidades, no ano de 2026, atividades rotineiras não mediadas por aquilo que Jonathan Crary chama de *complexo internético*.

O termo é utilizado para se referir à internet, suas ferramentas e serviços digitais "subordinados ao poder das corporações transacionais, das agências de inteligência, do crime organizado e de uma elite de sociopatas bilionários" (Crary, 2023, p. 14). De acordo com o autor, "o complexo internético é hoje inseparável da abrangência imensa e incalculável do capitalismo 24/7 e de seu frenesi voltado à acumulação, à extração, à circulação, à produção, ao transporte e à construção, tudo em escala global." (Crary, 2023, p. 14). Ou seja, certas tecnologias digitais virtuais – no viés do complexo internético e, portanto, unidas à lógica capitalista neoliberal – são desenvolvidas e contribuem para a manutenção da lógica hegemônica. Isso se dá, entre outras formas, através da captura de nosso tempo, corpos e subjetividades.

Zuboff, criadora do termo "capitalismo de vigilância[5]", ordem econômica em que empresas do universo virtual, como Google, Amazon e Apple, são seus maiores representantes, é explícita em suas advertências. A autora entende que a dependência – através das dinâmicas impostas por essas empresas via tecnologias de rede – está no cerne do projeto, e defende que nos tornamos

> "(...) objetos de uma operação de extração de matéria-prima tecnologicamente avançada e da qual é cada vez mais impossível escapar. (...) Essa lógica transforma a vida comum na renovação diária de um pacto faustiano do séc. XXI. "Faustiano" porque é quase impossível livrar-se dele, apesar do fato de que aquilo que precisamos dar em troca destruirá a vida tal qual a conhecemos." (Zuboff, 2021, p. 22-23)

Sabemos que a estrutura de poder dominante utiliza e constrói aparelhos, imagens e discursos que atuam a seu favor. Diante deste cenário é possível afirmar que nos deparamos, atualmente, com a captura da vida em sua complexidade, beleza e força criadora para construção de alternativas de futuros. Crary alerta que "a meta, agora, consiste em desautorizar à juventude o acesso até mesmo às circunstâncias em que seja possível imaginar e construir um futuro que pertença a ela." (Crary, 2023, p. 69).

Contudo, para questionar e transformar a realidade, tais "características imaginativas/criadoras" se mostram

5 Capitalismo de vigilância: "1. Uma nova ordem econômica que reivindica a experiência humana como matéria-prima gratuita para práticas comerciais dissimuladas de extração, previsão e vendas; 2. Uma lógica econômica parasítica na qual a produção de bens e serviços é subordinada a uma nova arquitetura global de modificação de comportamento; 3. Uma funesta mutação do capitalismo marcada por concentrações de riqueza, conhecimento e poder sem precedentes na história da humanidade; 4. A estrutura que serve de base para a economia de vigilância; 5. Uma ameaça tão significativa para a natureza humana do século XXI quanto foi o capitalismo industrial para o mundo natural nos séculos XIX e XX; 6. A origem de um novo poder instrumentário que reivindica domínio sobre a sociedade e apresenta desafios surpreendentes para a democracia de mercado; 7. Um movimento que visa impor uma nova ordem coletiva baseada na certeza total; 8. Uma expropriação de direitos humanos críticos que pode ser mais bem compreendida como um golpe vindo de cima: uma destituição da soberania dos indivíduos" (Zuboff, 2021, p. 7).

fundamentais. Assim, algumas indagações emergem: se nossos intervalos de tempo livre estão cada vez mais reduzidos, como exercitar a imaginação? Se não exercitamos a imaginação para além de demandas mercadológicas, como pensar alternativas para o futuro? Se nossos corpos estão perdendo vigor diante da crença na inalterabilidade dos modos de vida e do excesso de trabalho dedicado ao regime dominante, como estimulá-los fora dessa lógica?

O GESTO CRIADOR

Longe de pretender qualquer resposta definitiva e/ou única aos questionamentos levantados acima – pelo contrário, defendemos a insurgência da pluralidade –, apostamos no *gesto criador* como fonte de potencialidades e transformações. Atentos, no entanto, para que este se realize a partir de uma dimensão de liberdade. Afinal, como parte do regime dominante, também

> [...] no lugar do exercício de criação do novo (exigido pela vida), a imaginação passa a reduzir-se ao exercício da sua capacidade criativa (dissociada da vida) para produzir novidades, as quais multiplicam as oportunidades para os investimentos de capital e excitam a vontade de consumo numa velocidade exponencial. (Rolnik, 2018, p. 196).

Dessa forma, entendemos a criação como um gesto vital que deve ser estimulado consciente e continuamente. Incentivamos o permanente exercício da imaginação e da experimentação poética como lugar de superação e reação diante de uma dominação imposta. Nos unimos a Edson de Sousa e a tantos outros pensadores e defendemos que:

> Precisamos cada vez mais de um pensamento poético que, uma vez instaurado, produza efetivamente um fazer político no sentido pleno da palavra. A produção poética revigora a língua, toca com coragem nos limites do dizível, contorna com determinação as fronteiras do informe. Produz, portanto, um pensar contra. Assim

> busca esburacar o véu de cegueira que a racionalização e o tecnicismo contemporâneo nos impõem. (Sousa, 2007, p. 35)

Imaginar, fabular, criar. Ativar a vida em suas dimensões sensíveis, que extrapolem o programa e rompam com tentativas de aprisionamento, porque "criar é abrir descontinuidades, interrupções no fluxo do mesmo" (Sousa, 2007, p. 19). Quando criamos para além do estabelecido, estamos estimulando o dissenso e a manifestação de formas menos modeladas de existência, inverso da proposta neoliberal, que se caracteriza "por uma homogeneização do discurso do homem em torno da figura da empresa. Essa nova figura do sujeito opera uma unificação sem precedentes das formas plurais da subjetividade" (Dardot; Laval, 2016, p. 326).

É preciso abrir espaços para que a vida pulse em suas diferentes dimensões. Afinal, se "para os poderes dominantes globais, o único horizonte de expectativa tolerável é aquele que confirma e expande os imperativos do presente, nos quais o inesperado e o imprevisível foram minimizados ou eliminados" (CRARY, 2023, p.85), o gesto criador alcança ainda maior relevância. A partir deste entendimento o trabalho poético *Fissuras sonho-desabafo* foi por mim criado, e será descrito e analisado a seguir.

FISSURAS SONHO-DESABAFO

Desenvolvido durante a pandemia da Covid-19 (2020-2022), o trabalho artístico *Fissuras sonho-desabafo*, de minha autoria, se propôs a interromper cotidianos através de uma ação composta por dois cadernos: *Caderno-sonho* e *Caderno-desabafo*. Constituídos por páginas em branco e uma pequena lista de regras escritas na primeira folha, eles têm um caráter participativo e foram pensados para produzir gestos ativos, provocar sensibilidades através de uma sociabilidade fora das telas e redes virtuais. Para isso, convidaram interlocutores a participar

ocupando suas folhas, compartilhando seus sonhos e desabafos, e a passarem o objeto adiante, de "mão em mão", até cumprirem uma data determinada e retornarem. Nos *Cadernos* havia um pedido de suas devoluções junto a um endereço.





Figuras 1 e 2: *Caderno-desabafo* e *Caderno-sonho* junto a seus envelopes, respectivamente. Fonte: Acervo pessoal.

Entregues, cada um deles, a uma primeira pessoa por mim escolhida, os *Cadernos* seguiram seus percursos sem qualquer recurso de rastreamento. Foram movimentados através de uma rede desconhecida, anônima e autônoma. Em suas instruções, havia um convite: "Durante uma semana, faça deste caderno um espaço apenas seu. Ocupe quantas páginas precisar, no local que preferir do caderno, através de textos, desenhos, colagens, não importa. Desabafe/sonhe à sua maneira, não é necessário assinar. Confie nesta rede desconhecida, é você quem está formando ela". Ainda, aquele que detinha o caderno consigo era responsável por passá-lo adiante, convidando o próximo interlocutor a ocupar as folhas em branco. Também de acordo com as instruções, a escolha deveria ser feita com "atenção, cuidado e coragem".

O trabalho *Fissuras sonho-desabafo* se constitui, portanto, a partir de uma ação, um jogo que precisa do interlocutor para ser completado. Na dinâmica proposta, assumo sua imprevisibilidade. Com certezas suspensas, somos colocados diante de algumas

perguntas iniciais: os *Cadernos* serão de fato ocupados? Pessoas abrirão fissuras em seus cotidianos para dedicarem-se a si, a seus sonhos e aos seus desabafos através de folhas de papel? Os objetos serão passados adiante? Eles retornarão ao endereço inicial?

No entanto, para que haja respostas, necessita-se do risco. É apenas a partir da criação dos *Cadernos* que as possibilidades são abertas. Sem o gesto de propor, não há desdobramentos, descobertas, expansão. Assim, mais interessada no potencial de entrar em cotidianos e mobilizar interlocutores a criarem nas páginas em branco do que no próprio conteúdo de relatos que ali poderiam surgir, foi também na convicção de sua imprevisibilidade que *Fissuras sonho-desabafo* se alimentou. A certeza da incerteza posicionada no contra fluxo de acelerações hiperconectadas, hiperprodutivas, hipercontroladas.

O trabalho provoca interrupção, estranhamento e convida à criação a partir de dois disparadores: o sonho e o desabafo. Ambos têm uma característica em comum, são manifestações que flertam com o limite do consciente para adentrar em aspectos menos controlados do sujeito. Ou seja, há no sonhar e no desabafar dimensões da intimidade e do desconhecido. Através deles acessa-se aquilo que costuma ficar mais escondido em nós mesmos. Trata-se, através da escolha deliberada dessas duas palavras, de uma tentativa de explorar um "não saber" como gérmen de vida.

Assim, após a ação ter sido iniciada e os *Cadernos* terem sido entregues a um primeiro interlocutor, foi preciso tempo. Esperar como gesto não resignado, que compreende o tempo característico de uma vida não utilitarista. Esperar como recusa de controle e como crença na possibilidade de laços em silêncio, "não atropelar o tempo próprio da imaginação criadora" (Rolnik, 2018, p.196).

Como resultado do longo período sem respostas, os objetos voltaram. *Caderno-sonho* permaneceu fora por 9 meses, tendo sido entregue ao primeiro sonhador em São Paulo, SP, no dia 25 de junho de 2021, e retornando ao endereço original, via correio com remetente de Foz do Iguaçu, no dia 31 de março de 2022. O mesmo processo caracterizou *Caderno-desabafo* que, por sua vez, permaneceu fora durante aproximadamente 5 meses, sendo entregue ao primeiro interlocutor também em São Paulo, SP, no dia 14 de agosto de 2021 e retornado no dia 12 de janeiro de 2022, via motoboy.

Diante de seus retornos, uma montagem sobre a ação de circulação proposta pelos *Cadernos* foi criada. Como nos lembraria Cecilia Salles:

> O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. (Salles, 1998, p. 89)

Em sua proposta de exposição, *Fissuras sonho-desabafo* oferece ao público: a) os objetos *Caderno-sonho* e *Caderno-desabafo*, fechados; b) um vídeo cujo conteúdo ajuda na compreensão da dinâmica estabelecida pela ação através de textos explicativos e imagens internas dos *Cadernos* já preenchidos por colagens, grafias e texturas, após seus retornos; c) uma montagem visual composta por fragmentos de textos e imagens coletados dos dois *Cadernos*.

Por meio da montagem o trabalho busca explorar uma dimensão fora da ação, afinal, essa já aconteceu. Através da exposição descobrimos o jogo proposto, e fabulamos sobre o percurso dos *Cadernos*, histórias, pessoas, entre outros. Enquanto os *Cadernos* originais são exibidos fechados para manter a intimidade de quem os ocupou — e instigam nossa imaginação através de seu volume e mancha na capa —, as

imagens e textos pendurados na parede revelam fragmentos dos sonhos e desabafos que foram deixados nas páginas internas dos objetos: “Tem sido dias em que sigo respirando, mas ~~lá dentro~~ aqui dentro pareço sufocar. Tomo banhos e bebo litros d´água como se fosse para escoar o que ainda fico segurando (...)”, desabafaria no caderno um dos interlocutores. Outro perguntaria: “O que é mais difícil, desabafar ou romper com hábitos pra conseguir parar para usar o caderno?”.

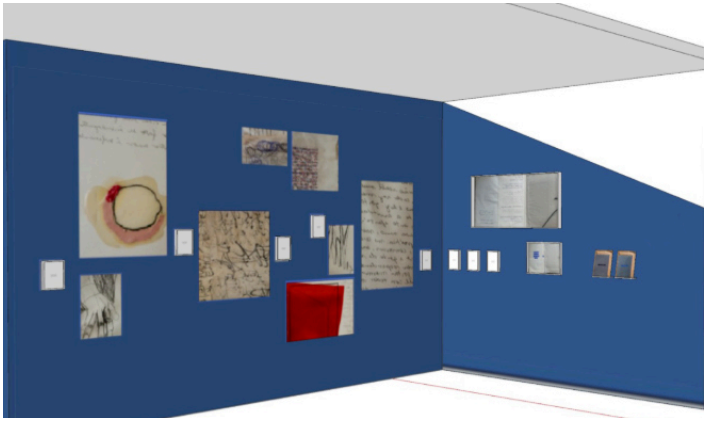


Figura 3: Corte de parte da expografia desenvolvida para exposição Fissuras sonho-desabafo na Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, abril de 2024. Fonte: Acervo pessoal.

Por fim, o vídeo funciona como uma ponte. Nele vemos os *Cadernos* sendo folheados e conectamos suas imagens às texturas ampliadas nas paredes, além de descobrirmos as instruções e o tempo de circulação de cada um.

Diante de dinâmicas cotidianas anestesiadas, o vínculo com a criação nos parece fundamental, como já defendido. O exercício da imaginação e exploração do sensível não deve ser exclusivo da arte, no entanto. Ainda que o exemplo abordado seja em si um trabalho artístico, é possível identificar nele o convite de uma criação ativa por parte do outro, sem qualquer especificidade

profissional. É assim que *Fissuras sonho-desabafo* se completa. Ao sonhar ou desabafar através de textos, colagens, desenhos, também o interlocutor da ação realiza seu próprio gesto criador. Ainda, na exposição do trabalho, algo semelhante acontece. Os *Cadernos* fechados, expostos, unidos a fragmentos de seu interior ampliados na parede, convidam a fabulação do público. E se algum dos *Cadernos* tivesse chegado até você, quais seriam seus sonhos? O que você desabafaria?

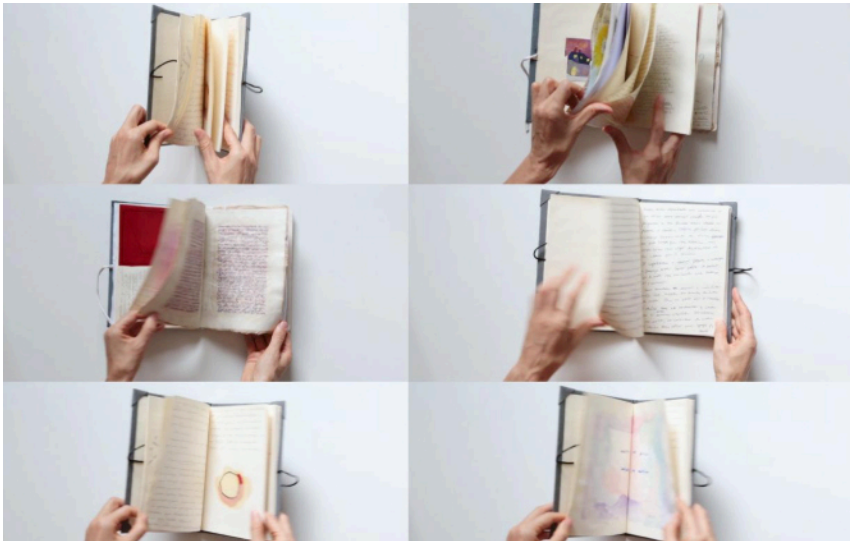


Figura 4: Frames do vídeo: *Caderno-sonho* e *Caderno-desabafo* sendo folheados. Fonte: Acervo pessoal. Vídeo: https://www.anarovati.com/fissurasvideo?s=e4LZL1tE1LgYrcjJ&i=WvypQnEKXO0Zy0fT

A escolha por um objeto simples como disparador do trabalho também merece atenção. A materialidade e familiaridade oferecidas por um caderno com páginas em branco são fundamentais na construção de vínculo com o interlocutor. No convite há uma evidente pretensão/tentativa de redução de resistências. São justamente suas características mais básicas, unidos à duas palavras de apelo tão universal quanto íntimo como

o sonho e o desabafo, que acolhem e estimulam para que os espaços vazios sejam ocupados. Se o gesto da ação é singelo, é esta mesma característica que busquei para ampliar a possibilidade daquele que recebe o caderno sentir-se convidado a brincar e a se perder sem hesitar, doando um tempo cujo objetivo último é irrelevante.

Novamente, um movimento em direção à ruptura de características do modelo de poder vigente é gerado. Para sonhar e desabafar através de palavras, colagens e desenhos, é preciso dedicar-se. Doar-e. Não é possível fazê-lo de maneira automática. Estruturas do cotidiano são forçadas para que o preenchimento das páginas aconteça e o tempo seja expandindo, acolhendo o gesto criador.

Assim, diante de um regime cujo movimento captura nosso tempo, corpos e subjetividades, proponho fissuras. Imaginar, experimentar, criar como gesto propositivo de vida. Localiza-los não apenas como resistência – no sentido de não desaparecerem – mas como instrumentos que ampliam a possibilidade de transformar. Afinal, a partir deles se torna possível o imprevisível.

REFERÊNCIAS

CRARY, Jonathan. **Terra arrasada: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. Tradução de Mariana Echalar. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

INDIGENOUS ACTION. **Repensando o apocalipse: um manifesto anti-futurista indígena.** Trad. Amauri Gonzo. Acessado em 11 de junho de 2024, em: https://glacedico-es.com/post/repensando-o-apocalipse-um-manifesto-anti-futurista-indigena-indige-nous-action

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das

Letras, 2019.

MOORE, Jason W. (Org.). **Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo**. Tradução de Antônio Xerxenesky e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

PATZDORF, Danilo. **Artista-educa-dor: a somatopolítica neoliberal e a crise da sensibilidade do corpo ocidental(izado)**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2022.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: AnnaBlume, 1998.

SILVA, Fernando Silva e. **Fazer filosofia em um planeta ferido: Whitehead, Stengers e uma filosofia ambiental**. Tese (doutorado)- Programa de Pós-Graduação em Filosofia, PUCRS.

SOUSA, Edson Luiz André de. **Uma invenção da utopia**. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

ZUBOFF, Shoshana. **A era do capitalismo de vigilância**. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

Ana Oliveira Rovati

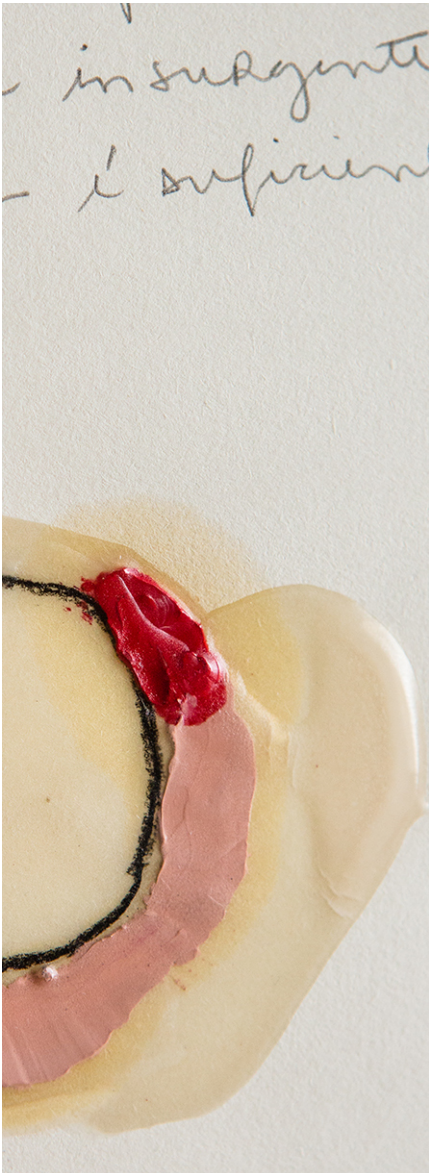


Figura 1: Trabalho *Fissuras sonho--desabafo*. *Caderno--sonho* e *Caderno--desabafo* fechados sobre envelopes. Fonte: acervo pessoal.



Figura 2: Primeira página de *Caderno--sonho*. Fonte: acervo pessoal.





Figuras 3, 4 e 5: fragmentos de páginas ocupadas nos *Caderno--sonho* e *Caderno- desabafo*. Fonte: acervo pessoal.



Resumo: Este texto propõe encarar as imagens como o resultado de uma visualização de dados, compostas por vestígios de processos que se concretizam nas relações entre visibilidades e invisibilidades operativas. A escrita visa dar atenção aos procedimentos opacos nas operações das imagens e dos dados, e trazer para a discussão modos como a arte pode contribuir para reflexão e articulação do campo da ciência e da tecnologia na contemporaneidade. Nesse sentido, o texto segue para entender como as imagens passam a operar como dados nas lógicas científicas e computacionais, e como tal agenciamento imagético não é recente e nem exclusivo da era digital. Por fim, apresentam-se possíveis ações para operar com os dados no campo do visível, investigando projetos que lidam com a visualização de dados de modo estético.

Palavras-chave: Imagens. Visualização de Dados. Materialidade. Dados. Arte, Ciência e Tecnologia.

IMAGENS-DADOS: VISUALIZAÇÃO DE DADOS E AS RUÍNAS DO VISÍVEL

Fernanda de Souza Oliveira

Na perspectiva de articular estratégias e desenvolver reflexões sobre os impactos dos dados nos agenciamentos das imagens, busco com esse texto compreender os fenômenos da imagem e suas operações. A ideia é construir um pensamento sobre a materialidade das imagens, que são constituídas de ações que se concretizam no trânsito de invisibilidades e visibilidades. Dito de outra forma, acredito que as imagens abarcam em seu processo de produção a reconstrução de informações e procedimentos predeterminados. A meu ver, imagens são visualizações compostas por vestígios que se concretizam nas relações entre o que é visível e o que é invisível, ou entre o que é visto e o que não é visto. E as operações que compõem as imagens são o que chamo de "ruínas do visível".

Utilizo, assim, ruínas no sentido de vestígios (Pomian, 2000), materialidades que se concretizam quando se remodelam em ação conjunta com o ambiente e ganham novas significações ao se tornarem visíveis. Ruínas são, portanto, materialidades que revelam em sua existência uma série de procedimentos anteriores que a levaram a ser uma ruína; elas são e foram parte de algo (Parry, 2019), e seus significados são transformados conforme ocorrem operações internas e externas para sua existência como ruína. Deste modo, ruínas do visível é o termo dado à proposta de análise que considera os processos de produção que constituem uma imagem e sua visualidade a partir da reconstrução de informações e procedimentos de circulação.

Com isso, procuro compreender uma outra materialidade das imagens a partir da perspectiva das ruínas do visível: das ruínas como vestígios de uma ação anterior a elas e parte do ambiente que as compõe, ou seja, como parte de algo; e as operações no

campo do visível como processos que compõem a materialidade das imagens. Dentro deste contexto, levanto a hipótese de encarar as imagens como resultado de uma visualização de dados, e a arte como método para operar com as ruínas do visível.

VISUALIZAÇÃO DE DADOS

A visualização de dados se baseia na modalidade de apresentação de dados, ou seja, no trabalho de extrair volume, variedade, velocidade e valor (Mayer-Schönberger; Cukier, 2013) de informações numéricas, as quais resultam em um modelo que traduz e apresenta de forma visual resultados de análises estatísticas da informação. Nesse texto, as imagens são entendidas como resultado de operações de visualização de dados, e nele pretendo avançar com tal hipótese. Para isso, retomo a trajetória das imagens para antes das tecnologias digitais, atrelando o que entendo por visualização de dados desde o início das relações visuais entre ciência e arte, que "estabelece-se dentro de uma linha de convenções para representações visuais que se estende desde o Renascimento até o presente e inclui desenho em perspectiva, fotografia, cinema e televisão, além de computação gráfica"(Kosminsky et al., 2019, p. 43, tradução nossa[1]).

> É justamente neste contexto que surge o modo de representação renascentista, o primeiro suspiro do que hoje é conhecido como imagem técnica. Este modelo de conhecimento baseado na objetividade do mundo renascentista acabou sendo transferido quase que automaticamente para a imagem técnica. (Baio, 2015, p. 92)

Todavia, a aproximação entre arte e ciência não é recente. Um exemplo é a atuação da botânica Anna Atkins, uma das pesquisadoras pioneiras a utilizar técnicas de visualização para

1 Do original: *"visual representations which extends from the Renaissance to the present and includes perspective drawing, photography, cinema and television, as well as computer graphics"*.

avançar em seus estudos, técnicas essas que serão compreendidas aqui como uma tecnologia de visualização de dados. Atkins se apropriou da criação e catalogação de dados visuais para o aprofundamento do conhecimento de determinadas espécies de algas. A bióloga usou a técnica da cianotipia[2] para dar a ver, através do contato fotográfico das espécies coletadas, características visuais a serem analisadas com maior precisão através das imagens, resultando em um livro com registros de espécies que ela mesma coletava.

Atkins publicou em 1843 esse seu trabalho até então inédito, com o resultado de sua pesquisa, no livro *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, contendo 307 registros de algas e escritos à mão de suas descobertas. Essa obra é considerada, na história das imagens, o primeiro fotolivro, ou livro ilustrado com imagens, tamanha a importância do pioneirismo de Atkins.



Figura 1: Imagens do livro Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions, de Anna Atkins. Fonte: https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions#/?tab=navigation

2 A cianotipia é uma técnica de impressão fotográfica que utiliza materiais sensíveis à luz, que são aplicados em papel, sobreposto pelo objeto a ser registrado. Ao expor o conjunto à luz, a forma do objeto permanece da cor do papel, enquanto todo o seu contorno é sensibilizado, tornando-se azul. A tonalidade da cor azul depende do tempo de exposição e da intensidade luminosa. Fonte: https://www.escoladebotanica.com.br/post/anna-atkins. Acesso em: 26 out. 2022.

Partir do exemplo de imagens técnicas para dar continuidade à discussão em torno da visualização de dados é intencional, pois tais imagens, em seus princípios, foram tomadas como ferramentas representacionais do mundo e, assim como os dados, consideradas representações objetivas e neutras em sua concepção. Nas palavras de Cesar Baio, "a suposta objetividade do processo de produção das imagens, que está cristalizado na cultura visual hegemônica e nos protocolos científicos, teria como objetivo garantir a centralidade de um certo modelo humano de visão" (Baio, 2022, p. 93).

OPERANDO VISUALIZAÇÕES

Quando mudamos o foco para as imagens digitais, percebemos que suas aplicabilidades em relação às ciências não se atualizaram de modo significativo; o que sofreu uma grande alteração foram suas implicações operativas. A imagem digital não parte mais de um processo fotoquímico como experienciado por Atkins: "na passagem da imagem fotoquímica à digital, os processos de codificação da imagem se sofisticaram juntamente com a predominância que os algoritmos computacionais passaram a assumir na construção da imagem" (Baio, 2022, p. 90), e tal atualização tecnológica implica a produção de sentidos das imagens a partir de suas concepções e operações algorítmicas.

Avanço no tema com a leitura de Baio, que toma como exemplo a geração da primeira imagem de um buraco negro, um marco para o campo científico. O autor se vale dele para reconhecer a materialidade dos processos codificados nos fenômenos da criação e circulação das imagens contemporâneas.

Tal imagem representa um marco para ciência, pois capta pela primeira vez a evidência visual da presença de buracos negros na galáxia, e foi produzida pela equipe Event Horizon Telescope (EHT) Collaboration, formada por uma rede global de mais de 300 pesquisadores e de 80 institutos. A imagem não

mostra o buraco negro em si, pois ele é completamente escuro, mas a captação do gás brilhante a sua volta, em forma de anel, que delimita a massividade dos acontecimentos ao seu redor. O buraco negro, chamado M87*, está localizado no centro da galáxia Messier 87, a cerca de 27 mil anos-luz de distância da Terra.

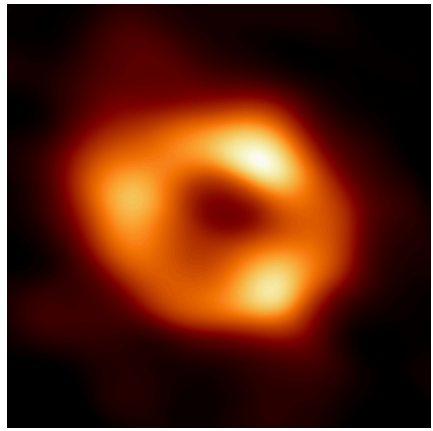


Figura 2: Primeira imagem de Sagitário A* (ou Sgr A*), o buraco negro supermassivo no centro da nossa galáxia, captada por Event Horizon Telescope - EHT Collaboration. Fonte:https://eventhorizontelescope.org/blog/astronomers-reveal-first-image-black-hole-heart-our-galaxy

A imagem foi captada pela parceria de observatórios de radiotelescópios e produzida por um cálculo a partir de outras milhares de imagens algorítmicas, processadas por *softwares* e supercomputadores, que analisavam os padrões mais repetidos nas frequências das radiações luminosas emitidas e suprimiam os que apareciam com menos frequência (EHT Collaboration, 2022).

As operações constituintes da imagem do buraco negro tomam outra dimensão no processamento e constituição de sua visualidade. É uma imagem reconstruída a partir de diversos recursos de processamentos algorítmicos de dados "dando pistas para uma discussão sobre o modo como os regimes de representação, a cultura visual e a estética são informadas

(recebem informação e ganham forma) pelos algoritmos presentes nos seus processos de produção, circulação e fruição" (Baio, 2022, p. 91).

Com essa imagem, ficam claros também os processos dos regimes operativos das imagens-dados. Os pesquisadores, ao compartilharem os dados e processos utilizados para a sua construção, revelam a multiplicidade de possibilidades a partir de suas escolhas e programações da captação dos dados e processamento dos resultados.

Mas, para além de tais aspectos de múltiplas possibilidades, o que se percebe com tal resultado é a dificuldade dos protocolos científicos se desprenderem da suposta objetividade no compartilhamento de dados, que segue cristalizada no modelo hegemônico centrado na visão humana universalizante.
Ao simplificar modelos complexos em uma imagem única, estão mais uma vez reproduzindo padrões científicos que se pautam em pontos de vista únicos e imparciais nos resultados e dados apresentados para a comunidade não científica.
Como exemplifica Baio:

> Nos artigos científicos publicados pela equipe, nota-se o cuidado com a universalidade de acesso aos protocolos e com a transparência dos cálculos e técnicas utilizadas, algo que oferece os parâmetros necessários para que a comunidade científica valide e seja capaz de reproduzir o experimento, além de oferecer as chaves de interpretação necessárias para que outros pesquisadores compreendam as imagens do buraco negro como um conjunto de informações científicas. Apesar disso, uma vez que os responsáveis pela imagem reconhecem a multiplicidade de imagens possíveis como resultado dos processos que eles engendraram, é possível questionar a necessidade de publicar nos meios não científicos uma imagem única, elaborada a partir de um determinado ponto de vista e com um quadro completamente preenchido. Uma coisa é certa, esta imagem tida como a primeira fotografia de um buraco negro corresponde a características reconhecidamente herdadas da cultura visual da ontologia clássica. (Baio, 2022, p. 92)

O atual desafio ao se trabalhar com arte, ciência e visualização de dados reside nos processos de absorção dos dados e suas operações e influências em nossas ações cotidianas. É urgente identificar a reconstrução de informações e procedimentos predeterminados presentes nos processos de produção das imagens. E encarar as imagens como visualizações compostas por vestígios que se concretizam nas relações de poder entre o que é colocado ou não no campo do visível, nas escolhas que predeterminam deixar ou não uma informação ser vista. Proponho assim avançar em uma investigação da imagem dentro de suas políticas de visibilidades, explorando poeticamente os processos e materialidades que compõem uma visualização, partindo do pressuposto de que são operados por dados.

> Uma nova percepção é hoje oferecida com base na visualização de dados, capaz de fazer visível o invisível. Se os dados compõem a textura de nossa rotina, talvez sua visualização possa nos conduzir a novos posicionamentos e atitudes. É tempo de ouvir a voz dos números para traçar as estratégias necessárias à navegação em meio ao tsunami de dados da contemporaneidade, tempo de transcender o aspecto utilitário da representação e permitir encontrar uma poética nos dados. (Kosminsky; Castro; Ludwig, 2018, p. 21)

Uma proposta possível é buscar alternativas e diferentes modos de lidar com a visualização, análise e compartilhamento de dados, através da arte. É fundamental considerar a complexidade que envolve suas aplicabilidades e já é tempo da arte dar atenção às imagens operadas por dados, encará-las, decodificá-las e traduzi-las compartilhando sua visão plural de mundo. Os dados devem ser encarados hoje como os principais fatores das transformações culturais, midiáticas e artísticas.

A ESTÉTICA DA VISUALIZAÇÃO DE DADOS

Ao lidar com visualizações e dados, faz-se necessário entender as configurações sociais que reordenam o campo do visível e seus

modos de mediação com o mundo. Baio afirma que "cada artista, em cada obra de arte, pode criar uma nova maneira de conceber a imagem, de modo que esta possa cristalizar modelos epistemológicos ou mesmo cosmológicos de mundo completamente diferentes" (Baio, 2022, p. 92). Sendo assim, como artista, me proponho a especular os processos utilizados para a construção das visualizações e tensionar a dificuldade dos protocolos científicos de se desprenderem da suposta objetividade no compartilhamento de dados. Para revelar a multiplicidade de possibilidades a partir de escolhas, programações, captações o processamento de suas visualizações.

Parto, para tanto, do ponto de vista do artista e teórico da cultura digital Lev Manovich, que entende que "a única maneira possível de estudar os padrões, tendências e dinâmicas da cultura contemporânea nessa escala é usar métodos de ciência de dados(Manovich, 2020, p.1, tradução nossa[3]). Segundo o autor, hoje nossa sociedade se estrutura usando dados e algoritmos, então cabe a nós conhecermos esse sistema e suas operações, para, assim, desviarmo-nos do controle de tais tecnologias e traçarmos estratégias para lidar com essa massa de dados contemporâneos.

Uma das estratégias possíveis para conduzir outros comportamentos em relação aos dados é oferecer percepções das visualizações desses dados que sejam capazes de tornar visível o que está invisível aos olhos humanos (Kosminsky; Castro; Ludwig, 2018). Johanna Drucker, artista e professora de estudos da informação, define a visualização de dados como uma "exibição visual de informação quantitativa (Drucker, 2011, n.p, tradução nossa[4]) e seus modos convencionais de exibição são informações relacionais em estruturas pré-definidas e comparativas que

3 Do original: *"The only possible way to study the patterns, trends, and dynamics of contemporary culture at that scale is to use data science methods".*
4 Do original: *"visual display of quantitative information".*

facilitam a visualização e compreensão de como as informações se relacionam e se organizam logicamente. Eles são apresentados por meio de gráficos que "usam formas geométricas simples (embora muitas vezes enganosas) que se prestam à comparação legível de valores, proporções ou à exibição de mudanças de estado ao longo do tempo (Drucker, 2011, n.p, tradução nossa[5]). Esses gráficos geométricos simples são os de uso mais comum e mais próximos de nós; são os gráficos de linhas, colunas, barras e em formato de pizza, que podem ser gerados através de planilhas do *software* Excel, por exemplo. Para a pesquisadora de visualização de dados e análise da cultura Sara Diamond, visualização de dados "é o ato representacional de transformar os dados e a estrutura de dados em uma interface de visualização que permite ao usuário interagir com os dados" (Diamond, 2011, p. 58).

Embora tais representações sejam as mais usuais, com o avanço tecnológico as ferramentas de visualização – assim como a crescente quantidade de dados – foram se tornando mídias de massa. As pesquisas em torno do tema foram gerando diversas interpretações para seus usos e definições. Manovich, em seu texto *O que é visualização?* (2010), apresenta de forma clara e resumida as definições ao se tratar de visualizações de informações (*infovis*) – ou, como tratada nesta pesquisa, visualização de dados –, discorrendo sobre três diferentes entendimentos ao remeter aos principais campos de estudo sobre o tema: (i) para o campo da comunicação midiática, Manovich define "a visualização de informações como um mapeamento entre dados discretos e uma representação visual" (Manovich, 2010, p. 33); (ii) no campo das ciências da computação, ele apresenta exemplos nos quais "pesquisadores de ciência da

5 Do original: *"use simple (if often misleading) geometric forms that lend themselves to legible comparison of values, proportions, or the exhibition of state changes across time".*

computação a comparam ao uso de interfaces e representações visuais interativas construídas com o auxílio do computador" (Manovich, 2010, p. 33); (iii) por último, ele apresenta a definição pelo campo do design, no qual "o design da informação começa com os dados que já têm uma estrutura clara, e seu objetivo é expressar essa estrutura visualmente" (Manovich, 2010, p. 33).

O interesse aqui está no aspecto da visualização de dados que expande a sua aplicação na ciência de dados ou no design, áreas nas quais as preocupações estão em mapear informações numéricas e criar representações visuais a partir de suas análises. O estudo busca se aprofundar nos processos operativos das imagens de massa, assumindo que as imagens, dentro dessa lógica informacional, "ultrapassam a capacidade humana de interpretação" (Dvořák; Parikka; 2021, p. 11-12) e, portanto, "são simplesmente dados e, como tal, parte do *modus operandi* da cultura digital contemporânea" (Dvořák; Parikka; 2021, p. 12). Assumindo o pressuposto de que a imagem hoje é resultado de uma visualização de dados, ela só é "verdadeiramente perceptível para as máquinas que a abrigam" (Cubitt, 2021, p. 26), e o que interessa dessa massa são os direcionamentos de tais dados, como esses tocam nossos corpos e, principalmente, como a arte pode contribuir com tais direcionamentos.

DATA-RIVER (2021)

Em busca de explorar tal questão, me junto ao Laboratório de Arte, Ciência e Tecnologias Desviantes (ACTlab), liderado por Cesar Baio na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E dentro do laboratório, motivados pela exploração poética visual nas relações com as tecnologias — que desviam de uma visão antropocêntrica e expandem seus conhecimentos para uma outra forma operativa de agir esteticamente em sua relação com a ciência e as imagens — eu e o artista-pesquisador Claudio Filho nos unimos e damos início ao coletivo Kōdos (2020 - 2025) onde

uma das obras que desenvolvemos foi a Data-river (2021), em que buscamos tensionar as visualizações e operar com as ruínas através de imagens digitais presentes em nosso banco de dados pessoais.

A obra foi elaborada no processo de pesquisa poética colaborativa na relação humano-data-paisagem com as ruínas das imagens digitais contemporâneas. Como podemos criar junto aos processos algorítmicos das imagens? Como desviar da automatização dos dados nas operações automáticas de seus códigos? Essas são algumas perguntas que ditaram o conceito do trabalho.

Encontramos como forma de lidar com essas questões o gesto de intervir diretamente no código constituinte da imagem digital. Operamos um desvio na lógica automática de processamento de informações de uma imagem, agindo diretamente na organização dos seus pixels constituintes. O método para a concepção da obra consistiu em subverter a lógica de organização automatizada das

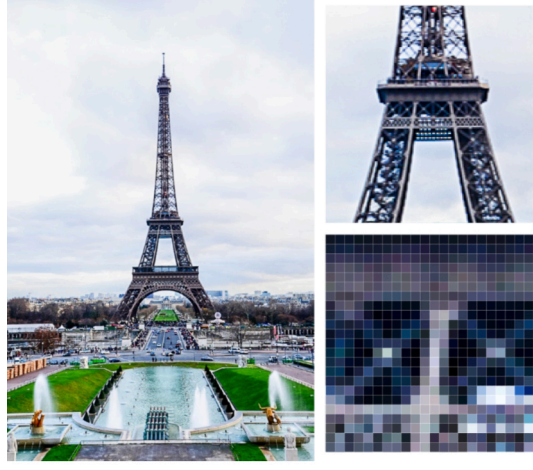


Figura 3: Exemplo de estruturação de uma imagem digital por pixels organizados por quadrados alinhados lado a lado, de Fernanda Oliveira, 2023. Fonte: Arquivo da autora.

fotografias digitais, que comumente se organizam linearmente em quadrados de cores.

Em *Data-river* nós desviamos da lógica automática que normalmente constitui uma imagem e propusemos uma remodelagem dos pixels, intervindo diretamente nos dados que compõem a visualidade das imagens digitais. Reprogramamos sua disposição linear de quadrados de cores para linhas curvas de cores. Com isso, ao invés de deixar o controle das operações imagéticas para as definições pré-programadas da máquina, delimitamos, a partir de nosso comando, as organizações das cores de modo a se organizar seguindo as informações presentes nas geolocalizações do lugar onde as imagens foram capturadas.

O resultado foi de uma série de imagens que se reorganizaram em uma visualização de dados que deixava visível a materialidades de sua localidade. Colocando em primeiro plano os dados que normalmente se encontram invisibilizados nos processos internos dos códigos organizacionais das máquinas.

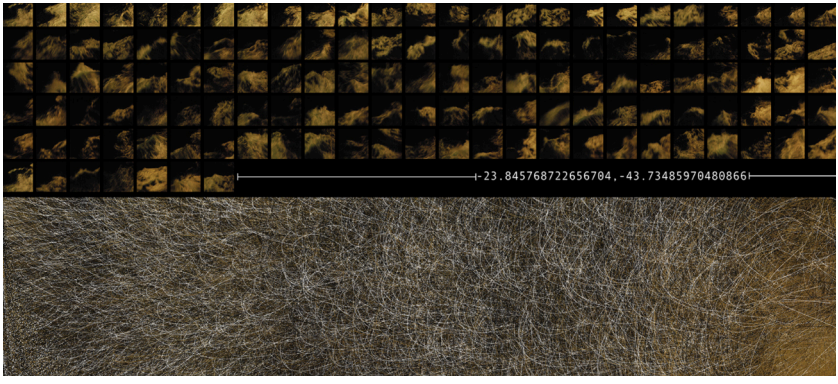


Figura 4: Imagem da série *Data-river* (2021), do coletivo Kõdos. Fonte: Arquivo do coletivo.

Com o auxílio da linguagem de programação do software P5.js —que nos permitiu interferir diretamente na materialidade algorítmica das visualizações — alteramos os vetores de

distribuição dos pixels na composição das fotografias para linhas curvas. A partir dos números latitudinais e longitudinais resgatados nos metadados que acompanham as imagens em seus processos de geração, direcionamos sua disposição na superfície, gerando uma plasticidade composta por rastros e vestígios dos dados em todo o seu caminho no espaço visível.

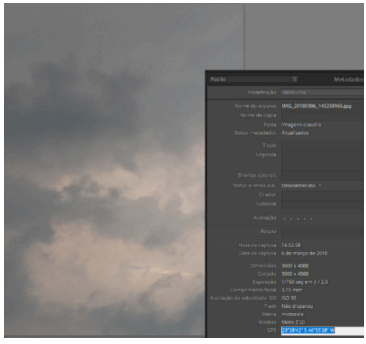


Figura 5: Documentação de processo da obra *Data-river* (2021), do coletivo Kõdos. Fonte: Arquivo do coletivo.

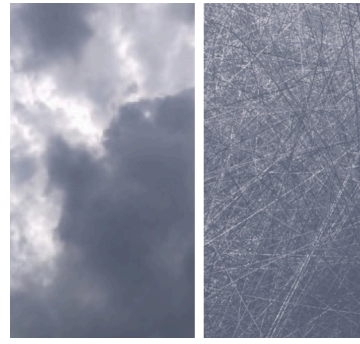


Figura 6: Imagem da série *Data-river* (2021), do coletivo Kõdos. Fonte: Arquivo do Coletivo.

Buscamos com a obra dar a ver os processos de automatização das imagens e como estamos inseridos em uma lógica de visualizações pré-programadas de mundo, que programam o nosso olhar. Ao apresentarmos a mesma imagem com os dados organizados de formas diferentes - uma tradicional, que já estamos acostumados a ver, e outra desconstruída, abstrata, que se aproxima mais de visualizações científicas, de análises microscópicas a partir da recomposição da visualização inicial a partir dos dados capturados nos seus metadados de geolocalização — desejamos despertar um estranhamento, um não reconhecimento da paisagem registrada. Mas, em contrapartida, em termos de informações e dados, é a segunda imagem que contém em sua composição uma ligação mais próxima com o local

de origem, pois possui em sua materialidade os rastros de sua geolocalização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das questões levantadas ao longo do texto nos deparamos com a importância de pesquisas multidisciplinares, por meio das quais passamos a entender a contribuição do olhar estético para repensar as tecnologias e expandir os trabalhos de visualização de dados, para dar a ver, de forma comparativa, informações retiradas de banco de dados e, assim, executar futuras previsões e aplicações com bases em vieses algorítmicos. Drucker já previu há alguns anos, em seu artigo *Humanities Approaches to Graphical Display* (2011), a importância do envolvimento intelectual das humanidades no campo das ciências de dados.

A autora explicita alguns dos princípios das humanidades que devem ser aplicados às ferramentas de visualização de dados, pois, segundo seu entendimento, o que é necessário não é utilizar aplicativos automatizados para criar exibições de dados de humanidades, mas uma inversão, na qual as humanidades passem a aplicar seus princípios metodológicos para propor uma outra abordagem para sua captura, análise e exibição.

> Considero esses princípios como sendo, primeiro, que as humanidades estão comprometidas com o conceito de conhecimento como interpretação e, segundo, que a apreensão dos fenômenos do mundo físico, social e cultural se dá por meio de atos construtivos e constitutivos, não mecanicistas ou representações realistas e naturalistas de informações preexistentes ou autoevidentes. Nada na vida intelectual é autoevidente ou autoidêntico, nada na vida cultural é mero fato, e nada no mundo fenomenal dá origem a um registro ou representação, exceto por meio de expressões construídas. (Drucker, 2011, p. 86)

Drucker enxerga a importância desse trabalho em conjunto para abandonarmos a ingenuidade diante da suposta neutralidade

estatística e para que passemos a lidar com os valores menos quantitativos e mais qualitativos dos dados. É hora de tomarmos uma postura crítica em relação à visualização de dados. Elegi, para isso, explorar esteticamente experimentos em torno da visualização de dados, como modo de colocar em movimento as ruínas do visível.

O processo experienciado com o trabalho *Data-river* me indicou uma direção para construir o pensamento sobre a materialidade das imagens como resultado de uma visualização de dados. Como vimos anteriormente, a visualização de dados é a modalidade de apresentação de dados fruto da extração de volume, variedade, velocidade e valor de informações de um processo, seja ele econômico, político, social ou científico, que depois são traduzidos e pré-configurados em uma forma visual.

A visualização de dados é, portanto, um ponto de intersecção entre a arte e a ciência de forma a promover outras frentes para compreender o mundo, visualizar sistemas, compor imagens e desmistificar informações.

REFERÊNCIAS

BAIO, Cesar. **Da ilusão especular à performatividade das imagens.** Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 49, n. 57, p. 80-102, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.183203. Acesso em: 11 maio 2023.

CUBITT, Sean. **Mass Image, Anthropocene Image, Image Commons.** In: DVOŘÁK, Tomáš; PARIKKA, Jussi (org.). Photography Off the Scale: Technologies and Theories of the Mass Image. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

DATA + Women Latam: 4 March 2021. **Parte II: mulheres fazem arte (com dados): mesa redonda com Doris Kosminsky e Bárbara Castro.** Rio de Janeiro: [s.n.], 2021. 1 vídeo. (63 min). Publicado pelo canal Tableau. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8j6nGmCvhgs&t=2733s. Acesso em: 27 jun. 2022.

DIAMOND, Sara. **Visualização de dados: materialidade e mediação [2011].** In: KOSMINSKY, Doris; CASTRO, Barbara; LUDWIG, Luiz. Existência numérica. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018. p. 57-59.

DIJIGOW, Patrícia. **Anna Atkins: uma mulher à frente do seu tempo**. Escola de

Botânica, São Paulo, 11 fev. 2022. Disponível em: https://www.escoladebotanica.com.br/post/anna-atkins. Acesso em: 26 out. 2022.

DRUCKER, Johanna. **Humanities Approaches to Graphical Display.** Digital Humanities Quarterly, Boston, v. 5, n. 1, p. 1-22, 2011. Disponível em: http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/5/1/000091/000091.html. Acesso em: 26 out. 2022.

DVOŘÁK, Tomáš; PARIKKA, Jussi (org.). **Photography Off the Scale: Technologies and Theories of the Mass Image**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

EHT COLLABORATION. **Astronomers Reveal First Image of the Black Hole at the Heart of Our Galaxy**. Event Horizon Telescope, Blog, [s.l.], 12 May 2022. Disponível em: https://eventhorizontelescope.org/blog/astronomers-reveal-first-image-black-hole-heart-our-galaxy. Acesso em: 26 out. 2022.

KOSMINSKY, Doris; CASTRO, Barbara; LUDWIG, Luiz. **Existência numérica**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018.

KOSMINSKY, Doris; WALNY, Jagoda; VERMEULEN, Jo; KNUDSEN, Søren; WILLETT, Wesley; CARPENDALE, Sheelagh. **Belief at First Sight: Data Visualization and the Rationalization of Seeing.** Information Design Journal, [s.l.], v. 25, n. 1, p. 43-55, 2019. DOI 10.1075/idj.25.1.04kos.

LUPI, Giorgia. **Humanismo de dados, a revolução será visualizada [2017]**. In: KOMINSKY, Doris; CASTRO, Barbara; LUDWIG, Luiz. Existência numérica. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018. p. 123-127.

LUPI, Giorgia. **Observe, Collect, Draw!: A Visual Journal**. Portal Giorgia Lupi, New York, 2018. Disponível em: http://giorgialupi.com/observe-collect-draw. Acesso em: 11 nov. 2022.

LUPI, Giorgia; POSAVEC, Stefanie. **Dear Data Has Been Acquired by MoMA, but this Isn't What we are most Excited about**. Medium, [s.l.], 22 Nov. 2016. Disponível em: https://medium.com/@giorgialupi/dear-data-has-been-acquired-by-moma-but-this-isnt-what-we-are-most-excited-about-bdaa3376d9db. Acesso em: 11 nov. 2022.

MANOVICH, Lev. **O que é visualização? [2010].** In: KOMINSKY, Doris; CASTRO, Barbara; LUDWIG, Luiz. Existência numérica. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018. p. 33-37.

MANOVICH, Lev. **Cultural Analytics.** Cambridge: The MIT Press, 2020.

MAYER-SCHÖNBERGER, Viktor; CUKIER, Kenneth. **Big data: como extrair volume, variedade, velocidade e valor da avalanche de informação cotidiana.** Tradução: Paulo Polzonoff Junior. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

OLIVEIRA, Fernanda de Souza. **Ruínas do visível: das materialidades da imagem à visualização de dados.** Dissertação. 2023. 124p. Dissertação (Mestrado) – Campinas, SP. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas -SP, 2023. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1343940

POMIAN, Krzystof. **Memória**. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa NacionalCasa da Moeda, 2000. v. 42, p. 507-516.

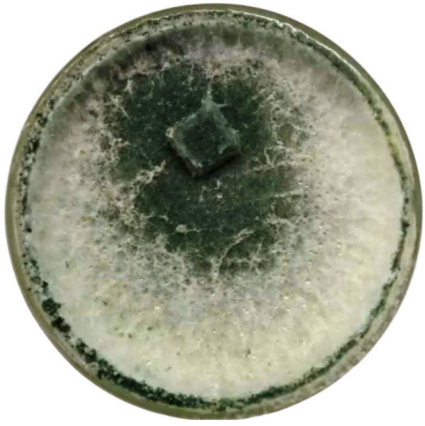
ENSAIOS VISUAIS

Fernanda de Souza Oliveira

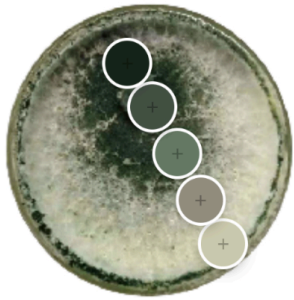
ELEMENTOS FUNDAMENTAIS: CORES E TEXTURAS

Fernanda Oliveira, visualização de dados, 2026

Este ensaio visual é um experimento de visualização de dados que exercita três lógicas divergentes: computacional, científica e artística. O objetivo é explorar a complexidade que envolve as relações informacionais visíveis em um fungo isolado em laboratório, a partir dos dados presentes na coleção de microrganismos do Centro de Bionegócios da Amazônia (CBA). Investigam-se, aqui, os diferentes modos de visualizar, categorizar e trabalhar com as cores e texturas do fungo *Trichoderma sp.*



Trichoderma sp
CBA 4108
Frente: Verde
Verso: Bege
Textura: Pulverulento
Borda: Plana
Crecimento: Invasivo
Coleta: 2007
Solo: Amazonas, Brasil
Fonte: Coleção de microrganismos do Centro de Bionegócios da Amazônia (CBA) [s.d.]



#19271A #667965 #CBCAAE #918E7F #455145

#243024	#606E5F	#364234	#A19E8D	#CECDB1
RGB 36, 48, 36	RGB 96, 110, 95	RGB 54, 66, 52	RGB 161, 158, 141	RGB 206, 205, 177
HSB 120, 25, 19	HSB 116, 14, 43	HSB 111, 21, 26	HSB 51, 12, 63	HSB 58, 14, 81
CMYK 25, 0, 25, 81	CMYK 13, 0, 14, 57	CMYK 18, 0, 21, 74	CMYK 0, 2, 12, 37	CMYK 0, 0, 14, 19
LAB 18, -8, 6	LAB 45, -8, 7	LAB 27, -8, 7	LAB 65, -2, 9	LAB 82, -4, 14





Resumo: O artigo explora potencialidades artísticas a partir de arquivos no contexto de criação com inteligências artificiais. Situado no campo da arte e tecnologia, propõe uma discussão crítica sobre os aparatos que mediam as relações entre os sujeitos e as imagens, como os arquivos. O trabalho é motivado pelas transformações no modo como os arquivos podem ser acessados e manipulados, conforme as propostas de Ariela Aïsha Azoulay, e pelas novas perspectivas que os procedimentos artísticos podem gerar com seus bancos de dados e a criação de novas imagens. Para isso, serão apresentados casos de artistas cujos trabalhos utilizam imagens provenientes de arquivos de museus e a tecnologia *GAN* de inteligência artificial: (De) *Composite Collections*, *Babylonian Vision*, *Neuronal Ancestral Sculptures Series* e *Tesoros Especulativos*

Palavras-chave: Imagens de arquivos. Inteligência artificial. Arte e tecnologia. Mediação técnica.

POTENCIALIDADES ARTÍSTICAS A PARTIR DE ARQUIVOS ASSOCIADOS À INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Tania Arrais de Campos

Diante do potencial estético e poético de certos procedimentos artísticos contemporâneos situados no campo da arte e tecnologia, podemos identificar trabalhos de artistas engajados criticamente com o emprego neutro, objetivo e disciplinador das formas de visão e de representação visual mediadas por diferentes aparatos. Sejam eles os aparelhos produtores de objetos simbólicos, como as câmeras fotográficas, ou os mecanismos de organização de tais objetos, como os arquivos. O debate aqui desenvolvido é parte de uma pesquisa mais ampla sobre procedimentos artísticos com imagens de arquivo, motivada pelas relações que se estabelecem entre os sujeitos e as imagens técnicas, afetadas em diversas instâncias pelos aparatos que mediam a sua produção, preservação e utilização. Tais relações podem ativar o caráter performativo das imagens, que nos afasta da compreensão das imagens como meros objetos, como proposto pelo artista e pesquisador, Cesar Baio (2015). Com atenção aos processos de formação da imagem e para as alterações no estatuto da imagem decorrentes dos aparatos digitais, Baio destaca os efeitos do encontro com o sujeito, de modo que a imagem passa a ser considerada como um outro, que tanto afeta quanto é afetada pela relação decorrente de seu encontro. A performatividade, enquanto conceito operativo, contribui na percepção de mudanças que os procedimentos artísticos geram junto às imagens, constituindo novas semânticas, materialidades e temporalidades.

Proponho pensar nas potencialidades do arquivo desdobradas em procedimentos de artistas que trabalham com imagens de arquivo. Para iniciar a reflexão, apresentarei certas compreensões

da categoria "arquivo" que norteiam o trabalho, tendo como base as ideias da curadora, pesquisadora e professora de cultura moderna e mídias, Ariella Aïsha Azoulay, discutidas especificamente no texto *Archive* (2017), e de forma mais ampla, em relação com suas outras proposições, no livro *História potencial: desaprender o imperialismo* (2024). Considerando a sua premissa de "desaprender" diferentes conceitos e categorias vinculados ao imperialismo global, Azoulay reivindica o acesso aos arquivos, o direto ao público. Ela visa a fundação de novos tipos de arquivos capazes de desafiar os seus protocolos oficiais, que são responsáveis por apaziguá-los com distâncias físicas e temporais. Esse apaziguamento fragiliza os documentos e objetos arquivados, remetendo-os à sua origem e permanência no passado, em detrimento da força que podem assumir no presente em si. Logo, a reivindicação da autora se relaciona com as mudanças que os novos arquivos, em suas variadas dinâmicas (geradas por uma verdadeira febre dos arquivos), podem provocar na forma como moldamos o mundo e nos relacionamos em conjunto, uns com os outros.

Em seguida, serão apresentados três trabalhos artísticos que possuem procedimentos comuns: a utilização da tecnologia *GAN*[1] de inteligência artificial e o emprego de imagens de arquivos de museus de naturezas diversas – museus de história e de arte, de cunho nacional e internacional. No projeto (*De) Composite Collections*, de Giselle Beiguelman, Bruno Moreschi e Bernardo Fontes, os artistas tornam visíveis diversos estereótipos presentes nas histórias contadas pelas coleções de pinturas de relevantes museus brasileiros. Em *Babylonian Vision* e *Neuronal Ancestral Sculptures Series*, Nora Al-Badri questiona a soberania das

1 GAN é abreviatura para *Generative Adversarial Network*, que pode ser traduzido como Redes Adversárias Generativas. Trata-se de um modelo de aprendizagem de máquina de inteligências artificiais generativas, produtoras de informações ou imagens a partir dos bancos de dados utilizados no seu treinamento.

representações pelos museus a partir da criação de novos artefatos, na forma de uma *technoheritage*. E em *Tesoros Especulativos*, de Juan Covelli, abre-se a possibilidade de uma restituição simbólica de objetos deslocados de seu país de origem através da criação de novas imagens.

SOBRE A IDEIA DE ARQUIVO

Para pensar sobre o arquivo, procuro o que parece ser comum a qualquer prática de arquivamento: a sua ontologia mediadora entre sujeitos e objetos variados, cujo funcionamento – esse espaço do "entre", da separação – depende de técnicas preestabelecidas: como a organização e catalogação dos objetos e as normas de conduta para acessá-los. Elencar tais operações parece banal diante da naturalização do funcionamento das instituições tradicionais e de sua missão preservacionista. Esses tipos de procedimentos, por sua vez, obedecem a certos objetivos e diretrizes, definidos pela ampla variedade de gêneros institucionais. No canônico livro sobre o arquivo, *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001), o filósofo Jacques Derrida fala sobre essas operações e sobre as disputas de interesse pelas construções de sentido sobre os objetos e documentos arquivados, bem como sobre o modo que são guardados e mobilizados. Por sua vez, Magali Nachtergael (2023), professora, curadora e crítica de arte, mobiliza o termo "ficções museais" para demonstrar como museus, acervos e exposições, aqui vistos através de seu vínculo com a prática de arquivamento, possuem uma função fundamental de narratividade e representação de identidades, construindo imaginários particulares a partir das relações estabelecidas entre os seus objetos. "Essa fábrica da história da museologia está intimamente ligada à criação de uma história cultural, nacional, e talvez de forma menos evidente, científica e disciplinar

(Nachtergael, 2023, p. 32, tradução nossa[2]). Diante do estabelecimento desses objetivos e diretrizes institucionais, é comum escapar ao arquivo aquilo que originalmente fundamentou a sua criação: os objetos em si, as suas especificidades e temporalidades.

A partir de circunstâncias como essas, pensamos com a prática metodológica de Azoulay (2024) de "desaprender" os cortes imperialistas determinados ao longo da história, fixados à maneira do obturador da câmera fotográfica. Sua prática é uma abordagem para explorar outras formas de conhecer o mundo, retrocedendo para o anterior e para o interior de operações que são apresentadas como objetivas, tal como a fotografia, como explicado pela autora:

> Presume-se que a imagem a ser obtida exista, mesmo que por um breve momento, como um pequeno soberano. (...) Ele controla que tipos de coisas devem ser distanciadas, isoladas, removidas, esquecidas, suprimidas, ignoradas, superadas e tornadas irrelevantes para que o obturador da câmera funcione e para que uma fotografia seja tirada e seu significado aceito.
> (Azoulay, 2024, p. 18)

À maneira da câmera fotográfica, o arquivo — aparato de mediação, tipo de obturador — é concebido a partir de estruturas de poder que o sustentam, um poder material e simbólico delimitador das distâncias físicas e temporais entre os sujeitos e os objetos. Antes de definir o que é um arquivo e visando repensá-lo a partir de sua fundação, Azoulay (2017) abre espaço para perguntas como "O que procuramos em um arquivo?". E para pensar em sua resposta, a autora se volta para os sujeitos, enfatizando que essa busca está relacionada com todos nós, habitantes do mundo, sujeitos compreendidos além das fronteiras de tempo e espaço. A procura é pelo que nós, sujeitos,

2 No original: *"Cette fabrique de l'histoire de la muséologie est intimement liée à la création d'une histoire culturelle, nationale, et peut-être de façon moins évidente, scientifique et disciplinaire."*

depositamos nesses lugares. Ela recupera essa origem de modo a evidenciar como o termo "História" acaba generalizando a existência dos arquivos sob categorias distanciadas, afastando aqueles que estão diretamente relacionados a eles. Ao exaltar a "febre dos arquivos", a autora defende a disseminação de formas alternativas de arquivos como espaços efetivamente comunitários, tendo como diretriz o direito de acesso ao público. Conforme Azoulay, "fazendo uso do arquivo como um lar dos documentos da vida compartilhada, porque a vida é sempre compartilhada, mesmo quando a ideia de compartilhar parece tão estranha à sua natureza (Azoulay, 2017, tradução nossa[3]).

Nesse sentido da ampliação das agências e da consequente proliferação de formas alternativas e colaborativas de produzir e manipular arquivos, pode haver um encurtamento das distâncias temporais e semânticas entre os objetos e quem os procura. Ao abordar as potencialidades do arquivo em certos procedimentos artísticos, proponho ver como os artistas reclamam os arquivos, suas imagens e seus significados para uma intervenção capaz de transformar características decorrentes de sua existência encerrada no contexto institucional. O trabalho artístico aparece como uma forma de desaprender o sentido do arquivo e de suas imagens como formas intocadas de um passado distante, "sem assumir que as instituições imperiais precedem seus usuários" (Azoulay, 2024, p. 67).

O ARQUIVO NO PROCEDIMENTO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO COM INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

As chamadas GANs[4] são redes adversárias generativas, um tipo de inteligência artificial generativa desenvolvida em 2014 e utilizada no campo das artes desde 2017 (Ferenzci, 2024, p. 21).

3 No original: *"making use of the archive as it is the home of documents out of shared life, for life is always shared, even when the idea of sharing seems most alien to its nature."*
4 Abreviação de *generative adversarial networks.*

Ela funciona através de duas redes neurais que se alimentam de uma mesma base de dados para o seu treinamento, como a partir de um banco de imagens. Nesse caso, uma rede geradora cria novas imagens a partir de suas referências, enquanto a outra rede, discriminadora, verifica se as imagens criadas se assemelham ao conjunto da base original. O treinamento em si e a GAN treinada produzem novas imagens a partir de seu banco de dados. Agnes Ferenczi (2024), historiadora de arte especialista em arte generativa, identifica duas direções tomadas por artistas quando estes começaram a treinar suas IAs. Uma utiliza grandes bancos de dados disponíveis na internet, e outra usa as próprias produções visuais para um treinamento em pequena escala. Em ambas as direções, as redes neurais não vêem as imagens como nós as vemos, elas lêem as suas formas numéricas. Entretanto, elas têm uma grande capacidade em reconhecer padrões, o que leva a artista Nora Al-Badri (2021) a explicar que o seu treinamento torna visível a semântica da imagem de um grande banco de dados visuais. Diferentemente da análise maquínica, a artista relembra que a mente e os olhos humanos vêem e reconhecem o significado desse conteúdo semântico. Tal capacidade da GAN norteia as proposições artísticas de Al-Badri, Covelli e Beiguelman, Moreschi e Fontes, as quais denotam as propriedades semânticas das imagens de arquivos de museus nas suas imagens-sínteses produzidas. A direção tomada por esses artistas demonstra como a questão da escala do treinamento, conforme a divisão indicada por Ferenczi, está submetida à definição de problemáticas motrizes nos seus trabalhos.

Para desenvolver a criação de novas imagens através da tecnologia GAN, o artista é, antes de tudo, mobilizado pela atividade de concepção de um banco de imagens, um arquivo próprio para o seu procedimento artístico, cuja formação será determinante no resultado final do trabalho. A etapa de treinamento com esse arquivo personalizado diferencia

significativamente esse tipo de IA de outras cujo treinamento não é parte do processo artístico, ou seja, de IAs generativas treinadas com imagens cuja proveniência e conteúdo não são acessíveis e transparentes. Nestas, o usuário insere um comando, um input textual ou visual, e aguarda a resposta gerada, o output, podendo adequar o seu comando na tentativa de alcançar o resultado almejado. Ele está condicionado a uma base de dados desconhecida e que, no entanto, passa a compor um intento criativo. De forma simplificada, podemos pensar em como as inteligências artificiais operam à maneira dos aparelhos descritos como caixas-pretas pelo filósofo Vilém Flusser (2009): permutam símbolos conforme a orientação do usuário, mas dentro de um funcionamento programado. Em sua análise, Flusser parte da câmera fotográfica como paradigma para pensar como a inacessibilidade sobre os mecanismos dos aparatos técnicos faz com que o seu uso permaneça condicionado, sempre dentro de certos padrões. No caso da GAN, embora os mecanismos responsáveis pelo treinamento das redes neurais e pela produção das imagens não sejam decifráveis e manipuláveis, os artistas se inserem no funcionamento da IA delimitando critérios visuais a partir de um banco de imagens particular. O artista toma para si parte das operações de uma IA (agora personalizada), e, em certa medida, expõe o seu papel de mediação. Ele desloca as premissas de seu trabalho – as imagens de seu próprio banco de dados – ao aparato técnico. Ao mesmo tempo, o seu processo criativo requer disponibilidade para as incertezas resultantes dos processos de treinamento e de geração de novas imagens próprias da GAN.

Entendo que o uso dessa técnica, que opera como uma espécie de mediação nos processos de criação aqui analisados, pressupõe não apenas alcançar um resultado final para exibição como trabalho artístico. O uso parece indicar uma maior integração entre as ações humanas, do lado do artista, às ações técnicas, do lado da inteligência artificial, sendo que esta não é completamente

decomposta e manipulada pelos artistas. Esta compreensão decorre da leitura do texto On technical mediation (1994), de Bruno Latour, antropólogo, sociólogo e filósofo das ciências, no qual ele propõe uma explicação ampla sobre a mediação técnica e seus diferentes sentidos, através de exemplos variados como a instalação de lombadas, o uso de armas e da falha de um projetor durante uma palestra. Com esse último caso, ele demonstra a dificuldade em conseguirmos medir com precisão o papel da mediação técnica devido a um processo de "encaixapretamento[5]" que torna opaca a atuação conjunta entre atores e artefatos. O projetor, enquanto aparelho em uso funcional, passa despercebido. Uma vez que ele falha e demanda outro tipo de abordagem pelo sujeito, suas caixas-pretas se revelam, uma a uma, e o aparelho técnico se mostra como uma composição. De forma resumida, Latour explica o seu objetivo: "A mediação, a tradução técnica, que eu estou tentando entender reside no ponto cego onde a sociedade e a matéria trocam propriedades." (Latour, 1996, p. 41). É a partir desse sentido sobre a mediação técnica que buscamos compreender a realização dos procedimentos artísticos junto a tecnologia GAN de inteligência artificial. Em outro artigo, Continuum histórico e normatizações em acervos de arte e datasets: Experimentos com Inteligência Artificial no Museu Paulista (2022), os pesquisadores Bruno Moreschi, Amanda Jurno e Giselle Beiguelman também alocam o pensamento de Latour para apresentar seus experimentos realizados com visão computacional de IA, levando em conta a difícil mensuração do papel da mediação técnica. Com isso, propõem "desencaixapretar" práticas que consideram análogas, da História da Arte e da inteligência artificial, como os acervos de arte e os datasets de aprendizado de máquina. Essa proposição envolve visibilizar ativamente os agentes e artefatos envolvidos nessas práticas. Para os autores:

5 Tradução emprestada de Moreschi; Jurno; Beiguelman (2022).

> Talvez a IA precise se valer desse continuum histórico que a associa com a História da Arte para também ter em si uma maior capacidade de se auto desnudar, ao invés de ser apenas propagadora (quase automática) de problemáticas e visões hegemônicas. Isso só será possível a partir de práticas alternativas que se valham de algo tão valioso para a arte: o poder de especular novos modos e realidade, mesmo que para isso seja preciso se colocar em questão. (Moreschi; Jurno; Beiguelman, 2022, p. 231)

A partir da perspectiva de Latour e da possibilidade de articulá-la ao campo da arte e tecnologia, conforme realizado por Moreschi, Jurno e Beiguelman, voltamos a olhar para as GANs. A sua criação dependeu de sequências de ações e definições para vir a funcionar, em troca com outros humanos e técnicas, mas, em parte, permanece disponível para novas relações propostas pelos artistas. Dessa forma, entendemos que a IA não opera uma sobreposição, um domínio sobre a produção artística, e nem o artista consegue dominar essa técnica, que detém em si uma rede complexa de ações programadas. Nesse sentido, ainda que o artista tenha uma proposição baseada nas suas premissas e no conhecimento sobre como a tecnologia GAN pode operar com as suas imagens, ainda há um caráter de imprecisão da mediação técnica, que passa a integrar o funcionamento interno dos trabalhos artísticos.

A opacidade das técnicas de mediação nos leva a retomar a discussão sobre a opacidade dos próprios arquivos, que agora são alocados para o desenvolvimento de novas produções artísticas. Ao escolherem trabalhar com as imagens de arquivo de acervos de museus, os artistas apresentados a seguir definem uma problemática que envolve não apenas as imagens presentes e provenientes de seus arquivos, mas também suas outras instâncias operacionais, como a natureza dos próprios museus, a formação de seus acervos, a sua digitalização e a sua extroversão em bancos de dados virtuais.

(DE) COMPOSITE COLLECTIONS (2021); GISELLE BEIGUELMAN, BRUNO MORESCHI E BERNARDO FONTES

(De) Composite Collections[6] é uma série de 14 imagens produzida por Giselle Beiguelman, Bruno Moreschi e Bernardo Fontes por meio de GANs treinadas com imagens de pinturas históricas do Museu Paulista da USP e do Modernismo brasileiro do Museu de Arte Contemporânea - USP. As imagens de cada museu, do período entre 1920 e 1955, foram separadas em bancos de imagens categorizados pelos seguintes temas frequentes das coleções: Pessoa Indígena, Mulher Negra, Homem Negro, Homem Branco, Mulher Branca, Flora e Céu. Os procedimentos de treinamento culminaram na produção de uma imagem-síntese para cada conjunto visual e temático, servindo como método de análise das coleções dos museus e das histórias que elas contam. No caso do Museu Paulista, um museu de natureza histórica, suas imagens são consideradas documentos iconográficos, denotando a sua função de validação visual de narrativas. Já as imagens do Modernismo brasileiro, situadas em um museu de arte, sustentam as reivindicações desse movimento artístico que se contrapunha às representações e estilos da pintura formal, delineando uma narrativa de oposição.

Em estudo de caso sobre De (Composite) Collections realizado pelo projeto Acervos Digitais e Pesquisa, do qual participaram Beiguelman e Moreschi, foi realizada a seguinte análise:

> Através das técnicas de aprendizado de máquina, pudemos compreender a persistência da imaginação colonialista nas obras de arte, contradizendo algumas afirmações canônicas sobre as rupturas estéticas e ideológicas do Modernismo brasileiro. Essas continuidades vão desde o corpo negro nu associado ao trabalho nas plantações, a semelhança patriarcal dos homens brancos, geralmente retratados sozinhos e com roupas formais, até os povos indígenas retratados como entidades genéricas sem

6 Informações e imagens disponíveis em: https://www.desvirtual.com/project/de-composite-collections/

> características particulares. No entanto, as mudanças são evidentes na representação das mulheres brancas. Enquanto a pintura histórica se concentra exclusivamente em seus rostos, a pintura moderna enfatiza o corpo da mulher. No entanto, isso é sempre entendido a partir de um ponto de vista misógino, enfatizando seus seios e o ventre (sgnos [sic] relacionados à maternidade). No que diz respeito às mulheres negras, o estereótipo da escravizada sensual é dominante. (Beiguelman, 2023)

Na decomposição das histórias contadas pelas coleções, como sugerido no título da série, as sínteses visuais revelam outras estruturas simbólicas das imagens históricas e modernistas, possibilitando leituras e interpretações diversas das narrativas ancoradas nos arquivos dos museus e de objetos simbólicos de Histórias oficiais. Assim, as imagens não se encerram na rigidez de objetos preservados e na reprodução de seus discursos. No encontro com o artista, elas se abrem para uma performatividade no tempo presente. Através desse conceito operativo, a imagem passa a ser entendida como um outro, em detrimento do seu caráter objetual – tal como desenvolvido por Baio (2015). Com essa outra forma de entendimento e de aproximação, a relação com as imagens no procedimento artístico provoca fissuras nos sentidos antes consolidados nas coleções, e as suas transformações geram novas visualidades com latentes significados próprios.

BABYLONIAN VISION (2020) E *NEURONAL ANCESTRAL SCULPTURES SERIES* (2020 -); NORA AL-BADRI

A catalogação dos acervos dos museus e a sua disponibilização em formato digital correspondem a um exemplo de abertura dos arquivos para desdobramentos dos objetos preservados em novas instâncias. Eles adquirem representações visuais e textuais que adicionam camadas semânticas para a sua existência, em relação com o seu passado e com a sua condição no presente. Também passam a ocupar um outro tipo de espaço: o das bases de dados digitais, cuja virtualidade não encerra os objetos a um lugar

específico e exclusivo dos arquivos físicos. Ainda que esse processo persista sob o domínio institucional e de suas diretrizes, capaz de perpetuar os seus problemas, tal política vai de encontro à reivindicação de uma museologia vinculada às potencialidades da cultura digital, defendida por Luciana Conrado Martins, historiadora e especialista em Museologia, e Dalton Lopes Martins, cientista da informação. Nas suas palavras:

> Com a digitalização dos acervos, itens que nunca tinham sido expostos, encontram a luz da divulgação. (...) Ao disponibilizar a totalidade das coleções, os museus trazem a possibilidade de abertura a novos usos, leituras e construção de significado sobre as coleções. Isso permite que o visitante do acervo digital tenha reais possibilidades de co-criação e participação sobre os acervos e seus conteúdos. Esses aspectos estabelecem alguns balizamentos importantes para a reflexão de como as tecnologias digitais podem contribuir para que os valores e objetivos propostos na Nova Museologia sejam alcançados. (Martins; Martins, 2022, p. 8)

O trabalho de Nora Al-Badri, artista alemã/iraquiana, revela justamente a clausura de certos museus em relação aos seus arquivos, o que ela define como "soberania das representações" (The Future [...], 2024, 9 min 33 s). Nos trabalhos Babylonian Vision e Neuronal Ancestral Sculptures Series[7], Al-Badri constitui um banco de 10.000 imagens de coleções de 5 museus do Norte Global detentores das maiores coleções de artefatos Mesopotâmicos, Neo-Sumérios e Assírios, para o treinamento de uma GAN pré-treinada. No entanto, apenas 2 instituições, o Metropolitan Museum of Art e o Cleveland Museum of Art, abriram suas redes para a coleta das imagens, as demais foram acessadas sem a aprovação dos museus por meio de web crawling e scraping, métodos de busca, organização e extração de dados de websites. Esse procedimento demonstra a postura resistente da artista sobre

7 Informações e imagens sobre ambos os trabalhos disponível em: https://www.nora-al-badri.de/works-index

a “autoridade museal” (Martins; Martins, 2022, p. 8) que arbitra sobre a acessibilidade digital de suas bases de dados.

A motivação da artista na produção de Neuronal Ancestral Sculpture Series, a qual resultou na produção de mais de 200 imagens, foi reconstituir uma perspectiva de futuro baseada na criação, e não na destruição presente no imaginário iraquiano (Al-Badri, 2021). Em Babylonian Vision, foram produzidos mais de 150 vídeos. Com uma abordagem decolonialista, Al-Badri considera essas novas imagens como artefatos autônomos constituintes de uma technoheritage que reverbera padrões, formas e cores dos artefatos originais. O procedimento artístico dilata a dimensão espaço-temporal dos artefatos. Na sua mutação, eles se libertam enquanto memória fixa do passado e objetos de um colecionismo inócuo, em benefício de uma memória coletiva com impulso de transformação.

TESOROS ESPECULATIVOS (2020 - 2022); JUAN COVELLI

A série de 12 canais de vídeo do artista colombiano Juan Covelli, Tesoros Especulativos[8], expõe questões de patrimônio e de repatriação de objetos históricos através de uma recriação do Tesoro Quimbaya, uma coleção de 122 objetos de ouro da era pré-colombiana, cujas imagens serviram ao treinamento de uma GAN. O Tesoro Quimbaya foi presenteado à rainha da Espanha em 1982 pelo então presidente colombiano Carlos Holguín, e atualmente pertence à coleção do Museo de América, em Madrid. Em 2017, a Corte Constitucional da Colômbia decretou a ilegalidade do processo da oferta de Holguín e exigiu que o Governo colombiano iniciasse ações para a sua repatriação.

Diante da importância do Tesoro Quimbaya enquanto patrimônio histórico e cultural da Colômbia, Covelli (2022) encontra

8 Informações e imagens disponíveis em: https://www.instagram.com/p/Cmoi_N-uiuW/?img_index=5 ; https://www.instagram.com/p/Cmy00UIuXAp/?img_index=2

no procedimento de treinamento da IA uma possibilidade de recuperar o imaginário visual de um passado colombiano pré-hispânico, oferecendo ao seu país uma repatriação simbólica a partir das novas imagens de Tesoros Especulativos. A repatriação material da coleção permanece incerta, mas na esteira da abertura semântica proposta pelo artista, a obra Tesoros Especulativos foi adquirida pelo Banco de la República da Colômbia (Zarta, 2024), responsável por uma ampla rede cultural de gestão do patrimônio cultural do país, com centros culturais, museus, bibliotecas e coleções de naturezas diversas. A aquisição do trabalho de Covelli faz parte de uma revisão institucional das materialidades possíveis para a constituição de patrimônio histórico nacional. O caso demonstra o potencial de atitudes alternativas às disputas latentes pela repatriação de objetos em museus coloniais, não para substituí-los, mas como estratégia de agenciamento das instituições museais e de seus atores sobre as simbologias e epistemes que constituem as suas histórias.

Essa produção, assim como as dos artistas apresentados anteriormente, mantém um lastro com as imagens e com os objetos históricos, contudo, não pretende recuperá-los na sua forma original para devolvê-los ao seu país. Covelli aposta em um outro tipo de relação com essas imagens, através da qual elas podem adquirir sentidos próprios, em resposta a um evento do tempo presente, que é o pedido de repatriação dos bens colombianos. De forma semelhante, a relação de Al-Badri com as imagens também explora as possíveis temporalidades que a sua produção pode mobilizar, tendo como mote uma visualidade orientada para o futuro iraquiano. Já o trabalho de Beiguelman, Moreschi e Fontes, calcado na história e em movimentos artísticos brasileiros, destaca as imagens de seu campo semântico hegemônico ao constituir novas materialidades visuais, instigando assim a possibilidade de outras relações com os seus sentidos preestabelecidos. O modo como esses procedimentos artísticos instituem diferentes

semânticas, materialidades e temporalidades junto às imagens arquivadas em coleções e acervos de museus parece se relacionar com a ativação de seu caráter performativo. O estudo desses casos aponta caminhos para o desenvolvimento mais amplo dessa pesquisa. À luz dos trabalhos artísticos, podemos refletir sobre as relações entre os sujeitos e as imagens técnicas e o lugar que os aparatos ocupam ao mediar essas relações, com limitações e aberturas em constante negociação.

REFLEXÕES FINAIS

Com as considerações de Azoulay sobre o sentido do arquivo e de sua intrínseca relação com os sujeitos que o compõem e o utilizam, é possível observar como o arquivo é desdobrado sob diferentes formas nos procedimentos artísticos apresentados. Enquanto aparato de mediação institucional de museus, ele se apresenta como estrutura fixa, na sua forma de organização e de extroversão de seus objetos em imagens. Em cada trabalho, contudo, vemos situações ímpares sobre as quais os questionamentos dos artistas recaem e sobre o funcionamento e domínio dos museus em relação aos seus arquivos. Ao considerarmos o arquivo museológico, enfatizamos a condição dos museus em guardar e preservar, bem como a sua função de exibir e mostrar aquilo que detém. Em paralelo à ação dos artistas aqui apresentados, as próprias instituições ficam diante das potencialidades de seus acervos e coleções. Os procedimentos artísticos, com suas semelhanças e diferenças nas ações de coletar, arquivar e mostrar, podem impactar a forma como as instituições imaginam as suas próprias estruturas.

A abordagem dos artistas recupera as características arquivísticas e as manipula para a criação de um novo arquivo, constituído por problemáticas próprias. Inicialmente, eles se envolvem com um determinado arquivo para buscar as imagens que os interessam. Em seguida, os artistas mudam de lado: são eles

que selecionam, excluem, organizam e montam seus próprios arquivos para levar adiante as suas produções. Contudo, sua finalidade não é encerrada nessa nova organização, mas na sua potencialidade quando associada a outras técnicas. Eles extrapolam o sentido primeiro do arquivo, associado à preservação de evidências do passado e da História. Além disso, desenvolvem uma outra relação com as imagens, assumindo a fluidez do status referencial que elas têm com os objetos e seus significados nos acervos e nas coleções.

Nos diferentes casos analisados, os artistas executam o treinamento das GANs para criar novas imagens, propondo uma manipulação dos arquivos originais com certo grau de previsibilidade, estabelecido pelo princípio da tecnologia em reconhecer e replicar padrões visuais. A partir dessa etapa do procedimento, podem ser utilizadas as imagens do próprio treinamento da máquina, como no caso dos trabalhos de Al-Badri, cujo resultado somam centenas de novos artefatos imagéticos. Ainda que em menor quantidade, os demais projetos também são constituídos por uma série de imagens. Essa produção seriada repõe uma questão do arquivamento na medida em que os trabalhos artísticos resultam em novos conjuntos com características visuais e semânticas comuns, pré-organizados pelos artistas. É possível questionar se tais imagens surgem com uma natureza própria de arquivo, de origem e destino incontornáveis. O trabalho de Covelli aprofunda essa dupla condição das novas imagens, de escapar e retornar à institucionalidade. Mas no trajeto entre um ponto e o outro, além das transformações materiais das imagens provocadas junto aos artistas, uma postura diversa é estabelecida em relação ao arquivo e às imagens do passado. A potencialidade de seus sentidos, simbólicos e materiais, parece ser impulsionada através de diferentes problemáticas. A dimensão objetiva da mediação promovida pelo aparato arquivístico é desestabilizada, enquanto os procedimentos artísticos mostram a

possibilidade de imaginar futuros diversos para as estruturas do arquivo e das imagens, repensados a partir da solidez das instituições e de mecanismos herméticos, e não a despeito deles.

REFERÊNCIAS

AL-BADRI, N. Nora Al-Badri. **Selected Works**. Berlin, 2021. Disponível em: https://www.dropbox.com/s/1pttl9z4j5j4sg0/Nora_Al-Badri_Portfolio_2021.pdf?dl=0 . Acesso em: 25 nov. 2024.

AZOULAY, A. A. **Archive**. In: Political concepts: a critical lexicon. [S. l.], 21 jul. 2017. Disponível em http://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/ . Acesso em: 03 jan. 2025.

AZOULAY, A. A. **História potencial: desaprender o imperialismo**. 1 ed. São Paulo : Ubu Editora, 2024.

BAIO, C. **Da ilusão especular à performatividade das imagens**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 49, n. 57, p. 80–102, 2022. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/183203. Acesso em: 04 fev. 2025.

BAIO, C. **Máquinas de imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade**. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2015.

BEIGUELMAN, G. **Estudos de caso: arquivos contra-hegemônicos**. In: Acervos Digitais e Pesquisa. [S. l.], 15 out. 2023. Disponível em: https://www.acervosdigitais.fau.usp.br/estudos-de-caso-arquivos-contra-hegemonicos/ . Acesso em: 25 nov. 2024.

COVELLI, J. **Este año terminé la primera fase de mi proyecto (...)**. [S. l.], 24 dez. 2022. Instagram: @covelli_juan. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CmjpDtsuky9/?img_index=1 . Acesso em 26 nov. 2024.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FERENCZI, A. **From Innovation to Art: The History of AI Images**. FOAM Magazine, Amsterdam, v. 66, p. 18-22, 2024

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

LATOUR, B. **On technical mediation. Common knowledge**. [S. l.], v. 3, n. 2, p. 29-64, 1994.

MARTINS, L. C.; MARTINS, D. L. **Museologia e Cultura Digital: conexões possíveis**. Mouseion: revista do Museu e Arquivo Histórico La Salle. Dossiê Acervos Culturais em Rede. Canoas, n. 42, p. 1-17, dez. 2022.

MORESCHI, B; JURNO, A; BEIGUELMAN, G. **Continuum histórico e normatizações em acervos de arte e datasets: experimentos com inteligência artificial no museu paulista**. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, v. 6, n. 2, p. 202–267, 2022.

NACHTERGAEL, M. **Fictions muséales**. In: NACHTERGAEL, M. Quelles histoires s´écrivent dans les musées: récits, contre-récits et fabrique des imaginaires. 1. ed. Paris: MkF éditions, 2023, p. 28 - 71.

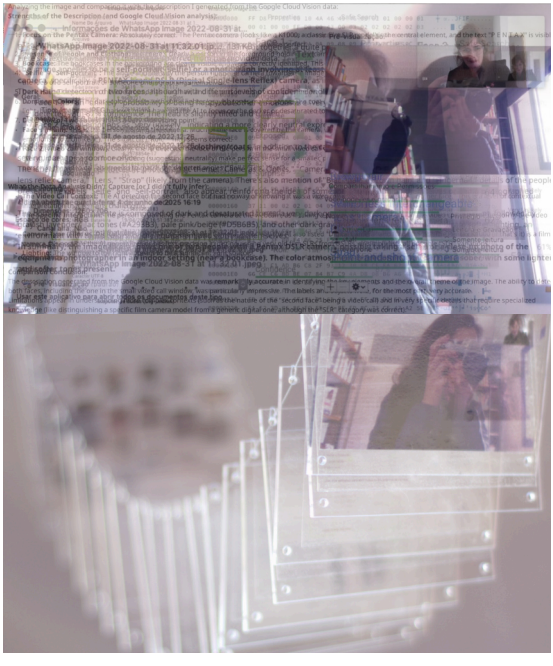
Nora Al-Badri. **Babylonian Vision – decolonising collections**. [S. l.: s. n], 2021. 1 vídeo (27:35 min). Publicado pelo canal de Kulturutveckling VGR. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o0_cUE_ijhk. Acesso em: 25 nov. 2024.

ZARTA, L. **Nuevas obras en la colección del Banco de la República**. Noticias de la Red cultural del Banco de la República. Bogotá, 20 jul. 2024. Disponível em: https://www.banrepcultural.org/noticias/nuevas-obras-en-la-coleccion-del-banco-de-la-republica . Acesso em: 25 fev. 2026.

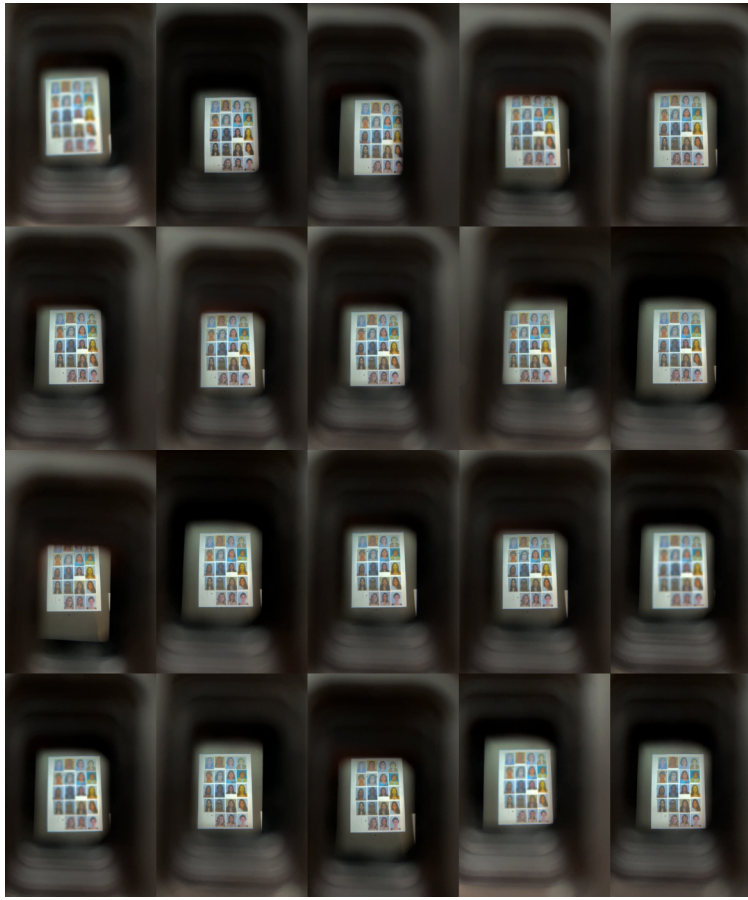
ENSAIOS VISUAIS

Tania Arrais de Campos

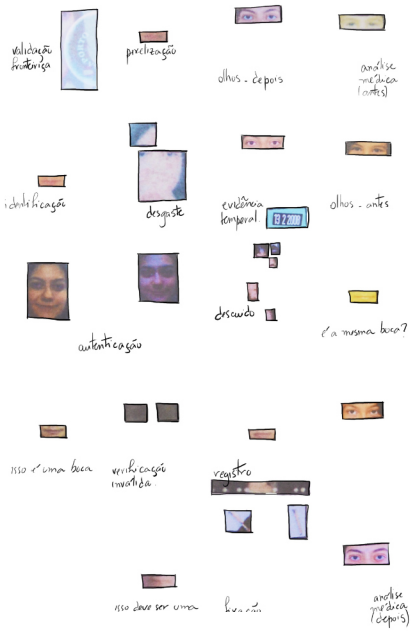
Este ensaio visual apresenta dois processos de trabalhos com fotografias de arquivo pessoal da artista-pesquisadora. A partir delas, são explorados aspectos da condição contemporânea das fotografias e seus usos por humanos e máquinas. As formas de visão e de leitura das imagens ocupam um campo de exploração para uma poética que pretende tensionar as fronteiras entre sujeitos e aparatos, subjetividade e objetividade técnica.



Impressão fotográfica
2025



Documentos profundos
2025 - 2026



Documentos profundos
2025 - 2026





Resumo: Este texto é um ensaio-relato de conteúdo poético-crítico a partir da ação artística Inserções em Google Maps, desenvolvida entre 2015 e 2017 no contexto da pesquisa Parque Ampliado do Pajeú: uma abordagem *site-specific* com uso de *locative media*.

Palavras-chave: Mapa. *Google Maps*. Parque Pajeú.

NAVEGANDO POR INSERÇÕES EM GOOGLE MAPS

Cecília de Andrade

ATO 3

Estudante da Escola Municipal Alba Frota em Fortaleza abre uma aba do navegador e inicia uma pesquisa para atividade passada pela professora de geografia. Acessa o *Google*. Digita: Parque Pajeú, Fortaleza. A pesquisa retorna (Figura 1). Do lado direito da tela há um mosaico de fotografias e um trecho do *Google Maps*. O título informa "Parque Pajeú - 25 de Março. Parque em Fortaleza, Ceará. Endereço: R. Vinte e Cinco de Março, 73 - Centro, Fortaleza - CE, 60060-120" (Google, s.d.a). Ato contínuo, lê-se "Telefone: (85) 3253-6900. Horário de funcionamento: segunda-feira, 07:00-18:00; terça-feira, 07:00 - 18:00; quarta-feira, 07:00 - 18:00; quinta-feira, 07:00 - 18:00; sexta-feira, 07:00 - 18:00; sábado, 07:00 - 12:00; domingo, fechado" (Google, s.d.a). Estão listados três comentários em destaque. O usuário Edson Lima avalia o espaço com cinco estrelas e informa que aquele é um "lugar maravilhoso para fazer um passeio para relaxar". Para Thiago Diniz, o parque merece apenas uma estrela, pois apresenta "cheiro muito forte de esgoto." Francisco Rodrigues dá cinco estrelas na sua avaliação e compartilha que tal lugar é "Muito bom para se fazer suas caminhadas". Diante dos dias e horários atribuídos para esse espaço que é público e aberto, alguém deixou a pergunta: É de graça para entrar?

Estudante clica numa das fotografias selecionadas pelo serviço de busca. Quase duas dezenas de imagens (Google, s.d.b). Fotografias da praça, do canal que passa por ali, dos usuários, dos trabalhadores. Fotografias de distintos climas: de quando fez chuva, de quando fez sol, de quando floriu e quando verdejou. Imagens que revelam o transcorrer do tempo: de quando o lugar

foi um parque de esculturas, de quando o canal secou, de quando o canal transbordou.

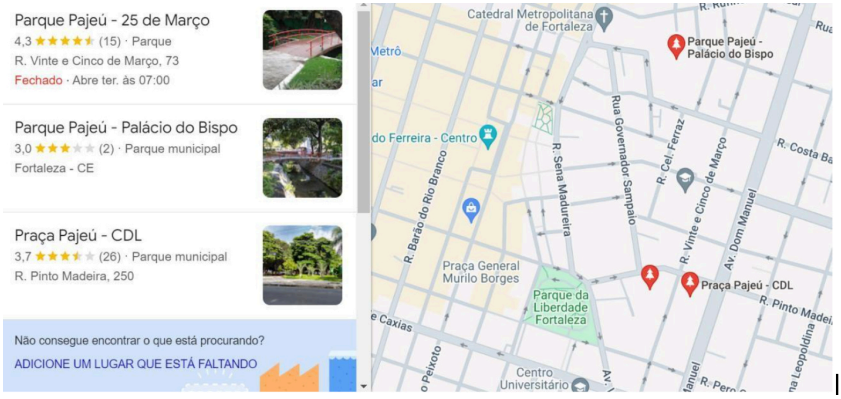


Figura 1: Pesquisa no *Google Maps* do termo Parque Pajeú em 2024 (Google, s.d.a).
Fonte: Arquivo da autora.

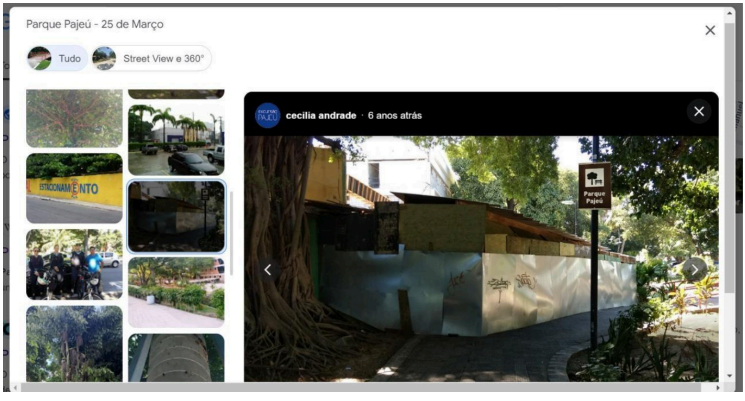


Figura 2: Galeria de imagens do Parque Pajeú – 25 de Março em 2024 (Google, s.d.b).
Fonte: Arquivo da autora.

Há uma imagem onde se vê uma placa marrom, fixada a um poste fino (Figura 2). Uma placa do tipo que a prefeitura coloca em equipamentos históricos, prédios tombados, áreas de patrimônio. Ela indica: Parque Pajeú. Acima do texto, um pictograma em preto e branco reforça a informação, ilustrando uma árvore sob a qual

repousa um banco. Pixo sobre tapume revela uma fotografia em tempo de obras.

Estudante fecha a aba. Retorna para a primeira tela. Rola o scroll. Há um tópico “Outras pessoas pesquisaram”. Clica em “Ver mais 15”. Abre-se o mapa de Fortaleza com muitos pins vermelhos. O estudante refina a busca no mapa, retornando para o termo Parque Pajeú. Avança com o zoom da tela para a área central da cidade.

Constam Parque Pajeú - Palácio do Bispo (Google, s.d.c), Parque Pajeú - Praça CDL (Google, s.d.d). Clica no segundo. Identifica que essa é a praça onde está o prédio da sua escola. Dentre as várias imagens uma delas traz novamente uma placa marrom com o nome do parque em letras brancas. Acima, um pictograma diferente do anterior. Uma pessoa segurando um objeto linear, corpo inclinado para trás sugerindo esforço. À sua frente, linhas onduladas sugerem água. Área de pesca (Figura 3).

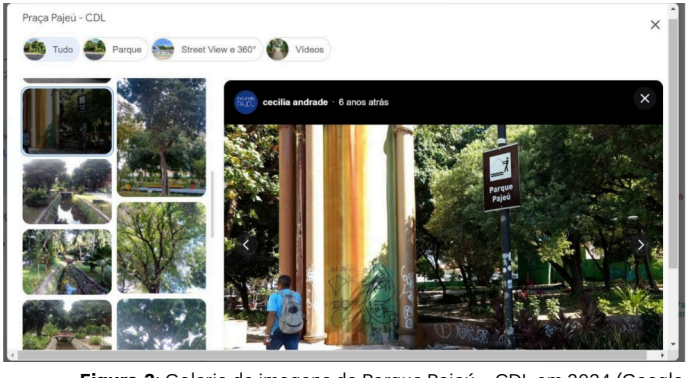


Figura 3: Galeria de imagens do Parque Pajeú – CDL em 2024 (Google, s.d.e).
Fonte: Arquivo da autora.

.

A placa, também fixada a um poste, encontra-se à borda daquele canal poluído que passa na porta do colégio, bem onde há um equipamento da companhia de esgotos. Dizem que bombeia a água do esgoto da região ninguém sabe bem pra onde.

Estudante clica no “X” da janela e volta a bisbilhotar o mapa. Escolhe a opção intitulada Parque Pajeú - Mercado Central (Google, s.d.f). Espaço turístico que concentra comércio de artesanato, roupas e iguarias regionais. Sim, conhecia de um passeio da escola. Quando da época de sua pesquisa, apenas três imagens apareceram. Clica na primeira. Uma placa marrom com letras brancas aparece em primeiro plano, fixada ao poste verde de iluminação à beira do canal, no estacionamento nos fundos do Mercado (Figura 4).

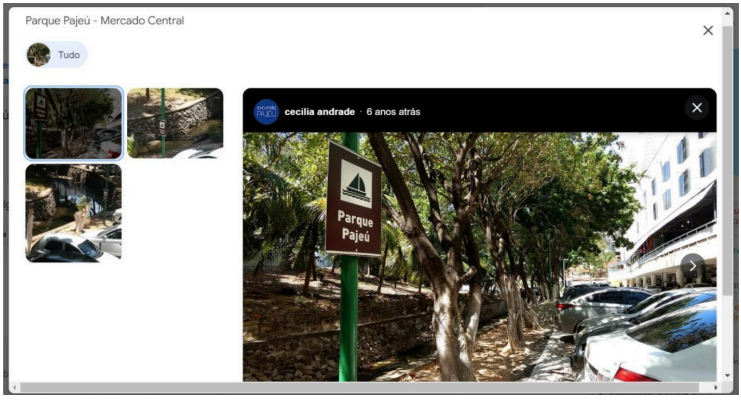


Figura 4:Galeria de imagens do Parque Pajeú – Mercado Central em 2024.
Fonte: Arquivo da autora.

E mais uma vez está sinalizado Parque Pajeú. Um terceiro pictograma mais confunde do que situa a pesquisa. Formas geométricas pretas sobre um fundo branco sugerem um barco à vela sobre a água. Esportes náuticos?

Os retornos de cada busca parecem cada vez mais estranhos. Texto e imagem não se complementam. Termos de pesquisa, mapas, fotografias brigam como gatos em telhados, deslocados como aquele picolé conhecido em uma embalagem trocada sendo anunciado pelo alto-falante do carro do ovo.

Estudante abre uma outra aba de navegação e procura matérias de jornal que possam esclarecer algo sobre esse tal

parque. Riacho. Fortaleza. Alagamento. Avenida Heráclito Graça. Lembra então da última chuva que quase fez seu ônibus boiar a caminho da sua aula. Atraso de vida! Perdeu a prova. Ainda bem, pensou. Aquele pedaço estava um caos! A que altura mesmo? Parque Pajeú - J. da Penha (Google, s.d.g). Clica.

Na tela a tarja vermelha adverte (Figura 5). Que piada! Um parque permanentemente fechado! Mas e as fotos? Quanto mais longe de sua escola mais esse parque parecia estranho, abandonado, precário! Isso agora mais parecia um terreno baldio. Mas, espera. Já no mosaico aparecem ali fotos (Figura 6) com a tal placa marrom!

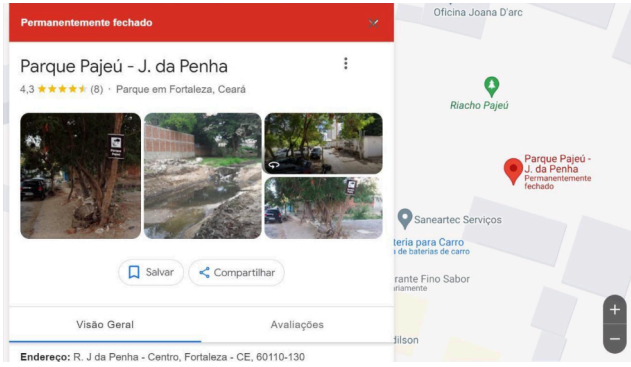


Figura 5:Galeria de imagens do Parque Pajeú – J. da Penha em 2024 (Google, s.d.g).
Fonte: Arquivo da autora.

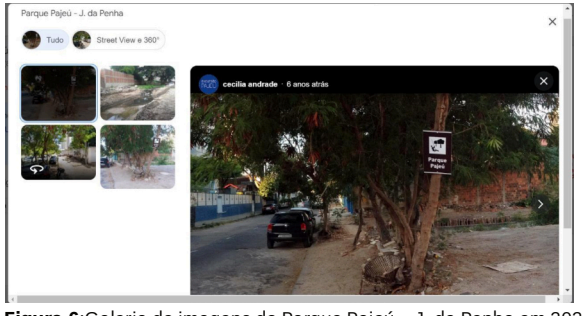


Figura 6:Galeria de imagens do Parque Pajeú – J. da Penha em 2024 (GOOGLE, s.d.h).
Fonte: Arquivo da autora.

Dessa vez há um comentário mais longo. *Local Guide:* Cecília Andrade. Salva no rascunho do trabalho o link do comentário: https://g.co/kgs/7PDELXM. Estudante copia e cola na íntegra:

> Trecho do Parque Pajeú, estabelecido pelo DECRETO Nº 13.290, DE 14 DE JANEIRO DE 2014, que dispõe sobre a criação do Parque Linear do Riacho Pajeú "CONSIDERANDO, nos termos do DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO art. 225, caput, da Constituição Federal, o dever do Poder Público e da coletividade de proteger o meio ambiente para as presentes e as futuras gerações. CONSIDERANDO que, nos termos da Lei Federal nº 12.651, de 25 de maio de 2012, art. 3°, inciso IX, alínea c, a implantação de infraestrutura pública destinada a esportes, lazer e atividades educacionais e culturais ao ar livre em áreas urbanas é considerada de interesse social. CONSIDERANDO que a criação e a manutenção de parques, dotando-os de infraestrutura, é indispensável para proporcionar a todos o direito ao meio ambiente equilibrado, nos termos do art. 194, inciso XVII, da Lei Orgânica do Município de Fortaleza. CONSIDERANDO que o Plano Diretor Participativo do Município de Fortaleza (PDPFOR), Lei Complementar nº 062, de 02 de fevereiro de 2009, estabelece, em seu art. 9°, inciso II, como diretriz da política de meio ambiente de Fortaleza: "ampliação, conservação, fiscalização, monitoramento, manejo e gestão democrática dos sistemas ambientais, das áreas verdes, das unidades de conservação e dos espaços públicos". CONSIDERANDO ainda que o referido dispositivo orienta a criação de parques urbanos como ação estratégica no âmbito do sistema de áreas verdes do Município de Fortaleza, nos termos do art. 20, inciso XIII. CONSIDERANDO que o Riacho Pajeú é uma referência histórica da cidade de Fortaleza e que se encontra em área verde configurada, pelo PDPFOR, na Macrozona de Proteção Ambiental, a qual é composta por ecossistemas de interesse ambiental, bem como por áreas destinadas à proteção, preservação, recuperação ambiental e ao desenvolvimento de usos e atividades sustentáveis. CONSIDERANDO o conceito de área verde de domínio público, conforme Resolução CONAMA n° 369, de 28 de março de 2006, como "o espaço de domínio público que desempenhe função ecológica, paisagística e recreativa, propiciando a melhoria da qualidade estética, funcional e ambiental da cidade, sendo dotado de vegetação e espaços livres de impermeabilização". Espaço privilegiado para a observação das dinâmicas ecológicas da cidade de Fortaleza. (Google, s.d.g).

ATO 2

O Riacho Pajeú é tido por diversos autores (Carvalho, 1903; Girão; 1979; Castro, 1977) como o elemento natural atrator do gérmen inicial da cidade de Fortaleza. Ao redor desse forte teria crescido a vila que se desenvolveu na atual capital do Estado do Ceará. Esse corpo d'água com quase 5 km de extensão corre hoje, na maior parte de seu trajeto, canalizado e subterrâneo, praticamente apagado no espaço tangível, mas também nos mapas que deveriam representá-lo.

Parque ampliado do Pajeú: uma abordagem *site-specific* com uso de *locative media* (Teixeira, 2017) foi uma pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará com orientação do Prof. Dr. Cesar Baio no âmbito do grupo de pesquisa ACTLab. A investigação foi desenvolvida em um período em que os dispositivos portáteis e as redes móveis de telecomunicações, tais como os telefones celulares, smartphones, tablets etc. tornavam-se cada vez mais ubíquos, integrando-se à vida cotidiana, porém a dimensão e profundidade dos impactos da pervasividade dos dispositivos e aplicativos com geolocalização ainda estavam por ser plenamente compreendidos na nossa sociedade.

A pesquisa de mestrado e as ações artísticas resultantes exploravam as possibilidades das mídias locativas digitais – dispositivos móveis de comunicação associados às tecnologias de localização – enquanto ferramentas de *hiperlinkagem* entre espaço físico e ciberespaço no contexto do Riacho Pajeú. Pretendia também colaborar para a discussão sobre a produção social do espaço a partir deste contexto específico; tensionar visibilidade e apagamento; ampliar a discussão sobre uma arte de caminhar como forma de apropriação simbólica, escritura e leitura da cidade. A ação artística Inserções em *Google Maps* foi uma das proposições realizadas nessa pesquisa.

Inserções em *GoogleMaps* tinha por concepção introduzir contrainformações no mapa da Google por meio da ferramenta *Google Map Maker*. A ferramenta *Map Maker* foi um serviço criado pela Google em junho de 2008 e disponibilizada no Brasil em 2013 com o intuito de expandir e melhorar a cartografia do Google Maps através do mapeamento colaborativo (Google, s.d.i). As informações como a inclusão de pontos e de vias, demarcação de novas áreas, a delimitação de espaços públicos e até a inclusão de lagos e riachos eram realizadas por intermédio de contribuintes da plataforma organizados em comunidade. Nesse sistema, os contribuintes com menos inserções tinham suas informações moderadas por colaboradores de níveis mais altos, em um elaborado sistema de hierarquia. Assim, a inclusão passava por aprovação ou desaprovação, apelos, ataques e defesas, disputas, enfim, na produção desse saber (Foucault, 1982).

Por meses os limites de tal sistema foram testados com o objetivo de descobrir até onde um usuário comum poderia intervir na produção de um mapa que tem um enorme poder de produção do real. De início foram incluídos na plataforma elementos não mapeados, como vias de pedestres. Tendo entendido a dinâmica de aprovação das alterações em fóruns de colaboradores, foi iniciada a construção do Parque ampliado do Pajeú pela inclusão de trechos do próprio riacho, delimitação de áreas de parque (Reserva Natural) de acordo com o Decreto Municipal Nº 13.290, de 14 de janeiro de 2014 (Fortaleza, 2014), como pela inserção de lugares e troca de topônimos

Por limitação da ferramenta, não se poderia aplicar o mesmo topônimo em locais espacialmente descontínuos, pelo que foi atribuído o nome Parque Pajeú em conjunção com o nome da via ou equipamento por onde passa o riacho. Assim, os lugares inseridos foram nomeados com os títulos “Parque Pajeú - Mercado Central”, “Parque Pajeú - Paço Municipal”, “Parque Pajeú - 25 de

Março", "Parque Pajeú – Dom Manuel" e "Parque Pajeú - J. da Penha".

Ao longo da pesquisa, disputas cibernéticas foram travadas. O local nomeado inicialmente de Parque Pajeú - Dom Manuel passou a ser denominado, após um vai-e vem de trocas, justificativas e apelações, de Parque Pajeú – CDL em alusão à instituição mantenedora da praça aí existente. O Parque Pajeú - J. da Penha foi "fechado" de forma "permanente" no espaço virtual (Google, s.d.g).

Durante essa experiência a *Google* decidiu descontinuar o *Map Maker*. Alguns dos recursos dessa plataforma foram integrados ao *Google Maps*. A comunidade de editores agora foi reagrupada por vizinhanças e várias funcionalidades foram suprimidas. Atualmente essa ferramenta permite, segundo a própria Google "Adicionar um lugar; Editar informações sobre um lugar; Compartilhar mais detalhes sobre um lugar; Moderar edições; Ver o status das suas edições; Editar trechos de via" (Google, s.d.i). Assim, os colaboradores, denominados *Local Guides*, viram reduzidas suas possibilidades de mapeamento, sendo recompensados através de um sistema que permite o acúmulo de pontos que conferem prestígio às suas contribuições; pelo envio de edições e outras informações; e pelo acesso antecipado a novos recursos do serviço.

Com as mudanças nas políticas de colaboração, a ação desviou o interesse das intervenções no mapa para a inserção de imagens que a plataforma permite associar aos locais já mapeados. Além disso, passou-se da disputa virtual para uma disputa híbrida: foi realizada uma intervenção urbana em que foram aplicadas placas consistentes com o padrão utilizado nacionalmente em turismo e patrimônio (IPHAN), em uma ação infiltrada, não anunciada como intervenção artística.

A intervenção urbana foi transformada em fotografia, por sua vez transformada em fotografia de um local no *Google Maps*, o qual

pode ser visitado e avaliado por numerosos desconhecidos, projetando ao mundo uma imagem desse *Parque Ampliado do Pajeú*.

Tais fotografias não são descritas como ações artísticas no espaço digital. Ao contrário, misturam-se a imagens realizadas por outros usuários, como toda fotografia anônima, mas adicionam informação nova nos aparatos. Se as placas não duraram muito nos espaços físicos da cidade, as imagens – seja o mapa ou as fotografias – continuam se propagando por tempo indeterminado no meio digital, de forma que os locais virtuais onde se encontram as fotografias das intervenções podem ser visitados e avaliados por qualquer usuário que acesse a ferramenta. Exceções sejam feitas ao Parque Pajeú - Palácio do Bispo e ao Parque Pajeú - Mercado Central. No primeiro caso, a fotografia que registrava a placa aplicada em frente à fachada do prédio-símbolo do poder municipal sumiu da plataforma quase que imediatamente (Google, s.d.c). No segundo caso, provavelmente após 2024, a fotografia da intervenção no Parque Pajeú - Mercado Central foi removida. Desta intervenção resta apenas o registro de print screen apresentado no Ato 3 deste texto (Google, s.d.h).

ATO 1

Os mapas são imagens que gozam do status de imagem científicas há alguns séculos, de acordo com Brian Harley (1992). Eles performam a produção de determinada verdade, com apoio da crença na imparcialidade e, portanto, neutralidade da ciência que os geram. Como produção de verdade os mapas são, a um só tempo, instrumento de conquista e de produção do real, por legitimarem os poderes hegemônicos e manterem o *status quo* (Harley, 2009).

Na condição de imagens criadas a partir de conhecimentos científicos, os mapas são imagens técnicas (Flusser, 2009)

e, portanto, recolhem informações do mundo organizando-as de maneira específica. Cada mapa é resultado de um processo que tem por objetivo abstrair certas informações e destacar outras, de acordo com os propósitos da sua produção, ou seja, pelos valores, circunstâncias e interesses presentes no processo de sua construção. Como todos os mapas, as imagens técnicas digitais utilizadas nos serviços de visualização cartográfica e de navegação são também imagens empobrecidas. Os dados mostrados são escolhidos e filtrados por diferentes razões. Para Umberto Eco (1994), como imagens empobrecidas, os mapas são sempre infiéis. Já para Flusser no seu manuscrito Mapas e Hotéis os mapas são sempre fiéis aos pontos de vista sob os quais são produzidos. E esses pontos de vista são questão de interesse: mapas turísticos revelam atrações populares, hotéis e restaurantes, enquanto mapas topográficos se ocupam com relevo, corpos d'água e vegetação.

A seleção do que é representado ou não no mapa, no entanto, vai além da utilidade temática dessa imagem. Até mapas insuspeitamente objetivos são produzidos e portanto reproduzem, pela sua propagação, manipulações frequentes ou distorções intencionais, passando por censura que visa suprimir determinados elementos por motivos de segurança, política, economia ou por outras justificativas que geram ausências ou que Brian Harley concebe como "silêncios" (2009).

Segundo o autor, os "silêncios" dos mapas são um conceito central em toda sua argumentação sobre a influência de suas mensagens políticas subjacentes. Esse é um tipo de filtragem ideológica que pode suprimir, por exemplo, determinadas parcelas da sociedade, como os pobres, as populações nativas e outros grupos de menor força política, reforçando a percepção de superioridade de grupos hegemônicos. Hoje, porém, os mapas são tão automatizados que ocultam a intenção produtora humana

como resultado de escolhas orientadas política, social e economicamente.

As companhias que produzem e controlam os dispositivos portáteis de computação pervasiva e as redes móveis de telecomunicações disputam de forma assimétrica o exercício do poder. A *Google*, por exemplo, a despeito das críticas que desperta em assuntos como privacidade, direitos autorais e censura, está em todas as casas, escritórios, mídias móveis, disponibilizando, entre outros serviços, mapas próprios e que têm imenso poder na produção de realidade.

Diante da ubiquidade dos serviços de pesquisa e visualização de mapas e imagens de satélite e dos aplicativos de navegação e trânsito, vivemos a situação instalada (e não mais a possibilidade teórica) do "mapa do império em escala um por um" de Umberto Eco (1994): um mapa em tamanho real, transparente e permeável, estendido e orientável, onde o que Michel de Certeau denomina cidade "de cima" e "de baixo" (2014) colidem em diferentes temporalidades, em sobrevôos e caminhadas digitais corporificadas capazes de evocar sensações e abrigar histórias e narrativas. Atualizável, mas sempre em defasagem em relação ao território e empobrecido, o novo mapa representa um território habitado por súditos que, na realidade, habitam sobre o mapa. Um mapa que se tornou o próprio império!

Investigando diferentes mapas da cidade de Fortaleza no período da pesquisa, percebeu-se que o riacho não aparecia nas representações cartográficas de maior circulação na sociedade. Sua presença em guias turísticos, no Plano Diretor de Fortaleza (Fortaleza, 2009) e no Google Maps tinha sido sub-representada. Reconhecendo as possibilidades de ampliação do espaço pela adição de camadas informacionais digitais ao espaço urbano, questionou-se: qual a potência da arte contemporânea em tensionar os discursos de produção de verdade e os interesses do capital na produção do espaço urbano? Como responder ao

apagamento do Riacho Pajeú utilizando as potencialidades de ampliação da realidade criadas pelas camadas informacionais da cidade? De que maneira a intervenção artística em espaços urbanos e informacionais pode operar transformações no imaginário e na memória de modo a disputar esse riacho?

O estudo explorou a apropriação dessas mídias pelas artes, buscando formas de jogar com e contra os aparatos, para a construção, a distribuição e a recepção de contradiscursos fora dos interesses hegemônicos da produção da cidade pelo capital através da imagem do mapa. Para tanto escolheu a *Google* e sua ferramenta *Google Maps* como campo de batalha.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Alfredo de. **Diário da Expedição de Matias Beck ao Ceará em 1649.** In: Revista do Instituto do Ceará, Fortaleza, p. 327-405, 1903.

CASTRO, José Liberal de. **Fatores de localização e de expansão da cidade de Fortaleza.** Fortaleza: Imprensa Universitária/UFC, 1977.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer** (22ª ed.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

ECO, Umberto. **O Segundo Diário Mínimo.** Rio de Janeiro: Record. 1994

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Sinergia; Relume Dumará, 2009, p. 27.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade.** São Paulo: Annablume, 1985.

FLUSSER, Vilém. **Mapas e hotéis. Manuscrito**. Documento 3071. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: http://www.arquivovilemflussersp.com.br. Acesso em: 1 set. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 3ª edição, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

FORTALEZA. **Decreto nº 13.290**, de 14 de janeiro de 2014. Dispõe sobre a criação do Parque Linear do Riacho Pajeú. Diário Oficial do Município de Fortaleza, Fortaleza, CE, 21 jan. 2014.

FORTALEZA. [Secretaria Municipal de Urbanismo e Meio Ambiente - SEUMA]. **Mapas do Plano Diretor** (Lei nº 62/2009). Fortaleza: SEUMA, 2009. Disponível em: https://urbanismoemeioambiente.fortaleza.ce.gov.br/urbanismo-e-meio-ambiente/125-

mapas-do-plano-diretor. Acesso em: 21 jan. 2014.

GIRÃO, Raimundo. **Geografia estética de Fortaleza**. 2. ed. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil,1979.

GOOGLE. **Parque Pajeú - 25 de Março**, Fortaleza (CE). Google Maps. s.d.a. Disponível em: https://maps.app.goo.gl/RDjGKMHP5LLUv5ZG8. Acesso em: 1 dez. 2024.

GOOGLE. **Parque Pajeú - 25 de Março**, Fortaleza (CE). Google Maps. s.d.b. Disponível em: https://maps.app.goo.gl/Ry6ewBoYcU4B4pCE8. Acesso em: 1 dez. 2024.

GOOGLE. **Parque Pajeú - Palácio do Bispo.** Google Maps s.d.c. Disponível em: https://maps.app.goo.gl/jTvosouEH4Hfp1bS8. Acesso em: 1 dez. 2024.

GOOGLE. **Praça Pajeú - CDL**. Google Maps. s.d.d. Disponível em: https://maps.app.goo.gl/MPM3xGFqifyapkYu5. Acesso em: 1 dez. 2024.

GOOGLE. **Praça Pajeú - CDL**. Google Maps. s.d.e. Disponível em: https://maps.app.goo.gl/qPX4bBHfEuQChWFf7. Acesso em: 1 dez. 2024.

GOOGLE. **Parque Pajeú - Mercado Central**, Fortaleza (CE). Google Maps. s.d.f. Disponível em: https://maps.app.goo.gl/pV6N3Exy22R219X27. Acesso em: 1 dez. 2024.

GOOGLE. **Parque Pajeú - J. da Penha**, Fortaleza (CE). Google Maps. s.d.g. Disponível em: https://maps.app.goo.gl/7mKXW9sB1sFsMkca9. Acesso em: 1 dez. 2024.

GOOGLE. **Parque Pajeú - J. da Penha**. Google Maps. s.d.h. Disponível em: https://maps.app.goo.gl/yQAaDDiZrdrRsW9d7. Acesso em: 1 dez. 2024.

GOOGLE. **Google Map Maker has closed**. Google Maps. s.d.i Disponível em: https://support.google.com/mapmaker/answer/7195127. Acesso em: 1 dez. 2024.

HARLEY, Brian. **Mapas, saber e poder**. Tradução de Mônica Balestrin Nunes. Confins. [Online] 5, 2009. Disponível em: http://confins.revues.org/index5724.html. Acesso em: 07 out. 2013.

HARLEY, Brian. **Deconstructing the map**. Cartographica, v. 26, n. 2. 1992, p. 1-20.

TEIXEIRA, Ana Cecília de Andrade. **Parque ampliado do Pajeú: uma abordagem *site-specific* com uso de *locative media***. 2017. 146f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.



Resumo: O presente artigo sintetiza parte da pesquisa de mestrado intitulada “Imaginar a queda, dançar a gravidade: percursos para uma vídeo--dança-instalação”. O objetivo do texto é apresentar artistas e obras que serviram de referência no processo de criação de *Projeções para quedas* (2024), introduzindo, assim, conceitos centrais ao trabalho. A poética da queda é abordada sob a perspectiva da dança, da performance e da imagem em movimento – campos que oferecem modos singulares de pensar e experimentar o corpo em queda. Apresentaremos obras da segunda metade do século XX que exploraram a gravidade como força estética e conceitual, assim como produções audiovisuais que constroem a queda de maneira híbrida, na interseção entre corpo e imagem. O texto desenvolve a ideia de uma performatividade própria à videodança, que emerge de seu caráter híbrido, no qual as escolhas estéticas e operacionais de filmar o corpo que dança visam a experiência cinestésica. Por fim, as discussões são articuladas ao processo de criação da obra, expondo sua construção.

Palavras-chave: Queda. Performance. Imagem técnica. Videodança. Performatividade da imagem.

CORPO EM QUEDA: DA PERFORMANCE À PERFORMATIVIDADE DA IMAGEM

Lígia Villaron Pires

A força atrativa gravitacional – ou gravidade, como é mais conhecida – atua sobre tudo o que é feito de matéria. No caso de corpos de massa muito grande, como a Terra, essa força é tão elevada que cria um campo gravitacional, atraindo para si tudo o que está ao seu redor. Esse fenômeno, responsável por nos puxar para o centro do planeta, é também o que nos faz cair.

Cair faz parte da experiência humana. Tal ação marca etapas importantes de nosso ciclo de vida: caímos quando bebês, na incessante tentativa de nos verticalizarmos, e tornamos a cair quando mais velhos, à medida que nossos corpos volvem à fragilidade e cedem à gravidade. No restante do tempo, geralmente estamos tentando não cair. Temos medo porque aprendemos – muitas vezes por experiência própria – que a queda é feia, dolorosa e cruel. Mas ela é também inevitável: a gravidade, enquanto força universal, age sobre todo o cosmos, e são os seus termos que ditam a nossa experiência corpórea. Diante de tal inevitabilidade, como pensá-la e encará-la de outro modo?

A obra *Projeções para quedas* (2024), desenvolvida no âmbito de minha pesquisa de mestrado em Poéticas Visuais e Processos de Criação no PPGAV da UNICAMP, alicerça-se nesse desvio na maneira de se pensar a queda, buscando outras formas de cair através do corpo, da imagem e do espaço. Ao se constituir como uma vídeo-dança-instalação, opera, ainda, um desvio na maneira de se pensar a própria imagem.

Este artigo apresenta artistas e obras que serviram de referência para essa criação e contribuíram para a articulação de conceitos que sustentam o trabalho. Inicialmente, nos concentraremos na produção de artistas dos campos da performance e da dança, que nos mostram formas de pensar o cair

como um caminho, uma oportunidade, uma escolha consciente capaz de revelar outras possibilidades sensíveis em termos de experiência do corpo. Em seguida, analisaremos obras audiovisuais que constroem a queda de forma híbrida, entre corpo e imagem, a fim de discutir como o uso do aparato pode originar uma imagem performativa. Por fim, apresentaremos brevemente o processo prático de criação da obra, desenvolvida em colaboração com artistas da dança e do som a partir de tais questões.

IMAGINAR A QUEDA, DANÇAR A GRAVIDADE

Doris Humphrey (1895–1958), dançarina estadunidense precursora da dança moderna, traz em sua teoria do movimento as noções de queda e recuperação (*fall and recovery*), que constituem, segundo ela, o cerne do movimento:

> Toda a existência flutua entre resistir e ceder à gravidade. (…) São dois os pontos estáticos na vida física: o corpo parado, no qual os milhares de ajustes para mantê-lo de pé são imperceptíveis, e a horizontalidade, o último repouso. A vida e a dança acontecem entre esses dois pontos e, assim, formam o arco entre duas mortes. Esse tempo de vida é composto por milhares de quedas e recuperações – todas altamente especializadas e exageradas na dança – que resultam em ênfases de todas as qualidades e temporalidades (Humphrey, 1987, p. 106, tradução nossa[1]).

A partir dessa perspectiva, é possível pensar a queda não como um fim, mas como um caminho, um percurso no espaço-tempo que pode ser desfrutado, saboreado e vivenciado em sua plenitude. Tal concepção indica uma inflexão significativa no modo de compreender a dança no contexto cênico ocidental, no

1 No original: *"All life fluctuates between the resistance to and the yielding to gravity. (…) There are two still points in the physical life: the motionless body, in which the thousand adjustments for keeping it erect are invisible, and the horizontal, the last stillness. Life and dance exist between these two points and therefore form the arc between two deaths. This lifetime span is filled with thousands of falls and recoveries - all highly specialized and exaggerated in the dance - which result in accents of all qualities and timings".*

qual a queda assume o papel de um elemento que é, ao mesmo tempo, estruturante e de ruptura, instaurando novas possibilidades de leitura e criação.

Diferindo-se da dança clássica, a dança moderna e a dança contemporânea passam, assim, a reconhecer a importância da gravidade como impulso gerador de movimento. Dessa forma, a queda deixa de ser compreendida como uma falha, como aponta Laurence Louppe (2012, p. 105):

> Uma das grandes descobertas da dança contemporânea é a importância do peso, não somente o peso como fator de movimento, de uma perspectiva biomecânica, mas como desafio poético primordial. (...) Aceitar o peso e trabalhar com ele como se trabalha uma matéria viva e produtiva têm constituído o princípio fundador da modernidade da dança.

Steve Paxton (1939 - 2024), dançarino estadunidense pós-moderno, traz a ideia de nossa relação com a gravidade como uma "negociação" que se inicia no momento em que saímos do útero (Paxton, 2021). É interessante pensar nesses termos, pois, embora a gravidade se apresente como uma força universal e imutável, existe a possibilidade de exercer ação diante do que está posto.

No início dos anos 1970, Paxton criou a técnica de Contato Improvisação (CI), a partir de investigações conjuntas com outros dançarinos. Nessa técnica, assume-se o peso como a essência do movimento, e a dança surge do contato dos corpos e da transferência de peso entre eles, que buscam equilíbrio – no sentido físico do termo[2] – e fluidez. Nessa espécie de conversa que se estabelece entre os corpos, a experimentação do pesar em diferentes direções abre espaço para quedas, e o cair torna-se uma das bases da prática: "Os participantes se empenham (...)

2 Estado do sistema cujas forças que agem sobre ele se contrabalançam e se anulam de maneira mútua.

a abraçar o prazer da desorientação como uma oportunidade: a de ultrapassar a monotonia das orientações perpendiculares de nossas estradas bem traçadas, de nossas cadeiras bem parafusadas, de nossas cidades bem demarcadas" (Musée, 2018, p. 17, tradução nossa[3]).

Outro nome importante na investigação da gravidade é Trisha Brown (1936 - 2017) que, assim como Steve Paxton, foi uma das fundadoras do movimento pós-moderno na dança, que contribuiu para borrar as fronteiras entre dança e performance. Em suas *Equipment Dances*, equipamentos como cordas, polias, cabos e trilhos são utilizados para experimentar a gravidade de diferentes formas. Uma dessas criações é *Man Walking Down the Side of a Building*, performada pela primeira vez em abril de 1970, em Nova Iorque, por Joseph Schlichter, que cai lentamente do topo de um prédio de sete andares localizado no número 80 da Wooster Street, até parar, firme, na horizontal – perpendicularmente ao prédio, preso por um equipamento de escalada. Logo em seguida, ele começa a caminhar lenta e vigorosamente até chegar ao chão, finalizando assim a performance. Já em *Rummage Sale and the Floor of the Forest*, performado em 1971, dançarinas se movem por entre roupas penduradas em uma trama de cordas, vestindo-as e retirando-as, enquanto um bazar de vestimentas no qual o público pode participar ocorre logo abaixo. Como a ação de se costurar por entre as vestimentas requer considerável esforço físico, as dançarinas descansavam suspensas pelas roupas que as vestiam, numa trégua que suscita uma queda iminente. Outro exemplo é *Spiral*, apresentado pela primeira vez em 1974, em que Trisha Brown, Carmen Beuchat e Sylvia Palacios Whitman sobem escadas e se amarram a cordas que lhes permitem descer por

3 No original: *"Les contacteurs s'efforcent [...] d'embrasser les joies de la désorientation comme une chance : celle de dépasser la monotonie des repères orthonormés de nos routes bien tracées, de nos chaises bien vissées, de nos villes bien quadrillées"*

pilares de maneira espiralada e paralela ao chão, ação que dura entre 15 e 30 segundos.

Por meio dessas obras, Brown busca não só explorar a gravidade, experimentando outros modos de se estar em queda, mas também inverter certas lógicas e questionar o que está posto: ao se realizarem em lugares não convencionais para a dança naquele momento e ao inscreverem o gesto banal enquanto movimento dançado, as obras redesenham a relação entre dança, espaço e a experiência do espectador, aproximando a dança do cotidiano. Essas características, pertinentes ao movimento pós-moderno na dança, mobilizaram também o desenvolvimento de *Projeções para quedas*.

No campo da performance, o artista conceitual neerlandês Bas Jan Ader (1942-1975) dedicou parte da sua vida em explorações com a gravidade. A série *Fall*, por exemplo, reúne diversas performances realizadas em filmes ou fotografias. Em *Fall 1* (1970), Ader senta em uma cadeira no telhado de sua casa, em Los Angeles, e dali cai; em *Fall 2* (1970), ele cai com a bicicleta em um canal de Amsterdã; em *Broken Fall (Organic)* (1971), cai do galho de uma árvore, diretamente para um riacho; e em *Broken Fall (Geometric)* (1971) cai, lateralmente, sobre um cavalete. Nesses trabalhos, o artista escancara a provisoriedade e a fragilidade de nossa posição vertical e nos apresenta o cair como uma forma de presença, como possibilidade de ceder às curvaturas do espaço-tempo e sentir o universo (Van Calmthout, 2005). O que interessa nessas performances, para além dessa perspectiva, é que elas não foram realizadas para o público e então, na ocasião, registradas em fotografia ou filme, mas sim realizadas para a própria câmera. Elas foram concebidas enquanto performance para a câmera e passam a existir enquanto performance, para o público, através da imagem.

Outro artista que explorou a gravidade em performances para a câmera é o estadunidense Bruce Nauman (1941-), em seus vídeos

Slow Angle Walk (Beckett Walk) (1968), *Revolving Upside Down* (1968) e *Pacing Upside Down* (1969), nos quais realiza movimentos repetitivos por longos períodos – andar, girar e passear, respectivamente. Apesar de se tratar de ações banais, suas escolhas relativas à orientação e ao enquadramento da imagem as complexificam de tal maneira que temos a impressão de que desafiam a gravidade: por meio da mediação da imagem, ele é capaz de andar por tetos e paredes. O movimento é transformado por um recurso aparentemente simples, mas que é oriundo de uma atenção precisa às potencialidades do meio de criação.

Ao aproximarmos os trabalhos de ambos os artistas, nota-se que, embora suas performances sejam concebidas para a câmera, as relações estabelecidas com o aparato diferem em cada um deles. Em Ader, a performance existe na imagem porque ele a elege enquanto mediadora de sua ação para o mundo. Sem ela, contudo, a performance poderia se dar do mesmo jeito. A imagem, neste caso, *reapresenta* suas ações. A queda realizada torna-se a queda na imagem. Trata-se da performance *na* imagem. Já em Nauman, a imagem tem um papel ativo na constituição da performance, pois altera não apenas a percepção que temos de sua ação, mas a própria ação. A performance só existe enquanto tal *devido* à imagem. Trata-se da performance *da* imagem.

No livro *Extremidades do vídeo* (2008), a pesquisadora Christine Mello elenca os procedimentos de desconstrução, contaminação e compartilhamento como constituintes, cada um à sua maneira, do que ela denomina "extremidades do vídeo". Pode-se dizer que, nesses vídeos de Nauman, há um processo de contaminação entre as linguagens. Segundo a autora, a ideia central desse procedimento está no fato de o vídeo não ser considerado como "um produto acabado de linguagem, mas sim como um processo, em que as outras linguagens e seus reflexos co-participam da experiência artística sem um estatuto hierárquico" (Mello, 2008, p. 139). Além disso, essa extremidade

do vídeo é responsável por expandir o vídeo enquanto dispositivo e por ampliar seu espaço sensório, uma vez que, em combinação com outras formas, ambas as linguagens se potencializam.

Um processo similar ocorre no caso da videodança. Tal termo foi criado para designar a dança contaminada pelo vídeo, em um contexto em que o surgimento do suporte videográfico remodelava a maneira de se fazer e pensar as imagens. Atualmente, contudo, ele diz respeito ao produto híbrido entre dança e audiovisual, sem se restringir ao uso da imagem eletrônica em si[4]. A artista Maya Deren (1917-1961), ucraniana posteriormente naturalizada estadunidense, foi uma figura expoente do cinema experimental e é considerada precursora da videodança. Além de exímia cineasta e montadora, Deren cultivava uma relação pessoal com a dança, sendo por vários anos assistente da coreógrafa e antropóloga Katherine Dunham (1909-2006). Seus três primeiros filmes, *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) e *Study in Choreography for Camera* (1945), contêm cenas que exploram a gravidade.

Em *Meshes of the Afternoon*, filme de narrativa não linear, carregado de uma atmosfera onírica, há uma cena de uma longa queda, em que os termos da gravidade parecem ser outros do que os conhecidos por nós. Deren escorrega, flutua, resiste – e dança –, enquanto cai vertiginosamente em uma escada, em uma espécie de suspensão do espaço-tempo. Em *At Land*, a queda acontece por entre as pedras de uma praia: após um salto, Deren cai em um lento escorregar, até retornar ao chão. Em *Study in Choreography*

4 Sobre isso, Douglas Rosenberg (2012, p. 16) aponta: "*In Latin America, and Buenos Aires in particular, the therm videodanza (videodance) is generally applied to all dance made for the screen regardless the actual method of recording (for instance, video, film, digital media). In this case, the term refers more to a state of mind or a paradigm of production than to the actual materiality or formal qualities of the work in question*". Em tradução livre: "Na América Latina, e em Buenos Aires em particular, o termo videodanza (videodança) é geralmente aplicado a todas as danças feitas para a tela, independentemente do método efetivo de gravação (por exemplo, vídeo, filme, mídia digital). Nesse caso, o termo se refere mais a um estado de espírito ou ao paradigma de produção do que à materialidade efetiva ou às qualidades formais do trabalho em questão".

for Camera, o dançarino Talley Beatty salta em um *grand-jeté* que impressiona pela duração e pela amplitude, bem como pela aterrissagem de leveza admirável. Para criar o efeito de suspensão presente em tais passagens, Deren agrupa diversos planos curtos e ligeiramente semelhantes do mesmo movimento, realizando os cortes sempre no meio da ação – além de recorrer, em alguns momentos, à câmera lenta. Desse modo, nenhuma tomada isolada contém a ação em sua totalidade, e o movimento só se completa, de fato, através da junção dos planos.

Deren designava seus filmes enquanto "filme-dança" (*film-dance*): "uma dança tão relacionada com a câmera e o corte que não pode ser 'performada' como uma unidade em nenhum outro lugar além desse filme em questão" (Deren, 2005, p. 222, tradução nossa[5]), ou seja, os movimentos são alargados não só por se darem em um espaço-tempo flexível, próprio ao contexto fílmico, mas sobretudo pela manipulação que é feita através da câmera e da montagem.

Os trabalhos de Deren, assim como os de Nauman se enquadram em uma lógica de "arte dos aparatos", em que os fundamentos dos dispositivos são incorporados na criação, resultando em poéticas híbridas. Segundo Cesar Baio (2015, p. 35), tal noção diz respeito a:

> (...) uma série de práticas que assumem as tecnologias de mediação como campo de experimentação em busca de novos regimes de imagem, operando através de uma especulação criativa incessante que visa, sobretudo, estabelecer outras políticas de sensibilidade e outras formas de conhecimento.

Diferentemente dos trabalhos de Bas Jan Ader, as quedas de Deren não são retratadas em sua completude, sem cortes, mas se constroem por meio do corte. É provável, inclusive, que Deren

5 No original: *"a dance so related to camera and cutting that it cannot be 'performed' as a unit anywhere but in this particular film".*

sequer tenha caído, de fato, durante as filmagens. A queda, mais do que uma ação material, é resultado de uma construção dada pelo movimento do corpo que dança juntamente com o movimento e o enquadramento da câmera e com a montagem. Corpo, câmera, imagem, espaço, coreografia: a partir da tessitura de diferentes noções composicionais, a queda existe enquanto imagem.

No livro *Máquinas de imagem*, Cesar Baio (2015) traça reflexões em torno da experiência de criação imagética contemporânea, em especial as que se dão através de mediações tecnológicas. Dentre os regimes de imagem trabalhados pelo autor, é possível interpretar os vídeos de Nauman e os filmes de Deren a partir do *regime performativo*, uma vez que são trabalhos que compreendem a potencialidade do corpo e se esforçam para criar imagens que existem a partir de sua presença, e não enquanto mera referência a objetos ausentes. Nauman e Deren não estavam interessados em simplesmente recriar a presença cênica, mas em construir uma presença autêntica, atrelada à tela e ao corpo presente na imagem.

No que diz respeito à videodança, essa noção de imagem relaciona-se ao que propõe Douglas Rosenberg (2012) no livro *Screendance*. O autor constrói a ideia de que as danças para telas permitem uma reconceitualização da noção de corporeidade, uma vez que o corpo se desvincula de um absolutismo somático e material. O corpo que dança, inicialmente transformado em imagem, é re-corporificado através dos componentes técnicos-expressivos do meio audiovisual, tornando-se um corpo autêntico, um híbrido que é ao mesmo tempo corpóreo e mediado. Tal reconceitualização não se aplica apenas ao modo como passamos a ver o corpo, mas também ao modo como passamos a ver a imagem. O corpo é imagem e a imagem é corpo. A performatividade emerge nesse entrelaçamento, como efeito de presença produzido pela articulação técnico-sensível do dispositivo.

Outro aspecto que sustenta o caráter performativo da videodança reside em sua construção cinestésica. Segundo Karina Almeida, ao explorar uma poética do movimento que emerge de uma lógica cinestésica e sensorial, a videodança revela novas possibilidades da relação corpo-espaço-tempo:

> A coreografia do movimento do bailarino e a coreografia da câmera – o como o corpo será observado pela lente – são guiados por uma lógica cinestésica que constrói uma dramaturgia do movimento. Em certo sentido, a videodança adensa questões fundamentais da dança contemporânea, trazendo para si a verticalização de um modo de pensar-fazer coreografias profundamente guiado pela cinestesia (Almeida, 2021, p. 95).

Cinestesia é o nome dado ao sexto sentido, que diz respeito tanto à *percepção do movimento* quanto à *sensação de movimento*. A videodança, portanto, enquanto fazer cinestésico, não apenas escreve o movimento, como também o convoca, em uma coreografia produzida a partir da junção de múltiplos elementos: o corpo do bailarino, o corpo do cinegrafista, a relação dos corpos com o espaço, o espaço-tempo fílmico. Entrelaçados pela montagem, tais elementos originam corpos e coreografias únicos, que emergem enquanto imagem e que, através da cinestesia, se apresentam enquanto um outro.

Para Paulo Caldas (2012), a dimensão cinestésica é capaz de, na videodança, prolongar a experiência do ver para além dos olhos. Em minha investigação poética nesse campo, busco extrapolar a questão da experiência contemplativa do espectador não apenas pela construção cinestésica, mas também pela experimentação de formatos que integrem dispositivos capazes de mobilizar, de alguma forma, o corpo do espectador.

Assim como Maya Deren, além de ser realizadora audiovisual entusiasta da montagem, tenho uma relação pessoal com a dança. Minha aproximação com a linguagem da videodança parte do desejo de investigar o movimento por meio de múltiplas escrituras e noções composicionais. Em 2019, no âmbito do meu projeto de

conclusão de curso da graduação em Comunicação Social – Midialogia, criei, com o grupo *teia* (formado por mim, Natália Beserra e Murilo Augusto), uma videodança interativa, intitulada *10 estudos para uma videodança interativa*, na qual o espectador assume uma postura ativa na construção da narrativa através do toque na tela, tornando-se assim um interator. Naquele momento, já estávamos interessados em explorar essa imagem performativa e a videodança expandida para além da sala escura do Cinema. Em minha pesquisa de mestrado, realizei, com outras parcerias, uma investigação que expande ainda mais a preocupação com o espaço de exibição. Em *Projeções para quedas*, tomando-se a queda enquanto objeto e mobilizador poético, busca-se pensar o espaço de exibição como arquitetura constituinte da obra e investigar a narrativa não linear a partir de múltiplas telas – o que se dá na forma de uma vídeo-dança-instalação.

A pesquisadora Claire Bishop aponta que "(...) muitos artistas se voltaram para a arte de instalação justamente pelo desejo de expandir a experiência visual para além do bidimensional e de oferecer a ela uma alternativa mais vívida"(2005, p. 11, tradução nossa[6]) . No caso específico do trabalho com vídeo, Christine Mello contribui:

> O trabalho constituído pelas videoinstalações e projeções diz respeito à questão do rompimento da hegemonia do gesto contemplativo na arte, à inclusão de múltiplos pontos de vista e ao corpo como um todo, em estado de deslocamento inserido no contexto de significação da obra. Compreende um momento da arte de supressão do olho como único canal de apreensão sensória para a imagem em movimento (Mello, 2007, p. 148).

Em *Projeções para quedas* busca-se, através da articulação do corpo, da imagem e do espaço, evocar o movimento.

6 No original: *"(...) many artists turned to installation art precisely through the desire to expand visual experience beyond the two-dimensional, and to provide a more vivid alternative to it".*

Se na videoinstalação, como aponta Mello (2008), o vídeo se desloca do epicentro de sua linguagem (imagem e som), para gerar sentidos com o espaço, a arquitetura e com o público, constituindo um "dispositivo contaminado de linguagem", no caso de uma vídeo-dança-instalação as camadas se adensam: corpo e espaço são tratados duplamente, uma vez que a videodança já se estabelece a partir desses fatores, manifestados em múltiplas faces – o espaço físico em que o corpo que dança e o corpo que filma se encontram, o espaço do quadro que o corpo filmado ocupa e o espaço virtual criado a partir da edição.

O processo de criação da obra iniciou-se com explorações partindo do corpo, experimentado o cair desde múltiplos disparadores. Tais explorações foram conduzidas por mim e realizadas em conjunto com as dançarinas Iara Medeiros e Mariana Mastroianni. Após diversos encontros, começamos a desenvolver princípios operadores para improvisações, que resultaram nas seguintes qualidades: peso/contrapeso, em dueto; desmoronar, a partir das articulações; flutuar, buscando a qualidade de um estado de gravidade zero; suspensão, visando o prolongamento do corpo e da temporalidade; e queda e recuperação, buscando um movimento fluido em que a queda impulsiona outros movimentos. Na dança, a queda se deu sobretudo por esses caminhos. Já na imagem, ela foi construída principalmente na etapa da edição.

Por se tratar de uma videoinstalação com três telas, em que os vídeos são concebidos para serem assistidos sincronizadamente, realizei uma montagem transversal, na qual o resultado do conjunto orienta a elaboração composicional das imagens e dos movimentos, de modo que o quadro é continuamente extrapolado: não delimita, mas tece relações. Ora essas relações se dão pela presença de imagens análogas em cada uma das telas, mas com composições e ritmos próprios; ora por imagens idênticas, que ampliam o movimento por meio da repetição; e ora por imagens

que se deslocam entre os quadros, intensificando o fluxo de movimento. A queda, portanto, se dá não apenas na construção de novos movimentos a partir daqueles inicialmente gravados – pela repetição de planos análogos, pela câmera lenta que alarga o cair, pela orientação do plano ou pela velocidade reversa que desafia a gravidade –, mas também na relação entre as telas. A passagem entre as sequências, por exemplo, foi construída de modo que as dançarinas literalmente caem, através de seus movimentos, de uma sequência para a outra.

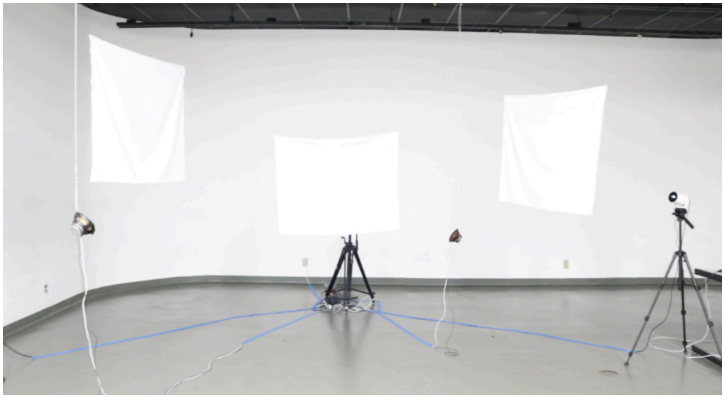


Figura 1: Visão geral da instalação (luzes acesas). Fonte: acervo pessoal.

Na abordagem de montagem adotada neste trabalho, assumo o papel de coreógrafa de imagens, construindo ritmos e dramaturgias autênticas a partir do material existente, de modo a fazer emergir uma performatividade própria às imagens. A trilha sonora, por exemplo, foi criada após a montagem, pela artista Verônica Gesteira, a partir do ritmo construído pela dança das imagens.

Em termos de instalação – etapa final do processo de criação da obra – buscou-se igualmente evocar a queda, inspirando-se na obra *Light Vulnerable Objects Threatened By Eight Cement Bricks* (1970), de Bas Jan Ader. Nela, oito objetos delicados são

“ameaçados” por oito pesados tijolos de cimento suspensos acima de cada um deles. Em *Projeções para quedas*, as imagens e o som também se encontram suspensos, criando um espaço tridimensional pelo qual o espectador pode se deslocar e buscar pontos de vista para além do frontal. Se, em Ader, a queda é evocada pela sensação de cair iminente dos tijolos de cimento e pela tensão que isso gera, em minha obra, a escolha de suspender as superfícies de projeção e os alto-falantes não visa o peso, mas a leveza e a sensação de suspensão, alinhando-se à proposta de ressignificação da queda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso traçado, marcado por colaborações, exercícios de imaginação e experimentações, reafirma a arte como um campo fértil para enfrentar as crises contemporâneas, propondo novas formas de ver e criar e concebendo outras maneiras de se estar no mundo.

A partir dos processos aqui descritos, buscou-se a construção de uma imagem com força em sua presença, resultando em uma obra que não é estanque, mas dinâmica. Ao eleger a queda como objeto, reconhecemos sua condição compartilhada – física, existencial, política. Ao abordá-la poeticamente, projetamos ao espectador um vetor de sentido aberto. Trata-se de ativá-la enquanto experiência, fazendo com que ela deixe de ser apenas metáfora para se tornar operação: um gesto que tensiona a verticalidade e a estabilidade como norma e convoca o corpo e a presença.

Projeções para quedas são projeções para o presente e para o futuro: um lançar-se em terrenos de experimentação de outras possibilidades. Do corpo, da imagem, do espaço. Do cair, do estar, do ser. Aceitando o risco como parte constitutiva do movimento. Projetando danças, imagens e sons como se fossem paraquedas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Karina. **Por uma lógica do corpo: cinestesia e coreografia na criação em videodança**. p. 88-101 In: PEREIRA, Sayonara (Org.). Dança(s), lugares e paisagens: escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT. São Paulo: ECA-USP, 2021. p. 88-101.

BAIO, Cesar. **Máquinas de Imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade**. São Paulo: Annablume, 2015.

BISHOP, Claire. **Installation art: a critical history**. London: Tate, 2005.

DEREN, Maya. **Essential Deren: collected writings on film**. Kingston, New York: Documentext, 2005.

CALDAS, Paulo. **Poéticas do movimento: interfaces**. In: CALDAS, Paulo; et al. (Org.). Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. v. 5.

HUMPHREY, Doris. **The art of making dances**. Princeton, NJ: Dance Horizons; Princeton Book, 1987.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MELLO, Christine. **Arte nas extremidades**. In: MACHADO, Arlindo (Org.). Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MUSÉE de la danse. **Gestes du contact improvisation**. Rennes: Musée de la danse éditions, 2018. Disponível em: <https://hal.science/hal-02440193/document>. Acesso em: 19 fev. 2023.

ROSENBERG, Douglas. **Screendance: inscribing the ephemeral image**. Nova York: Oxford University Press, 2012.

VAN CALMTHOUT, Martijn. **To fall is to understand the universe**. In: DE APPEL. The Gravity in Art. Amsterdam: de Appel, 2005. Disponível em: <http://basjanader.com/dp/Calmthout.pdf>. Acesso em: 6 maio 2023.

Lígia Villaron Pires







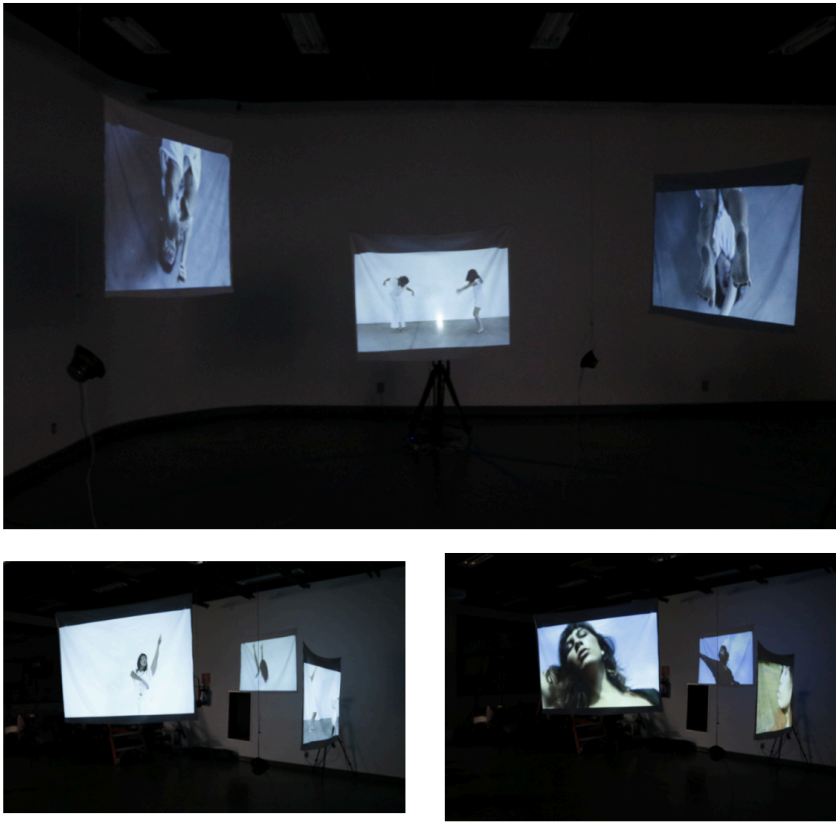


Figuras 1 a 4: Registros da performance
Videodança vertical: edição em tempo real (2019)





Figuras 5 a 6: Capturas de tela da obra *10 estudos para uma videodança interativa* (2019)



Figuras 1 a 4: Registros da performance
Videodança vertical: edição em tempo real (2019)



Resumo: O artigo problematiza questões poéticas presentes nas práticas artísticas de Ana Angélica Costa baseadas nos estudos das relações entre a câmara obscura e a performatividade da imagem. Nele será analisada uma vivência com uma câmara obscura portátil de 2x2x2m, montada no quintal da casa-ateliê da artista, para a qual foram convidados artistas a fim de desenvolver diálogos poéticos e experimentar encontros e interações entre diferentes corpos e imagens. Para análise da experiência será utilizada a abordagem da performatividade da imagem desenvolvida por Cesar Baio.

Palavras-chave: Corpo. Câmara obscura. Performatividade da imagem. Poéticas da imagem. Processos artísticos experimentais.

O CORPO IMPLICADO NA EXPERIÊNCIA COM A CÂMARA OBSCURA

Ana Angélica Teixeira Ferreira da Costa

Neste artigo, procuro refletir sobre como o conceito de performatividade da imagem (Baio, 2015) se relaciona com as minhas práticas artísticas com a câmara obscura. Tenho percebido como a experiência corporal imersa em um espaço produtor de imagens se revela um campo de encontros entre corpos, coisas e imagens, que tem seus diálogos, frutos desse encontro, intensificados pela experiência de imersão neste ambiente imagético.

Nos últimos 20 anos, venho desenvolvendo práticas que envolvem a experimentação com imagens geradas em câmaras obscuras em diferentes meios: da experiência corporal imersiva ao adentrar um quarto escuro produtor de imagens, passando pelo registro das imagens formadas através de fotografias digitais, animação de imagens em vídeo, vídeos de pequenos acontecimentos dentro da câmara e fotografias feitas com a técnica *pinhole*[1]. Além destes meios, destaco a performance coletiva com *Câmeras de vestir*[2]: câmaras escuras "vestíveis", de diferentes formatos, que geram diferentes imagens e transformam quem as experimenta em estranhos seres com capacetes triangulares e trapezoidais.

Minha pesquisa de doutorado tem como objetivo criar experiências e pensar com as imagens produzidas na câmara obscura. Ao longo dela, levanto a hipótese de que a câmara

1 Pinhole: expressão de língua inglesa que caracteriza mundialmente um tipo de câmera fotográfica produzida de forma artesanal que utiliza um pequeno furo de agulha ou alfinete no lugar das lentes nas câmeras convencionais. Traduzida literalmente como câmera do buraco do alfinete (*pin*=alfinete / *hole*=buraco), é mais comumente chamada, no Brasil, de câmera do buraco da agulha ou câmera artesanal sem lentes e, em países de língua francesa ou espanhola, de câmera estenopeica.

2 Mais sobre as câmeras de vestir no site https://anaangelica.art.br/fotografia-experimental/cameras-de-vestir

obscura pode ser concebida enquanto um dispositivo de encontros sensíveis (Baio, 2012). A hipótese procura considerar a câmara obscura sendo não apenas um lugar de produção de imagens, mas um dispositivo no qual a relação entre imagem e experiência corpórea nos permite criar imagens — e imaginar — um mundo com outras relações entre as coisas, em que a materialidade da luz dá corpo às imagens, e os nossos corpos se relacionam e se fundem ou se transformam com / em imagens.



Figura 1: *Câmeras de vestir*. Foto em Pauta - Festival de Fotografia de Tiradentes. Fonte: acervo do Festival e da autora.

No artigo *Performatividades: a presença e o gesto na estética audiovisual* (2012), o artista e pesquisador Cesar Baio apresenta o conceito de dispositivo de encontros sensíveis para analisar obras "que assumem o valor simbólico da presença e do gesto como recursos estéticos capazes de deslocar a relação entre imagem e público para a dimensão do corpo (...)" (Baio, 2012, p.236). O autor propõe a utilização desse conceito para analisar

obras audiovisuais de caráter experimental em que as imagens se relacionam com as pessoas em um ambiente instalativo. Proponho a utilização do conceito para as vivências com a câmara obscura por entender que nela acontece um mesmo tipo de relação entre a materialidade do corpo e da imagem, colocando-os em uma condição performativa.

Desta forma, neste texto propõe-se a reflexão sobre a câmara obscura imersiva de grandes dimensões não apenas como um modo de ver e construir imagens, mas como um lugar de encontros sensíveis em que o corpo está implicado na experiência, um lugar para sentir e relacionar-se com as imagens. Dentro da câmara obscura, o corpo torna-se imagem e dialoga com ela.

A CÂMARA OBSCURA COMO DISPOSITIVO DE ENCONTROS SENSÍVEIS

O princípio da câmara obscura (também chamado de câmera escura ou obscura) é o fenômeno óptico responsável pela formação da imagem no interior de todos os dispositivos produtores de imagens, seja uma câmera analógica, digital ou mesmo um *smartphone*. Qualquer lugar ou recipiente totalmente escuro, no qual a luz atinja o interior por um pequeno orifício, é capaz de formar uma imagem. As características do ambiente e da superfície em que a luz é projetada influenciam diretamente as características da imagem.

As minhas experiências com a câmara obscura têm como objetivo principal o estabelecimento de diálogos com as imagens formadas e com artistas de diferentes áreas de atuação, como dança, música e teatro de sombras. Soma-se a esse panorama a experimentação com objetos e superfícies de projeção, a fim de criar uma experiência imersiva com diferentes imagens e sensações produzidas a partir deste fenômeno físico.

Acerca do uso dos termos câmara escura, câmera escura, câmara obscura ou câmera obscura, não existe um consenso, na

língua portuguesa, no Brasil. Vera Chamma, tradutora do livro *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX* (2012), importante referência para quem estuda este assunto no campo da arte, traduz o termo original em inglês *Camera Obscura* (Crary, 1992) por câmara escura, em sua versão em português. Importantes autores da fotografia, como Naomi Rosenblum, optam pelo termo *Camera Obscura* (com maiúsculas, assim como Crary, no original em inglês), ou *camera obscura*, em minúsculas, como referenciado pelo historiador Geoffrey Batchen (1997) e pelo artista e pesquisador David Hockney (2019)[3].

Nesta pesquisa, adotarei o termo câmara obscura, pela etimologia de cada um dos vocábulos: 'câmara' vem do latim *camara*, que, por sua vez, tem origem no termo grego *kamára*, cujo significado é, inicialmente, abóbada e, posteriormente, uma sala fechada. O termo designa ainda as partes do olho entre a córnea e a íris e entre a íris e o cristalino, chamadas de câmara anterior e câmara posterior, respectivamente. Já o vocábulo 'câmera', apesar de carregar o mesmo significado em contextos ligados à formação da imagem, constitui uma derivação de câmara (Silva, 2014). 'Escura', por seu turno, deriva do latim *obscura* e, segundo Dionísio Silva (2014), teve seu prefixo trocado possivelmente porque a palavra passou a ser pronunciada *scura* no latim vulgar.

Assim, considero o termo *câmara* mais adequado a esta pesquisa por designar uma sala ou compartimento fechado, o que mais se aproxima das características do ambiente da câmara obscura que tratarei aqui: uma câmara imersível. Já *obscura*, elejo por ser uma palavra mais próxima da sua etimologia em latim e estar em consonância com a denominação em outras línguas, especialmente o inglês, língua na qual se concentram muitos estudos sobre o tema.

3 Inicialmente utilizei o termo câmera obscura, utilizando o termo em uma das minhas principais publicações sobre o tema, o livro *Possibilidades da câmera obscura* (2014).

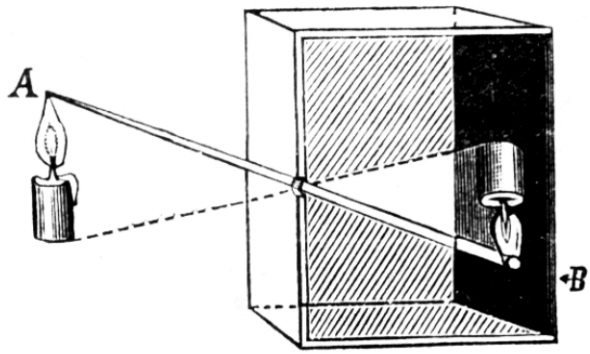


Figura 2: Imagem ilustrativa do funcionamento da câmara obscura. Fonte: Wikimedia, Domínio público https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4257856

A câmara obscura é um dispositivo que participa da história humana há mais de 2.500 anos. Seu registro mais antigo ocorreu no século V a.E.C., no Oriente, pelo filósofo chinês Mo Ti (ou Mò Dí - em chinês escreve-se como 墨翟), e, no Ocidente, por volta de 330 a.E.C., por Aristóteles (Rosenblum, 1997; Renner, 2004). Ela foi muito utilizada por pintores, desde antes do Renascimento até meados do século XVIII (Crary, 2012; Hockney, 2019), para se modificar após a invenção da fotografia e reaparecer enquanto lugar de experimentação artística e pedagógica, a partir da década de 1960, nos Estados Unidos, Alemanha e Itália (Renner, 2004). A partir dos anos de 1980, no Brasil, é utilizada por artistas como Regina Alvarez (Rio de Janeiro, 1948-2007), seguida por Miguel Chikaoka (Registro/SP, 1950) e Paula Trope (Rio de Janeiro, 1962); mais tarde, também pelo Clube da Lata, coletivo gaúcho, por Tiago Rivaldo (Porto Alegre, 1976), Rosa Bunchaft (Napoli, Itália, 1967), Bruno Alencastro (Porto Alegre, 1985), entre tantas outras pessoas artistas, fotógrafas e educadoras.

O interesse pela investigação e pesquisa sobre este tema vem se aprofundando academicamente após o meu ingresso no Doutorado, no PPGAV da Unicamp, em 2024. Desde então, venho

propondo experiências com uma câmara obscura portátil imersiva, montada no quintal da minha casa-ateliê, localizada no distrito de Barão Geraldo, em Campinas, interior de São Paulo. Nessas ocasiões, são convidados artistas e colegas de pesquisa, com os quais pretendo desenvolver diálogos performativos. Diálogos performativos são pensados aqui como situações em que a condição de presença dos participantes proporcionam a criação de relações sensíveis entre pessoas, imagens e objetos, em tempo real. Neste caso, tanto a imagem quanto o participante assumem um comportamento performativo em que corpo e imagem são afetados uns pelos outros. Tais vivências são concebidas como uma primeira aproximação e uma maneira de experimentar



Figura 3: Estrutura da câmara escura com as telas e tecidos de projeção, ainda sem a cobertura com o tecido preto.
Fonte: arquivo da artista

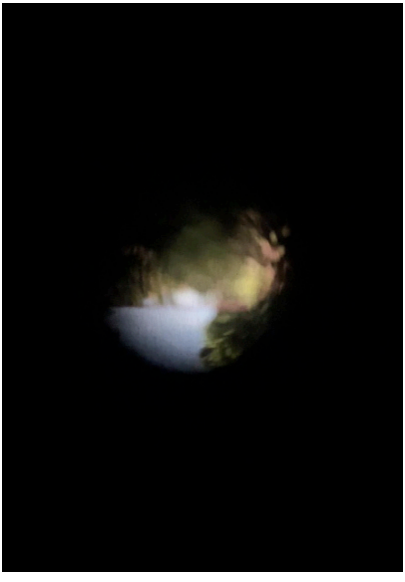


Figura 4: Registro fotográfico da imagem projetada na tela localizada no canto inferior esquerdo, na parede em frente à entrada.
Fonte: arquivo da artista

algumas interações que pretendo desenvolver ao longo da pesquisa de doutoramento[4].

A câmara obscura portátil imersiva instalada no deck de madeira no meio do jardim da minha casa-ateliê é feita de uma estrutura metálica de 2x2x2m, coberta por uma camada dupla de tecido preto, geralmente utilizado para cenografia de espetáculos teatrais. O tecido foi costurado de forma a "vestir" a câmara e possui pequenas aberturas, em bolsos, em todas as laterais, para posicionar as diferentes lentes em diversas alturas e posições. Para entrar na câmara, é preciso afastar o tecido de uma das laterais, onde se encontra a fenda de acesso. Percorre-se um corredor escuro de 2m até se chegar efetivamente ao seu interior. É preciso um pouco de tempo para que os olhos se adaptem à pouca luminosidade e comecem a ver as imagens ali presentes. Assim, após esse tempo de reconhecimento do ambiente escuro interno da câmara, distingue-se uma tela no terço superior da parede esquerda, onde é projetada uma imagem de plantas que se movimentam com o vento, entrando e saindo de foco, aumentando e diminuindo o espaço de projeção de acordo com a aproximação e o afastamento das paredes externas de tecido em relação à tela de projeção, no interior.

Como as paredes da câmara são feitas de tecido, elas possuem uma estabilidade precária: se movimentam com o vento e, com isso, se aproximam e se afastam da tela de projeção, ocasionando uma instabilidade da imagem, que fica ora menor, ora maior, ora focada, ora fora de foco, de acordo com o movimento e a força dos ares do vento. É importante destacar que cada lente forma uma imagem com foco em uma distância focal específica; em outras distâncias a imagem fica fora de foco. Assim, a imagem aumenta ou diminui de tamanho de acordo com a maior ou menor distância

4 Pesquisa financiada por Bolsa CAPES, com orientação do Prof. Dr. Cesar Augusto Baio Santos, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais e Processos de Criação (PVPC).

da superfície de projeção da lente ou abertura para o exterior, conforme demonstra a ilustração na Figura 2. As características das imagens projetadas são diretamente influenciadas pelas escolhas, no momento da montagem das lentes e posicionamento das aberturas, e da câmara em relação aos elementos (plantas, elementos arquitetônicos etc) que a circundam. Por outro lado, intercorrências, como a influência do vento ou a alteração de luminosidade pelo aumento de nuvens, fazem parte de um diálogo com outras forças que fogem ao nosso controle decisório.

Seguindo no sentido horário, vemos outra pequena projeção de plantas vermelhas e verdes no canto inferior esquerdo da parede localizada à frente da entrada. Nessa mesma parede, existe ainda uma projeção de maiores proporções em um grande tecido

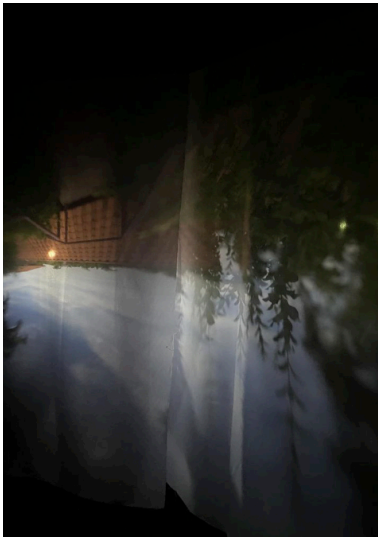
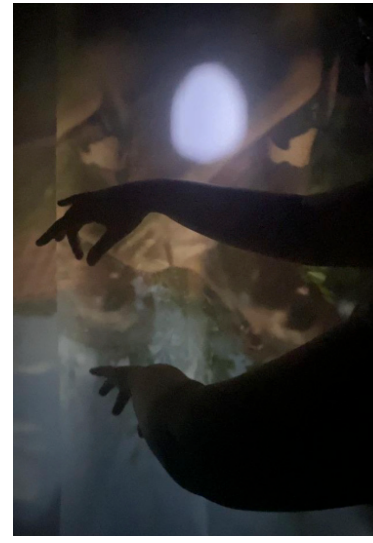


Figura 5: Registro fotográfico das imagens projetadas nas telas maiores, localizadas em frente à entrada e na lateral direita. Cada um dos pontos luminosos são lentes, através das quais se formam as imagens. Fonte: arquivo da artista

branco, no qual se veem parte do jardim e o telhado da edícula localizada logo abaixo, no quintal.

Quase unida a essa tela, em frente à parede seguinte, outra tela maior mostra uma projeção dupla de parte do jardim e das pessoas que sempre passam ou experimentam danças e movimentos, nesse local. Este é o lugar em que mais acontecem intervenções e diálogos sensíveis, entre os corpos dentro da câmara, que projetam suas sombras em um jogo com as imagens, e os corpos fora da câmera, que se transformam em imagens duplas, evanescentes ou alongadas, em seu interior. As imagens das sombras projetadas nas telas em diálogo com as imagens do exterior, projetadas de cabeça para baixo, proporcionam um jogo de visibilidade e apagamento de acordo com os desejos e movimentos dos corpos e materiais envolvidos, como se pode ver nas imagens abaixo e no registro videográfico.





Figuras 6 e 7: Registro fotográfico das imagens projetadas na tela maior, localizadas na lateral direita de quem entra na câmara, em diálogos com corpos e com a luz de uma lanterna com filtro colorido.
Fonte: arquivo da artista

Seguindo o percurso, chegamos à lateral que abriga a passagem que dá acesso ao lado de fora: é preciso um certo tatear para encontrar o caminho, abrir novamente a fenda entre um tecido e outro, adentrar o corredor escuro para encontrar a luz e o frescor do vento do lado de fora (costuma ser quente e abafado no interior da câmara). Saindo da câmara obscura, vemos o jardim de outra forma: depois de conseguir acostumar os olhos a uma luz que se torna quase agressiva, ofuscando a nossa percepção, buscamos encontrar traços das paisagens que se tornaram imagens vivas, moventes, em relação com os corpos e com outros objetos. Dentro da câmara, todos são imagens: por vezes se transformam em telas e estão sempre em relação.

CORPO, PRECARIEDADE E PERFORMATIVIDADE DA IMAGEM

Até este momento do texto, procurei evidenciar as formas como tenho experimentado a câmara obscura como um lugar singular de trabalho em que o corpo se coloca na experiência não apenas de ver, mas de sentir e se relacionar com as imagens. Corpo e imagem adquirem um caráter performativo pela presença e pela relação que se estabelece entre os elementos constituintes, nessas experiências.

Trazendo as reflexões de Cesar Baio (2012) sobre a questão da performance, da mutualidade do encontro e da presença para a experiência com a formação de imagens dentro da câmara obscura, procuro pensá-la como um dispositivo para uma exploração artística experimental, sem, no entanto, utilizar tecnologias digitais de última geração. A vivência na câmara obscura situa-se, em minhas experimentações poéticas, em um campo "entre" linguagens, como descrito por Raymond Bellour (1997, p.14-15): um campo entre fotografia, cinema e vídeo, e, poderia acrescentar, neste caso, performance e teatro de sombras. Baio denomina as obras que analisa como "obras-dispositivos" pelo fato de materializarem o gesto do artista

como uma forma de intervenção nos nossos modelos de percepção e relação com o mundo. A partir de suas reflexões sobre as obras-dispositivo aplicadas à experiência com a câmara obscura, minha pesquisa se orienta no sentido de investigar a presença e a ação do público em diálogo com a obra, de modo a instituírem um lugar e "uma poética baseada na criação de encontros sensíveis entre a materialidade da imagem e do corpo do sujeito, colocando obra e público simultaneamente em uma condição performativa" (Baio, 2012, p. 237).

Esta condição performativa da imagem se relaciona com o que Luiz Claudio da Costa denomina como a condição precária da arte (Costa, 2024): uma conjuntura de vulnerabilidade do ser que está ligada à efemeridade de obras-ações e a materiais mais suscetíveis e contingentes. Segundo o autor, a arte assume a condição de vulnerabilidade quando a realização artística passa a priorizar o processo. Na câmara obscura, a condição precária da arte se apresenta na experiência concreta do corpo, na condição de presença dos participantes, na dificuldade de registro ou representação e na suscetibilidade ao acaso. Em suas palavras:

> Aquilo que os trabalhos dão a ver e a sentir não são representações claras e evidentes. Ao contrário, são objetos ou ações que apresentam uma certa insuficiência de sentido, envolvendo o espectador de maneira a promover imagens que se contaminam umas às outras. Trata-se de uma experiência na qual comparecem o tempo, a adversidade, as dificuldades, os infortúnios, ou seja, a condição de vulnerabilidade da própria vida (...). (Costa, 2024, p. 188)

Performatividade e precariedade se relacionam através do estado de presença de um corpo vivo, em obras em que o processo e a vivência passam a ser parte essencial para a realização artística e para a sua fruição estética. Trata-se da assimilação do acaso, de incidentes fortuitos, associada à condição de vulnerabilidade do ser vivo e efemeridade dos acontecimentos em obra. Na experiência com a câmara obscura, cada experiência

é única, a depender das pessoas que estão no seu interior e ao redor dela, assim como a forma como cada pessoa percebe e se relaciona com as imagens e com a sua própria transformação em imagem.

Estar dentro da câmara é uma experiência vivida “ao vivo”, de forma presente no tempo de agora, cujo registro está sempre aquém do vivido – uma experiência de presença e co-presença, que se produz no encontro ao mesmo tempo que o promove. As imagens na experiência da câmara obscura só ganham vida ao existir alguém para experimentá-las, para dialogar com elas; ao serem efêmeras, só existem na percepção por meio da experiência de quem adentra a câmara. Mesmo o vento, ao atingir a parede de tecido da câmara, transmite seu movimento à imagem projetada na tela de pintura que parece “respirar”: aumentando e diminuindo de tamanho, entrando e saindo de foco em um movimento que remete à inspiração e expiração. O mesmo deslocamento do ar que remexe/balança/movimenta as folhas afeta as características da imagem projetada.

Assim, tanto a imagem quanto o participante assumem um comportamento performativo pela condição de presença que gera o caráter dialógico da experiência. Na situação performativa, sujeito e imagem "passam a se reconhecer (reciprocamente) pelo valor simbólico de suas presenças e seus gestos corporais” (Baio, 2015, p. 168). O participante é convidado a performar junto à imagem. Neste ambiente de precariedade da arte e performatividade das imagens, é possível perceber a fragilidade das fronteiras entre interior e exterior, participante e imagem, entre a imagem interna (sombra, corpo, superfície de projeção) e a externa (jardim, corpo, edícula). A mutualidade do encontro das imagens performativas e a condição de vulnerabilidade presente na precariedade da arte e das imagens parecem transformar tais fronteiras e dualidades em superfícies porosas,

perpassadas por inúmeras fissuras e atravessamentos, a ponto de não ser possível identificar o que é um e o que é outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CÂMARA OBSCURA COMO LUGAR DE ENCONTRO

Como se situa a câmara obscura vivenciada como experiência, em seu sentido performativo, dentro das práticas artísticas contemporâneas? Como podemos pensar, na atualidade, a experiência com este dispositivo que perpassou séculos da história da arte, da ciência e da cultura como instrumento de visualização e retorna, nos dias de hoje, como experiência imersiva com destaque para o seu caráter performativo?

As imagens dentro desse ambiente imersivo não são apenas vistas com os olhos, mas sentidas com o corpo todo: é possível tocar imagens no ar. As imagens, por sua vez, também tocam o corpo e ganham materialidade ou efemeridade de acordo com os encontros (com corpos, telas, tecidos ou outros objetos). A experiência convida o participante a brincar com a imagem, neste jogo de aparecimento e desaparecimento a partir das brincadeiras, danças e outras experimentações que geram obstruções, apagamentos, deformações e criações a depender das relações entre corpos (físicos e luminosos) e imagens.

Neste "estreitamento das relações entre imagem e sujeito" (Baio, 2015, p. 170), é possível perceber fisicamente que o corpo está implicado na experiência, torna-se imagem e dialoga com ela. A câmara obscura é experimentada nesta pesquisa não como um espaço de produção de imagens que representam o mundo, mas como um espaço de encontro em que a imagem — efêmera, trêmula, instável e em constante transformação — dialoga com os corpos das pessoas que participam da experiência. Este entendimento da câmara obscura como dispositivo de encontros sensíveis contribui para pensar a imagem nela gerada (a gênese de toda imagem fotográfica moderna e contemporânea)

de acordo com outro modelo de relação com a máquina e com o mundo que não envolva a representação, mas a performatividade da imagem em uma experiência, em uma vivência de corpo inteiro.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó-SC: Argos, 2009.

BAIO, Cesar. **Performatividades. A presença e o gesto na estética audiovisual**. In: Estudos de cinema e audiovisual, 13, São Paulo, 2012. V. 1. São Paulo: Socine, 2012, p. 236-250.

BAIO, Cesar. **A impureza da imagem: estéticas intersticiais entre a fotografia analógica e digital**. Galaxia, n. 28, p. 134-145, dez. 2014. São Paulo. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014219195. Acesso em: 8 abr. 2024.

BAIO, Cesar. **Máquinas de imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade**. São Paulo: Annablume, 2015.

BAIO, Cesar. **Da ilusão especular à performatividade das imagens**. Significação, São Paulo, v. 49, n. 57, 2022. p. 80-102.

BATCHEN, Geoffrey. **Burning with desire: the conception of photography**. MIT Press, 1999.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus Editora, 1997.

BUNCHAFT, Rosa. **A noiva emulsionada e os apontamentos da câmara escura: do porão à laje, um estud(i)o em vermelho. Ou A câmera escura arquitetônica: experiência imersiva e fotografia artesanal contemporânea de grande formato**. 2016. Dissertação (Mestrado em Belas Artes) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

COSTA, Ana A. T. F. da. **Corpo, câmara escura, dispositivo uterino: protagonismos femininos na fotografia experimental brasileira**. In: Seminário Protagonismos femininos: artes, arquitetura e design, Salvador, 2024. Anais [...]. Salvador: Faculdade de Arquitetura da UFBA, 2024. [no prelo].

COSTA, Ana A. T. F. da. **Imagens precárias**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

COSTA, Ana A. T. F. da. (org.) **Possibilidades da câmera obscura**. Rio de Janeiro: Editora Binóculo, 2015.

COSTA, L. C. da. **A condição precária da arte ou a insuficiência da obra**. MODOS:

Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n.1, p. 185-204, jan.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8673779.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer: on vision and visuality in the nineteenth century**. MIT Press, 1992.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Tradução de Vera Chamma; organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

HOCKNEY, David. **Secret knowledge: rediscovering the lost techniques of the old masters.** London, UK: Thames & Hudson, 2019.

RENNER, Eric. **Pinhole photography: rediscovering a historic technique**. Oxford, UK: Elsevier, 2004.

ROSENBLUM, Naomi. **A world history of photography**. 3rd edition. New York: Abbeville Press, 1997.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Trad. Eleonora Bottmann. Campinas, SP: Papirus, 1996.

ENSAIOS VISUAIS

Ana Angélica Teixeira Ferreira da Costa



IMAGENS DO QUARTO OBSCURO
Projeções em um quarto transformado em câmara obscura (2021).







ACESSO AO TRABALHO –
PERFIL @YOULOOKGREAT.STUDIO

Resumo: O ensaio insere-se no campo da arte e tecnologia e investiga, por meio da práxis artística, padrões visuais e discursivos presentes nas redes sociais digitais. O texto parte do processo criativo do trabalho artístico *você PRECISA ver esse story SUPER diferentão* (2025), composto por vídeos de influenciadores gerados por inteligência artificial e publicados no Instagram no contexto da exposição BAR – Burocracia ao Reverso (2025). A partir da observação de formatos recorrentes de vídeos curtos de influenciadores e da experimentação com prompts textuais na plataforma *Sora 2*, analisam-se repetições de enquadramentos e narrativas. Esses procedimentos são articulados às discussões sobre pasteurização das imagens e padronização algorítmica do olhar, ressaltando como a prática artística pode tensionar dinâmicas naturalizadas na cultura visual contemporânea.

Palavras-chave: Redes Sociais. Imagem Digital. Inteligência Artificial Generativa. Arte e Tecnologia.

UMA INVESTIGAÇÃO PRÁXIS SOBRE OS PADRÕES VISUAIS E DISCURSIVOS DENTRO DAS REDES SOCIAIS DIGITAIS A PARTIR DA OBRA *VOCÊ PRECISA VER ESSE STORY SUPER DIFERENTÃO* (2025).

Coralina Barreto De Sordi

A escrita deste ensaio parte da premissa que o artista é alguém que observa, recolhe e reorganiza fragmentos do mundo a partir de seu olhar atento (Salles, 1998). Então, inicio esta escrita contextualizando de onde parto e o momento o qual me encontrava, e que me levou a desenvolver o trabalho *você PRECISA ver esse story SUPER diferentão* (2025), exibido no início de dezembro de 2025 na exposição BAR - Burocracia ao Reverso, realizada pelo Ateliê397 (São Paulo, SP) em parceria com o espaço Xow.rumi (Rio de Janeiro, RJ). Ao fazer parte de uma geração – conhecida por Geração Z, que tem sua experiência de crescimento em um período no qual a "ubiquidade tecnomidiática[1]" se faz presente – comecei a utilizar algumas redes sociais digitais ainda quando era criança e com o passar dos anos elas foram se inserindo em minha vida com maior intensidade e com uma certa naturalidade.

Foi a partir deste modo de investigação que o trabalho *você PRECISA ver esse story SUPER diferentão* começou a se delinear. Durante o meu uso corriqueiro do *TikTok*, comecei a notar um incômodo recorrente com aquilo que eu via diariamente na plataforma. O artista intermídia e pesquisador Julio Plaza aponta que a "'formação espontânea' e o 'ato consciente'" (Plaza, 1997, p.30) são elementos constituintes do princípio criativo, os quais entram em ação no desenvolvimento de um trabalho artístico ora

1 "uma condição na qual tudo que está a nossa volta, inclusive nosso próprio corpo, é transformado em uma mídia tecnológica." (Baio, p. 18, 2015).

alternadamente, ora em conjunto. Devido a isso, Plaza (1997) destaca que o que deve ser estudado em qualquer Poética, é esta relação entre os elementos. Neste aspecto concordo com Plaza e identifico que no primeiro momento da criação do trabalho, esse incômodo se deu como uma intuição, fruto do contato cotidiano com os fluxos de conteúdo da plataforma e da abertura perceptiva aos padrões.

Passei então a perceber como certos tipos de conteúdo, voltados para nichos específicos, se repetem de maneira quase automática, seguindo fórmulas visuais e discursivas muito semelhantes. Ao tomar consciência desses incômodos, comecei a relacioná-los aos textos e discussões que me influenciavam, ao mesmo tempo que o processo de observação dentro das redes sociais *Instagram* e *TikTok* se tornou mais sistemático, identificando comentários de usuários também incomodados com esses padrões visuais e discursivos.

A artista e autora Giselle Beiguelman discorre sobre a pasteurização em imagens postadas nas redes sociais (2020), as quais seguem uma formatação padronizada de cores, pontos de vistas e perspectivas. Beiguelman evidencia que devido a democratização do acesso às redes sociais criamos "a mais rica e plural cultura visual da história, ao mesmo tempo que mergulhamos no limbo da uniformização do olhar" (Beiguelman, 2020, p.58). As imagens, hoje, ocupam um lugar central na experiência cotidiana como interfaces de mediação, evidenciando sua capacidade de olhar para nós, de atuar sobre nossos comportamentos, e se alterar conforme as informações que recolhe do mundo, o que o artista e teórico Cesar Baio (2015) nomeia de aspecto performativo das imagens. Dessa forma, considero que observar modos de uso e produção de conteúdo dessas redes sociais, através de uma perspectiva artística, se mostra necessário para a pesquisa em arte e mídia, afinal algumas

das mais populares redes sociais atualmente operam fundamentalmente por meio da imagem.

Sendo os vídeos curtos hoje um dos principais tipos de conteúdo do *Instagram* e *TikTok*, é possível perceber essa pasteurização nos enquadramentos, iluminação, entonações de voz específicas e frases recorrentes, que aparecem quase como "cacoetes de linguagem" das redes sociais. "Não faça isso…" ou "cinco coisas que você precisa saber…" são frases que aparecem constantemente em vídeos de diferentes pessoas, como se fizessem parte de um vocabulário pré-determinado das plataformas. Além disso, as redes sociais estruturam seus fluxos a partir de perfis de usuários e os conteúdos exibidos em cada perfil provêm tanto de outros perfis por este seguidos, quanto de conteúdos sugeridos por algoritmos. Esses algoritmos organizam aquilo que vemos, criando bolhas específicas de conteúdos que tendem à repetição e à homogeneização, uma vez que foram treinados por redes neurais, explicada por Beiguelman como:

> Uma arquitetura computacional que tem por analogia o funcionamento do cérebro (daí o nome 'neural'). Nesse processo, os algoritmos vasculham as informações inscritas no código de um arquivo para identificar as conexões internas entre os dados alocados, como bordas e perspectivas, e as dos outros arquivos do mesmo conjunto. Com essa identificação, são capazes de agrupar esses dados, classificá-los e prever comportamentos e ações. (Beiguelman, 2021, p.65).

Os algoritmos padronizam enquadramentos, ângulos, estilos, discursos e formatos, ao mesmo tempo em que contextualizam os conteúdos de acordo com interesses e padrões de comportamento. Podemos observar que vídeos de um mesmo nicho, como o de maquiagem, gastronomia, eventos culturais, bares e exposições, etc., acabam seguindo um padrão visual e discursivo semelhante. No entanto, é importante lembrar que essa organização dos conteúdos não se dá de maneira unilateral, pois ao mesmo tempo em que nossos perfis são organizados pelas plataformas, também

passamos a produzir conteúdos de acordo com suas regras, expectativas e métricas de visibilidade, mesmo que inconscientemente. Tal dinâmica me leva a questionamentos dentro de minha pesquisa em artes: o que nos faz continuar consumindo e produzindo conteúdos, para as redes sociais, de modos tão semelhantes? Estamos fadados a seguir as regras implícitas dessas plataformas em troca de engajamento e visibilidade?

EXPOSIÇÃO BAR - BUROCRACIA AO REVERSO, ATELIÊ 397, 2025

Em meio a esses questionamentos, o trabalho *você PRECISA ver esse story SUPER diferentão* (2025) configurou-se definitivamente a partir da proposta da exposição *BAR - Burocracia Ao Reverso*, fruto do grupo de acompanhamento Clínica Geral do espaço Ateliê 397, ministrado por Érica Burini e Kauê Garcia, do qual participei durante o segundo semestre de 2025. Como finalização do semestre, foi proposta a realização de uma exposição coletiva no espaço Xow.rumi (também conhecido por Capacete), no Rio de Janeiro (RJ), um espaço cultural que também funciona como um bar.

A exposição foi pensada como um *happening* no dia 06 de dezembro das 14h às 22h, no qual os artistas foram provocados a desenvolver suas poéticas dentro do contexto de um bar, operando dentro de suas engrenagens e infiltrando os trabalhos artísticos em meio ao espaço. “A crítica se dá entre goles de cerveja e porções de boteco. A burocracia dos espaços expositivos se inverte, se dissolve, se desregra. O bar vira exposição e o ato de estar junto vira trabalho.” (Ateliê 397, 2025). A exibição reforçava a ideia de deslocamento, informalidade e inversão das expectativas do que deveria ser uma exposição e cada participante deveria criar um trabalho que dialogasse diretamente com esse contexto.

Partindo das minhas pesquisas anteriores em desenvolvimento, dos vídeos pasteurizados presentes nas plataformas que vinha salvando e dos questionamentos que vinham me instigando a criar novos trabalhos, decidi me apropriar da figura do influenciador ou criador de conteúdo. Em especial, o influenciador que divulga bares, eventos e exposições, como um ponto de convergência entre a pesquisa, o espaço expositivo e a proposta da exposição. A figura do influenciador em si já abre muitos caminhos para discussões. Podemos destacar uma matéria da *Forbes* de dezembro de 2024, a qual mostra que a *Creator Economy*[2] brasileira é desigual e complexa, com a maioria dos influenciadores (31,44%) recebendo entre 2 e 5 mil reais por mês de faturamento, enquanto a menor parte (0,54%) ganham mais de R$100 mil. Além disso, o próprio Congresso Nacional tem definições um tanto amplas e ambíguas sobre o termo "influenciador", pela dificuldade em discernir a profissão de um usuário comum, dificultando regulamentações.

Dentro das redes sociais *Instagram* e *TikTok*, principalmente, existe um nicho específico de criadores de conteúdo que divulgam novos eventos, exposições ou restaurantes em determinada cidade. Para além da conexão entre minha pesquisa e a proposta da exposição, esse nicho específico de influenciadores me chama a atenção por diversos pontos que perpassam questões apontadas anteriormente. Primeiro, os vídeos revelam-se demasiadamente padronizados, tanto em questão visual e narrativa, quanto nas próprias recomendações dos conteúdos em si. Vejo com frequência vídeos recomendados pelo algoritmo presente em minha experiência, de pessoas diferentes gravando nos mesmos lugares, restaurantes e bares, realizando os mesmos pedidos

2 O termo "Creator Economy" é utilizado para remeter ao ecossistema econômico e social do mercado de conteúdo nas redes sociais, com influenciadores, agências, marcas, entre outros.

e gerando as mesmas críticas. Tão semelhantes que a individualidade de quem os grava se perde.

Quem são essas pessoas e quais seus parâmetros de recomendação? Em um país tão desigual como o Brasil, as redes sociais são como uma promessa de mudança de vida, mesmo que, na prática, esse espaço necessite da formação de desigualdades para seu funcionamento. Nesse contexto, se a rede social opera com algoritmos que recomendam conteúdos similares, atender aos padrões implícitos de produção de conteúdo parece ser uma estratégia seguida pelos influenciadores. O questionamento que fica é se de fato essas pessoas são beneficiadas financeiramente como esperam. Por um lado, sabemos que influenciadores geralmente com maior número de seguidores são pagos por restaurantes para que recomendem o local. Por outro, é comum ver diferentes criadores de conteúdo pequenos que vão para os mesmos lugares seguindo a recomendação dos primeiros, gerando uma repercussão exacerbada do local ou um *hype*[3], tornando-o famoso, ou difamando-o.

VOCÊ PRECISA VER ESSE STORY SUPER DIFERENTÃO: PROCESSO E CHOQUE COM A MATÉRIA

Enquanto percorria essas e outras questões contidas na figura do influenciador, refletia sobre que tipo de trabalho artístico poderia realizar para a exposição. De que maneira poderia abordar a produção de conteúdos que se repetem em fórmula visual e discursiva, que recomendam excessivamente o mesmo local, o mesmo produto, o mesmo gosto. E, principalmente, que materialidade utilizar em uma exposição que privilegia o encontro presencial, quando me refiro à imaterialidade do conteúdo digital para as redes sociais.

3 O termo *hype* pode ser definido como um entusiasmo excessivo em torno de uma ideia, um produto ou tendência, que muitas vezes supera sua real proposta.

O processo de criação da obra *você PRECISA ver esse story SUPER diferentão* foi assim, um ir e vir entre incômodos, questionamentos, tentativas de soluções artísticas. Processos que abriram possibilidades para outros trabalhos com o uso atento das redes sociais, buscando brechas poéticas nesses padrões repetitivos. No processo de salvar os vídeos de recomendações que encontrava, senti a necessidade de escrever as frases que mais se repetiam, como uma operação dentro de meus procedimentos lógicos de investigação (Salles, 1998). Eram frases como "lugares que você precisa conhecer…", "venha conhecer um rolê fora do óbvio no Rio", "já salva essa dica", entre outras. Pude assim visualizar as frases escritas ao invés de apenas escutá-las, alterando o modo de existência delas.

Esse movimento me levou a refletir se haveria algum elemento, dentro dos padrões encontrados nos vídeos, que ao ser alterado causaria a tensão que buscava. A ideia de fazer uma montagem utilizando apenas trechos de vídeos recolhidos das redes sociais não me era satisfatória, pois materializar esses trechos em um bar, com uma tela vertical, não daria o sentido que procurava. E, utilizar apenas o áudio em pequenas caixas de som suspensas, abriria mão do padrão visual contido nas imagens, algo que também considerava importante manter.

Dialogando com outros artistas, me foi questionado se utilizar a performance em meu trabalho não seria uma possibilidade de encontro entre bar-exposição-influenciador, porém, ao pensar em uma performance de presença corporal na exposição, o ponto da repetição discursiva e visual parecia, para mim, perder força. Essa presença em um espaço de bar, me parecia interessante pelo ponto de vista da estranheza que se pode ter ao estar no mesmo local no qual outra pessoa está gravando conteúdo para as redes sociais, sensação essa que vivi enquanto trabalhava como educadora em exposições. Cogitei gravar uma performance logo após a montagem da exposição, fazendo um vídeo divulgação da

abertura e postando nas redes sociais, utilizando de uma narrativa que repetisse as frases que havia anotado. Porém, me incomodava a possibilidade do trabalho se tornar apenas uma reprodução, sem a tensão necessária para refletir meus questionamentos.

E foi em meio a esse desencadear de processos que me veio à mente a possibilidade de utilizar inteligência artificial generativa. Já vinha observando a crescente circulação de vídeos produzidos por IAs generativas dentro das redes sociais *Instagram* e *TikTok*, principalmente após o lançamento do *Sora 2*, aplicativo da empresa *OpenAI*. Em definição breve, as IAs generativas são sistemas de inteligência artificial capazes de criar novos conteúdos, imagens, textos, vídeos, áudios, etc., a partir de dados e comandos do usuário. Para que esses sistemas consigam distinguir imagens de categorias diferentes, ele precisa ser treinado previamente com grandes conjuntos de rótulos. Em seguida, o sistema passa pelo aprendizado profundo, identificando padrões mais complexos nas imagens, como cores, organização de pixels, etc. (Beiguelman, 2021).

Quando esses programas de IAs recebem um *prompt*[4], eles reorganizam esses padrões gerando algo novo, visando manter a coerência com o que foi pedido ao gerar variações de conteúdos existentes em seu banco de dados. Os vídeos compartilhados nas redes sociais gerados por IAs ora são criações esdrúxulas e cômicas, ora são criados com a intenção de simular o real, repetindo formatos de conteúdos ou então produzindo falsas informações. Foi a partir disso que surgiu uma nova camada de questionamento: O quanto seria necessário detalhar um *prompt* para que a IA reproduzisse esses padrões de linguagem, estética e discurso que encontramos em conteúdos desses influenciadores dentro das redes sociais?

4 O termo *prompt* se refere ao comando ou instrução que o usuário fornece a um sistema de inteligência artificial para orientar a geração de um conteúdo.

Optei por utilizar o *Sora 2* para realizar alguns testes, por ser um programa que possibilita criar vídeos com áudio e de até 12 segundos. Esta nova versão foi lançada em 2025 pela *OpenAI,* baseados em tipos de modelos generativos de difusão[5], produzindo imagens com aparência mais realista. Junto a nova versão, a empresa também lançava um aplicativo, disponível hoje apenas nos EUA e no Canadá, que funciona como rede social para que os usuários publiquem e compartilhem suas criações, gerando inúmeras controvérsias em seu uso, reconhecidas por mim mas que não serão abordadas neste texto. Com isso, realizei um teste inicial utilizando o seguinte *prompt*:

> Crie um vídeo de uma pessoa influenciadora de rosto comum, que indica lugares novos e diferentes no Rio. No vídeo ela vai estar indicando uma exposição. Essa exposição terá vários trabalhos de artes - então deve mostrar alguns desses objetos no vídeo, de forma que pareça um vídeo gravado da maneira que esses criadores de conteúdo geralmente gravam, mesmas falas, mesmos cortes e ângulos de filmagem, etc. (arquivo pessoal da autora, 2025)

O resultado foi um vídeo realmente genérico, algo que poderia encontrar facilmente em meio às redes sociais *Instagram* ou *TikTok*, e impressionantemente semelhante aos vídeos gravados por pessoas. Os conteúdos que carregam esse formato são tão dominantes que, com pouquíssimo direcionamento, uma sistema de IA generativa foi capaz de reproduzir as mesmas fórmulas visuais e discursivas dos influenciadores. Inclusive, criando exposições com trabalhos de arte inseridos. Esse resultado intensificou o meu incômodo central. Estamos tão imersos em imagens similares que uma IA, com pouca orientação, consegue

5 Definindo de maneira simplificada, modelos de difusão são uma classe de modelos generativos que transformam "ruído gaussiano em amostras provenientes de uma distribuição de dados aprendida por meio de um processo iterativo de remoção de ruído (denoising)." (Saharia, et al., 2022, p. 04). Ganharam visibilidade como sistemas de imagem e evoluíram para sistemas multimodais (texto-imagem-vídeo).

replicar referências estéticas comuns. E mesmo assim, continuamos a produzir as mesmas imagens que vemos.

A partir deste primeiro resultado, adequei o *prompt* anterior solicitando que fosse dito o nome da exposição, a data e o local exatos. Percebi que, devido ao vídeo ter o limite de 12 segundos, se eu não direcionasse a narrativa, o vídeo terminava antes do personagem concluir, cortando sua fala. Passei a trabalhar com o direcionamento do áudio a cada novo vídeo, inserindo algumas das frases que haviam sido coletadas, e solicitando em alguns *prompts* que fosse mostrado os trabalhos de arte, sendo intervenções em objetos comuns de um bar.

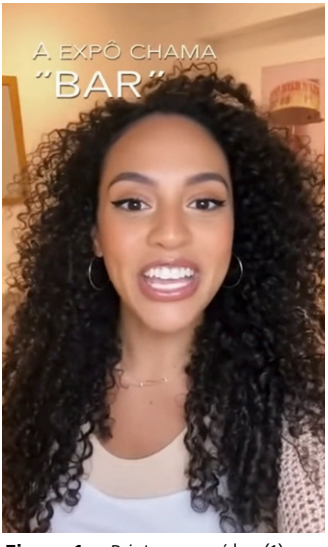


Figura 1 : *Print screen* vídeo (1) gerado por IA.Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 2 : *Print screen* vídeo (2) gerado por IA.Fonte: arquivo pessoal autora.

Sobre algumas características observadas nos vídeos, notei que as pessoas geradas pela IA, a partir do *prompt* inicial, foram mulheres. No *prompt*, havia referido a "pessoa" no feminino. Ao colocar pronomes masculinos em um dos *prompts*, o resultado

gerado pela IA foi de um homem. Além disso, observei que a maioria das pessoas geradas nos vídeos eram negras, mesmo que eu não especificasse as características dos personagens nos *prompts*. Nos vídeos, foram gerados diversos trabalhos artísticos que supostamente estariam na exposição, sendo a maioria dos resultados copos de bebidas alterados. Vale ressaltar que, como o resultado deste processo foram vinte vídeos, a intenção deste ensaio não é tirar nenhuma conclusão sobre o funcionamento desse sistema de IA generativa, mas sim relatar o desenvolvimento do trabalho e as reflexões surgidas que podem se expandir futuramente.

Por fim, ao me questionar sobre como esses conteúdos seriam apresentados, me veio à mente o modelo das agências de influencers – empresas criadas para gerir e produzir a carreira de criadores de conteúdo, estabelecendo conexões entre essas pessoas e as marcas. Então, me apropriei da ideia de realizar o trabalho artístico apenas dentro das redes sociais, sem uma materialização dentro do espaço expositivo, e criei um perfil no *Instagram* que simulasse uma agência de influenciadores, quase como um trabalho de docuficção – *@youlookgreat.studio*. A intenção inicial foi seguir ao máximo os padrões adotados por essas agências: nome de impacto, frases motivacionais e uma linguagem voltada à ideia de aprimoramento constante e busca por resultados. Também gerei as imagens das postagens utilizando de IA generativa para se assemelhar aos rostos já criados nos vídeos. E não deixei explícito que os conteúdos publicados eram produzidos por influenciadores criados por inteligência artificial, mas inseri algumas pistas no texto da bio do perfil e nas legendas das postagens.

Além disso, o título do trabalho, *você PRECISA ver esse story SUPER diferentão*, foi pensado a partir das frases recorrentes anotadas e mencionadas anteriormente. Resulta da combinação das expressões "você precisa ver esse vídeo" e "você precisa

conhecer esse rolê super diferentão", ambas marcadas por um teor imperativo comumente observado nos discursos contidos em conteúdos de redes sociais. A escolha do termo *story* relaciona diretamente ao formato que adotei para o compartilhamento dos vídeos gerados. E o uso de palavras em caixa alta faz referência às estratégias discursivas comuns em títulos e legendas de vídeos nas plataformas, com intuito de intensificar a captação de atenção — *clickbait*[6].

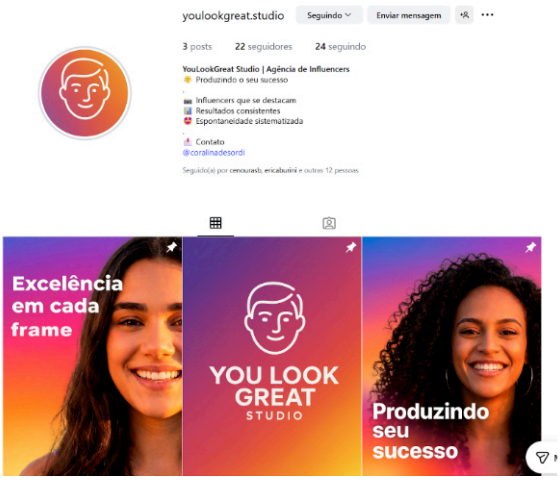
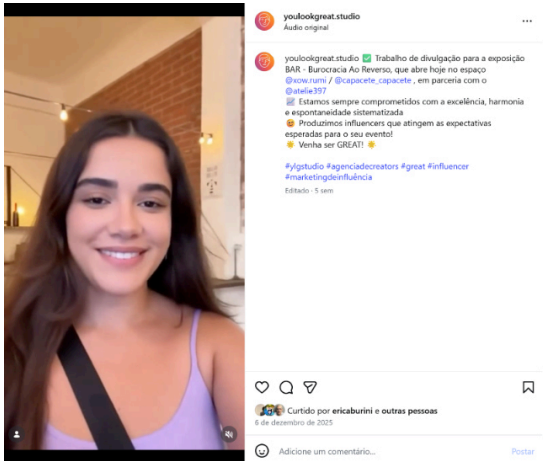


Figura 3: *Print screen* do perfil @youlookgreat.studio. Fonte: arquivo pessoal autora.

Durante a semana anterior à abertura da exposição, publiquei os vídeos gerados pela IA, em formato de *Story*, um por dia, de segunda até sábado, dia do evento, sem realizar intervenções ou edições adicionais nos vídeos ao postá-los. Iniciei com os resultados que considerei melhores, aqueles que eram mais fiéis à realidade e que mais se aproximavam de pessoas reais se gravando. Para auxiliar na divulgação, os outros participantes da

6 O termo *clickbait* pode ser definido como uma estratégia que utiliza de imagens, legendas, manchetes ou títulos de caráter apelativo, algumas vezes enganosos, com o objetivo de gerar engajamento.

exposição também compartilharam os conteúdos em seus próprios perfis. Nos primeiros dias, o retorno foi de poucos comentários feitos tanto aos participantes quanto nas próprias postagens, de pessoas que diziam o quanto era interessante que a divulgação da exposição fosse feita por influenciadores.



Acesso ao *Reels*

Figura 4: *Print screen* do *Reel* postado *@youlookgreat*.studio. Fonte: arquivo pessoal autora.

Nos dias seguintes, passei a postar vídeos que apresentavam algum tipo de estranheza na imagem, como olhares excessivamente fixos, movimentos quebrados ou falas cortadas. Mesmo assim, essas características não geraram comentários sobre a possibilidade de os vídeos terem sido produzidos por IA, o que me surpreendeu, pois acreditava que seriam facilmente percebidos. Eram aceitos como mais um conteúdo entre tantos outros que circulam diariamente nas redes sociais. Por fim, com os vídeos publicados e com outros ainda salvos, que não chegaram a ser postados, realizei uma montagem: um vídeo que reúne trechos dos *Stories* e que sobrepõe as informações repetidas, os "cacoetes" de linguagem e as estruturas narrativas recorrentes, gerando um resultado final que concentra várias vozes e rostos ao mesmo tempo diferentes e iguais, todos seguindo as mesmas

fórmulas visuais e discursivas. Esse vídeo foi postado no perfil do *Instagram* como *Reels* no momento em que a exposição abriu e também compartilhado pelos participantes ao longo da exposição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após finalizada a exposição *BAR - Burocracia Ao Reverso*, senti necessidade de escrever sobre esse processo criativo, para que eu pudesse organizar suas etapas e reflexões que pareciam estar um tanto confusas, e utilizá-las como operações lógicas em um futuro. Além disso, queria poder dialogar com outros interessados em pensar essa pasteurização das imagens e em como operar diferente dentro das lógicas das redes sociais.

Considero que a escolha do local e período de exibição do trabalho ativa uma dimensão Poética relevante. O trabalho artístico reproduz a lógica dos conteúdos de influenciadores ao recomendar uma experiência futura e possível, ao mesmo tempo que ele já é uma extensão dessa própria experiência. Ao ser um trabalho que existe, participa da exposição e recomenda a mesma, mesmo que quem assistiu ao vídeo não compareça fisicamente, a exposição permanece ativa enquanto imagem, narrativa e acontecimento já visto, tensionando fronteiras entre divulgação e mediação.

Ademais, utilizar sistemas de inteligências artificiais generativas é algo novo em minha práxis, e que surge neste trabalho como ferramenta para dialogar com os padrões observados nos conteúdos imagéticos que estamos produzindo há anos dentro das redes sociais. E, justamente por isso, acredito que ainda há muito a ser explorado ao se relacionar artisticamente inteligência artificial e redes sociais. Esses novos sistemas, que hoje se constituem um do outro, são desenvolvidos pelas mesmas grandes empresas de tecnologia (*Bigtechs*) que estão monopolizando setores da vida social e contemporânea.

Se estas são proprietárias de serviços online, redes sociais, serviços de armazenamento de dados, etc., fica quase impossível desvinculá-las aos padrões visuais e discursivos que *você PRECISA ver esse story SUPER diferentão* se refere. Ao mesmo tempo que a produção de novos conteúdos padronizados são incentivados por uma promessa de viralização e ascensão financeira aos influenciadores. Em seu livro *Políticas da Imagem* (2021), Beiguelman afirma que "todo sistema de redes neurais depende da construção de padrões" (p.73), não sendo por acaso que vemos imagens geradas por IA com a mesma expressão, o mesmo sorriso. E ao derivarem de *datasets* compostos majoritariamente por imagens das redes sociais, essas visualidades também espelham modos de autorrepresentação idealizados.

> Seguindo a trilha dos círculos viciosos e viciantes das fotos e vídeos que circulam nas redes sociais e das normas codificadas nos dispositivos de imagens, é plausível pensar que, superados os bugs que ainda persistem nos deepfakes, aprenderemos a conviver com eles. Ou melhor: seremos treinados pelas máquinas a vê-los como "deeptrues", incapazes de enxergar o que excede seus processos de padronização. É neste ponto que os procedimentos de inteligência artificial podem estar gestando o que venho chamando de uma eugenia algorítmica do olhar. (Beiguelman, 2021, p. 74).

A decisão de utilizar a inteligência artificial para produzir imagens deliberadamente pasteurizadas buscou expor, de certa forma, o funcionamento das plataformas a partir de suas próprias lógicas, deslocando-os para um contexto em que podem ser observados, questionados e reconfigurados poeticamente. Nesse sentido, *você PRECISA ver esse story SUPER diferentão* pode ser compreendido como um ponto de partida, uma abertura para investigações futuras dentro do universo da falsa agência de influenciadores *@youlookgreat.studio*, na qual a construção do contexto, dos discursos e dos circuitos de circulação importam. E como bem coloca Cecilia Salles (1998), o processo criativo é

contínuo, de regressão e progressão infinitas, sendo impossível determinar com precisão o início e o momento de seu ponto final. Assim, esse texto vem para dar conta do meio, do desenvolvimento de algo que foi e que ainda será.

REFERÊNCIAS

ATELIÊ 397. **No dia 6 de dezembro... Rio de Janeiro, RJ. 01 dez. 2025**. Instagram: @atelie397. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DRvE3EPCWpZ/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em: 10 jan. 2026.

BAIO, Cesar. **Da ilusão especular à performatividade das imagens**. Significação, v. 49, n. 57, p. 80–102, 4 fev. 2022.

BAIO, Cesar. **Máquinas de Imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2015.

BEIGUELMAN, Giselle. **As verdades dos deepfakes**. ZUM #18, São Paulo, SP, n. 18, p. 50-59, 27 jul. 2020. Disponível em: https://revistazum.com.br/revista-zum-18/online/#-flipbook-df_31259/55/. Acesso em: 17 set. 2023.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas Da Imagem: Vigilância e Resistência Na Dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

SALLES, Cecilia A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 1. ed. São Paulo, SP: Fapesp: Annablume, 1998.

PLAZA, Julio. **Arte, Ciência, Pesquisa: Relações**. Trilhas, v. 6, n. 1, p. 21–32, 1997.

SAHARIA, Chitwan; CHAN, William; SAXENA, Saurabh; et al. **Photorealistic Text-to-Image Diffusion Models with Deep Language Understanding**. arXiv:2205.11487 [cs], 2022. Disponível em: <https://arxiv.org/abs/2205.11487>. Acesso em: 4 fev. 2026.

TILIA, Caroline de. **Creator Economy: Quanto Ganham, o Que Fazem e Quem São os Influenciadores Brasileiros**. Forbes Brasil. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbes-tech/2024/12/creator-economy-quanto-ganham-o-que-fazem-e-quem-sao-os-influenciadores-brasileiros/>. Acesso em: 4 fev. 2026.

YOU LOOK GREAT STUDIO. **Publicações. 2025**. Instagram: @youlookgreat.studio. Disponível em: https://www.instagram.com/youlookgreat.studio/. Acesso em: 10 jan. 2026.

YOU LOOK GREAT STUDIO. **Trabalho de divulgação... Rio de Janeiro, RJ. 06 dez. 2025**. Instagram: @youlookgreat.studio. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/DR7gjltkRXF/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==. Acesso em: 10 jan. 2026.

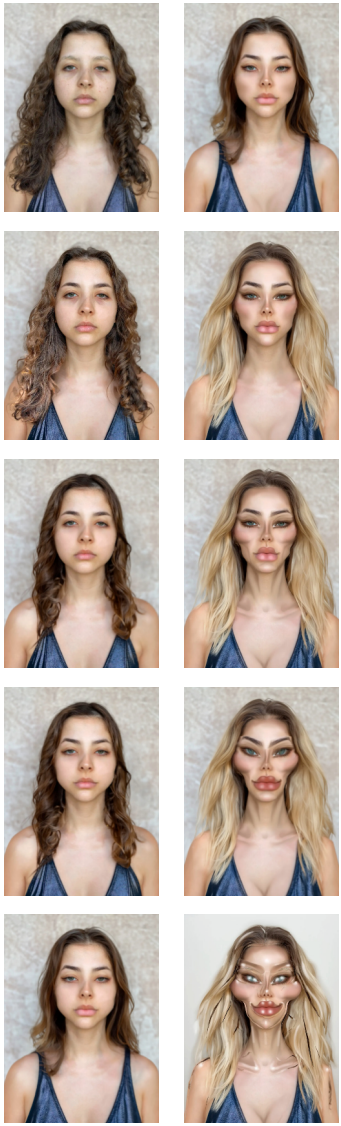
ENSAIOS VISUAIS

Coralina Barreto De Sordi



***Bring a different version of yourself with this effect* (2024)**
Espelho não reversível
18x 9,5 x 32 cm







***Bold Glamour* (2023)**
Vídeo, 30 min



***@carambola_azeda_*(2022)**
Série de imagens publicadas na conta do *Instagram*

AUTORES E EQUIPE



CESAR BAIO
(Jundiaí, SP, 1978)
Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pós-doutor pela Plymouth University. É professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde pesquisa as imagens técnicas e os aspectos políticos e estéticos das relações entre arte, ciência, tecnologia e sociedade. Seu trabalho artístico tem sido exibido e premiado no Brasil e no exterior. É autor do livro Máquinas de imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade (2015) e de uma série de artigos publicados internacionalmente. É parte do coletivo Cesar&Lois.



CLAUDIO FILHO
(Poços de Caldas, MG, 1993)
Artista-teórico nas áreas de bioarte, ecologia e tecnologia. Seu trabalho combina pesquisa teórica com experimentação prática, integrando sistemas tecnológicos generativos com processos cognitivos em agentes humanos e não-humanos. É pesquisador de pós-doutorado pelo departamento de Multimeios, Cinema e Comunicação da Universidade Estadual de Campinas (2026-2027). Possui doutorado em Artes Visuais, Unicamp (2026). Foi pesquisador-visitante na Aalto University (Finlândia, 2024-2025). Possui mestrado em Teoria da Arte (UFJF, 2019). Foi coordenador de pesquisa do ACTlab (2023-2026). É membro do Grupo de Pesquisa R.A.T. (Aalto University) e da Bioart Society (Finlândia). Parte do conselho editorial da Coleção eXtremidades (PUC-SP) e atualmente é editor da *Politics of the Machines International Research and Art Platform* (POM).
Site: www.claudiofilho.net



FERNANDA OLIVEIRA
(São Paulo, Brasil, 1991)
Artista visual, pesquisadora e curadora no campo da arte, ciência e tecnologia. É doutoranda em Artes Visuais na Unicamp (bolsista CAPES) sob orientação do Prof. Dr. Cesar Baio, onde desenvolve uma pesquisa sobre as contribuições dos artistas visuais para o campo científico e tecnológico da visualização de dados. Mestra em Artes Visuais (Unicamp, 2023), especialista em Fotografia (FAAP, 2018) e bacharel em Artes Visuais (Belas Artes-SP, 2015). Atua como editora chefe da Coleção Extremidades e desenvolve projetos individuais e coletivos, com exposições no Brasil e exterior, destacando a curadoria da Residência Arte Vai Passar e a participação nos coletivos MEIOAMEIO (curatorial) e KÕDOS (multimidiático).
Site: www.fernandaoliveira.art
E-mail: art.fernandaoliveira@gmail.com



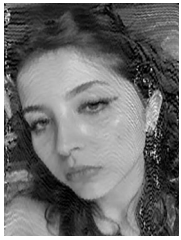
CHRISTINE MELLO
(Rio de Janeiro, RJ, 1966)
Teórica, crítica, curadora, pesquisadora de pós-doutorado (2025-2026) e Professora Visitante (2022-2024) junto ao Instituto de Artes e ao PPGARTES da UERJ, com Bolsa PAPN da FAPERJ. Professora da PUC- SP, nela atuando no PPG Comunicação e Semiótica e no Mestrado Artes e Práticas Culturais, sendo doutora e mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com pós-doutorado em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP, 2008-2009). Autora de Extremidades do vídeo (Senac, 2008) entre outras publicações, trabalhou em instituições como Bienal de São Paulo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Laboratorio Arte Alameda (Mexico DF), Itaú Cultural e Videobrasil. Coordena o Grupo de Pesquisa eXtremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea e a Coleção eXtremidades (www.extremidades.art).



ANA OLIVEIRA ROVATI
(Porto Alegre, RS, 1985)
É artista visual, pesquisadora e psicanalista. Mestre em Artes Visuais pela Unicamp, se interessa pelo papel da criação diante das transformações das relações contemporâneas a partir da presença das tecnologias de rede no cotidiano, tema que é parte de sua pesquisa poética e teórica. Graduada em Comunicação Social pela PUCRS e especialista em Desenvolvimento de Projetos Autorais Fotográficos pela Escuela Blank Paper/Madrid. É parte do Grupo de Pesquisas interdisciplinares ACTlab: arte, ciência e tecnologias desviantes, coordenado por Cesar Baio (UNICAMP) e do Grupo de Pesquisa eXtremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea, coordenado por Christine Mello (PUCSP). Também integra o Coletivo Lombada, voltado à discussão, criação e edição de trabalhos que dialogam com o universo da imagem.



ANA ANGÉLICA TEIXEIRA FERREIRA DA COSTA
(Rio de Janeiro, RJ, 1974)
Artista visual, pesquisadora e produtora cultural, doutoranda no Instituto de Artes na Unicamp, mestre pelo PPGArtes da UERJ, especialista em História da Arte e da Arquitetura no Brasil (PUC-Rio) e graduada em Educação Artística com habilitação em História da Arte pela UERJ. Possui ampla pesquisa em fotografias feitas com câmeras pinhole e experimentos com câmaras obscuras. Já recebeu diversos prêmios, como: Interações Estéticas Funarte (2011), XIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia Funarte (2013), Prêmio Funarte Artes Visuais Periferias e Interiores (2018). Realizou curadorias e a coordenação artística em três edições do Festival Hercule Florence entre 2017 e 2024. Em 2025 teve o projeto *As mariposas e a luz selecionado* no FICC.



CORALINA DE SORDI
(São José do Rio Preto, SP, 1999)
Artista visual e pesquisadora. É mestranda no PPG Artes Visuais, UNICAMP na linha de pesquisa Poéticas Visuais e Processos de Criação, na qual investiga, por meio da práxis artística, os modos de uso e as construções de subjetividades dentro das redes sociais, a partir da própria experiência. É pós-graduada em Arte Contemporânea e Audiovisual pela FAAP e graduada em Artes Visuais pela UNICAMP. Participou de diversas exposições coletivas, com destaque a Baixa Resolução (Ateliê 397, 2025), a PANORAMA 6 (CIACT-SAD, 2025), e ao 52º Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto (2025), onde recebeu o Prêmio Aquisição.



JARED JOSÉ BARBOSA DOMÍCIO
(Fortaleza, CE, 1973)
Artista e pesquisador cearense. Graduado em Artes Visuais e em Ciências Sociais Pela UECE. Mestre em Artes pelo programa de pós-graduação do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Especialização em Arte, Cultura e Comunicação pelo SENAC CE. Desenvolve pesquisa em torno das relações entre arte, meio urbano e natureza a partir das relações de espaço, construção de fronteiras e das permeabilidades existentes entre esses conceitos.



LÍGIA VILLARON
(Campinas, SP, 1997)
Mestre em Poéticas Visuais e Processos de Criação pela UNICAMP, sob orientação do Prof. Dr. Cesar Baio, e bacharela em Comunicação Social - Midialogia pela mesma instituição. Desde 2018, explora poéticas híbridas e cria a partir da associação de diferentes linguagens, como o audiovisual, a fotografia, o poema, a dança e as mídias digitais. Premiada no Prêmio FUNARTE Olimpíadas das Artes Visuais 2022 e no Athens Digital Arts Festival 2020 com seu trabalho "10 estudos para uma videodança interativa", em colaboração com o grupo teia. Sua pesquisa de mestrado explorou a queda enquanto movimento simbólico e caminho poético para criar propostas de vídeo-dança--instalação.



RUY CÉZAR CAMPOS FIGUEIREDO
(Fortaleza, CE, 1989)
Artista e pesquisador que investiga infraestruturas das mídias, distribuição de dados digitais, extrativismo e relações entre mídia e clima. Realiza pós-doutorado no PPGCA/UFF sobre infraestruturas das mídias e mudanças climáticas no Rio de Janeiro, com apoio CNPq/ FAPERJ e FAPERJ Nota 10. Doutor em Comunicação pela UERJ e mestre em Artes pela UFC. Seu trabalho foi apresentado na XIII Bienal de Havana, no Hamburger Bahnhof (Berlim), no Verbo – Galeria Vermelho, na Bienal de Arte Digital (Oi Futuro / Museu da Pampulha) e na Mostra de Arte da Juventude (Sesc Ribeirão Preto).



TANIA ARRAIS DE CAMPOS
(Campinas, SP, 1993)
Pesquisadora e produtora, é doutoranda em Artes Visuais no Instituto de Artes da Unicamp, mestra em Multimeios pela mesma universidade e bacharela em Comunicação Social - Cinema pela FAAP/SP. Sua pesquisa atual é orientada pela investigação de processos de criação com imagens de arquivo, visando refletir sobre as relações entre sujeitos e imagens fotográficas na contemporaneidade. Tem experiência em pesquisa, produção e execução de projetos nas áreas de educação, mídias e cultura visual, com trabalhos realizados de forma independente e junto ao Festival do Minuto e o Minuto Escola, à Cinemateca Brasileira e à Ouroboros Cinema e Educação.



CECÍLIA DE ANDRADE
(Fortaleza, CE, 1978)
Arquiteta e Urbanista formada pela Universidade Federal do Ceará, concluiu mestrado pela mesma instituição (2015-2017) no Programa de Pós-Graduação em Artes com bolsa Funcap. Desde 2020 é professora adjunto da Universidade Federal da Bahia onde também cursa doutorado na área de concentração Urbanismo do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, desenvolvendo trabalho na linha de pesquisa Processos Urbanos Contemporâneos. É pesquisadora dos grupos LEIA | Laboratório de Estudos de Imagem e Arquitetura, MULTGRAF e ¡DALE! - Decolonizar a América Latina e seus Espaços (UFBA). Atua principalmente com os temas cidade, memória e arquivo.



Invisíveis Produções é um centro de criação, ação e reflexão que trabalha na intersecção entre arte e política. A Invisíveis Produções opera de forma autônoma, transversal e horizontal. Autônoma na maneira de movimentar-se, criando diferentes diagramas e vínculos institucionais com independência de pensamento. Transversal na maneira de coletar e reunir uma reserva crítica de vozes dissonantes. Horizontal na forma de produzir e compartilhar livremente o conhecimento em livros, filmes, *games* e projetos culturais.
www.invisiveisproducoes.com.br



O Grupo de Pesquisa Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea (PUC-SP/PPGCOS) é formado por teóricos, críticos, curadores e artistas. As pesquisas do grupo partem da *abordagem das extremidades* em suas relações com as redes audiovisuais, o cinema, a performance e a arte contemporânea. O Grupo de Pesquisa Extremidades: redes audiovisuais, cinema, performance e arte contemporânea, coordenado por Christine Mello, é integrante da linha de pesquisa Regimes de Sentido nos Processos Comunicacionais no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Integra também o Departamento de Artes e a Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes (FAFLICA) da PUC-SP. https://www.extremidades.art/



Invisíveis Produções

COLEÇÃO EXTREMIDADES

ISBN: 978-65-87484-07-5

9 786587 484075