SUMÁRIO

EXPEDIENTE 003-006

EDITORIAL 007-012

SEÇÃO TEMÁTICA 013

Ateliê e vivência da cor: Processos artísticos com pigmentos naturais 014-030
Taís Cabral Monteiro e Bianca Stella

Ateliês 031-045
Fernando Cidade Broggiato

Casa Minos: um ateliê-lar 046-064
Giovana Moura Domingos e Gisela Reis Biancalana

Casa-ateliê: Habitar, criar, resistir 065-082
João Victor Elias e Marta Lúcia Pereira Martins

Conversas no ateliê – a cidade como laboratório 083-096
Taís Cabral Monteiro e Danielle Noronha Maia

Processos de criação e reflexão artística em ateliê: Grupo Pintura e Afins 097-110
Maria de Fátima Junqueira Pereira, Gustavo Henrique da Silva Weber e Bianca Stella

Vestígios de um quintal/ateliê: Encontros com as linhas do desenho 111-126
Taliane Graff Tomita e Elaine Schmidlin

SEÇÃO DEMANDA CONTÍNUA 127

Entre linhas e sensações: desenhando a cidade a partir dos sentidos 128-145
Márcio Santos Lima, Cláudia de Medeiros Lima e Cássia Bomfim Moura

O brincar colaborativo como dispositivo pedagógico na educação do artista 146-164
Luiz Sérgio de Oliveira e Giovanna Alves de Carvalho

Pintura e Performance: O Protagonismo da Ação Corporal nos Processos de Criação 165-177
Cristiane dos Santos Souza e Marcella Gomes Ventura

Profartistar e o ensino de arte na formação inicial de professores em artes visuais 178-196
Jordana Belem Rodrigues, Marco Aurélio da Cruz Souza e Ursula Rosa da Silva

Um livro, e então outros: notas de uma artista publicadora 197-214
Fernanda Fedrizzi

SEÇÃO NOTA DE EXPERIÊNCIA 215

Coletividade em Albers: Experimentações em Residência 216-229
Ananda Guimarães Alcântara e Carla Beatriz Franco Ruschmann

SEÇÃO ENTREVISTA 230

Ateliê, arte e docência: uma entrevista com Teresa Eça 231-242
Marcelo Forte

Percursos contemporâneos: entrevistas com os artistas visuais Fabio Miguez e Manuel Caeiro 243-264
Taís Cabral Monteiro

A arte desvelada na maturidade: entrevista com o artista José Carlos da Rocha 265-277
Giovana Zarpellon Mazo e Lucas Marconato

SEÇÃO INICIAÇÃO CIENTÍFICA 278

Literatura e desenho: Porto Calendário, oeste baiano e transcriação 279-294
Helder Santos Rocha e Bruna da Silva Araújo

SEÇÃO ENSAIO VISUAL 295

Procedimentos de montagem 296-326
Caio Lima

EXPEDIENTE

A Revista APOTHEKE é uma publicação eletrônica de caráter acadêmico-científico, editada pelo Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, relacionado ao Grupo de Pesquisa [Entre] Paisagens, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC). Com periodicidade quadrimestral, tem como propósito divulgar a produção de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que enfocam as relações entre Artes Visuais, Educação e Pintura, em diálogo com diferentes aportes teóricos, visando enriquecer a discussão interdisciplinar do conhecimento nas áreas de Artes Visuais e Educação. Publica artigos, ensaios, narrativas visuais, resultados de investigações baseadas nas Artes, resenhas, entrevistas e traduções. A revista tem como objetivo servir de veículo, não apenas para o conhecimento e as pesquisas já consolidadas, mas também para perspectivas inovadoras, tanto no que se refere à argumentação quanto à metodologia, e que se apresentam como alternativas aos modelos estabelecidos.

Universidade do Estado de Santa Catarina

Reitor: Prof. Dr. José Fernando Fragalli

Centro de Artes, Design e Moda – UDESC/CEART

Diretor do Centro: Prof. Dr. Lucas da Rosa

Chefe de Departamento: Profa. Dra. Debora Pazetto Ferreira

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Coordenadora: Profa. Dra. Danielle Rocha Benício

EQUIPE EDITORIAL

Editora-Chefe

Jociele Lampert, UDESC, Brasil

Editor Associado

Fábio Wosniak, UNIFAP, Brasil

Raony Robson Ruiz, UDESC, Brasil

Corpo Editorial Técnico

Hélida Costa Coelho, UDESC, Brasil

Fabio Luis Savicki Henschel, UDESC, Brasil

Jaci Aico Kussakawa, UDESC, Brasil

Fabrício Rodrigues Garcia, UDESC, Brasil

Pedro Henrique Villi Cavallari, UDESC, Brasil

Marcelo Pereira de Lima, UDESC, Brasil

Joviana Jensen, UDESC, Brasil

Organizadores do volume 11, número 3, ano 11, Dezembro de 2025

Taís Cabral Monteiro (UFES - Brasil), Lilian Oliveira (Unespar Curitiba I - EMBAP - Brasil), Fábio Wosniak (UNIFAP - Brasil), Jociele Lampert (UDESC - Brasil), Raony Robson Ruiz (UDESC - Brasil)

Corpo Editorial Nacional

Ana Cláudia Assunção, Universidade Regional do Cariri - URCA, Brasil

Andréa Bracher, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Brasil

Angélica D'Avila Tasquetto, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil

Aparecido José Cirillo, Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Brasil

Belidson Dias Bezerra Junior, Universidade de Brasília - UNB, Brasil

Christina Rizzi, Universidade de São Paulo - USP, Brasil

Claudia Zimmer Cerqueira Cezar, Instituto Federal Catarinense - IFC, Brasil

Cristian Poletti Mossi, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Brasil

Elaine Schmidlin, Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil

Fernanda Pereira da Cunha, Universidade Federal de Goiás - UFG, Brasil

Fernando Augusto, Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Brasil

Fábio Rodrigues, Universidade Regional do Cariri - URCA, Brasil

João Paulo Baliscei, Universidade Estadual de Maringá - UEM, Brasil

Juzelia Moraes Silveira, Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil

Karine Perez, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Brasil

Lucia Gouvêa Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil

Luciana Gruppelli Loponte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Brasil

Lucimar Bello Pereira Frange, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, Brasil

Marcos Villela Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS, Brasil

Maria das Vitórias Negreiro do Amaral, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Brasil

Maria Helena Wagner Rossi, Universidade de Caxias do Sul - UCS, Brasil

Marilda Oliveira, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Brasil

Marilice Villeroy Corona, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Brasil

Olga Maria Botelho Egas, Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, Brasil

Rejane Galvão Coutinho, Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil

Renata Aparecida Felinto dos Santos, Universidade Regional do Cariri - URCA, Brasil

Rita Bredarioli, Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil

Ronaldo Alexandre de Oliveira, Universidade Estadual de Londrina - UEL, Brasil

Rosa Iavelberg, Universidade de São Paulo - USP, Brasil

Talita Esquivel, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Brasil

Corpo Científico Internacional

Alicia Candiani, Proyecto Ace, Buenos Aires, Argentina
Glória Jové, Universidade de Lleida, Catalunha - Espanha
Isabel Sabino, Universidade de Lisboa - Portugal
John Baldacchino, Universidade de Wisconsin - Estados Unidos da América
José Carlos de Paiva e Silva, Universidade do Porto - Portugal
João Paulo Queiroz, Universidade de Lisboa - Portugal
Marta Dias Pinheiro Cabral, Universidade de Nova York - Estados Unidos da América
Ricard Huerta, Universidade de València - Espanha
Rita L. Irwin, British Columbia - Canadá
Rui Serra, Universidade de Lisboa - Portugal
Teresa Torres De Eça, Universidade do Porto - Portugal
Vanessa Freitag, Universidad de Guanajuato, México

Pareceristas
Revista Apotheke v.11, n.3, ano 11, Dezembro de 2025

Adriana Fernandes
Antonio José dos Santos Junior
Audrei Rodrigo
Carla Juliana Galvão Alves
Clícia Tatiana Alberto Coelho
Fernando Augusto
Flavia Lima Duzzo
Francione Oliveira Carvalho
Gabriel Augusto de Paula Bonfim
Gilvânia Pontes
Joachin de Melo Azevedo Neto
Lilian Hollanda Gassen
Luciana Bittencourt Tiscoski
Luciana Esmeralda Ostetto
Marcelo Forte
Márcio Silveira dos Santos
Maria Aparecida Lima Piai
Priscila Costa Oliveira
Ricardo Pereira
Tais Cabral Monteiro

Diagramação

Raony Robson Ruiz, UDESC, Brasil
Marcelo Pereira de Lima, UDESC, Brasil

Revisores do volume

Joviana Jansen, UDESC, Brasil
Ananda Guimarães Alcântara, UDESC, Brasil

Contato

Av. Madre Benvenuta, 1907
Itacorubi, Florianópolis / SC - (48) 3321-8300
Centro de Artes
Site do Estúdio de Pintura Apotheke:
http://www.apothekeestudiodepintura.com
E-mail: revistaapotheke@gmail.com

Apotheke e-periódico [recurso eletrônico] / Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. v. 3, n. 2 (2016) – . – Dados eletrônicos. – Florianópolis : UDESC/CEART/PPGAV, 2015 -

Semestral
Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.
Modo de acesso: World Wide Web:
<http://revistas.udesc.br/index.php/APOTHEKE/index>.
Apotheke e-periódico (acesso em 01 agosto 2016).
ISSN: 2447-1267

1. Artes Visuais. 2. Arte - Educação. I. Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

CDD: 707 - 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UDESC

EDITORIAL

Virada Educacional e seus desdobramentos no campo da arte: críticas, revisões e propostas

Este tema, "Atelier de Artista", surgiu em finais de 2024, na rotina de reuniões do Grupo de pesquisa interinstitucional, Estudos Cromáticos. Desde as primeiras reflexões, esse tema se mostrou abrangente, interdisciplinar e profícuo para a pesquisa. Estas características foram determinantes para a orientação deste Dossiê da Revista Apotheke. Sua abrangência, como poderemos ver na coletânea de textos aqui presentes, abarca a práxis artística e suas transformações, procedimentos educacionais da arte na atualidade e em sua história, e estratégias de sociabilidades específicas do circuito artístico.

A abordagem que enfoca o Atelier é necessariamente interdisciplinar. Ela faz convergir campos de pesquisa e teorias provenientes de Processos artísticos, Educação, História, Filosofia, Sociologia, Antropologia da Arte, entre outros. É propriamente esta característica que permite olhar para o Atelier como este espaço de produção/criação múltiplo, onde o ambiente arquitetônico não é uma norma, e também não se estabelece como um lugar exclusivo de solitude. A coletânea de textos aqui presentes demonstra esta interdisciplinaridade nas abordagens.

Este é um tema profícuo porque pode ser investigado por diferentes perspectivas, como a de estudos de caso do atelier de um artista específico, passando por análises comparativas para a tipificação do atelier como lugar de criação. Até aquelas que enxergam no atelier categorias analíticas capazes de, talvez, cunhar novas definições para proposições artísticas, ou sugerir caminhos interpretativos. E esta diversidade de olhares sobre o atelier pode ser encontrada neste Dossiê.

Ateliê pode ser uma pequena mesa, uma maleta, um espaço improvisado, um trabalho itinerante. Entre tantos espaços, possibilidades e ideias, o trabalho artístico ultrapassa o lugar físico. Expande-se pela cidade, pelo mundo. Também se manifesta nas situações de troca e descoberta — uma revista pode tornar-se espaço de diálogo, especialmente quando reúne textos de diferentes origens e modos de ver, compondo uma configuração coletiva em movimento, um campo de reflexão sobre artes visuais em processo.

Pensar o ateliê significa considerar suas múltiplas dimensões: o gesto criativo, o encontro com paisagens e vivências, a relação com materiais, a formação, a história, e a própria arte. Muitas vezes, esse território fica um passo atrás, visto como menos relevante que a obra concluída. No entanto, é justamente ali que o artista pode fazer e desfazer, errar, desistir, recomeçar, encontrar caminhos — um espaço onde convivem dúvidas, tentativas e descobertas.

Nesse contexto, surgem desejos e impulsos que nem sempre encontram condições ideais, mas que abrem possibilidades de trocas frutíferas. Universidades, artistas-pesquisadores e processos de ensino-aprendizagem formam um campo vivo, onde textos e palavras acessíveis funcionam como convite ao diálogo, e não como barreiras.

Reunir textos sobre o ateliê é também criar um espaço de encontro: uma forma de adentrar territórios pertencentes a outros artistas por meio de seus olhares, caminhando juntos por diferentes tempos e lugares.

Édouard Glissant, ao escrever sobre os arquipélagos, afirma: "*Os arquipélagos possuem a propriedade de difratar, eles produzem uma expansividade, são espaços de relação que admitem todas as incontáveis particularidades do real.*" (In: Obrist, Hans Ulrich. *Conversas do arquipélago*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023, p. 22).

Que esta edição funcione também como esse arquipélago: múltiplo, aberto e em relação. Nesse sentido, o presente volume inicia com os artigos aprovados para a seção Temática, que apresenta primeiramente o texto **Ateliê e vivência da cor: Processos artísticos com pigmentos naturais**, autoria de Taís Cabral Monteiro e Bianca Stella, no qual investigam processos artísticos e materiais, explorando técnicas de extração de corantes e pigmentos naturais para produções autorais em pintura e instalação. As autoras destacam que a coleta de fontes vegetais e minerais dialoga com a vivência do artista no território, evidenciando seus deslocamentos e percursos por fontes diversas, desde a cor das terras, visíveis nas paisagens, passando por jardins, hortas, parques e mercados, até as minas de extração em grande escala e que nas transformações cromáticas, também é possível revisitar dimensões culturais, históricas e políticas, que revelam como a produção das tintas acompanha as mudanças sociais e tecnológicas ao longo do tempo.

Em seguida, Fernando Cidade Broggiato, no artigo intitulado **Ateliês**, apresenta uma reflexão sobre a diferença entre visitar um ateliê e visitar sua recriação dentro de um museu e entre ver uma obra no ateliê do artista e em vivenciá-la em um espaço museológico. Tem como ponto de partida a transposição de três ateliês de artistas em espaços museológicos: o ateliê de Piet Mondrian, na 22a Bienal de São Paulo, em 1994; o ateliê de Jackson Pollock, no MoMA, em Nova York, na ocasião de sua mostra retrospectiva, em 1998; e o ateliê de Francis Bacon, em The Hugh Lane Gallery, em Dublin, aberto ao público em 2001. O texto também traça algumas observações sobre mudanças que o espaço onde o artista trabalha sofreu com o tempo, no ocidente, desde o Renascimento, e como isso é representado pelos termos mais utilizados atualmente.

Por sua vez, Giovana Moura Domingos e Gisela Reis Biancalana em **Casa Minos: um ateliê-lar** abordam reflexões sobre a vida pulsante da Casa Minos, um ateliê de artista que completa, em 2025, um ano de existência em estado de arte. O objetivo da Casa é promover um espaço de viver e de experimentação, estudo, pesquisa e partilhas na arte contemporânea. Metodologicamente, a prática artística na Casa sustenta-se pelo paradigma da pesquisa performativa debatida por Brad Haseman. Como produções artísticas, entre tantas já desenvolvidas nesse espaço, o texto recorta a prática de lambe-lambe e a experiência de exibir a videoperformance "Para o silêncio" no Festival Treta.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 8-12 | dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025007

Na mesma seção, **Casa-ateliê: Habitar, criar, resistir** autoria de João Victor Elias e Marta Lúcia Pereira Martins, investiga a relação entre o espaço da casa que também é ateliê e o processo criativo de artistas que compartilham, nesse mesmo ambiente, suas experiências de moradia e de trabalho artístico. Para tanto, foram entrevistadas as artistas catarinenses Celaine Refosco e Nara Guichon. Além de realizados registros fotográficos desses espaços, com o objetivo de compreender como os modos de habitar influenciam a produção artística e de que forma os limites entre vida cotidiana e prática artística se entrelaçam nesse contexto.

Na sequência, é apresentado o texto de Taís Cabral Monteiro e Danielle Noronha Maia, intitulado **Conversas no ateliê – a cidade como laboratório**. O artigo investiga o ateliê do artista como um dispositivo expandido e fluido, que ultrapassa o espaço físico e se manifesta nos deslocamentos, na atenção e na presença deste sujeito em seu entorno. A cidade, por sua vez, atua não apenas como cenário artístico, mas como agente ativo da formação e do processo criativo. Por outro lado, em contraponto ao ritmo urbano, os estúdios configuram-se como espaços de suspensão do tempo, nos quais a experiência poética assume centralidade, mais do que o resultado material da obra. As autoras refletem sobre os desafios de se produzir arte em contextos de economia relativamente escassa, articulando suas trajetórias acadêmicas e afinidades pessoais.

Por sua vez, Maria de Fátima Junqueira Pereira, Gustavo Henrique da Silva Weber e Bianca Stella, no trabalho intitulado **Processos de criação e reflexão artística em ateliê: Grupo Pintura e Afins** abordam os preceitos e o funcionamento do grupo de extensão Pintura e Afins, que atua como espaço de estudo, prática e reflexão em torno da pintura contemporânea. Vinculado à Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba I/EMBAP, defende a ideia de que o ateliê coletivo é um lugar de produção e circulação de obras, em processo ou finalizadas, além de um campo de discussão e reflexão teórica que contribui para a produção individual. Ao longo do texto, são apresentados trabalhos e depoimentos de alguns de seus integrantes, evidenciando como essa experiência fortalece o fazer artístico e abre caminhos para novas pesquisas.

Para fechar esta seção, Taliane Graff Tomita e Elaine Schmidlin em **Vestígios de um quintal/ateliê: Encontros com as linhas do desenho**, as autoras discutem derivas cartográficas oriundas de encontros ocorridos em um quintal, o qual é compreendido como espaço de ateliê, tanto da artista quanto da professora, uma das autoras do texto. Na escrita, reverberam as sensações experimentadas naquele local, em contato com a terra e a natureza, trazendo práticas artísticas contemporâneas com o desenho, que criam linhas de conexões com a docência e, também, com a arte e a vida. Ao explorar os acontecimentos que se insinuam no quintal/ateliê e na percepção de seus imprevistos, busca-se trazer os possíveis desdobramentos para um ensino com o desenho, e não apenas sobre o desenho.

A seção dedicada a publicações contínuas da Revista Apotheke, inicia com o artigo intitulado **Entre linhas e sensações: desenhando a cidade a partir dos sentidos**, autoria de Márcio Santos Lima, Cláudia de Medeiros Lima e Cássia Bomfim Moura, no qual investigam como a percepção urbana pode ser enriquecida por esboços feitos

in loco, ampliando a experiência sensorial para além da visão e incluindo sentidos como olfato, tato e audição. Explora-se como o corpo humano capta o ambiente urbano e como as afecções influenciam o processo de desenhar. O objetivo é analisar como esses estímulos sensoriais impactam a criação de sketches de estudantes de Arquitetura e Urbanismo. A pesquisa adota metodologia qualitativa, coletando depoimentos e sketches de estudantes em atividades de observação e desenho in loco e faz uma análise psicogeográfica dos dados.

Na sequência, Luiz Sérgio de Oliveira e Giovanna Alves de Carvalho, no artigo **O brincar colaborativo como dispositivo pedagógico na educação do artista** investigam as contribuições das brincadeiras e dos jogos tradicionais brasileiros na educação do/a artista, introduzidos de maneira a enfrentar assunções consolidadas na formação desse/a artista no cenário universitário brasileiro. Tendo o curso de graduação em Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS) da UFF, Niterói, como lócus de experimentação, essas práticas pedagógicas têm sido aplicadas a partir da disciplina Proposições com Interações Humanas e Ambientais, oferecida para os/as ingressantes no curso de graduação. Com a introdução de brincadeiras e jogos como práticas coletivas, objetiva-se colocar em disputa a noção de que o/a artista necessita se manter isolado no mundo, fechado/a em seu universo próprio, como condição indispensável para o processo de criação.

Em seguida, Cristiane dos Santos Souza e Marcella Gomes Ventura apresentam o texto **Pintura e Performance: O Protagonismo da Ação Corporal nos Processos de Criação**, no qual analisam a produção da arte performática no diálogo entre corpo e artes visuais. Parte-se do entendimento de que o corpo, enquanto agente expressivo e ativo, pode desempenhar papel fundamental nos processos de criação artística, não apenas como instrumento, mas como presença que imprime gestos e intencionalidades na materialidade da obra. Em relação ao percurso metodológico, duas categorias de análise foram mobilizadas: a de corpo como suporte e corpo como mediação. Dos processos criativos observados, ficou evidenciado a força do gesto, da movimentação e da presença do corpo na construção da imagem.

Por sua vez, o texto **Profartistar e o ensino de arte na formação inicial de professores em artes visuais**, com autoria de Jordana Belem Rodrigues, Marco Aurélio da Cruz Souza e Ursula Rosa da Silva analisam a formação inicial de professores de Artes Visuais a partir do conceito de profartistar, entendido como ação pedagógico-artística que transforma a docência em expressão estética. O estudo fundamenta-se na A/R/Tografia e na perspectiva da sala de aula como obra de arte. O profartistar é apresentado como prática que integra arte, vida e educação, por meio de experimentações e vivências estéticas, capazes de sensibilizar corpos em formação e potencializar processos de ensino-aprendizagem mais críticos, reflexivos e afetivos. A metodologia adotada constituiu-se em proposições pedagógicas desenvolvidas durante estágio docente no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. As ações envolveram a criação de mosaicos coletivos em espaços urbanos e o uso de diários de bordo, permitindo que os estudantes registrassem percepções e sentidos emergentes das práticas. A análise dos registros revelou a

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 10-12 | dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025007

relevância das experiências estéticas para a construção de significados singulares e coletivos, despertando afetos, memórias e reflexões sobre a docência, a arte e a vida.

Fechando está seção, Fernanda Fedrizzi no artigo **Um livro, e então outros: notas de uma artista publicadora**, explora como os limites do conceito de livro pode ser desestabilizado por práticas artísticas. A autora discute as implicações práticas e conceituais das publicações *Entre uma coisa e outra* (2024), *Preposição* (2024) e *Problems* (2025), que possuem ISBNs e são catalogáveis como livros. A pesquisa adota uma abordagem prático-teórica, articulando reflexões sobre as questões do lugar e da leitura, e compreendendo a fluidez do conceito de livro quando este é criado por uma artista publicadora. Assim como, apresenta diferenças entre uma artista que publica e uma artista publicadora, reforçando a necessidade do domínio sobre os meios e processos envolvidos na produção editorial.

Já a seção dedicada a Notas de Experiência, Ananda Guimarães Alcântara e Carla Beatriz Franco Ruschmann, no artigo **Coletividade em Albers: Experimentações em Residência**, apresentam o projeto desenvolvido no contexto da Residência Artísticopedagógica da artista professora Carla Beatriz Franco Ruschmann na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), dentro do projeto idealizado pelo Programa de Extensão Estúdio de Pintura Apotheke. A Residência ocorreu no segundo semestre de 2025, a professora acompanhou as disciplinas de Processos Pictóricos (DAV/CEART/UDESC) e participou do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke no qual propôs a realização de uma pintura coletiva, composta por 25 telas, desenvolvida a partir de um exercício de Josef Albers (2009), base teórica dos encontros realizados. Dessa forma, o projeto coletivo desenvolvido buscou articular maneiras de se pensar junto o processo pictórico com aquilo que já vinha sendo estudado no grupo, a partir disso experimentando outras maneiras de organizar e experienciar a pintura.

A seção dedicada a entrevistas, inicia com o texto de Marcelo Forte, **Ateliê, arte e docência: uma entrevista com Teresa Eça.** Nesta entrevista, foram exploradas discussões sobre os processos de atravessamento de arte e docência na constituição do/a professor/a-artista a partir das experiências da entrevistada. Teresa refletiu sobre o conceito de artista menor, sobre a docência como prática artística relacional, entendendo o "estar junto" dos estudantes e da comunidade como gesto de criação, e sublinhou a importância de manter uma produção artística, para o bem-estar, a identidade e a legitimidade dos professores de arte. O diálogo evidenciou ainda como o ateliê pode se apresentar como um lugar de encontro da arte, da docência e da pesquisa.

Por sua vez, Taís Cabral Monteiro no texto **Percursos contemporâneos: entrevistas com os artistas visuais Fabio Miguez e Manuel Caeiro**, apresenta conversas que abordam procedimentos, materiais e reflexões sobre a pintura e a paisagem urbana. Não se trata de um estudo comparativo, mas de aproximações que revelam inquietações comuns em torno da cidade e da prática artística. A escolha dos artistas deriva da experiência do pesquisador e da afinidade com suas próprias questões. A cidade, suas paisagens e os processos intelectuais e materiais da

produção artística são elementos partilhados, fazendo de São Paulo, Lisboa e outras cidades espaços de criação e experimentação.

Fechando esta seção Giovana Zarpellon Mazo e Lucas Marconato, no texto **A arte desvelada na maturidade: entrevista com o artista José Carlos da Rocha** destacam reflexões do artista e pesquisador José Carlos da Rocha, doutor em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina, sobre como a arte, desvelada na maturidade, impulsiona processos de formação acadêmica e científica. O diálogo percorre sua trajetória desde a economia até a pintura, evidenciando a relevância de sua produção artística, de sua pesquisa, de sua experiência na docência e de suas contribuições para o campo da arte contemporânea e do ensino em artes visuais.

Já na seção dedicada a artigos vinculados à Iniciação Científica, Helder Santos Rocha e Bruna da Silva Araújo, no artigo **Literatura e desenho: Porto Calendário, oeste baiano e transcriação**, apresentam uma reflexão pontual sobre uma experiência de pesquisa teórico-prática sobre as relações entre a literatura e as artes visuais. Para isso, adotam a potência da leitura crítica como originária de produtos científicos, mas, também e sobretudo, de produções criativas em outras linguagens e em outras mídias, utilizando-se do conceito "transposição midiática", de Irina Rajewski (2012). Desta maneira, empreendeu-se a leitura e a transcriação do romance 'Porto Calendário' (1962), de Osório Alves de Castro, na linguagem artística e na mídia do desenho sobre papel, a fim de suscitar respostas críticas e criativas sobre os diálogos interartes e intermidiáticos envolvidos.

Fechando este volume, na seção de Ensaios Visuais, Caio Lima apresenta o ensaio **Procedimentos de montagem**, no qual investiga a montagem como elemento do seu processo artístico. A reflexão parte da imagem de uma cama formada pela junção de duas estruturas independentes, um gesto que evidencia a lógica de aproximar fragmentos para produzir novas relações visuais e simbólicas. Ao longo do ensaio, o autor examina como essa operação se desdobra em seus desenhos, pinturas e mosaicos, articulando procedimentos de justaposição, coleta de imagens e recombinação de partes díspares. A montagem é tratada como método, uma forma de construir imagens que não buscam sínteses contínuas, mas sim narrativas compostas, feitas de encontros entre elementos autônomos.

Organizadoras/es:

Taís Cabral Monteiro (UFES - Brasil)

Lilian Hollanda Gassen (Unespar Curitiba I - EMBAP - Brasil)

Fábio Wosniak (Universidade Federal do Amapá, UNIFAP - Brasil)

Jociele Lampert (Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC - Brasil)

Raony Robson Ruiz (Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC - Brasil)

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 12-12 | dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025007

SEÇÃO TEMÁTICA

Ateliê e vivência da cor: Processos artísticos com pigmentos naturais

Studio and experience of color: Artistic processes with natural pigments

Taller y experiencia del color: Procesos artísticos con pigmentos naturales

Taís Cabral Monteiro (UFES-Brasil) [1]

Bianca Stella (Unespar-Brasil) [2]

1 Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Professora da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e coordenadora do grupo de extensão "Vivenciar a cidade como experiência pictórica". Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/0271902571806042 , ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9630-867X , e E-mail: taiscabral7@gmail.com.

2 Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba I/EMBAP e integrante do grupo de extensão Pintura e Afins. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/8230273421327154. Orcid: https://orcid.org/0009-0007-8756-0631. E-mail: biancastelladzy@gmail.com

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 14-30 Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025014

RESUMO

Esta pesquisa investiga processos artísticos e materiais, explorando técnicas de extração de corantes e pigmentos naturais para produções autorais em pintura e instalação, apresentadas ao final do artigo. A coleta de fontes vegetais e minerais dialoga com a vivência do artista no território, evidenciando seus deslocamentos e percursos por fontes diversas, desde a cor das terras, visíveis nas paisagens, passando por jardins, hortas, parques e mercados, até as minas de extração em grande escala. A cidade — ou cada lugar em que se vive, seja por um breve período ou por toda uma vida — torna-se ateliê, laboratório da cor, ponto de partida para a experiência pictórica. Nas transformações cromáticas, também é possível revisitar dimensões culturais, históricas e políticas, que revelam como a produção das tintas acompanha as mudanças sociais e tecnológicas ao longo do tempo. Nesse sentido, o uso de matérias-primas naturais abre espaço para a construção de paletas mais pessoais, abertas a desvios criativos, que fortalecem a autonomia em relação a insumos importados e ampliam as possibilidades de estudo na arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

Artes Visuais; Cor; Pintura; Ateliê; Pigmento Natural.

ABSTRACT

This research investigates artistic processes and materials, exploring techniques for extracting natural dyes and pigments for original productions in painting and installation, presented at the end of the article. The collection of plant and mineral sources dialogues with the artist's experience in the territory, highlighting his movements and journeys through diverse sources, from the color of the earth, visible in the landscapes, through gardens, vegetable gardens, parks, and markets, to large-scale mining operations. The city—or each place where one lives, whether for a brief period or a lifetime—becomes a studio, a color laboratory, a starting point for the pictorial experience. In chromatic transformations, it is also possible to revisit cultural, historical, and political dimensions, which reveal how the production of paints accompanies social and technological changes over time. In this sense, the use of natural raw materials opens space for the construction of more personal palettes, open to creative deviations, which strengthen autonomy in relation to imported inputs and expand the possibilities for study in contemporary art.

KEY-WORDS

Visual Arts; Color; Painting; Studio; Natural Pigment.

RESUMEN

Esta investigación analiza procesos artísticos y materiales, explorando técnicas de extracción de colorantes y pigmentos naturales para producciones autorales en pintura e instalación, presentadas al final del artículo. La recolección de fuentes vegetales y minerales dialoga con la experiencia del artista en el territorio, poniendo de manifiesto sus desplazamientos y recorridos por diversas fuentes, desde el color de las tierras, visible en los paisajes, pasando por jardines, huertos, parques y mercados, hasta las minas de extracción a gran escala. La ciudad —o cada lugar en el que se vive, ya sea por un breve período o por toda una vida— se convierte en taller, laboratorio del color, punto de partida para la experiencia pictórica. En las transformaciones cromáticas, también es posible revisitar dimensiones culturales, históricas y políticas, que revelan cómo la producción de pinturas acompaña los cambios sociales y tecnológicos a lo largo del tiempo. En este sentido, el uso de materias primas naturales abre espacio para la construcción de paletas más personales, abiertas a desviaciones creativas, que fortalecen la autonomía en relación con los insumos importados y amplían las posibilidades de estudio en el arte contemporáneo.

PALABRAS-CLAVE

Artes Visuales; Color; Pintura; Taller; Pigmento Natural.

A matéria da cor

Toda matéria carrega em si uma memória, um registro de suas possibilidades de manipulação[3]. No ateliê, o artista pode transformá-la até certo ponto, de acordo com suas escolhas poéticas. Cada tinta, aglutinante[4] e suporte, por exemplo, apresentam especificidades, que podem abranger desde sutilezas cromáticas, graus de transparência até a maneira como refletem a luz. É possível enfatizar determinados aspectos em detrimento de outros, ou mesmo criar caminhos de domínio técnico, em acordos e concessões feitos ao próprio material.

Trabalhar com matérias-primas naturais trata-se de uma escolha poética das artistas-pesquisadoras, que investigam procedimentos como o tingimento natural e a manufatura de tintas para pinturas e instalações. Essas práticas, desenvolvidas em ateliê, demandam experimentações laboriosas, nas quais a transformação da cor assume um caráter alquímico. Ao mesmo tempo, possibilitam a construção de paletas mais pessoais, abertas a desvios criativos, em diálogo com o território e suas dimensões históricas, culturais e políticas.

Cada pequena partícula de cor traz consigo a complexidade de sua composição química e a percepção física resultante da interação entre luz e sistema visual humano. Um pigmento é, por definição no campo da arte[5], uma partícula sólida, insolúvel, que confere cor à tinta quando incorporada a um aglutinante. Pela sua natureza, sugere permanência e estabilidade. Já o corante, solúvel em líquidos, aponta para a transitoriedade, tingindo fibras e superfícies. Essa distinção, contudo, não é absoluta: muitos corantes vegetais, instáveis e fugidios, podem ser transformados em pigmentos de laca[6] mediante processos químicos, realizados no ateliê.

Ralph Mayer[7] (2002), em *Manual do artista de técnicas e materiais*, afirma que a cor depende tanto da origem da matéria como da sua preparação. Uma mesma planta pode oferecer tons diversos conforme o fixador utilizado, e uma mesma terra pode resultar em pigmentos mais ou menos estáveis conforme a profundidade da coleta ou o processo de moagem. Bruno Dunley[8] — artista plástico, pesquisador e fabricante

3 Sobre o assunto, ver: GIANNOTTI, Marco. Reflexões sobre a cor. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

4 Os aglutinantes são substâncias que ligam e fixam as partículas de pigmento ao suporte da pintura, como uma cola. (Mayer, R. Manual do Artista de técnicas e materiais. São Paulo: Martins Fontes, 2002).

5 Em áreas de estudos biológicos, como da botânica, por exemplo, o conceito diverge, e os pigmentos podem ser considerados líquidos, inclusive.

6 Pigmentos de laca são pigmentos sólidos produzidos a partir de um corante líquido. Inicialmente, uma substância branca, como por exemplo a cal ou barita, é finamente dividida. Depois, esse pó é submetido a uma imersão no corante líquido, extraído de plantas ou de animais, transferindo sua qualidade cromática para o sólido. É usado na pintura como um pigmento convencional, com a adição de um ligante e passa a não ser solúvel (Mayer, Ralph. Manual do Artista de técnicas e materiais. São Paulo: Martins Fontes, 2002).

7 Ralph Mayer (1896–1979) foi um pintor norte-americano amplamente reconhecido por sua contribuição ao entendimento técnico dos materiais artísticos. Formado em engenharia química, aplicou seus conhecimentos à fabricação de tintas e à conservação de obras de arte.

8 Bruno Dunley é artista plástico e pesquisador. No início da pandemia de COVID-19, fundou com Rafael Carneiro a empresa Joules & Joules, marca brasileira de tintas e bastões a óleo artesanais.

de tintas e bastões de óleo artesanais — exemplifica durante uma entrevista[9] como a moagem de pigmentos influencia o resultado das cores na pintura. Ele observa que Velázquez[10], ao pintar roupas pretas em seu ateliê, no contexto do barroco espanhol, manipulava o brilho e a fosquidão por meio da moagem: "Onde a tinta ficava mais brilhante, ele moía mais, moía super bem, ficava bem fininho, onde o óleo perpassa mais, né? (...) Outros, ele moía mal pra ficar um grão maior e não deixar a luz entrar tanto no óleo, aí ficava fosco" (Stella; Monteiro, 2024, p. 9).

O contraste de texturas, além de criar um efeito realista, conferia maior profundidade às obras de Velázquez. Esse exemplo mostra que a experiência com a cor sempre exigiu uma negociação entre o gesto artístico e o conhecimento técnico, revelando como, ao longo da história, os artistas precisaram lidar constantemente com as limitações impostas pelos materiais, em seus ateliês, de forma laboriosa.

Os materiais abordados nesta pesquisa, provenientes de fontes vegetais e minerais, passam por um processo de coleta que dialoga com a vivência do artista no território, evidenciando seus deslocamentos e percursos. Muitas vezes considerados restos ou refugos, esses elementos ganham novo sentido a partir do olhar atento aos pigmentos presentes em jardins, hortas e parques, bem como nas mercearias, nas caçambas, na paisagem urbana, em seus entremeios e até no ambiente doméstico. A cidade — ou cada lugar em que se vive, seja por um breve período ou por toda a vida — transforma-se em ateliê, espaço de sensações e percepções que alimentam a experiência pictórica, mesmo distante do ambiente físico da criação plástica. Em uma via de mão dupla, o ateliê é o lugar onde a memória, técnica e invenção se cruzam, onde as experiências urbanas moldam e influenciam o trabalho artístico.

A partir deste recorte temático, é possível afirmar que a extração de corantes e pigmentos naturais está intimamente ligada à história da arte, pois remonta a períodos em que o artista detinha o conhecimento das etapas do processo e dos procedimentos técnicos para o uso dos materiais. O oposto passou a ocorrer principalmente após a Revolução Industrial, quando as tintas começaram a ser produzidas em larga escala, com fórmulas padronizadas. Embora esse avanço tenha facilitado e tornado o ato de pintar mais prático, muitos artistas e profissionais perderam, ao longo dos anos, o contato direto com a manipulação dos materiais. Manuais como o *Manual do artista de técnicas e materiais*, de Ralph Mayer (2002), apontam a importância de entender os processos pictóricos, mesmo que, à primeira vista, seu teor técnico pareça se afastar de uma prática mais espontânea. Sem o domínio dos materiais, o artista não fica livre para que a pintura possa, de fato, surgir. O conhecimento sobre a preparação e manipulação dos materiais é imprescindível para a atuação do pintor[11].

9 Em "Poéticas contemporâneas com pigmentos naturais" (2024), realizamos uma entrevista com o artista e pesquisador Bruno Dunley. A metodologia de pesquisa é amplamente utilizada nas ciências sociais e humanas, proporcionando um espaço para a coleta de dados empíricos e teóricos. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/1-anpap-sul-e-2-cwb_latina/901193-poeticas-contemporaneas-com-pigmentos-naturais>. Acesso em: 28 set. 2025.

10 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599–1660) foi um pintor espanhol do período barroco, amplamente reconhecido por suas obras na corte do rei Felipe IV. Sua produção inclui retratos, cenas históricas e religiosas, caracterizados pelo realismo e uso sofisticado de luz e sombra. Entre suas obras mais célebres estão Las Meninas (1656) e A Rendição de Breda (1634-35).

11 Sobre o assunto, ver: GIANNOTTI, Marco. Reflexões sobre a cor. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 18-30 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025014

Matéria e lugar: deslocamentos da cor

A prática artística sempre cria conexões, sejam mais diretas ou indiretas, com a matéria disponível ao nosso redor. O artista contemporâneo Carlos Vergara (1941-)[12] relata que, em uma viagem a Congonhas do Campo, descobriu como, séculos antes, o Mestre Athayde (1762-1830)[13] utilizava o óxido de ferro[14] da região em suas obras. Refletindo sobre essa relação entre território e criação, Vergara afirma: "A pintura brasileira começou lá..." (Mariano, 2013, p. 26). A partir de 1989, o artista desenvolveu a série Bocas de forno, pinturas planares que evocam estruturas arquitetônicas e dialogam com o caráter indicial da monotipia. Os trabalhos surgem da coleta de pigmentos inorgânicos[15] nas minas de Rio Acima, especialmente no entorno das bocas dos fornos de calcinação, cujas partículas minerais são fixadas com resina acrílica sobre tecidos de algodão. Desse modo, o local de extração da matéria-prima — as bocas de forno — torna-se também o local de trabalho e, portanto, o ateliê do artista: matéria, cor, lugar e obra estão intimamente interligados.

O preparo desses pigmentos, contudo, exige tanto esforço físico quanto conhecimento técnico. A fragmentação da rocha em grãos menores envolve processos de trituração, que resultam em diferenças cromáticas conforme a granulometria. As cores tendem para tonalidades terrosas, ricas em óxidos de ferro, que transitam entre amarelos, laranjas, vermelhos e marrons. Conhecidos desde a pré-história, eles eram empregados em registros rupestres em diferentes continentes, revelando a durabilidade desses materiais ao longo do tempo. Vale ressaltar, como já colocado anteriormente, que os pigmentos minerais podem ser limpos, moídos e aplicados diretamente no trabalho artístico, enquanto os pigmentos vegetais e animais exigem processos mais elaborados. Em comparação aos tons terrosos, o território latino-americano destacou-se pelo vermelho intenso, ainda difícil de ser obtido manualmente, proveniente da cochonilha (*Dactylopius coccus*). O inseto, conhecido pelos astecas como *nocheztli*, servia como matéria-prima para tingimento de tecidos e produção de adornos rituais. A partir do século XVI, tornou-se um dos primeiros produtos globais da arte, levado do México, da Guatemala e de Honduras para a Europa Ocidental. Estudos rastreiam sua inserção no comércio transatlântico, que levou a cor aos ateliês

12 Carlos Vergara (1941-) é um dos principais artistas visuais brasileiros, ligado ao movimento da Nova Figuração nos anos 1960, conhecido por misturar pintura, fotografia e instalações em obras que dialogam com a cultura, a espiritualidade e o espaço urbano.

13 Mestre Athayde (Manuel da Costa Athayde, 1762–1830) foi pintor e decorador do período barroco mineiro, autor dos célebres painéis do teto da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto.

14 Os óxidos de ferro são substâncias formadas pela combinação de Ferro (Fe) e Oxigênio (O). São comuns na natureza, principalmente na forma de minérios. Entre os exemplos, estão a hematita, ferridrita e goethita. A goethita recebeu este nome em homenagem a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), cientista que dedicou parte de sua obra à reflexão sobre a natureza das cores.

15 Os pigmentos inorgânicos são oriundos de minerais do solo e podem incluir misturas e agregados, como terras e argilas.

de artistas barrocos, como Rubens[16] e Caravaggio[17].

No Brasil, houve a exploração sistemática do pau-brasil (*Caesalpinia braziliensis*), hoje considerada uma espécie em extinção. Da madeira extraía-se uma laca avermelhada, obtida por fervura, filtragem e adição de sais metálicos, aplicada na tinturaria e na pintura. A exploração, marcada pelo extrativismo colonial, devastou territórios e populações, ao mesmo tempo em que alimentou a economia europeia[18].

Outro elemento emblemático do Brasil é o urucum, utilizado em pinturas corporais indígenas. As tintas vermelhas são confeccionadas a partir das sementes, que ganham consistência ao serem cozidas em fogo alto. Esta pasta é amolecida com óleos de castanha ou babaçu para serem aplicadas no corpo. Nesta pesquisa, o urucum é utilizado para o tingimento de tecidos nas produções artísticas apresentadas mais adiante.

Como é possível perceber, os amarelos, laranjas, vermelhos e marrons terrosos são abundantes na natureza e marcam fortemente as paisagens. Em contraposição, o azul é a cor-pigmento[19] mais rara na natureza. Ele pode ser extraído do índigo, proveniente da anileira (*Indigofera suffruticosa*), planta que contempla as escolhas poéticas das autoras. As folhas são maceradas e passam por processos de fermentação para a formação do corante e pigmento, que atravessou diversas culturas. O Azul Maia, por exemplo, obtido pela combinação do índigo com argilas específicas, era usado em afrescos nas paredes dos templos sagrados.

Esse pigmento também foi utilizado na Europa medieval, conhecido pelo nome de pastel (*Isatis tinctoria L.*). No século XVI, passou a concorrer com a espécie tropical Indigofera tinctoria, mais intensa e concentrada, advinda principalmente da Índia. Tecnicamente mais desenvolvido no Oriente, com a expansão colonial, o índigo tornou-se uma commodity global, empacotado em pequenos blocos — a ponto de muitos acreditarem tratar-se de um mineral — que cruzavam oceanos[20].

As cores carregam histórias de comércio e intercâmbio cultural, nas quais a circulação dos pigmentos permanece ligada às estruturas de poder que marcaram a expansão colonial. A cor, nesse contexto, torna-se matéria de disputas econômicas, símbolo de status e instrumento de dominação. Hoje, o índigo ressurge no mercado como pigmento natural valorizado (35 a 40 dólares o quilo, dependendo da pureza), representando práticas sustentáveis e o reencontro com saberes artesanais[21].

---

16 Peter Paul Rubens (1577–1640) foi um pintor flamengo do barroco, conhecido por suas composições dinâmicas, cores intensas, cenas históricas e religiosas.

17 Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) foi um pintor italiano, pioneiro do naturalismo barroco, famoso pelo uso dramático do chiaroscuro e pela representação intensa de figuras humanas em cenas religiosas e mitológicas.

18 Há indícios de que artistas como Rembrandt e Van Gogh tenham utilizado esse pigmento proveniente do litoral brasileiro.

19 A cor-pigmento é a cor produzida por substâncias materiais que absorvem e refletem a luz. Está presente em tintas e outros meios pictóricos, ao contrário da cor-luz, que resulta diretamente da emissão luminosa.

20 Sobre o assunto, ver: MOON, Pamela; LI, Yuncong; MERU, Geoffrey; VENDRAME, Wagner; MOLNAR, Terence; WU, Xingbo. Indigo from Indigofera spp.: Historical and Cultural Overview. University of Florida. Disponível em: <https://edis.ifas.ufl.edu/publication/EP642>. Acesso em: 28 set. 2025.

21 SÁNCHEZ DEL RÍO, M. et al. Maya Blue: A contribution to the ancient use of indigo and palygorskite. Applied Clay

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 20-30 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025014

É interessante notar essa virada de direção, mesmo que ainda pequena frente à produção em larga escala, após cerca de dois séculos da chamada Revolução Industrial. O século XIX transformou radicalmente as relações de disponibilidade, durabilidade e produção de materiais, impulsionado pelo avanço da indústria química. Pigmentos sintéticos, inorgânicos e orgânicos multiplicaram a paleta cromática. Ftalocianinas, quinacridonas e dioxazinas, derivadas do carvão e do petróleo, trouxeram novos recursos técnicos ao artista. No século XX, esse processo se acelerou, consolidando a produção de tintas padronizadas e amplamente comercializadas[22].

Essa expansão gerou também uma nova dependência: artistas e estudantes passaram a precisar de insumos importados, caros e padronizados, muitas vezes distantes da experiência local de lidar com a matéria. Combinar pigmentos naturais com produtos industriais não constitui apenas uma solução prática, mas uma escolha poética. A articulação entre tradição e modernidade devolve ao artista a possibilidade de reinscrever a cor em seu território, fazendo da pintura um campo de reflexão entre memória, matéria e contemporaneidade.

O ateliê do artista e a vivência da cor

Nesta seção, serão apresentados relatos sobre os processos criativos das artistas-pesquisadoras, que descrevem o interesse inicial por corantes e pigmentos naturais até o desenvolvimento de pinturas e situações instalativas. Por tratar-se de uma experiência pessoal, os textos são narrados em primeira pessoa.

A investigação artística teve início com a linguagem pictórica, a partir do interesse pela cor e especificidades dos materiais e paletas naturais. Nos experimentos com flores, folhas, caules, cascas, raízes e sementes, aprendemos a extrair pigmentos laca para a manufatura de tintas. Fazemos o uso de matérias-primas acessíveis, que coletamos durante uma caminhada no parque, nos resíduos da cozinha, nos sacolões do bairro ou até mesmo na horta que a nossa família cultiva. Em casos mais específicos, os elementos podem ser adquiridos de lugares distantes. A cochonilha, por exemplo, pode ser adquirida no comércio via encomenda[23], pois a tecnologia e quantidade de insetos necessária para essa pesquisa ainda não foram alcançadas. Outras culturas possuem essa tecnologia em seu cerne, e hoje, é possível vencer a distância territorial — algo que antes poderia levar meses para ser transportado — com envios, compras

Science, v. 34, n. 1–4, p. 103–110, 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/248393332_The_Maya_Blue_Pigment>.Acesso em: 27 out. 2025.

22 Sobre o assunto ver: Disponível em: <https://www.youtube.com/live/XRa6bGTBuzc?si=OiEOOt9mubGU_njz>. Acesso em: 27 out, 2025. Palestra sobre a História da Arte Técnica: Um Novo Olhar sobre a Arte do Século XIX. Abril de 2016 - Transmissão ao vivo do Instituto de Arte de Chicago. O Instituto organizou um simpósio público explorando como as novas tecnologias científicas estão mudando a análise de obras impressionistas e pós-impressionistas.

23 Os lugares mais próximos seriam do México ou do Peru, aqui na América Latina.

online e entregas de transportadoras aéreas de diferentes lugares[24].

Como se trata de um fazer que envolve organismos orgânicos e mordentes, diferentes reações químicas podem ocorrer. Junto delas, nos deparamos com novas cores e possibilidades. Vivenciar e acompanhar diariamente essas transformações permite uma relação afetiva e cuidadosa com os pigmentos.

Em nosso espaço de trabalho, realizamos procedimentos de extração, combinação de sais metálicos, filtragem e secagem para a transformação do corante em pigmento, que são armazenados em pequenos frascos de vidro. Eles podem ser lidos como lembranças daquilo que um dia foi semente e germinou — vestígios que carregam a memória viva da natureza e das mãos que guardam esse saber ancestral.

Na sequência, apresentaremos os trabalhos artísticos resultantes desse estudo, na forma de relato pessoal, refletindo sobre as implicações poéticas e as experiências com materiais naturais.

Fig. 1. Bianca Stella, Sementes para uma terra estéril II, 2024. Fonte: Acervo pessoal. Tingimento natural. Bambu, cipó-imbé e fibras tingidas, 165 x 280 x 80 cm. Curitiba (PR).

Em *Sementes para uma terra estéril II* utilizei sementes de urucum para o tingimento laranja, índigo natural para o azul, folhas de crajirú[25] para o rosa e cascas

24 O célebre pigmento mineral natural azul ultramar — um tom de azul mais avermelhado que o índigo — era, desde a Antiguidade, adquirido das minas do território conhecido como Afeganistão. Para obtê-lo, era necessário extrair, selecionar e moer a pedra semipreciosa lápis-lazúli, que seria transportada por mar até a Europa Ocidental, onde o pigmento era extremamente valorizado durante os períodos do Renascimento e do Barroco europeus.

25 Crajirú, também conhecido como Pariri, é uma planta medicinal tradicional da Amazônia, utilizada por povos indígenas e comunidades ribeirinhas para tratar anemia, hemorragias, ferimentos na pele e inflamações. A tintura extraída de suas folhas secas proporcionam diferentes tonalidades de rosas e vermelhos.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 22-30 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025014

de cebola para o verde. Retalhos de antigos tingimentos também incorporam as composições, proporcionando novas possibilidades cromáticas.

As sementes de urucum foram coletadas da árvore plantada no quintal da minha avó, onde costumava brincar quando criança. O índigo foi coletado em Florianópolis (SC), durante uma viagem. Nessa cidade, a *Indigofera suffruticosa* cresce espontaneamente, e suas ocorrências são mapeadas e monitoradas pelo coletivo Anileiras da Ilha[26].

Já as folhas de crajirú foram adquiridas no site "As tintureiras", empresa criada pela Maria e pela Drica — mãe e filha, naturais de São Paulo. Além de vender plantas tintórias para todo o Brasil, elas também trabalham com impressão botânica e ministram aulas em seus ateliês[27].

As cascas de cebola foram coletadas pela minha família e por amigos que se propuseram a guardá-las para me ajudar nesta pesquisa artística. Parte dos resíduos foi, ainda, recolhida em sacolões do bairro, que costumam retirar o excesso das cascas e descartá-lo no lixo orgânico.

No ateliê, ocorrem os processos de tingimento natural que, além de proporcionar características cromáticas, são ritualísticos no fazer. Existe um conjunto de gestos que carrega diferentes intenções para cada etapa dessa técnica. Primeiro, é preciso lavar as fibras em um caldeirão e prepará-las com alúmen de potássio — um agente fixador. Este procedimento leva cerca de um dia inteiro, sem pausas.

Nesse meio tempo, as matérias-primas com potencial tintório já se encontram de molho em água fervente, liberando o corante que irá banhar as fibras por horas a fio. Lidar com plantas é lidar com cura. Elas ensinam o que significa estar-no-mundo, encarnando o laço mais íntimo que a vida pode estabelecer com a terra. Transformam o mundo um lugar de figurabilidade infinita[28].

As cores que perpassam este fazer manual firmam-se como intenção pura, ganham forma. O corpo da cor é um conceito criado por Hélio Oiticica[29] a partir da vivência do Parangolé e outras experimentações cromáticas. Conforme o artista descreve em Aspiro ao grande labirinto, publicado em 1986:

> A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o suporte do quadro, um campo a priori onde se desenvolva o 'ato de pintar', mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente. A cor ganha autonomia, adquire presença, é temporalizada. (Oiticica, 1986, p. 23).

26 O grupo, formado desde 2020 por Diogo Chicatto, Isabela Bernardo, Natalia Seeger e Roberta Miroslau, dedica-se ao estudo do índigo vegetal, mapeando ocorrências espontâneas da planta na Ilha de Florianópolis, além de técnicas de extração e tingimento natural.

27 Disponível em: <https://www.astintureiras.com.br>.

28 Sobre o assunto, ver: COCCIA, Emanuele. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

29 Hélio Oiticica (1937–1980) foi artista brasileiro, reconhecido por suas experimentações com cor, luz e participação do público, evidentes no movimento neo concreto.

Como trata-se de uma construção artesanal e intuitiva, há, por vezes, variações entre as tonalidades de cores em um mesmo tecido, para além das sobreposições em retalhos. Através dessas nuances, a cor mostra-se viva e cria seu próprio tempo, sendo este corpo, temporização. Estes tecidos tingidos consistem em pinturas, dispostas em pares de matizes complementares contrastantes. Elas estão suspensas em módulos de bambu, amarrados com Cipó-imbé[30] natural da Serra do Mar paranaense. As raízes desta matéria-prima são extraídas, beneficiadas e vendidas por moradores locais da região litorânea, como parte de um ciclo econômico sustentável.

Fig. 2. Bianca Stella, Processos de tingimento natural em ateliê, 2024. Fonte: Acervo pessoal.

Os módulos de bambu foram construídos por Izak Pedro da Silva, engenheiro e artista local de Curitiba (PR). Ele desenvolve diversas peças em bambu, tanto decorativas quanto utilitárias, seguindo uma tradição familiar. Seu pai, de ascendência indígena, também trabalhava com esse material e o ensinou a manuseá-lo ainda na infância. Conhecimentos empíricos como esse, transmitidos de geração em geração, também relacionam-se diretamente ao conceito da obra.

30 O Cipó imbé é uma planta encontrada na Mata Atlântica Brasileira. Suas raízes, bastante resistentes, são conhecidas pelo alto poder de tração. Na baía de Paranaguá (PR), ela é extraída, beneficiada e vendida por moradores locais para a confecção de fios e cordas, utilizadas tanto para amarras quanto para cestarias.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 24-30 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025014

As estruturas tomam consciência do espaço tridimensional como elemento ativo da obra, convidando o espectador a girar ao seu entorno e compreendê-la em sua totalidade, a partir de diferentes perspectivas. Sua visão, portanto, se desdobra de maneira cíclica, assim como os processos da natureza. Aqui, a espacialidade também deixa de ser uma mera ilusão do espaço tridimensional, como o da janela Renascentista, representada pela perspectiva linear e pelo uso do claro-escuro na superfície do suporte pictórico bidimensional[31]. O tecido, que normalmente estaria esticado em um chassi, está pendurado, evidenciando sua materialidade, superfície e cor como algo que está no mundo real.

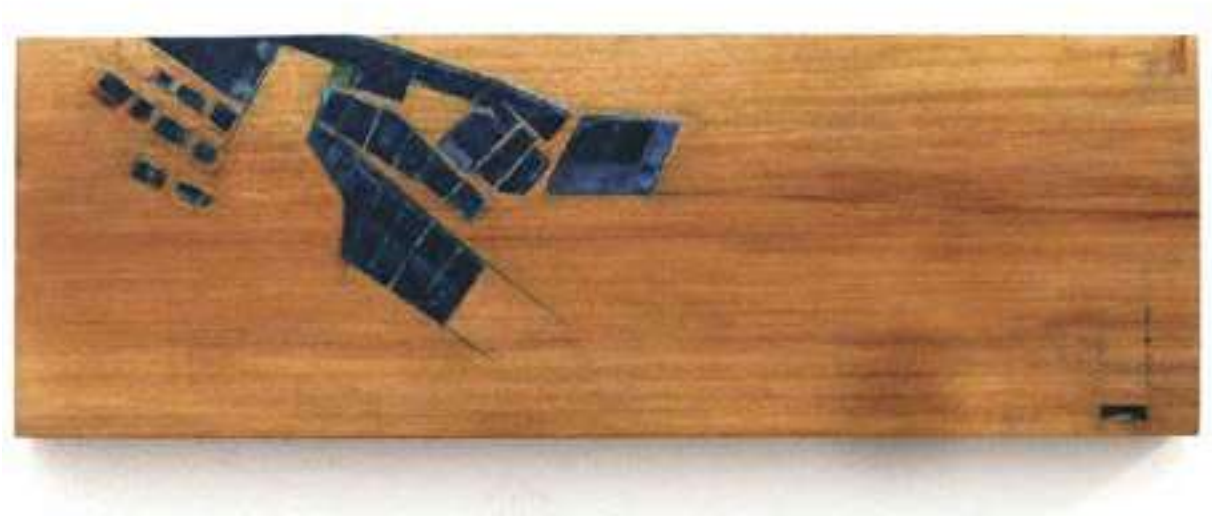


Fig. 3. Taís Cabral, Sem título (série Mapeamentos), 2025. Fonte: Julia Hallal.Têmpera ovo com pigmento laca vegetal de índigo (Indigofera tinctoria), pigmento mineral (óxido de ferro) e verniz de cera sobre madeira maciça de garapeira. 18,5 x 49 x 7 cm. Vitória (ES).

Imagino os primeiros cartógrafos que construíam seus mapas, suas imagens, por meio de suas caminhadas. Imagino esses desenhos, essas compilações de espaços percorridos, em sua exatidão, mas ao mesmo tempo completados pela subjetividade de seus autores. A ideia de cartografia envolve sempre um lugar, por meio da observação, mas também está relacionada à memória e à imaginação[32].

No ateliê, esses percursos se traduzem em procedimentos materiais. A preparação de fundos com cola orgânica de proteína animal, carbonato de cálcio e dióxido de titânio (branco) abriu a possibilidade de acrescentar pigmentos coloridos, criando camadas sobrepostas, na madeira. Uma vez secas, essas camadas podem ser retiradas com incisões, revelando camadas inferiores, como em uma arqueologia da

31 Sobre o assunto, ver: GOMBRICH, Ernst Hans. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

32 Sobre o assunto, ver: MONTEIRO, Taís Cabral. Percursos poéticos. 2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.27.2017.tde-01062017-095007. Acesso em: 29 set. 2025.

pintura. Os cortes podem ainda ser preenchidos com tinta ou cera, explorando ainda as diferenças de espessura dos suportes.

Nesse embate com os materiais, realizei experiências com camadas de gesso que "escavei", desenhando ruas, rios e lugares, e depois trabalhei com têmpera ovo e pigmento de índigo. Buscava um azul-esverdeado ou verde-azulado, cores no limiar, em fusão contínua. A têmpera de ovo com pigmento vegetal de Índigo (Indigofera tinctoria), pigmentos minerais (óxido de ferro) e verniz de cera sobre madeira maciça de garapeira deu origem a composições que exploram essa passagem entre cores.

O estudo com mapas reais também tem orientado esse percurso. Utilizei como referência um mapa das enchentes no Rio Grande do Sul, guardado em um banco pessoal de imagens digitais após acompanhar, à distância, a tragédia. Especialmente, uma reportagem que traz entrevista com a geógrafa Daniele Machado Vieira[33], que estuda territórios com contornos raciais que já existiram na capital e revelou detalhes sobre o deslocamento das populações negras para as bordas da capital.

O trabalho não guarda uma relação literal com os fatos, mas inscreve na matéria a experiência de acompanhar acontecimentos sociais e políticos. O uso da translucidez e opacidade permite construir sentidos simbólicos e metafóricos em diálogo com a realidade presente, em especial o espaço urbano.

As imagens partem tanto de um projeto pré-definido, como se constroem parte por parte com o movimento do pincel, pela junção de fragmentos que formam uma unidade maior: uma relação entre gesto, cor e área. É um modo de trabalhar bastante intuitivo, permitindo que as formas surjam como resultado da experiência dos sentidos, da imaginação e da memória. Assim, os contornos aparecem gradualmente, em um intervalo entre o preciso e o impreciso.

Durante o processo, é estabelecida uma troca constante entre visão e memória. Sensações vividas em deslocamentos cotidianos[34] reaparecem nas imagens das pinturas, no ateliê, como um mapeamento afetivo de percursos. Fachadas, construções e fragmentos de espaço são rememorados e reorganizados, dando origem a novas imagens e significados, nos trabalhos artísticos.

Essa zona de fronteira entre espaço externo e interno se conecta à ideia de opacidade proposta por Édouard Glissant[35]. Para o autor, opacidade não significa obscuridade, mas a impossibilidade de reduzir singularidades densas. "O consentimento geral às opacidades particulares é o mais simples equivalente da não-barbárie. Reivindicamos para todos o direito à opacidade" (Glissant, 2008, p. 55). Nesse sentido, a pintura se torna lugar de travessia, espaço para buscar luminosidade em tempos opacos.

33 Daniele Machado Vieira (1983-) dedica-se à construção de uma cartografia de territórios historicamente ocupados por mulheres e homens negros e concedeu entrevista ao podcast O Fim do Futuro. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/matinal/reportagem-matinal/enchente-resgatou-geografia-antiga-da-capital-diz-pesquisadora-da-ufrgs/>. Acesso em: 29 set. 2025.

34 Pelas ruas de São Paulo, Curitiba e Vitória — lugares onde morei — entre outros lugares, cidades e países, também vivenciados por períodos mais curtos.

35 Édouard Glissant (1928–2011) foi escritor, poeta e filósofo martinicano. Suas reflexões sobre crioulização, identidade e relação cultural tornaram-se referência nos estudos pós-coloniais e na teoria literária contemporânea.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 26-30 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025014

A curadora Milena Costa[36] observou: "A artista coloca em diálogo materiais reaproveitados e coletados. Assim como o gesto de assumir a falha, a coleta carrega em si o potencial de resistência". Restos de trabalhos anteriores, tocos de madeira e pigmentos extraídos da terra compõem instalações onde as linhas gravadas na superfície formam mapas que traduzem percursos criativos e materiais. A prática de ateliê, nesse contexto, é também prática de resistência.

Esse modo de trabalho se conecta a leituras que atravessaram meu percurso. No livro *As cidades invisíveis*, Ítalo Calvino[37] (1990) traz o personagem-viajante Marco Polo[38] em suas narrações de cidades imaginárias, construídas entre realidade e ficção. Sua narrativa dialoga com os relatos de viagem atribuídos ao próprio Marco Polo, escritos ou ditados no século XIII, nos quais descreve maravilhas do Oriente. Entre as ambiguidades de verdade e invenção, Calvino constrói cidades como arquiteturas narrativas, levando o leitor a outros lugares. Essa mesma ambiguidade atravessa a história do pigmento índigo.

Marco Polo registrou, entre os primeiros relatos históricos, a preparação do índigo na Índia, em que folhas eram esmagadas, fermentadas e moldadas em blocos compactos de cor azul[39]. Ainda hoje, esse processo continua. No espaço do ateliê, o índigo nunca foi apenas uma cor aplicada — era, sobretudo, um processo. As folhas do *Isatis tinctoria* ou da *Indigofera tinctoria* passavam por maceração, fermentação e secagem até se converterem numa pasta sólida, facilmente transportável. Essa matéria, quando dissolvida em água, parecia oferecer um banho esverdeado, quase opaco. Mas bastava mergulhar o tecido e expô-lo ao ar para que o azul surgisse — como uma revelação súbita[40].

Seguindo esse caminho de comércio entre Oriente e Ocidente — praticado desde a Antiguidade — aconteceu, no momento atual, por um acaso qualquer, um encontro com a história que venho estudando. Em uma viagem entre cidades, feita por uma pessoa que conhece intimamente meu trabalho, saindo de São Paulo e voando para Dubai, no Oriente Médio — espaço que guarda um imaginário místico para nosso olhar ocidentalizado —, ela se deparou com um desses blocos azuis, quase por mágica, em uma feira ao ar livre. Recebi dela esse presente — vindo de um mundo distante, um pedacinho de azul índigo.

---

36 Milena Costa de Souza (1982-) é curadora, artista e professora da Universidade Estadual do Paraná. Sua formação inclui Artes Visuais e Sociologia, dedicando-se a temas como gênero, sexualidade e memória.

37 Ítalo Calvino (1923–1985) foi escritor e jornalista italiano, reconhecido por sua contribuição à literatura do século XX, destacou-se em livros como As Cidades Invisíveis (1972).

38 Marco Polo (1254-1324) foi mercador e viajante veneziano, conhecido por sua jornada à Ásia no século XIII. Passou cerca de duas décadas a serviço do imperador mongol Kublai Khan e registrou suas experiências na obra Il Milione (O Livro das Maravilhas), que difundiu no Ocidente descrições sobre a China, a Pérsia, a Índia e outras regiões do Oriente, tornando-se uma das principais fontes de conhecimento europeu sobre o mundo asiático medieval.

39 "Capítulo 22, Do reino de Koulam (...) Ali se fabrica igualmente muito anil de excelente qualidade. Extraem de uma certa erva, que arrancam pelas raízes e deixam de infusão em cubas cheias de água até que apodreça; espremem-lhe então o suco. Desse suco, em parte exposto ao sol e em parte evaporado, resta uma espécie de pasta, que cortam nos tais pedacinhos, muito nossos conhecidos. (...). POLO, Marco. As viagens Maravilhosas. In: MONTEIRO, Taís Cabral. Percursos poéticos. 2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2017.tde-01062017-095007> Acesso em: 29 set. 2025, p. 10.

40 Sobre o assunto, ver: PASTOUREAU, M. Bleu: Histoire d'une couleur. Paris: Seuil, 2001.

Fig. 4. Taís Cabral, Bloco de pigmento laca de índigo (Indigofera tinctoria), 2025.Fonte: Acervo pessoal. Vitória (ES).

Em outra referência que trago com muita admiração, Alfredo Volpi[41], em seu trabalho com afrescos e têmperas, mostrou que a cor nunca é fixa. No afresco, dizia, o azul "é mais bonito", preservado em sua integridade pelo uso da água. Na têmpera de ovo, envolto pelo ligante gorduroso, o mesmo óxido se modifica. O resultado depende do meio: a cor é sempre uma relação entre pigmento, aglutinante, suporte e luz. Assim, o azul atravessa a história como cor em trânsito — entre técnicas, culturas e mercados. É memória, política e prática. No ateliê, permanece como espaço de experimentação, onde cada camada de pigmento carrega histórias locais e globais, ligando matéria, imaginação e mundo.

Considerações finais

O trabalho com pigmentos naturais e processos híbridos é, antes de tudo, uma forma de reconexão. Reconexão com a terra, com a história da arte, com as práticas ancestrais e com os desafios contemporâneos de sustentabilidade e acessibilidade.

O gesto de preparar a cor, de enfrentar a resistência da matéria, de negociar a permanência e fugacidade continua a ser um exercício fundamental de criação.

41 Alfredo Volpi (1896–1988) foi pintor ítalo-brasileiro, considerado um dos nomes centrais da arte moderna no Brasil.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 28-30 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025014

Técnica e poética permanecem inseparáveis. E, como sempre, a cor segue sendo um dos caminhos mais diretos para pensar a relação entre natureza, cultura e arte.

Referências

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas:** uma metafísica da mistura. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

GIANNOTTI, Marco. **Reflexões sobre a cor.** São Paulo: Martins Fontes, 2021.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Instituto de arte de Chicago. **Palestra sobre a História da Arte Técnica**: Um Novo Olhar sobre a Arte do Século XIX. Abril de 2016. Transmissão ao vivo. https://www.youtube.com/live/XRa6bGTBuzc?si=OiEOOt9mubGU_njz Acesso em: 27 out. 2025.

MARINO, Fabíola Salles. Entrevista com Carlos Vergara. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 12, n. 23, p. 23–35, jan./jun. 2014. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.82831. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/82831> Acesso em: 29 set. 2025.

MAYER, Ralph. **Manual do artista de técnicas e materiais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MONTEIRO, Taís Cabral. **Percursos poéticos**. 2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2017.tde-01062017-095007> Acesso em: 29 set. 2025.

MOON, Pamela; LI, Yuncong; MERU, Geoffrey; VENDRAME, Wagner; MOLNAR, Terence; WU, Xingbo. **Indigo from Indigofera spp**: historical and cultural overview. University of Florida, Gainesville, 2021. Disponível em: <https://edis.ifas.ufl.edu/publication/EP642> Acesso em: 28 set. 2025.

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

PASTOUREAU, M. Bleu: **Histoire d'une couleur**. Paris: Seuil, 2001.

SÁNCHEZ DEL RÍO, M. et al. Maya Blue: A contribution to the ancient use of indigo and palygorskite. **Applied Clay Science**, v. 34, n. 1–4, p. 103–110, 2006. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/248393332_The_Maya_Blue_Pigment>.Acesso em: 27 out. 2025.

STELLA, Bianca; MONTEIRO, Taís Cabral. Poéticas contemporâneas com pigmentos naturais. In: **Anais do 1° Encontro Regional da ANPAP Sul e 2° CWB_Latina - Colóquio Internacional de Arte desde a América Latina - Arte no século XXI: para além das fronteiras.** Curitiba: UNESPAR, Campus de Curitiba I – EMBAP, 2024. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/1-ANPAP-Sul-e-2-CWB_Latina/901193-POETICAS-CONTEMPORANEAS-COM-PIGMENTOS-NATURAIS> Acesso em: 30 set. 2025.

Submissão: 29/09/2025
Aprovação: 17/11/2025

ATELIÊS

ARTISTS' STUDIOS

STUDIOS DE ARTISTAS

Fernando Cidade Broggiato (UNICAMP-Brasil)[1]

1 Mais conhecido como Fernando Burjato. Artista plástico, mestre e doutor em artes pela UNESP. É professor de pintura e desenho no Instituto de Artes da UNICAMP. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/5358413955025803. ORCID: https://orcid.org/0009-0000-0678-9696. E-mail: fcidade@unicamp.br

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 31-45 Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025031

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a diferença entre visitar um ateliê e visitar sua recriação dentro de um museu e entre ver uma obra no ateliê do artista e em vivenciá-la em um espaço museológico. Tem como ponto de partida a transposição de três ateliês de artistas em espaços museológicos: o ateliê de Piet Mondrian, na 22a Bienal de São Paulo, em 1994; o ateliê de Jackson Pollock, no MoMA, em Nova York, na ocasião de sua mostra retrospectiva, em 1998; e o ateliê de Francis Bacon, em The Hugh Lane Gallery, em Dublin, aberto ao público em 2001. O texto também traça algumas observações sobre mudanças que o espaço onde o artista trabalha sofreu com o tempo, no ocidente, desde o Renascimento, e como isso é representado pelos termos mais utilizados hoje: ateliê, que remete às oficinas de marcenaria, espaços abertos a visitantes e povoados de aprendizes e ajudantes e estúdio, originalmente um local reservado e dedicado ao estudo.

PALAVRAS-CHAVE

Ateliê; Pintura; Arte moderna; Museu; Processo criativo.

ABSTRACT

This article reflects on the difference between visiting an artist's studio and visiting its recreation in a museum, and between seeing a work in the artist's studio and experiencing it in a museum space. It takes as its starting point the transposition of three artists' studios into museum spaces: Piet Mondrian's studio at the 22nd São Paulo Biennial in 1994; Jackson Pollock's studio at MoMA in New York, on the occasion of his retrospective exhibition in 1998; and Francis Bacon's studio at The Hugh Lane Gallery in Dublin, opened to the public in 2001. The text also makes some observations about changes that the space where artists work has undergone over time in the West since the Renaissance, and how this is represented by the terms most commonly used today: atelier, which refers to carpentry workshops, spaces open to visitors and populated by apprentices and assistants; and studio, originally a place reserved and dedicated to study.

KEY-WORDS

Studio; Painting; Modern art; Museum; Creative process.

RESUMEN

Este artículo presenta una reflexión sobre la diferencia entre visitar un taller y visitar su recreación dentro de un museo, y entre ver una obra en el taller del artista y experimentarla en un espacio museístico. Toma como punto de partida la transposición de tres talleres de artistas a espacios museísticos: el taller de Piet Mondrian, en la 22ª Bienal de São Paulo, en 1994; el estudio de Jackson Pollock, en el MoMA de Nueva York, con motivo de su exposición retrospectiva en 1998; y el estudio de Francis Bacon, en la Hugh Lane Gallery de Dublín, abierto al público en 2001. El texto también recoge algunas observaciones sobre los cambios que ha sufrido el espacio de trabajo del artista a lo largo del tiempo en Occidente, desde el Renacimiento, y cómo esto se refleja en los términos más utilizados hoy en día: taller, que remite a los talleres de carpintería, espacios abiertos a los visitantes y poblados de aprendices y ayudantes, y estudio, originalmente un lugar reservado y dedicado al estudio.

PALABRAS-CLAVE

Taller; Pintura; Arte moderno; Museo; Proceso creativo.

1.

Uma das Salas Especiais da 22a Bienal de São Paulo em 1994 era o ateliê de Mondrian[2]. Na época, ao ler um anúncio, imaginei, na minha ignorância, que seriam exibidas obras de artistas que haviam trabalhado como seus assistentes. *O Ateliê de Mondrian*, então, seria a referência a um grupo de artistas, talvez anônimos, como quando falamos do ateliê de Tintoretto ou de Rubens[3].

No entanto, o título era para ser levado ao pé da letra: a palavra ateliê, ali, se referia a um espaço físico. A sala consistia na remontagem do último local de trabalho de Mondrian, na Rua 59, em Nova York, ocupado entre 1943 e 1944.

Andávamos pelo pavilhão da Bienal e depois de atravessarmos muitas salas com pinturas, instalações e vídeos, de repente nos víamos diante da reconstituição do interior do ateliê de Mondrian, com sua grande janela, feita segundo as medidas do ambiente original. Era todo pintado de branco; não fosse por batentes de portas e rodapés, além da janela, pouco destoava, em sua assepsia, das outras salas da Bienal. Os móveis espartanos, duas mesinhas e um banquinho, haviam sido feitos pelo próprio artista (embora não ficasse claro se aqueles eram originais ou reproduções). Em um deles, repousava uma pilha de discos de jazz.

Vitrines exibiam pincéis velhos, espátulas, duas paletas (uma quebrada), um martelo e outras ferramentas. Um cavalete vazio, pintado de branco, solene, reinava, quase como uma personagem, uma representação do próprio artista[4].

O que mais chamava a atenção eram oito painéis emoldurados com recortes de formas retangulares coloridas distribuídos pelas paredes. O que era, para mim, o mais marcante das telas do artista, as linhas pretas horizontais e verticais, não estavam lá (eu não sabia que desde sua mudança aos Estados Unidos, Mondrian as abolira). Os recortes eram vermelhos, amarelos, azuis e cinzas, mas não tinham o mesmo tom e a saturação que essas cores costumavam ter em suas pinturas.

Em um outro ambiente, eram exibidas fotografias do ateliê de verdade, o que nos fazia pensar que aquele, simulado na Bienal, era uma versão simplificada: nas fotos era possível perceber um interior com mais móveis, livros e um quadro inacabado no cavalete: *Victory Boogie-Woogie*, a última obra-prima de Mondrian. E talvez o mais importante: no verdadeiro ateliê, que fora desfeito meses depois da morte do artista, os retângulos de papelão eram espalhados diretamente sobre as paredes.

Para se transportar e conservar os retângulos (novamente não importa se eram os originais ou reproduções) eles haviam sido divididos em grupos e emoldurados. Ou seja, aquilo que, no apartamento em Nova York, eram formas afixadas à parede,

2 Piet Mondrian (1872-1944), pintor holandês. Um dos primeiros artistas abstratos, exerceu grande influência por todo o século XX, tanto com seus quadros quanto por seus textos teóricos.

3 Jacopo Robusti, mais conhecido como Tintoretto (1518-1594), pintor italiano, e Peter Paul Rubens (1577-1640), pintor flamengo. Tanto um quanto outro tiveram ateliês onde também trabalhavam aprendizes e assistentes, como era comum nas cidades (Veneza e Antuérpia, respectivamente) e nos períodos em que viveram. Sobre o ateliê de Tintoretto, ver Nichols, p. 105; sobre o ateliê de Rubens, ver Hall, p.145-151.

4 Agradeço a Fundação Bienal de São Paulo pelo acesso a fotografias da montagem e ao depoimento gravado em vídeo de Jason Holtzman.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 34-45 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025031

no rearranjo do ateliê, acabaram sendo transformados em quadros[5].

Teriam, então, se tornado arte? Ou já eram, quando estavam no ateliê, na década de 1940?

2.

Mondrian pode ter sido conhecido por ter seus ateliês extremamente organizados e limpos, pensados quase como cenários ou o que mais tarde veio a ser chamado de instalações. Ainda assim, há algo de prosaico em recortar formas de papelão e as afixar à parede, mesmo que isso configure uma ordem rigorosa. É, de qualquer forma, algo reversível: o que está aqui agora amanhã pode ir para lá. No caso do ateliê de Mondrian, isso não era apenas uma sugestão: há relatos de que o artista, de fato, mudava de lugar as formas coloridas. O filho de James Sweeney, curador do Metropolitan Museum, de Nova York, conta que ficava curioso, em cada visita que fazia junto ao pai, para ver o que estaria diferente no ateliê[6].

Cada retângulo é um elemento na sala; mesmo que se relacione, por proximidade, com outros, ele também dialoga com o trinco da porta, com a lareira, com o rodapé. Muita coisa muda quando os recortes de papelão deixam de estar diretamente nas paredes. Quando se emolduram, cada grupo passa a ser visto como uma unidade. É desenhado um conjunto, é circunscrito um espaço em branco em torno daqueles retângulos. Eles passam a ser figuras em um fundo, como personagens em uma paisagem branca.

Aquele ambiente, ao menos para mim, um jovem universitário, era estranho: não chegava a ser uma instalação, como tantas que atravessávamos, passeando pela Bienal. Também não era uma mostra de Mondrian, pois não havia exatamente nenhuma de suas obras. E aquilo não era exatamente um ateliê. Estar ali não era o mesmo que visitar o local de trabalho de um artista.

Talvez eu não tenha, na época, relacionado a reconstituição do ateliê com o tema da Bienal daquele ano, *Ruptura com o suporte*[7]. Aquela montagem não tinha o mesmo propósito que os óculos de Monet, ou a máscara mortuária de Turner, ou coisas do tipo, que encontramos em algumas exposições[8]. Apesar de eu não ter, à época, repertório para perceber, a ideia era clara: Mondrian criara um ambiente que

5 Jason Holtzman, o arquiteto responsável pela reconstituição do ateliê de Mondrian na Bienal (e filho de Harry Holtzman, amigo e único herdeiro de Mondrian), afirma em um depoimento em vídeo, do arquivo da Fundação Bienal, que não gostaria que eles fossem emoldurados, mas, por efeito de conservação, isso não pudera ser evitado.

6 Jong, p.179.

7 O curador-geral dessa Bienal foi Nelson Aguilar, que também seria responsável pela curadoria-geral da Bienal seguinte, em 1996. Seu tema, *A desmaterialização da arte no final do milênio*, propunha o evento como uma espécie de continuação do anterior.

8Claude Monet (1840-1926), pintor francês, e Joseph Mallord William Turner (1775-1851), pintor inglês. Em 1997, uma mostra intitulada *Monet, o mestre do impressionismo*, apresentada no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro e, posteriormente, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), era constituída, além de obras de arte, de alguns objetos pessoais do artista, como óculos (https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/cu01031.htm). No ano seguinte, visitando a coleção de pinturas de Turner na Tate Gallery, em Londres, deparei-me com a máscara mortuária do artista, também pertencente à coleção do museu.

seria como uma obra de arte (o pintor de Kooning[9] dissera que visitar seu ateliê era como andar por um de seus quadros[10]). A pintura desencarnada, dissolvida em seu meio – ou um ambiente pensado esteticamente, de modo que prescinda de quadros – é algo que Mondrian chega a prever, em seus textos teóricos[11], lidos com entusiasmo por Hélio Oiticica e Lygia Clark[12].

Aliás, localizado no último andar daquela Bienal, o ateliê de Mondrian se apresentava como uma espécie de prefiguração de obras de Hélio e Lygia, exibidas nos andares inferiores – assim como de tantas instalações, distribuídas por todo o pavilhão.

3.

Quatro anos depois, visitei uma retrospectiva de Jackson Pollock[13] no MoMA, em Nova York. Era uma mostra bastante completa, na época a maior reunião de obras do artista estadunidense já feita. Também fazia parte da exposição uma reconstituição de seu ateliê.

Dentro do museu, no meio da exposição, passávamos por uma porta e estávamos dentro de um barracão de madeira. Nas paredes, não havia obras de arte, mas fotografias do artista trabalhando, às vezes acompanhado da pintora Lee Krasner[14], sua companheira.

O que parecia ser o objetivo daquele ambiente era mostrar que muitas das telas que se espalhavam pelas salas e salas de paredes brancas muito bem iluminadas haviam sido, uma a uma, concebidas sobre aquele piso de madeira, em um espaço com dimensões reduzidas como aquele. As pinturas pareciam maiores do que a sala de onde haviam sido feitas.

Chamava atenção nas fotos o assoalho, salpicado por gotas e respingos de tinta – os mesmos que encontrávamos nos quadros expostos nas salas vizinhas. Não faria sentido algum, claro, tentar reconstruir esses gotejamentos, embora eles fossem o

9 Willem de Kooning (1904-1997), pintor nascido na Holanda, mas cuja carreira se desenvolve nos Estados Unidos.

10 Jong, p. 179.

11 Um desses textos é *A realização do neoplasticismo no futuro distante e na arquitetura de hoje*, escrito em 1922, onde lemos "No ambiente interior, o espaço vazio é determinado pelo chamado 'mobiliário', o qual, por sua vez, está relacionado com a articulação espacial da sala, *pois ambos são criados simultaneamente*". Logo abaixo, o artista continua: "Arquiteto, escultor e pintor encontram sua identidade essencial na colaboração, ou estão unidos *numa só pessoa*." Os destaques de ambas as citações são do texto original. In: Mondrian, p.143.

12 Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988), artistas brasileiros, entre os mais radicais do século XX. Começam trabalhando com pintura e terminam desenvolvendo obras tridimensionais, que hoje poderiam ser chamadas de instalativas ou performáticas. Lygia, em 1959, escreve em seu diário um texto intitulado *Carta a Mondrian* (que já havia morrido fazia mais de uma década), onde se lê "(...) Você hoje está mais vivo para mim que todas as pessoas que me compreendem, até um certo ponto." In: Ferreira; Cotrim, 2006, p. 48. Oiticica, em 1961, chamando o artista holandês como "um profeta genial", escreve "(...) achei palavras de Mondrian que profetizavam a missão do artista não-objetivo (...) a solução não seria o mural nem a arte aplicada, mas algo expressivo que seria como 'a beleza da vida', algo que não podia definir, pois ainda não existia." (Oiticica, p. 27)

13 Jackson Pollock (1912-1956), pintor norte-americano.

14 Lee Krasner (1908-1984), pintora norte-americana.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 36-45 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025031

principal vínculo visual entre o espaço e os quadros[15]. Andar naquela sala não era visitar um ateliê, assim como não havia sido circular pela sala dedicada a Mondrian na Bienal de São Paulo. Nem era isso que essas reconstituições pretendiam.

4.

Outra experiência, entre tantas, de se levar um ateliê para uma sala do museu é a reconstituição – ou transposição – do ateliê do pintor Francis Bacon[16].

Bacon morava, desde 1961, num modesto apartamento em Londres, sobre uma antiga estrebaria, posteriormente transformada em garagem. O cômodo maior era o ateliê, medindo apenas 4 por 8 metros[17]. Assim como Mondrian, Bacon morava sozinho, tendo apenas um exíguo quarto como aposento pessoal, onde também recebia visitas, e outro cômodo, que fazia as vezes de cozinha e banheiro[18].

O ateliê de Bacon, contudo, era o oposto da austeridade e da limpeza visual do espaço onde Mondrian trabalhava. Revistas e livros amassados e rasgados, de cujas fotos o artista tirava referências para suas pinturas se amontoavam em caixas e transbordavam pelo chão, onde eram pisoteados e respingados de tinta. Materiais artísticos, caixas de garrafas de espumante, telas antigas, viradas para a parede, muitas delas rasgadas pelo artista, abarrotavam o espaço. As misturas de cores eram feitas não em paletas, mas nas paredes. Um grande espelho redondo, talvez desenhado por Bacon, em seu longínquo passado como decorador e desenhista de peças de mobiliário, agora envelhecido e salpicado de tinta reinava sobre um armário, ao fundo, carregado de latas com pinceis cobertos de poeira (poeiras alaranjadas e rosadas, depois foram identificadas como pigmentos[19] que o artista, apesar de asmático, gostava de usar), meias velhas, também transformadas em ferramentas para pintar, entre tantas coisas. Mesmo milionário, o artista seguiu trabalhando naquele lugar, que parecia o cenário de alguma tragédia, uma casa que tivesse sofrido um atentado à bomba.

Em 1992, Bacon morreu, e deixou como único herdeiro seu amigo John Edwards. O pintor, segundo Edwards, havia lhe sugerido reformar o imóvel no bairro londrino de South Kesington, talvez construindo mais um andar. Edwards, no entanto, pretendia preservar o ambiente. Depois de uma tentativa malograda em doar o ateliê à Tate Gallery, acabou transferindo-o a The Hugh Lane Gallery, um museu em Dublin, a cidade natal do artista.

Em 1998, a instituição deu início à catalogação de todos os itens do ateliê e sua reconstituição na capital irlandesa. Nesse minucioso processo, foram produzidos desenhos mapeando cada ambiente, dividindo os objetos acumulados de maneira

15 No catálogo da exposição, no entanto, exibia uma fotografia de 1998, de autoria de Jeff Heatley, documentando o assoalho do estúdio original de Pollock e Krasner, com os respingos de tinta (Varnedoe, p. 14).

16 Francis Bacon (1909-1992), pintor britânico, nascido na Irlanda.

17 Bacon, em entrevista a Franck Maubert, revela que eram dois aposentos: ele derrubara uma parede para ter o ateliê com essas dimensões (Maubert, p. 21).

18 Cappock, p. 12.

19 Edwards; Ogden, P. 10

caótica em três camadas. Foram enumerados sete mil e quinhentos itens, levados para o museu irlandês, junto com o assoalho, o teto, as paredes, portas e prateleiras[20]. O estúdio reconstruído abriu para exposição permanente em maio de 2001.

5.

Depois da morte de Mondrian, em 1944, seu único herdeiro também foi um amigo, o artista Harry Holtzman[21]. Nas seis semanas seguintes ao falecimento do pintor holandês, ele permitiu que o ateliê permanecesse aberto para visitação. Posteriormente, registrou de maneira minuciosa o lugar, fazendo uso de desenhos, anotações, fotografias e um filme em cores de 16 mm, produzidas pelo pintor e fotógrafo Fritz Glarner[22]. Foi por iniciativa de Holtzman que, em 1982, os retângulos coloridos da parede foram afixados em painéis e expostos no MoMA, em Nova York, intitulados *The Wall Works* 1943-1944[23].

O fotógrafo Fernand Fonssagrives descreveu sua visita ao ateliê, em 1944, como a sensação de que "fosse capaz de olhar para os pensamentos perdidos do homem que acabara de morrer"[24]. Como se aquele ambiente não fosse apenas uma experiência expandida de pintura – um quadro que extrapolara seus limites e se tornado um interior –, mas uma pessoa, talvez vista por dentro. Percorrer a sala seria como velar o morto, e ainda tendo um vislumbre de seu íntimo. Na Bienal, exatos cinquenta anos mais tarde, a sensação do público não era tão intensa, e não apenas pela passagem do tempo. Afinal, tratava-se uma reconstituição – e aquela era uma sala, no meio de tantas outras, dentro de um espaço museológico,

Por isso, talvez, as reconstituições de ateliês, como de Bacon, de Pollock e de tantos outros, não nos lembrem tanto a experiência de se visitar um ateliê: porque ali não se encontra – e talvez, muitas vezes, nem a isso se pretenda – seu caráter privado. Pinturas são feitas para habitar espaços como museus; ateliês, não. Ver uma pintura, mesmo inacabada, como *Victory Boogie-Woogie*, naquelas paredes fartamente iluminadas em salas brancas, com uma legenda ao lado, é como encontrá-la em seu hábitat natural. Ver tubos de tinta, ou espátulas (dentro ou fora de vitrines), ou mesmo retângulos de papel anteriormente colados à parede, em espaços museológicos, nos faz lembrar que um deslocamento foi feito.

Objetos de ateliê, no museu, remetem às suas vidas anteriores, fora de lá. As obras de arte, não. Elas parecem, ao menos aos nossos olhos de visitantes de museus, estar à vontade naquelas paredes, com aquela iluminação. Obras de arte podem ser pessoais, mas são públicas, aspiram ao espaço público. O ateliê, ou ao menos o

20 Cappock, p. 15.

21 Harry Holtzman (1912-1987), pintor norte-americano. Ele teria convencido seu amigo Piet Mondrian a se mudar de Londres para os Estados Unidos e se estabelecer em Nova York. Mais que isso, Holtzman teria comprado sua viagem de navio para a América (Jong, p. 172).

22 Jong, p. 179-80, Aguilar, p. 296. O suíço-estadunidense Fritz Glarner (1899–1972) produziu diversas pinturas sob forte influência de Mondrian.

23 *Trabalhos Parietais 1943-1944*, na tradução do catálogo da Bienal de São Paulo. O arquiteto Jason Holtzman, filho de Harry, foi o responsável pela montagem do ateliê de Mondrian na Bienal, em 1994.

24 *Ibidem*, p. 181, em tradução livre do inglês.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 38-45 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025031

ateliê do artista moderno – e especialmente do pintor moderno –, é ainda o espaço privado[25].

6.

Quando falo que vou ao ateliê, ou que tenho um ateliê, percebo que as pessoas frequentemente imaginam um espaço para exposição ou venda de minhas obras, ou, ainda, onde dou aula. Um lugar público, em algum grau. Para um leigo, talvez não seja comum a ideia de um ateliê como um local de trabalho solitário – como não era para mim, mais de trinta anos atrás, ao ler que na Bienal teria um espaço dedicado ao ateliê de Mondrian.

A palavra *ateliê*, em sua grafia francesa *atelier*, é registrada no século XIV, designando originalmente oficina de marcenaria[26]. Um lugar, portanto, em que os produtos costumavam ser exibidos e comercializados, e onde discípulos, que eram como assistentes e aprendizes (pois se aprendia, sobretudo, através da observação do trabalho alheio) – que muitas vezes eram filhos, biológicos ou adotivos – se aperfeiçoavam no ofício[27].

Nessa época não existiam galerias ou academias de arte, até porque o conceito de belas-artes, como algo diverso de outras atividades manuais, não havia se estabelecido[28]. Certamente nesse momento, em que as diferenças entre artes menores e maiores, ou entre arte e artesanato, estavam começando a se estabelecer – assim como a própria palavra *artista,* em distinção a *artesão*[29] –, não haveria uma diferença significativa entre o local de trabalho de um marceneiro e de um pintor ou escultor.

Nos séculos seguintes, sobretudo na Itália, durante o que viria a ser chamado de Renascimento, a pintura e a escultura passariam a ser consideradas como artes liberais[30]: atividades elevadas, ligadas ao espírito, mais próximas da música ou da

25 Em outra Bienal de São Paulo, agora em sua 26a edição, em 2004, foi transferido o ateliê do artista Paulo Bruscky para o espaço expositivo. Decidi não o citar aqui, pois me restringi a alguns ateliês de pintores. Nesse caso, considero que a transposição do ateliê de Bruscky para Bienal estava mais de acordo com o caráter conceitual de sua obra, e não me parecia uma operação tão externa à poética do trabalho, como acontecia com Mondrian, Pollock e Bacon.

26 https://www.etymonline.com/search?q=atelier, https://www.littre.org/definition/atelier (Acesso em 28/09/2025), e também Hall, p. 10.

27 "O artista isolado, que trabalha para si na solidão do seu estúdio, não existe", escreve André Chastel. Ele precisa "passar não pela escola, mas por uma oficina organizada, como aprendiz, e aí conquistar os galões, ou seja, o grau de mestre." (Chastel, p. 172). Sobre a relação entre mestres e discípulos, como pais (adotivos ou não) ver Sennett, p. 77-79.

28 "A pintura, a escultura e a arquitetura foram aceitas como artes liberais e são hoje agrupadas como atividades estreitamente associadas entre si e diferindo todas dos artesanatos manuais", escreve Anthony Blunt, lembrando-nos que nem sempre havia sido dessa maneira. "A ideia de 'belas-artes' adquire existência dessa forma, embora nenhuma frase lhes seja associada até a metade do século XVI, quando passam a ser conhecidas como as *arti del disegno.*" (Blunt, p. 77.)

29 Naturalmente, se para cultura medieval "o artista figurativo coincide t*out court* com o artesão", (Cuniberto, p 45), não eram usados termos diferentes para os distinguir. André Chastel afirma que "o termo 'artista' não existe no Renascimento". A palavra então empregada era *artifex*, comumente traduzida como artífice, designando tanto pintores e escultores quanto ourives ou carpinteiros. Ainda citando Chastel, "*artifex* é aquele que participa com os seus próprios meios numa empresa geral que visa, segundo o velho lema, o belo e o útil." (Chastel, p. 171)

30 As artes liberais, na Idade Média, eram originalmente sete: gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria, astronomia e música. Elas se opunham às chamadas artes mecânicas, consideradas não intelectuais, onde eram

poesia do que da marcenaria ou da confecção de sapatos (tidas como artes mecânicas).

A ideia do ateliê como um espaço privado, introspectivo, voltado ao estudo, tanto ou mais que à execução de objetos, tem sua origem no *studiolo*, ou seja, um pequeno estúdio, onde certos abastados italianos do século XV e XVI, como Francesco I de Médici, grão-duque da Toscana, faziam suas experiências de alquimia, astrologia ou ciências naturais. Eram espaços isolados, íntimos e, em certa medida, voltados ao ócio[31]. Não é por acaso que hoje, nos países de língua inglesa, seja comum chamar o local de trabalho do artista como estúdio – ou *studio*[32].

Um estúdio é, na raiz, um lugar onde se estuda, enquanto um ateliê, ou seja, uma oficina, é onde se trabalha com as mãos. Usamos os dois termos para nos referirmos ao ambiente de trabalho do artista, e isso trai sua dupla origem. Entre esses dois aspectos do trabalho, a construção de objetos, de um lado, e o estudo sobre os segredos do mundo, de outro, que se criou, no ocidente, a ideia de artes visuais. Esse desenvolvimento se dá, muitas vezes, através da minimização do aspecto material, e a exaltação de seu caráter mental ou espiritual. É o artista que procura se desvencilhar do artesão, às vezes como um incômodo antepassado em sua árvore genealógica[33].

7.

Leonardo da Vinci[34] é autor de alguns textos com comparações entre o trabalho do pintor e o do escultor, atestando sempre a superioridade do primeiro. Em um deles, afirma que o escultor "executa suas obras com maior esforço físico", enquanto o pintor desenvolveria suas criações "com maior esforço intelectual". Ele prossegue, descrevendo o ambiente do escultor como "sujo e repleto de lascas e pó de pedra", além de barulhento.

O escultor, enquanto lida com seus blocos de pedra, estaria sempre coberto de pó de mármore misturado com o suor, fazendo com que seu aspecto se assemelhasse ao de um padeiro. Leonardo contrapõe essa imagem ao que seria o ateliê de um pintor, um ambiente limpo, povoado por quadros, silencioso, a não ser talvez pelo som da música ou pela leitura em voz alta de algum texto. Nesse cenário, o artista, elegantemente vestido, trabalharia empunhando um leve pincel[35].

É importante a oposição entre a leveza da ferramenta do pintor e a "força

---

enquadradas atividades artesanais (Hale, p. 186 e Lichtenstein, p. 9-11).

31 No prefácio de seu livro chamado Studiolo, o filósofo italiano Giorgio Agambem começa com uma breve descrição: "Nos palácios renascentistas, *studiolo* era o nome dado ao pequeno quarto no qual o príncipe se retirava para meditar ou ler, rodeado pelos quadros que amava de modo especial." (Agambem, p, 9).

32 Segundo James Hall, a palavra *studio*, para designar o local de trabalho do artista, entra na língua inglesa por volta de 1800. Teria sido usada primeiro para o estabelecimento de pintores e escultores, e depois se estendendo para o lugar do ofício de fotógrafos e mesmo dentistas. (Hall, p. 10)

33 Sobre a busca dos artistas do século XV por se distinguirem dos artesãos, escreve Anthony Blunt: "Em geral, (...) o principal objetivo dos artistas em sua reivindicação para serem vistos como liberais era dissociar-se dos artesãos, e, em suas discussões a respeito do assunto, eles se encarregaram de ressaltar todos os elementos intelectuais em sua arte." (Blunt, p. 71)

34 Leonardo da Vinci (1452-1519), pintor, arquiteto, engenheiro e uma das personagens mais emblemáticas do Renascimento italiano.

35 In: LIchtenstein, p. 23-24.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 40-45 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025031

braçal" com a qual o escultor trabalha. Para declarar a superioridade da pintura sobre a escultura, Leonardo diminui tanto o aspecto mental da escultura quanto o lado braçal ou físico da pintura. Nesse seu empenho, não podemos negar, há uma distinção de classe: um pintor é como um nobre, enquanto um escultor, na execução de sua obra, se assemelha a alguém socialmente inferior. "A cabeça e a mão", nas palavras de Richard Sennett, "não são separadas apenas intelectualmente, mas também socialmente".[36]

8.

Nas universidades públicas, é comum chamar os espaços de trabalho como Laboratório de Pintura, ou Laboratório de Gravura, como se estivéssemos querendo dizer para nós que somos, ainda, herdeiros dos aristocratas florentinos em seus estúdios, trabalhadores do espírito, mais próximos de alquimistas ou apotecários – ou seus legítimos herdeiros, os cientistas –, e distantes de trabalhadores manuais, como sapateiros em seus locais de trabalho[37].

Na arte do século XX, sobretudo em sua segunda metade, encontramos na fala de alguns artistas um esforço em identificar seu trabalho como mental, em oposição a algo que tenha sua base na artesania e mesmo em sua condição de objeto. Quando Duchamp[38] expressa seu desejo de "colocar novamente a pintura a serviço da mente"[39], quando Tunga[40] diz que seu ateliê é em seu cérebro[41], ou ainda quando Marina Abramovic[42] afirma que "boa arte não é feita no estúdio"[43], eles estão, cada um à sua maneira, procurando reforçar a distância entre a cabeça e a mão.

9.

Ateliês de gravura, cerâmica e escultura mantêm – até hoje – um caráter coletivo e, muitas vezes, público. Frequentemente não são espaços exclusivos dos artistas, sendo importante a presença dos técnicos. São também onde não se produz apenas arte, mas objetos utilitários: vasos, pratos, xícaras ou copos, objetos fundidos, cartazes ou outro material gráfico.

Apesar de um possível exagero de Leonardo da Vinci em sua descrição do

36 Sennett, p. 57.

37 Segundo James Hall, a referência aos ateliês como laboratórios teria sua origem na Bauhaus, escola de arte alemã, que funcionou entre 1919 e 1933, que propunha uma aproximação entre arquitetura, artes visuais, artes aplicadas e indústria. Essa denominação, que Hall chama de "quase-científica", teria, por sua vez, inspiração em outra escola, a Vkhutemas, ativa na União Soviética entre 1920 e 1930 (Hall, p. 230).

38 Marcel Duchamp (1887-1968), artista francês, cuja carreira também se desenvolve nos Estados Unidos. É um dos mais influentes criadores do século XX.

39 In: Sanouillet; Peterson, p. 125

40 Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, conhecido como Tunga (1952-2016), artista brasileiro, cuja obra é constituída sobretudo por esculturas, instalações e desenhos.

41 https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2312200113.htm . Acesso em 28/09/2025.

42 Marina Abramovic, nascida em 1946, artista performática sérvia.

43 https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/18/marina-abramovic-the-planet-is-dying-we-have-to-be-warriors . Acesso em 28/09/2025.

ateliê do pintor, com os séculos, foram se tornando, progressivamente mais comuns, sobretudo a partir do século XX, ateliês como espaços privados e, em certa medida, solitários – mais como *studioli* do que oficinas.

Apesar das visíveis diferenças, um aspecto une os ateliês de Mondrian, Pollock e Bacon: Um pode ser como uma cela de monge e outro, como um apartamento de um boêmio, e um terceiro como um barracão sem luz elétrica, cheio de latas de tinta e ferramentas[44], mas todos os três são lugares privados, dedicados a um trabalho que é, em grande parte, feito através da contemplação. São ambientes de desaceleração, em um século em que o tempo parece ficar cada vez mais veloz. É onde os detritos podem lentamente se ajuntar, como no ateliê de Bacon, e onde se pode olhar com vagar para retângulos na parede, como no estúdio de Mondrian. Um ateliê pode ser um lugar indiferente ao frenesi de uma produção rápida e incessante, voltado à perda de tempo (e, possivelmente, de dinheiro).

Mesmo Marcel Duchamp, um artista aparentemente avesso à postura contemplativa, permitiu que camadas de poeira se acumulassem sobre seu *Grande Vidro*[45] em construção, para depois retirar, deixando apenas em algumas formas, e depois fixá-la[46]. Man Ray[47] fotografou, em 1920, parte do *Vidro* coberto de pó, constituindo uma obra assinada pelos dois e intitulada *Criação de poeira*. É uma espécie de paródia, à maneira duchampiana, do fazer no ateliê: a obra se constrói, também, pelo tempo, pela deliberação em não se fazer nada, pela imobilidade da observação.

Talvez seja essa uma diferença fundamental entre a situação de uma obra de arte em um ateliê e a de uma obra de arte em um museu ou galeria. Ou, ainda, entre o ateliê, de verdade, e o ateliê reencenado dentro de um museu: o tempo agindo visivelmente sobre as coisas. Tudo está potencialmente em transformação, e não há uma diferença clara entre o que é e o que não é arte.

10.

O ateliê, reconstituído no museu, não junta pó. Objetos, como espátulas, martelos, discos de jazz ou caixas vazias de bebida, no museu, não são nada em potencial: são relíquias. Falam de quem os possuiu, mas não de si próprios. Uma gota de tinta em um sapato de Pollock é totalmente diferente de uma outra, da mesma forma e cor, em uma de suas telas, se virmos as duas no museu. No ambiente do ateliê, de fato, elas serão muito próximas, quase indiscerníveis.

O "sentimento de nós mesmos, de nosso Eu", escreve Freud[48] em seu texto *O*

44 Hall, p. 264.

45 Um dos trabalhos mais importantes de Marcel Duchamp é intitulado *A noiva despida por seus celibatários*, mesmo, no qual o artista trabalhou entre 1915 e 1923. Executada com diversos materiais, como chumbo tinta e poeira entre duas chapas de vidro, a obra também é conhecida como *O grande vidro*.

46 Tomkins, 253-254, e https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271420#:~:text=After%20the%20photograph%20was%20taken,plate%20with%20a%20diluted%20cement.

47 Emanuel Radnitzky, conhecido como Man Ray (1890-1976), fotógrafo norte-americano.

48 Sigmund Freud (1856-1939), médico austríaco e fundador da psicanálise.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 42-45 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025031

mal-estar na civilização, pode nos parecer como "autônomo, unitário, bem demarcado de tudo o mais." Sabemos onde termina meu corpo e tem início a xícara que tenho em minha mão, ou a pessoa com quem eu possa ter contato.

"Ao menos para fora", continua Freud, o Eu parece manter limites claros e precisos." No entanto, segundo o autor, isso não é algo dado desde o início da vida do sujeito. "O bebê lactante ainda não separa seu Eu de um mundo exterior, como fonte das sensações que lhe sobrevêm." Para o bebê, portanto, a distinção entre seu corpo – ou sua identidade – e o seio que o alimenta, por exemplo, é algo a ser progressivamente construído.

O que Freud chama de "nosso sentimento do Eu" seria o resultado de sucessivas subtrações. De algo abrangente a tudo que se percebe, minha noção do Eu iria, progressivamente, se retraindo, até se estabelecer definitivamente tendo minha pele como fronteira. "Nosso atual sentimento do Eu", portanto, seria "o vestígio atrofiado de um sentimento mais abrangente (...) que correspondia a uma mais íntima ligação do Eu com o mundo em torno."

A sensação de plenitude, de pertencimento, que algumas pessoas teriam com a religião (ou com a noção de nacionalidade), por exemplo, teriam sua origem nisso que Freud se refere como "sentimento oceânico", uma espécie de resquício em nós de um momento anterior à diferenciação entre o que hoje entendo como eu e o que vejo como algo externo[49].

11.

Poderíamos, então, dizer que o que caracterizaria um ateliê – seja o nosso ou de outro(a) artista – seria algo semelhante a esse "sentimento oceânico", onde não há ainda uma distinção entre o que vem a ser arte e o que não é?

A construção da obra de arte seria, então, o resultado do processo de atrofia de um estado investigativo e contemplativo mais abrangente, do qual faria parte todo o ateliê – um lugar onde tudo parece ao mesmo tempo prenhe de significado e carregado de gratuidade, onde são proteladas as decisões sobre o que pertence àquele ou a este mundo, o da arte e o das coisas banais, da tela e do assoalho – ou do sapato.

Para que se exista arte – assim como para que se exista um Eu, segundo Freud –, seria necessário que distinções sejam feitas, e para isso a obra precisa sair do ateliê.

12.

O pintor norte-americano Ad Reinhardt[50] assinava e datava suas obras quando elas iam deixar o ateliê, normalmente para uma exposição. Mesmo que as telas pudessem ter sido pintadas anos ou meses antes, elas recebiam, no verso, junto com a assinatura, a data de sua saída[51].

49 Freud, p. 7-11.

50 Ad Reinhardt (1913-1967), pintor norte-americano.

51 Rubin, p. 35.

Isso pode dar um trabalho e tanto para os historiadores, que precisam recorrer a fotografias de seu estúdio para ter uma ideia de quando tal e tal teria sido executado. Contudo, do ponto de vista de um artista, é bastante lógico. A data de uma pintura talvez não devesse ser, de fato, o momento em que recebeu sua última pincelada, mas a ocasião em que pôde ser vista num ambiente que não seja aquele em que ela foi criada e que, de certo modo, talvez não se conseguisse, de todo, se distinguir. Sua data seria o momento de sua emancipação.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. **Studiolo**. Belo Horizonte: Âyné, 2021.

AGUILAR, Nelson (org.). **Catálogo das salas especiais: Bienal Internacional 22**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ATELIER. In: **Dictionnaire Littré**. Disponível em: https://www.littre.org/definition/atelier . Acesso em 28/09/2025.

ATELIER. In: **Etymonline**. Disponível em: https://www.etymonline.com/search?q=atelier . Acesso em 28/09/2025.

BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CAPPOCK, Margarita. **Francis Bacon's Studio. Londres:** Merrell Publishers Limited, 2005.

CHASTEL, André. O artista. In: GARIN, Eugenio (org.). **O homem renascentista.** Lisboa: Editorial Presença, 1991.

CLARK, Lygia. Carta a Mondrian. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CUNIBERTO, Flavio. Artista. In: CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo (org.). **Dicionário de Estética.** Lisboa: Edições 70, 2009.

DA VINCI, Leonardo. Tratado da pintura ("O paragone"). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol. 7**: o paralelo das artes. São Paulo: Ed. 34, 2005.

DUCHAMP, Marcel. The great trouble with art in this country. In: SANOUILLET, Michel; PETERSON, Elmer (Org.). S**alt Seller: The writings of Marcel Duchamp**. Nova York: Oxford University Press, 1973.

DUST breeding. In: **The Metropolitan Museum of Art.** Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271420#:~:text=After%20the%20photograph%20was%20taken,plate%20with%20a%20diluted%20cement . Acesso em 28/09/2025.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 44-45 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025031

EDWARDS, John; OGDEN, Perry. **7 Reece Mews: Francis Bacon's studio.** Londres: Thames & Hudson, 2001.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GROVES, Nancy. **Marina Abramovi:** 'The planet is dying. We have to be warriors'. The Guardian, 18/06/2015. Disponível em https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/18/marina-abramovic-the-planet-is-dying-we-have-to-be-warriors . Acesso em 28/09/2025.

HALE, J.R. (org.) **The Thames and Hudson Dictionary of the Italian Renaissance.** Londres: Thames & Hudson, 1981.

HALL, James. **The artist's studio: a cultural history.** Londres: Thames & Hudson, 2022.

HOLTZMAN, Jason. **Depoimento gravado em vídeo, na ocasião da 22ª Bienal de São Paulo, em outubro de 1994**, cedido para consulta pela Fundação Bienal de São Paulo. http://arquivo.fbsp.org.br/pawtucket/index.php/Detail/documento/284112

JONG, Cees W. de (org.) **Piet Mondrian - the studios:** Amsterdam, Laren, Paris London, New York. Londres: Thames & Hudson, 2015.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura:** Textos essenciais: Vol. 12: o artista, a formação e a questão social. São Paulo: Editora 34, 2013.

MAUBERT, Franck. **Conversas com Francis Bacon:** o cheiro de sangue humano não desgruda seus olhos de mim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.

MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NICHOLS, TOM. **Tintoretto:** Tradition and Identity. Londres: Reaktion Books,1999.

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

RUBIN, William (org.). **Ad Reinhardt.** Nova York: Rizzoli, 1991.

SENNETT, Richard. **O artífice.** Rio de Janeiro: Record, 2020.

SOARES, Caio Caramico. **Casa dos artistas:** Conheça o ateliê de 15 dos principais artistas plásticos brasileiros. Folha de São Paulo, São Paulo, SP, 23/12/2001. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2312200113.htm . Acesso em 28/09/2025

TOMKINS, Calvin. **Duchamp:** uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VARNEDOE, Kirk (org.). **Jackson Pollock.** Nova York: The Museum of Modern Art, 1998.

Submissão: 30/09/2025
Aprovação: 05/12/2025

Casa Minos: um ateliê-lar

Casa Minos: a home studio

Casa Minos: estudio en casa

Giovana Moura Domingos (UFSM-Brasil) [1]

Gisela Reis Biancalana (UFSM-Brasil) [2]

1 Doutorando PPGART-UFSM; docente temporário do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) (2025); Mes. Artes Visuais UFSM; Bel. Dança UFSM; Ldo. Educação Física FAC. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/6431209958946752, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2530-7901; Email: giovana.domingos@acad.ufsm.br

2 Docente do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); membro permanente PPGART. Mestre e doutora em Artes pela UNICAMP, Pós-doutorado na DeMontfort University, UK. Currículo Lattes: https://lattes.cnpq.br/0704025010266511 ORCID https://orcid.org/0000-0001-7153-0197; Email: giselabiancalana@gmail.com

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 46-64 Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025046

RESUMO

A presente escrita aborda reflexões sobre a vida pulsante da Casa Minos, um ateliê de artista que completa, em 2025, um ano de existência em estado de arte. O objetivo da Casa é promover um espaço de viver e de experimentação, estudo, pesquisa e partilhas na arte contemporânea. As trocas em curso constroem os afetos entendidos como pulso e impulso do fazer-saber no campo das artes, no complexo mundo contemporâneo. Metodologicamente, a prática artística na Casa sustenta-se pelo paradigma da pesquisa performativa debatida por Brad Haseman. Como produções artísticas, entre tantas já desenvolvidas nesse espaço, o texto recorta a prática de lambe-lambe e a experiência de exibir a videoperformance "Para o silêncio" no Festival Treta. Nessa perspectiva, a Casa Minos é um ateliê-lar que provoca rupturas com os meios eurocentrados de existir. Por meio do fazer artístico em casa, têm sido possíveis reorganizar modos de comer, beber, dormir, enfim, viver.

PALAVRAS-CHAVE

Ateliê-Casa de Artista; Arte Contemporânea; Experimentar; Pesquisa Performativa; Política.

ABSTRACT

This article reflects on the vibrant life of Casa Minos, an artist's studio that will celebrate its first anniversary in 2025. The Casa's goal is to foster a space for living and experimenting, studying, researching, and sharing contemporary art. The ongoing exchanges build affections, understood as the pulse and impulse of knowledge-making in the field of art, in the complex contemporary world. Methodologically, the Casa's ongoing artistic practice is underpinned by the paradigm of performative research discussed by Brad Haseman. Among the many artistic productions already developed in this space, the text explores the practice of lambe-lambe and the experience of exhibiting the videoperformance "Para o silêncio" (For Silence) at the Treta Festival. From this perspective, Casa Minos is a studio-home that provokes ruptures with Eurocentric ways of existing. Through artistic practice at home, it has been possible to reorganize ways of eating, drinking, sleeping, and, ultimately, living.

KEY-WORDS

Artist's Studio-Home; Contemporary Art; Experimentation; Performative Research; Politics.

RESUMEN

Este artículo reflexiona sobre la vibrante vida de Casa Minos, un estudio de artistas que celebrará su primer aniversario en 2025. El objetivo de la Casa es fomentar un espacio para vivir, experimentar, estudiar, investigar y compartir arte contemporáneo. Los intercambios continuos construyen afectos, entendidos como el pulso y el impulso de la creación de conocimiento en el campo del arte, en el complejo mundo contemporáneo. Metodológicamente, la práctica artística de la Casa se sustenta en el paradigma de la investigación performativa, planteado por Brad Haseman. Entre las numerosas producciones artísticas ya desarrolladas en este espacio, el texto explora la práctica de la publicidad en lambe-lambe y la experiencia de exhibir la videoperformance "Para o silêncio" (Para el Silencio) en el Festival Treta. Desde esta perspectiva, Casa Minos es un estudio em casa que provoca rupturas con las formas eurocéntricas de existencia. A través de la práctica artística en casa, ha sido posible reorganizar las formas de comer, beber, dormir y, en definitiva, vivir.

PALABRAS-CLAVE

Estudio-Casa del Artista; Arte Contemporáneo; Experimentación; Investigación Performativa; Política.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 48-64 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025046

Essa escrita reflete acerca de experiências vividas no primeiro ano de habitação na Casa *Minos*, um espaço de investigação artística performativa elaborado para acolher o desenvolvimento de pesquisas plurais em expansão no campo das Artes. Esse ateliê-casa de artista, tem como objetivo inicial, ser um espaço para fazer-pensar arte a partir da vida do ser que a habita e que, antes de se afirmar artista, se percebe vivo em um fluxo de existência múltiplo e diverso. Por esse motivo, antes de tudo, definimos que a escrita se dará passando principalmente pelo masculino, pois o primeiro autor dessa escrita coletiva é pessoa uma pessoa trans não binárie que atende na institucionalidade por ele/dele. Além disso, escrevemos em duas mãos, artista-pesquisador em doutoramento e orientadora, uma vez que entendemos esse fluxo como agente-produtor de trocas em expansão durante o andar da pesquisa. Nesse contexto, afirmamos a *Casa* como espaço que articula um manancial de saberes-fazeres artísticos em desenvolvimento atravessando intensamente um ambiente múltiplo, simultaneamente despojado e comprometido com o mundo contemporâneo em crise e o campo da arte.

Abordar um pensamento que discorre sobre as crises e rupturas paradigmáticas de saberes-fazeres no mundo contemporâneo é tarefa árdua. É improvável compreender um momento em que se vive e está em transformação. No entanto, um breve percurso por acontecimentos recorrentes pode ajudar a situar as artes em contexto expandido e o que interessa, os ateliês de artista. Habitamos um mundo fragmentado, pluralizado, espetacularizado, virtualizado, assentado no império do sistema capitalista globalizado, em uma avassaladora destruição do ambiente. Esse é o panorama em que estamos aprendendo a viver, ou sobreviver.

O "princípio da incerteza" apontado por Heisenberg em 1927 contribuiu com a problematização da ideia do determinado (Cohen, 2007, p. 97). Essa chacoalhada nos modos de pensar, desestabilizou o conhecimento em diversas áreas como na arte. As experiências do músico norte-americano John Cage em parceria com o coreógrafo Merce Cunningham são um exemplo pontual de colaboratividade e incorporação do improviso no campo das artes. Einstein, também abala o pensamento sobre a relação entre tempo e espaço com a teoria da relatividade. Assim, a disjunção do espaço e do tempo rompem definitivamente com a linearidade e causalidade da ação na cena teatral (Cohen, 2007, p. 108-109). O aparente caos reverbera-se na flexibilidade da arte ao admitir o imprevisto da processualidade instantânea como também se percebe na *action painting* de Pollock.

A insegurança causada pela falta de estabilidade e a ameaça de desaparecimento do modo hierárquico de operar por meio da dominação instalam um campo de insatisfação reacendendo vertentes conservadoristas. Esses tensionamentos estimulam campos de resistência a partir de narrativas diversas. Assim, o clima de abertura para insurgências no campo da arte se revigora e se alia às demandas da vida. Nesse turbilhão de transformações e crises paradigmáticas, a arte contemporânea se instaura reafirmando as aproximações arte-vida. Há de se mencionar, ainda, os posicionamentos políticos decoloniais e a defesa do sul global.

Para esta incursão sobre a Casa *Minos*, apontaremos ações que colaboram com a desestabilização de estruturas eurocêntricas, do que tem sido entendido como modo de fazer arte e constituir um ateliê de artista. Entre incontáveis possibilidades recentes no campo da arte, ressaltamos: rupturas de fronteiras entre linguagens, hibridização, questionamento dos espaços legitimados como os ateliês tradicionais, galerias de arte e museus, aproximações arte-vida, especificamente os atravessamentos das questões de cunho político, bem como multiplicação de produções colaborativas artísticas e teóricas como aparecem na construção desta escrita reflexiva.

Destacamos aqui o efervecer de ações colaborativas que se expandem a partir de um habitar radicante. Para Bourriaud (2011, p. 50) o ser radicante é o "vínculo com seu ambiente e as forças do desenraizamento entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do Outro". Alguns desses elementos se contextualizam ao longo desse texto. Também vislumbramos aqui, o ato de habitar de acordo com Pallasmaa (2017, p. 7) enquanto um "modo básico de alguém se relacionar com o mundo". A Casa *Minos*, portanto, tem sido capaz de tecer e firmar redes sociais a partir das pessoas que passam por ali, independente da frequência temporal.

O nome *Minos*, é um anagrama com o último sobrenome do artista, herdado de seu pai: Do**MIN**g**OS**. A identidade visual (figura 1) foi contratada e produzida pelo Estúdio Animma em 2023. A imagem é bússola que não demarca pontos cardeais principais (norte, sul, leste, oeste), mas sim meios de caminho entre eles (nordeste, noroeste, sudeste e sudoeste). É do meio que se parte, para o meio se direciona a atenção. Assim como na arte, para Lancri (2002, p. 18) é, "[...] no meio que convém fazer a entrada em um assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância". O paradigma da pesquisa performativa que orienta as práticas metodológicas da pesquisa também questiona o ponto de partida das investigações no campo das artes deslocando dogmas instituídos há séculos. Assim, a bússola nesse caso não é norteadora para uma rota, mas um sinalizador de movimento.

Fig. 1. Identidade visual Casa Minos, 2023. Fonte: Estúdio Animma

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 50-64 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025046

O espaço surgiu dessa premissa de partir do meio de uma vida e suas práticas para elaborar o fazer artístico. O interesse dessas reflexões é sobre COMO a pessoa habitante faz-pensa-age-sente. A Casa *Minos* é resultado desse COMO fazer, mas não é o único nem o último uma vez que ele é atravessado por pensamentos, sentimentos e ações em conexão com o mundo vivido e as questões socioculturais e políticas em ebulição atravessando a prática artística em curso. Assim, o COMO fazer artístico por meio da *Minos*, se constitui como o radicante supracitado. A abertura da Casa foi o primeiro COMO e aconteceu em julho de 2024, cinco meses após o início do primeiro ano de doutorado do artista, autor primeiro desse texto. Entretanto, a intenção criativa da *Minos* precede esse período. Em meados de maio de 2023, ainda no mestrado, o artista deu início ao projeto da casa como alternativa aos efeitos da pandemia de Covid-19. No entanto, essa alternativa foi apenas o pulso necessário naquele momento que possibilitou um desejo anterior ao isolamento social, não implementado por falta de condições financeiras.

Vale destacarmos que a pós-graduação, como categoria de trabalho no Brasil, aliada a um governo triturador da saúde e da educação – para não estendermos à dignidade humana -, sofreu as consequências desse período compreendido entre 2019 e 2022. A exemplo disso, Lizardo (2023, p. 8) afirma que, "afastados de seus laboratórios, salas de aula e campos de pesquisa, os(as) pós-graduandos(as) se viram inseguros, adoentados e se tornaram em muitos casos, responsáveis pela renda familiar". A Casa *Minos* surgiu pela demanda de um espaço adequado para investigação artística, condições financeiras mais justas para que a pesquisa acontecesse e, principalmente, geração de dignidade e qualidade de vida. A pesquisa em nível de pós-graduação, no Brasil, exige dedicação exclusiva principalmente se financiada, que é o caso do trabalho de doutoramento desenvolvido na *Minos*.

Contudo, os valores disponibilizados não suprem todas as demandas básicas de investimento na pesquisa considerando que, por trás do ato de investigar, existe uma pessoa que precisa comer, beber e dormir. A Casa *Minos* é, portanto, um espaço simultaneamente privado de moradia, público porque é local de trabalho de uma pesquisa desenvolvida em uma instituição federal comportando as ações nela em curso e, por fim, coletivo porque acolhe outras pessoas e artistas em trânsito. O espaço tem proporcionado um lugar de existência, pois possibilita: criar, expor, realizar trocas e produzir renda em conexão com o trabalho investigativo da pós-graduação.

Desse modo, é a partir desse existir, fazer, pensar, sentir, agir da-na-pela *Minos*, que esse texto pretende transitar refletindo sobre os estudos e as pesquisas práticas. Em um fluxo repleto de altos e baixos, mergulhado em uma prática respaldada pelo que estamos entendendo como paradigma da pesquisa performativa como apontado acima e que sustenta o fazer-saber metodológico em movimento. É a partir desse conceito operatório que: discorremos inicialmente sobre o que é a casa e as memórias articuladoras do passado-presente-futuro; evocamos o autocuidado e cuidado com o outro; atentamos para a abordagem dos inevitáveis atravessamentos do mundo capitalista; assentamos a discussão sobre as relações entre vínculo e desenraizamento na produção artística; e debatemos o engajamento político da proposta. Enfim,

o texto traz duas produções da Casa como recorte de suas práticas artísticas, a saber, o lambe-lambe e a visita à Casa da Praça por ocasião da apresentação da videoperformance "Para o silêncio" no Festival Treta. A reflexão é trespassada, ainda, pelas colaboratividades do percurso e pelos desígnios do mundo no campo da arte contemporânea.

Memória como articuladora entre passado, presente e futuro na Casa *Minos*

Localizada atualmente no centro da cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, a Casa *Minos* está sediada em um apartamento alugado. O local é amplo e foi construído no século XX, seus encanamentos têm pouca pressão, os azulejos são antigos e o piso de madeira tem cupim. Edificações antigas para Pallasmaa (2017, p. 8) são, "[...] confortáveis e estimulantes, pois nos situam no contínuo temporal". Antes de ser *Minos*, esse ambiente contém outras histórias embrenhadas em sua estrutura. No entanto, o único momento temporal possível de ser apreendido é o presente da experiência vivenciada nela. Transformá-lo em moradia-ateliê de artista tem conectado o tempo passado ao futuro, constituindo-a como Casa *Minos* (figura 2).

Fig. 2. Registro da Casa *Minos*, 2025. Foto: Joan Felipe Michel.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 52-64 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025046

A escolha por um apartamento antigo para sediar um ateliê de artista se deu, inicialmente, também pela necessidade de uma acústica razoável, pois a música também faz parte das pesquisas em curso. Pela experiência de morar com outras pessoas, o pesquisador descobriu ser um artista barulhento. Isso requer privacidade e a construção de respeito com a vizinhança começa pela convivência empática. Além disso, o vizinho do andar de baixo da Casa *Minos* é músico e, até o momento, não houve nenhum conflito. Percebemos, assim, que não é apenas a *Minos* que tem acolhido o fazer artístico em habitação pelo entorno.

O artista saiu de casa aos dezessete anos de idade para estudar e trabalhar. Porém, passou a morar sozinho somente a partir da pandemia de Covid-19 como apontado acima. A experiência de habitação até então foi em casas, apartamentos, kitnets, ocupações, moradia estudantil, estruturas de concreto e madeira, entre outras, mas todas coletivas caracterizando-se por ambientes tumultuados e calmos, com pouca ou muita gente. Esse processo todo em diferentes espaços compartilhados aconteceu também em cidades diferentes do estado de São Paulo e do Rio Grande do Sul.

Para além da pandemia, a necessidade por privacidade cotidiana se tornou urgente quando questões relativas ao início do processo de diagnóstico de neurodivergência durante o mestrado vieram à tona. Em meio a crises psíquicas, foi preciso causar um espaço de auto acolhimento, que proporcione a capacidade de viver e criar. Lygia Clark artista pioneira no movimento neoconcreto compreende a ideia de saúde como a, "vitalidade da capacidade de criar" (Rolnik; Diserens, 2006, p. 16). A Casa *Minos*, tem proporcionado momentos singulares de renovação das capacidades criativas em arte-vida. Tem construído memórias que passam por choros e sorrisos, às vezes solitários, outras compartilhados. As experiências nesse lugar têm fortalecido a concepção de lar, casa e habitação de artista, bem como viabiliza as trocas e a privacidade em meio a um território que se encharca de afetos permitindo a instauração de um ambiente aberto à criação em arte.

As memórias da presença nesse lugar têm sido fonte de matéria criativa e, no fazer cotidiano, elas são capazes de ativar conexões entre passado e presente. Sobre o despertar de memórias, Bergson (1999, p. 179) afirma que, "[...] é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida". A Casa *Minos* então, tem acolhido fazeres que despertam a memória, e ela por sua vez, desperta mais ações, dessa vez artísticas. Percebemos incontestavelmente que o ser-estar nesse espaço múltiplo favorece a construção de um conjunto de novas memórias que futuramente constituirão sentidos outros do fazer.

Revirar um pensamento processual da prática na *Minos*, compreende a pesquisa performativa como um padrão dos procedimentos metodológicos vislumbrando uma pesquisa-guiada-pela-prática. O Manifesto pela Pesquisa Performativa, de Haseman (2015, p. 44), defende que "pesquisadores guiados-pela-prática não iniciam o

projeto com a consciência de "um problema". As pesquisas acadêmicas esbarram em limitações restritivas históricas. O campo da arte anuncia uma emancipação das fórmulas sustentadas pelo problema/hipótese, literatura relevante, objetivos, métodos, resultados. As pesquisas em arte enquadradas na expectativa do resultado escrito em forma de dissertação ou tese também esbarram em um entrave acadêmico. Reivindicar a arte como geradora de conhecimento por si própria, é prática recorrente. Fernandes et al. (2018) postula a conexão de vertentes.

> [A] arte como campo expandido vai além da criação artística e mesmo da pesquisa realizada nos processos de criação em artes, para se tornar o modo através do qual organizamos materiais diversos no contexto acadêmico, com resultados para além do produto artístico e da universidade (FERNANDES et al., 2018, p. 9).

O ateliê de artista Casa *Minos*, vive a partir dessa premissa de existir em fluxo contínuo de produção múltipla, híbrida, colaborativa, adentrando espaços para além daqueles legitimados e sendo, ela própria, um espaço de arte que aproxima e confunde as fronteiras entre arte e vida. Na *Minos*, "o indivíduo pesquisador se torna o meio necessário para a pesquisa acontecer" (Fernandes et al., 2018, p. 10). Essas ideias reforçam a centralidade do corpo e da vivência/experimentação da-na-pela Casa, onde se constitui o processo de criação e produção de conhecimento, tanto individual quanto coletivo.

Capitalismo, autocuidado e partilhas

As ações artísticas desenvolvidas na Casa *Minos*, até o momento, envolvem manifestações que passam pelas artes visuais, dança, música e escrita poética. São ações performativas (presenciais ou em vídeo), dança do ventre, lambe-lambe, desenho e a prática musical com o derbake[3]. Como alternativa financeira para suprir as questões mencionadas anteriormente, em casa, o artista abriu espaço para o cultivo de momentos voltados para o ensino-prática da dança do ventre e de aulas de consciência corporal. Esses momentos são direcionados ao público geral e acontecem na intitulada *sala move* (figura 3), um cômodo espaçoso para se movimentar, equipado com um grande espelho em uma das paredes.

3 Instrumento de percussão com som metálico, comum no contexto da música árabe

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 54-64 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025046

Fig. 3. Registro da sala move, 2025. Foto: Joan Felipe Michel.

A Casa *Minos* acolhe, desde agosto de 2024, a artista Ananda de Oliveira que não mora no espaço, mas o frequenta semanalmente para ministrar aulas e momentos para compartilhar dança. Ela relata que a Casa tem sido um espaço de construção de redes sociais e autonomia profissional no ensino de arte. Ananda entende essa experiência como um, "princípio fundamental que norteia a atuação dentro desse espaço, possibilitar que a arte seja não apenas a expressão de um resultado, mas ferramenta de transformação e cuidado de si". Desse modo, o aspecto colaborativo desse ambiente vai além da busca por gerar um objeto de arte para ser também um lugar de partilha.

Na *Minos*, não é só quem reside que usufrui do ateliê criativo. O público que a frequenta é constantemente convidado a emergir nas decisões que colocam a arte no mundo. Em atividade na Casa existe o Grupo *Minos* (figura 4), um coletivo de pessoas que dançam-criam juntas. Como característica comum de trabalhos colaborativos, Bishop (2016, p. 147) aponta sua convicção na, "[...] criatividade da ação coletiva e nas idéias compartilhadas como forma de tomada de poder". Assim, a satisfação final não gira em torno de gerar um objeto artístico. O que se busca nos momentos de habitação coletiva é poder decidir como fazer.

Fig. 4. Registro do Grupo *Minos*, 2024. Foto: Paulo Barauna.

Além disso, a Casa *Minos* tem sido um lugar que pretende possibilitar o autocuidado e acolher as escolhas feitas para isso. Escolher a si é um ato político, pois de acordo com hooks (2019, p. 106) "aqueles que nos dominam e nos oprimem se beneficiam quando não temos nada para dar a nós mesmas". Uma casa para habitar, experimentar, fazer arte e tomar decisões é um espaço para escolher dar algo a si; o que dar a si; como dar a si. Mais que isso, ao oferecer algo a si, abre-se um espaço para acolher o outro, pois estar bem consigo é estar disponível, aberto às brechas de sintonia/sinergia com outras pessoas.

Assim, entre as formas de fazer arte na Casa temos nos desvinculado da dependência do capital. No Rio Grande do Sul, o nome dado para a troca de bens e serviços sem uso de dinheiro é brique. Algumas pessoas que frequentam o espaço, fazem brique com os serviços pontuais que oferecem. Essa ação assemelha-se ao escambo cultural que, de acordo com Santos (2021, p. 17), é um "[...] processo de troca entre culturas, no qual fontes culturais diversas interagem entre si e promovem o desenvolvimento e manutenção de um segmento cultural ou mesmo a criação de um novo conceito artístico". Algumas das trocas frequentemente realizadas na *Minos* são: aulas de consciência corporal e dança por sessões de tatuagem, massoterapia e, ainda, produtos alimentícios e plantas.

Porém, vale ressaltar que esse brique ali realizado ainda não tem a capacidade de suprir todas as necessidades de ser no contexto da Casa. Sabemos que essa capacidade é uma condição utópica, pois vivemos sob o império do sistema capitalista. No entanto, a busca pela utopia pode mover desejos e contribuir para construção de campos de resistência. Sem dúvidas, é preciso pagar as contas todo mês com

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 56-64 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025046

dinheiro, então é preciso continuar estabelecendo relações com o sistema capitalista ao qual o mundo está orientado e que nos aperta mais a cada dia.

Contudo, a prática de trocar serviços sem influência dele, nos mostra que não estamos completamente algemados ao sistema, é possível projetar saídas de emergência. Durante a pandemia, o brique foi uma das soluções solidárias para muitos desempregados. Como efeito pandêmico, Morin (2020, p. 28) afirma que, "a solidariedade estava adormecida em cada um de nós e despertou durante a provação vivenciada em comum". Bricar também vale para bens como arte e cultura. Esse propósito tem nos auxiliado nos processos de autocuidado e do outro como ato de solidariedade, um modo de operar o acolhimento tão escasso no âmbito do sistema capitalista.

Assim, um espaço de habitação artística cotidiana tem sido capaz de construir e fortalecer redes sociais por meio de coletividades e em equidade decisiva e criativa. Alinhado a isso, o modo de operar da Casa fortalece também a singularidade das pessoas que integram tal rede. Assim, o fazer e pensar arte como profissão, por sua vez, adquirem outros sentidos a partir da prática de brique. O valor de um fazer artístico se torna independente da bolha capital mesmo que, momentaneamente, para recompor os sentidos que a arte é capaz de nos causar.

Forças de desenraizamento e vínculo: lambe-lambe, desconforto e Treta

Um dos elementos que caracteriza o saber-fazer artístico na Casa *Minos* é o desenraizamento em contraponto ao vínculo. Isso diz respeito, especificamente, ao artista que aqui faz e como está fazendo. O COMO destacado no início do texto, se manifesta não só no fazer presente, mas também em memórias de habitação durante sua trajetória de vida e que se reverberam continuamente nas práticas em curso. Muito antes da *Minos*, o pesquisador já se relacionava com o mundo de modo movente. Viajar, se deslocar, perambular pelas ruas são características identitárias do artista que se reprimiram durante a pandemia. A Casa *Minos*, por meio da construção do vínculo, permitiu renovar os desejos por desenraizamento. Para Bachelard (2008, p. 201) a casa "[...] abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz". O que se sonha na paz desse ambiente é fazer arte dentro e fora dela. Muito além de sonho, isso tem se tornado um fazer, concreto, real.

Uma das ações que recortamos para esse texto que vai da Casa para a rua é a prática de lambe-lambe[4]. Essa prática não começa na intervenção urbana de colar, mas sim na ideia de confeccioná-los. Os lambes pensados e confeccionados na *Minos*, ocupam não só os postes e tapumes nas ruas. Na sala de estar está a *Parede desconfortável* (figura 5), uma instalação coletiva que tem como ponto de partida um de seus lambes intitulado *O que te deixa desconfortável?* (2024). Na sua volta, estão sendo inseridos trabalhos artísticos voluntários de outras pessoas.

4 O lambe-lambe ou lambe é a prática de comunicar e fazer arte por meio da colagem de cartazes em espaços urbanos. Os materiais, mensagens e imagens são variados de acordo com o contexto e objetivo.

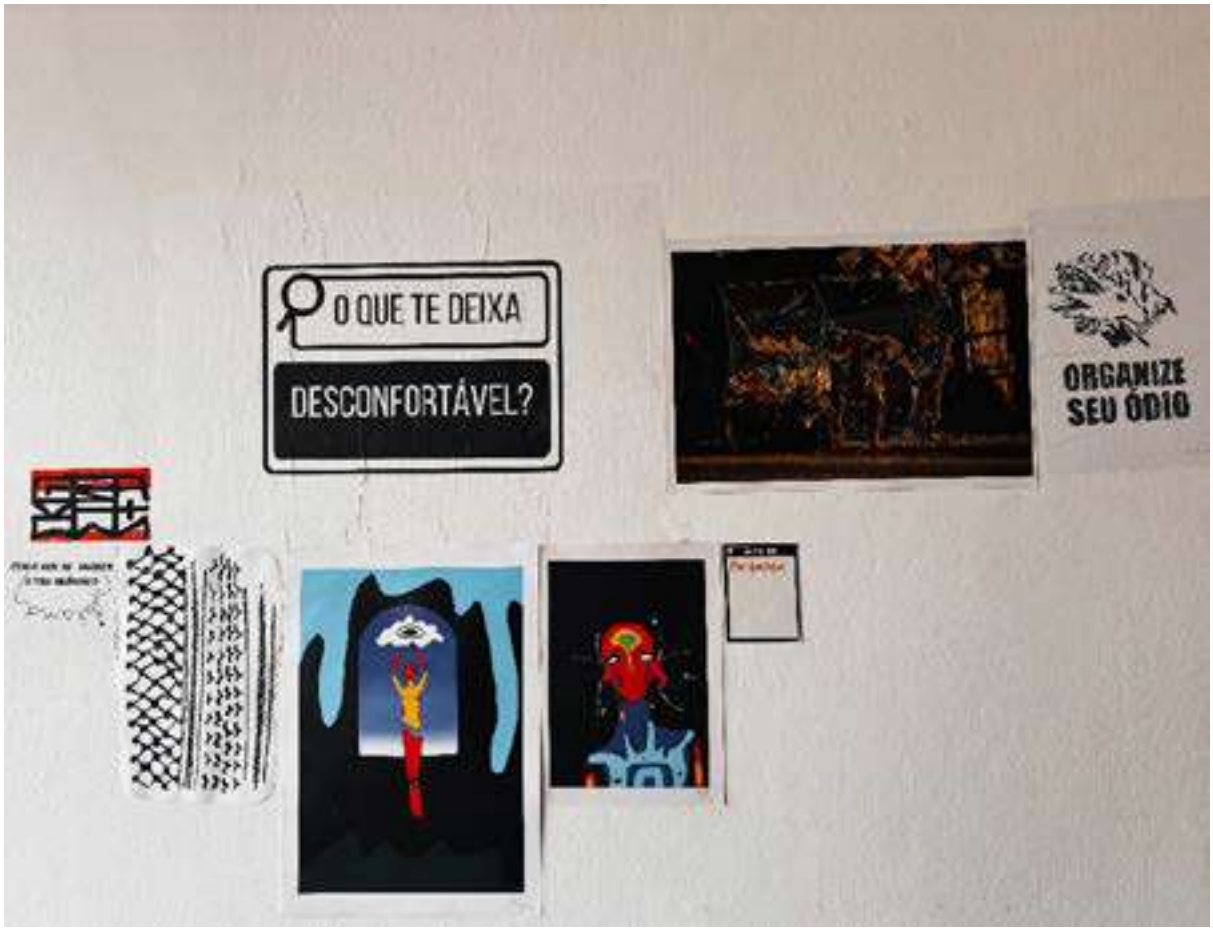


Fig. 5. Registro da Parede desconfortável, 2025. Foto: Giovana Domingos.

Essa ideia começou quando um amigo deu de presente dois prints de pinturas feitas pelo namorado. Ao refletir sobre como o desconforto se manifesta na arte, o artista começou a pedir que outras pessoas respondessem à pergunta de modo artístico. As proposições já coladas na parede acompanham conversas amistosas sobre o que é o desconforto de modo individual para cada um. Essas partilhas se parecem mais com um diálogo entre amigos do que uma justificativa formal sobre a obra.

A questão sobre o desconforto colocado no lambe é uma das inquietações principais do trabalho artístico desenvolvido na *Minos*. Esse tema parte das reflexões sobre solidão e reclusão que restaram da pandemia. Colar lambe-lambe pelas ruas da cidade despertaram novamente o desejo por desenraizar de vez em quando. Das séries criadas na Casa, algumas colagens já foram feitas por Santa Maria, Porto Alegre e Novo Hamburgo. Por colaboração um desses lambes decidiu viajar sem o artista e foi colado em Monte Negro, RS.

Além dos lambes, outra empreitada escolhida para ser mencionada aqui diz respeito a outro ateliê de artista que também é habitação: a Casa da Praça. O artista esteve hospedado na Casa da Praça na cidade de Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, em setembro de 2025 para participar do TRETA, *Festival de Cinema e Performance*

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 58-64 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025046

Dissidente. A casa está localizada na rua Cacequi, número 19, bairro Boa Vista. O espaço é uma ocupação artística que, desde 2013, oferece atividades culturais ao público do município. A Casa da Praça possui dois andares e divide-se em frente e fundos. Na entrada encontramos uma sala expositiva e um cômodo social com sofás. No segundo andar localizam-se laboratórios de criação em artes visuais, cênicas e música. Nos fundos do primeiro andar estão os quartos de alojamento, banheiros e uma cozinha comunitária.

Compartilhar aqui a passagem por lá é um modo de fortalecer as reflexões sobre o ateliê de artista como um território de construção de vínculos, resistência e liberdade. Para relatar a experiência no Festival Treta e na Casa da Praça, passamos a escrita para a primeira pessoa, como modo de manter a profundidade de uma vivência que aconteceu apenas com uma das pessoas autoras, a saber, o artista-pesquisador doutorando e morador da Casa *Minos*.

A participação no Festival foi garantida por meio de uma seleção por edital. O trabalho que integrou a programação do TRETA é uma videoperformance de 3:15 min, intitulada "Para o silêncio". Esse trabalho contém registros da colagem do lambe "Jalaná (charrua)", uma colaboração feita com Sepeo ItAncaj (Dane Molina) amiga, artista indígena residente em Pelotas, RS. O provocativo de ambos os resultados artísticos aqui, é pensar sobre a diferença entre estar em silêncio e estar silenciado. O Festival Treta reuniu variados trabalhos pautados em questões como gênero e étnico-raciais, assuntos que passam por constante processo de silenciamento.

Ao chegar na casa fui recebido pelo artista, publicitário, organizador e morador da casa, Matheus (Gravatown). Junto a ele, residem em torno de três outros artistas. Em conversas com Matheus, soube que o imóvel pertence ao município de Novo Hamburgo e que no ano de 2025, recebeu ordem de despejo. Até o momento, a equipe que cuida da casa é composta por uma rede independente de artistas e produtores culturais de nichos variados. O coletivo da casa segue em processo de resistência diante do poder legislativo para que a ocupação possa permanecer ativa e ofertando atividades artísticas e culturais para a comunidade.

As atividades artísticas e culturais oferecidas na casa costumam ser gratuitas, com a tradicional passagem do chapéu para fins de apoio financeiro aos profissionais envolvidos. O espaço tem conseguido se manter por meio de editais de fomento à cultura, tal como o Festival TRETA (figura 6). No último dia do evento, artistas se juntaram para preparar um almoço coletivo e organizar o espaço para as sessões de cinema. Muitos laços criativos e afetivos foram feitos durante os dias do festival. Reencontrei a amiga artista Dane, fiz amigos novos, vi e vivi muita arte.

Fig. 6. Programação Festival TRETA, 2025. Fonte: Festival TRETA

As experiências mais marcantes na passagem por essa casa são sobre o acolhimento recebido, a partilha do alimento, a providência do espaço para dormir e a comunhão de realidades dissidentes de ser, tais como ser trans, não-binarie, indígena, negro, neurodivergente, entre outras. O espaço doméstico, como diz hooks (2019, p. 113) tem sido, "local fundamental de organização, de forma de solidariedade política. O lar tem sido um local de resistência". A Casa da Praça, tal qual a *Minos*, é o teto do comer, dormir, banhar e construir o viver político comprometido para que, enfim, se possa praticar o fazer artístico e pensá-lo como profissão.

As redes construídas entre quem habita e quem apoia a Casa da Praça (figura 7) são consistentes, e de certo modo, me inseri nessa construção durante minha passagem por lá. Ao voltar para a Casa *Minos*, trouxe o desejo de continuar conectado ao laço formado em Novo Hamburgo. Sigo atento ao processo de movimentação de resistência em relação a ordem de despejo. Um abaixo-assinado foi elaborado, reuniões têm sido organizadas e principalmente as experiências diretas de vivência coletiva cotidiana na casa tem fortalecido a luta para permanência de um espaço para morar e fazer arte. Retornamos agora ao modo de escrita dupla para prosseguir nas reflexões feitas até o momento.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 60-64 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025046

Fig. 7. Registro da Casa da Praça, 2025. Foto: Giovana Domingos.

A Casa *Minos* como prática política de existir em arte

A Casa *Minos* como um espaço de habitar fazendo arte tem sido um lugar de manutenção do interesse pela vida, tão balançada pelas condições de trabalho na pós-graduação e pela pandemia. Quando a renovação acontece em relação ao lar, de acordo com hooks (2019, p. 116), "temos condições de abordar as questões políticas que mais afetam nossa vida diária". Ao refletir sobre habitar a *Minos* fazendo arte, pela primeira vez em anos após o coronavírus, foi possível dizer e sentir que, uma casa é um lar, bem como, foi possível retomar práticas políticas cotidianas que fomentam o viver, tal qual a pesquisa que se desenvolve dentro dessas paredes. Tais práticas são relacionadas a não binariedade, neurodivergência e a causa palestina por meio do ensino problematizador da dança do ventre.

A arte com teor político fomentada na *Minos* carrega suas inquietações voltadas para os limites tênues entre arte e vida. Trata-se da escolha por ações comprometidas socioculturalmente. As questões latentes no mundo contemporâneo e pulsantes na Casa explicitam uma arte mergulhada na singularidade de cada um que passa por ali. Nesse contexto, a arte passa a ser grandiosa ferramenta para alavancar a luta social. Quebrar com sistemas rígidos instituídos a séculos por organizações dominadoras e opressoras. Se torna um desejo de ação contrário à apatia propagada em ambientes suscetíveis e vulnerabilizados. A arte de cunho político age como substrato ativador das lutas sociais sacudindo a inocência e a ignorância. A Casa *Minos*, então, encontra

seu lugar de existência que suspende o espaço-tempo e ressoa os embates políticos que escolhe, nas relações que estabelece a partir de si e dos outros que por lá passam. A Casa *Minos* é manifestação política em si pelos argumentos que alavanca. A arte

> é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras [...] (RANCIÈRE, 2010, p.46).

Assim, o interesse pelo ateliê-casa *Minos*, um lugar que se faz lar por meio da ocupação do espaço com práticas artísticas rotineiras e engajadas politicamente, se apresenta como um caminho para subverter as consequências das crises estabelecidas no mundo como explanado no início deste texto. Ao refletir sobre a necessidade de mudar de via, a partir da pandemia, momento que surgiu a ideia da Casa, acordamos com Morin (2020, p. 77) quando ele afirma que, "estamos neste mundo assim como ele está em nós, e descobrimos que este mundo está em crise". Entretanto, não é possível fazer isso sozinho o tempo todo e inerte o tempo todo.

A partir da Casa *Minos*, retoma-se o gosto pela escrita, pelo movimento, pela interação, pelo autocuidado, por estar em casa fazendo arte, por sair dela para fazer arte. Bachelard (2008, p. 201) diz que "a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos [...]". Com auxílio das redes construídas dentro dela, e indo para fora desse espaço, a via tem mudado. As práticas políticas têm ganhado outras formas e sentidos, agora mais coletivas, solidárias e cotidianamente artísticas.

Considerações em Fluxo

Ao habitar-existir, fazer, pensar, sentir, agir do-no-pelo ateliê de artista chamado afetuosamente de Casa *Minos* transitamos por estudos e pesquisas práticas em curso absorvendo os fluxos do percurso desde sua criação. O mergulho em uma prática amparada pelo que entendemos como pesquisa performativa também foi conceito, suporte e meio da pesquisa. Portanto, o conceito operatório utilizado metodologicamente também resiste aos modelos eurocentrados e transborda pelo espaço-tempo investigativo como autocuidado e cuidado com o outro. A respeito dos inevitáveis atravessamentos do mundo capitalista, buscamos driblar a lógica da necessidade de adquirir coisas, imposta pelo mercado financeiro, como parte da vida no espaço do ateliê-casa.

No que se refere às relações entre vínculo e desenraizamento na produção artística compreendemos que o passado é ferramenta de manutenção do presente e construção do futuro. A memória ativada por meio da Casa *Minos* é renovadora de fazeres e afetos, bem como do desejo pela vida, dentro e fora dela. Assim o

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 62-64 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/ 10.5965/244712671132025046

vínculo não anula o desenraizamento e vice-versa. Desse modo, fazer arte em casa cotidianamente é um constante desenraizamento vinculado com sistemas de poder que moldam nossas possibilidades de comer, beber, dormir, enfim, viver.

Enfim, sobre o engajamento político da proposta, entendemos que ela abraça rupturas de fronteiras entre linguagens no seu fazer-saber hibridizado entre performances, vídeos, lambe-lambe, dança, entre outros modos de convívio. Os questionamentos dos espaços instituídos e legitimados como ateliês tradicionais, galerias de arte e museus são evitados, a favor do ateliê-casa que respira arte no seu cotidiano embaralhando-se com a vida diária. Assim, aproximações arte-vida, especificamente nas questões de cunho político enquanto escolha do artista-pesquisador borram as fronteiras entre arte e ativismo. Consideramos fundamental destacar a sinergia plantada na vivência experimental trespassada pelo debate sobre o mundo e a arte contemporânea, pelas escolhas políticas e pelo paradigma da pesquisa performativa que sustenta o fazer-saber metodológico da pesquisa.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. **Revista Concinnitas**, [S. l.], v. 1, n. 12, p. 144–155, 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/22825>. Acesso em: 04, dez. 2025.

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

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibele; SCIALOM, Melina. A arte do movimento na prática como pesquisa. In: **CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS,** 19., 2018, Natal. Anais. Natal: ABRACE, 2018. v. 19, n. 1, p. 1-24.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: **Resumos do 5o Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP** / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas; – São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v.3, n.1. p. 41-53.

hooks, bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. Trás. Jamille Pinheiro. São Paulo: Elefante, 2019. 448p.

LANCRI, Jean. Colóquio Sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero:** metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 2002.

LIZARDO, Elisangela (org.); BONONE, Luana Meneguelli, OLORRUAMA, Dan FAIRBANKS, Cristiane; SOUZA, Euzébio Jorge Silveira de. **Dossiê Florestan Fernandes: Pós-graduação e trabalho no Brasil**. São Paulo: ANPG/CEMJ, 2023.

MORIN, Edgar. **É hora de mudarmos de via**: lições do coronavírus. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Colaboração Sabah Abouessalam. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. Trad. Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

RANCIÉRE, Jacques. Política da Arte. In: **Urdimento**, Florianópolis, v.15, 2010. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102152010045 Acesso em: 04, dez. 2025.

ROLNIK, Suely; DISERENS, Corine. (Orgs.). Lygia Clark. **Da obra ao acontecimento**. Nantes, França; São Paulo: Musée des Beaux-Arts de Nantes; Pinacoteca do Estado de São Paulo: 2006. Catálogo.

SANTOS, Weberth Lima dos. **O escambo como metodologia de economia criativa da produtora casaloca**: análise do espetáculo o cráudio. Trabalho de conclusão de curso, Centro de Ciências Sociais, Curso de Comunicação Social - Rádio e TV. Universidade Federal do Maranhão. São Luís: 2021. 52 p. Disponível em: <https://monografias.ufma.br/jspui/bitstream/123456789/6414/1/WERBETHSANTOS.pdf>. Acesso em: 04, dez. 2025.

Submissão: 30/09/2025
Aprovação: 04/12/2025

Casa-ateliê: Habitar, criar, resistir

Studio-house: Inhabit, create, resist

Casa-estudio: Habitar, crear, resistir

João Victor Elias (UDESC-Brasil) [1]

Marta Lúcia Pereira Martins (UDESC-Brasil) [2]

1 Mestre em Artes Visuais, na linha Processos Artísticos Contemporâneos pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/1109089089262964. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2190-3615. E-mail: joaovictorelias97@gmail.com.

2 Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina e mestra em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/2979880140598453. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9695-1980. E-mail: fazendotricot@hotmail.com.

RESUMO

Esta cartografia investiga a relação entre o espaço da casa que também é ateliê e o processo criativo de artistas que compartilham, nesse mesmo ambiente, suas experiências de moradia e de trabalho artístico, denominado aqui como "casa-ateliê". Foram entrevistadas as artistas catarinenses Celaine Refosco e Nara Guichon. Além de realizados registros fotográficos desses espaços, com o objetivo de compreender como os modos de habitar influenciam a produção artística e de que forma os limites entre vida cotidiana e prática artística se entrelaçam nesse contexto. Este estudo propõe refletir sobre como a casa oferece uma intimidade privilegiada para a construção da obra, e ao mesmo tempo, que pode surgir como uma solução motivada por necessidades econômicas. A casa-ateliê, por vezes, mescla suas formas e limites com a própria obra, e vice-versa, constituindo-se como um lugar de construção mútua, e não apenas como pano de fundo ou suporte funcional da produção artística.

PALAVRAS-CHAVE

Casa-Ateliê; Habitar; Processo Criativo; Cotidiano; Cartografia.

ABSTRACT

This cartography investigates the relationship between the space of the studio-house and the creative process of artists who share, in the same environment, their experiences of living and artistic work. The study includes interviews with the Santa Catarina-based artists Celaine Refosco and Nara Guichon, as well as photographic records of their spaces, aiming to understand how modes of inhabiting influence artistic production and how the boundaries between everyday life and artistic practice intertwine in this context. The research proposes to reflect on how the house offers a privileged intimacy for the construction of the artwork, while at the same time it may emerge as a solution motivated by economic needs. The *studio-house* at times merges its forms and limits with the artwork itself, and vice versa, establishing itself as a place of mutual construction, rather than merely as a backdrop or functional support for artistic production.

KEY-WORDS

Studio-House; Inhabit; Creative Process; Everyday Life; Cartography.

RESUMEN

Esta cartografía investiga la relación entre el espacio de la casa, que también funciona como taller, y el proceso creativo de artistas que comparten, en el mismo ambiente, sus experiencias de vivienda y trabajo artístico, denominado aquí como "casa-taller". Se realizaron entrevistas con las artistas de Santa Catarina, Celaine Refosco y Nara Guichon, además de registros fotográficos de sus espacios, con el objetivo de comprender cómo los modos de habitar influyen en la producción artística y de qué manera los límites entre la vida cotidiana y la práctica artística se entrelazan en este contexto. Este estudio propone reflexionar sobre cómo la casa ofrece una intimidad privilegiada para la construcción de la obra, y al mismo tiempo puede surgir como una solución motivada por necesidades económicas. La casa-taller, en ocasiones, fusiona sus formas y límites con la propia obra, y viceversa, constituyéndose como un lugar de construcción mutua, y no únicamente como fondo o soporte funcional de la producción artística.

PALABRAS-CLAVE

Casa-Taller; Habitar; Proceso Creativo; Vida Cotidiana; Cartografía.

Introdução

Às vezes fica difícil definir onde começa o ateliê e termina a casa. Em certos espaços de criação, essa linha se desfaz. A casa que também é ateliê, ou o ateliê que também é casa, tornam-se um lugar compartilhado, onde moradia e processo artístico se misturam ao ponto de, muitas vezes, perderem os limites entre si. Assim como a luz que atravessa os galhos das árvores e entra pela janela da cozinha manchando a parede da sala, que pode inspirar as formas das pinceladas, ou quando não chove lá fora e faz sol, o ateliê pode se mudar para o jardim e as cores desse lugar ensaiarem uma paleta. A casa-ateliê deve de algum modo também, organizar as dimensões possíveis da obra. Apenas uma linha imaginária divide o quarto do depósito de retalhos e materiais para as obras. A estante dos pratos e xícaras faz fronteira com a que guarda tintas e os pingos dessa tinta pelo chão não são sujeira, são as cores da tela permanecendo na casa. Começa a ficar difícil compreender a ordem lógica, se o artista mora no ateliê, ou se ele produz em sua casa.

Desse modo, para aprofundar melhor a intersecção desses dois lugares necessários na vida de todo artista: o ateliê e a casa, como a vida cotidiana impacta e define práticas artísticas, surgiu a vontade de construir esse artigo que propõe investigar o ateliê doméstico de duas artistas brasileiras, nascidas no sul do Brasil, Celaine Refosco e Nara Guichon. Foram realizadas entrevistas individuais com as artistas e registros fotográficos de suas casas-ateliês, propondo refletir sobre esses lugares híbridos onde o habitar e o criar convivem e se moldam mutuamente.

Celaine Refosco (Joaçaba, 1961) é artista visual residente em Pomerode, Santa Catarina. Formada em Artes Visuais pela EMBAP, com estudos complementares em Psicopedagogia (Universidad de La Habana) e Design de Produto (CDI, Uruguai), desenvolve uma poética que articula natureza, materialidade e processos sensíveis. Foi vencedora do Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea em 2024, que inclui residência na Cité Internationale des Arts, em Paris.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 68-82 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025065

Fig. 1. Celaine Refosco. Visões de Humboldt no Orinoco III, 2025. Óleo sobre tela, 110 x 72 cm. Pomerode. Disponível em < https://www.celainerefosco.com/obras?pgid=l97e8av3-vises-de-humboldt-no-orinoco-iii_26 >, acesso em 14/011/2025.

Nara Guichon (Santa Maria, 1955) é artista têxtil, designer e ambientalista radicada em Florianópolis desde 1983. Sua prática se desenvolve a partir de técnicas manuais com fios, saberes artesanais e processos sustentáveis, articulando arte, reaproveitamento de materiais e ações voltadas à preservação da Mata Atlântica. Com trajetória consolidada no design e na moda sustentável entre 1975 e 2015, Guichon dedica-se exclusivamente à produção artística desde 2017. Em 2024, foi artista premiada no Prêmio PIPA e atualmente é representada pela Galeria Ocre Porto Alegre.

Fig. 2. Nara Guichon. Maris, 2022. Foto: Renata Gordo. Tricô manual, enrolamento de fios, redes de pesca reusadas, tintura de casca de cebolas, seda, 100 x 73 x 30 cm. Florianópolis. Disponível em < https://www.premiopipa.com/nara-guichon/ >, acesso em 14/11/2025.

Além do desejo de compreender como esses mecanismos se manifestam na vida prática do artista, a motivação para escrever este artigo também está relacionada a um interesse genuíno por conhecer as casas por dentro, ouvir suas histórias e registrá-las fotograficamente. Trata-se, portanto, de uma aproximação afetiva com os elementos que compõem minha pesquisa e meus interesses pessoais: o ato de refletir e registrar os lugares da vida íntima – a casa. O ateliê entra como interesse por eu também ser artista, desse modo, é um espaço que carrego comigo pelas casas que habito.

Utilizo nesta pesquisa a palavra afeto e apresento os sentidos aqui propostos em diálogo com Suely Rolnik, em *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (2018):

> Quanto ao afeto, este não deve ser confundido com afeição, carinho, ternura, que corresponde ao sentido usual dessa palavra nas línguas latinas. É que não se trata aqui de uma emoção psicológica, mas sim uma 'emoção vital', a qual pode ser contemplada nessas línguas pelo sentido do verbo afetar – tocar, perturbar, abalar, atingir. (Rolnik, 2018, p. 53).

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 70-82 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025065

A metodologia deste trabalho se aproxima da cartografia sensível, tal como definida por Suely Rolnik, entendida como um processo de acompanhar, registrar e dar língua aos afetos que se manifestam na relação com o território habitado, no caso, as casas-ateliês.

> Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo [...] O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago. (Rolnik, 2006, p. 23).

Assim, a visita às casas-ateliês não buscou mapear de forma objetiva um espaço fixo, mas acompanhar de que maneira está organizado, suas memórias, seus modos de fazer e habitar. Ao adentrar esses espaços, a pesquisa se expõe às imagens, depoimentos, confissões, rastros, metabolizando-os em escrita, imagem e reflexão, compondo um percurso que é ao mesmo tempo registro e invenção.

Para tanto, alguns poucos equipamentos e um roteiro-guia acompanharam as visitas:

Equipamentos de uso:

- Celular com gravador de áudio;
- Papel para anotações;
- Câmera fotográfica.

Roteiro de perguntas:

1. Como sua casa influencia seu processo criativo e sua produção artística?
2. Quais são os limites entre seu ateliê e seu espaço de habitação no dia a dia?
3. Sua rotina doméstica afeta ou influencia sua obra artística?

Um lugar comum, questões regionais

Podemos, antes de tudo, compreender o espaço comum que compartilha o autor e as artistas investigadas: Santa Catarina, estado localizado no sul do Brasil. Esse contexto pode ser útil para considerarmos a familiaridade que tenho com a cultura, geografia e principalmente os assuntos que permeiam as obras de Celaine Refosco e Nara Guichon. Como propõe Gloria Anzaldúa (1983) "uma pessoa escreve e lê do lugar onde seus pés estão plantados, do chão de onde se ergue seu posicionamento particular". (Anzaldúa, 2017, p. 421). A partir dessa noção, reconheço que minha leitura das obras e o próprio processo de escuta são atravessados por esse chão comum.

Sendo assim, a importância de localizar essas casas-ateliês, falar do solo pelo qual suas paredes se erguem, nos ajuda a compreender os cenários da região, identificar questões da cultura local, das paisagens, o contexto regional e principalmente as urgências ambientais, costurando-as às questões da subjetividade que aparecem em suas obras. Tudo isso está emaranhado nas casas-ateliês dessas artistas, na rotina doméstica e, portanto, em suas obras.

Construir essa escrita a partir do contexto catarinense pode ser, também, uma manobra para lançar luz sobre as produções artísticas de um estado que, frequentemente, permanece à margem dos grandes circuitos artísticos nacionais. Como observa Makowiecky (2019, p. 8), "estas publicações alimentam, de certa forma, o Sistema de Arte, gerando visibilidade ao que aqui se produz, tentando romper com a lógica da produção periférica". A relevância dessa ruptura é marcada pela crítica aos modelos narrativos hegemônicos que tendem a depreciar a produção local com expressões como "regional, local, tardio, popular, tradicional" (Makowiecky, 2019, p. 14).

Esse estar às margens se deve a vários motivos, como a tradição política conservadora de Santa Catarina, que tem "indissociável ligação com sua configuração colonial, seus traços, sua cultura, sua identidade e, evidentemente, sua cor" (Costa, 2023, p. 12) e que, ao longo da história, passou a reivindicar uma identidade cultural seletiva e excludente. Esse espectro conservador, presente não apenas em Santa Catarina, mas em toda a região Sul do Brasil, advém de tensões entre a população luso-brasileira e os grupos de imigrantes europeus desde a Era Vargas, contexto no qual "ideologias nacionalistas como o Integralismo e o Fascismo vão se fortalecer e difundir, encontrando um terreno próspero para sua expansão e consolidação" (Costa, 2023, p. 2).

Nesse cenário, a produção artística local se vê entre o conflito da escassez de políticas públicas culturais e as demandas de uma identidade regional que tende a homogeneizar e apagar suas próprias diferenças. A inviabilidade cultural foi acentuada, sobretudo a partir de 2013, com o retorno do fascismo moderno no Brasil, manifestando-se por "discursos e ações de inviabilidade cultural" (Gadotti, 2023, p. 14) e "sucateamento das pastas de cultura" (Gadotti, 2023, p. 7), bem como pela "política de cerceamento da liberdade criativa e expressiva" (Gadotti, 2023, p. 14), por meio da redução dos investimentos culturais.

Espaço de liberdade, questões da subjetividade

A casa-ateliê é um espaço privilegiado que não só viabiliza e possibilita a produção de uma obra, mas que compartilha com a obra uma expressão criativa que não se limita ao objeto artístico. A construção da casa participa desse fluxo de ideias e desejos as quais as artistas também se utilizam para criar as obras, porque de certo modo, a casa vira um laboratório parecido demais com a própria obra. Como se, tentando construir uma obra de arte incapaz de virar um habitat, se constrói a casa

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 72-82 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025065

para que nela exista a possibilidade de habitar um pouco mais de sua obra, chegar um pouco mais perto dela. No livro *Espaços de trabalho e artistas latino-americanos* (2019), Beta Germano aponta que "os ateliês nos permitem desafiar e redefinir as regras que determinam como devemos viver e trabalhar". (Germano, 2019, p.19). Nesse sentido, a casa deixa de ser apenas o lugar que abriga o artista para tornar-se, ela própria, parte da linguagem com que ele habita o mundo.

No início da entrevista que realizei com Celaine Refosco, ela contou como idealizava sua casa antes de comprá-la: "*Eu queria um lugar que tivesse vento, um lugar onde eu pudesse ver o sol e a lua. Onde eu pudesse fazer fogo.*" Junto com seu corretor, encontrou a casa no topo de um morro, a mais próxima do céu. Ali, reconheceu paisagens que correspondiam às de seus sonhos, e que viriam a se tornar tema para suas obras: "*Tanto que eu tenho pintado muito céu depois que eu vim para (a atual) casa*". O desejo de uma morada no alto, a levou até a casa que, ao permitir olhar para o céu, instiga Refosco criar obras.

Essa era, afinal, a casa de seus sonhos não apenas por ser um desejo consciente, mas porque, como me contou apenas ao fim da entrevista, sonha recorrentemente com casas. Não uma casa específica, mas espaços desconhecidos, que despertam na artista um impulso criativo, uma possibilidade de transformação. Como disse:

> Queria te contar que eu sonho muito com casa. Não com uma casa específica. [...] Sempre são casas, normalmente é uma casa que não é minha e talvez ela venha a ser. Eu entro e falo: nossa, mas isso aqui tinha um potencial incrível. Sabe, assim, eu vejo a coisa da transformação. (Depoimento de Celaine Refosco).

Desse modo, podemos perceber como a obra e a casa se vinculam de maneira íntima e orgânica no trabalho de Celaine Refosco. Já Nara Guichon, que reutiliza retalhos doados e redes de pesca descartadas para compor suas obras, adota uma abordagem semelhante: seu modo de vida reflete diretamente os princípios que movem sua criação. Suas roupas são doações de pessoas próximas, não por necessidade, mas por escolha consciente, em sintonia com sua filosofia do reaproveitamento. Recentemente, construiu um banheiro a seco em sua casa, como forma de evitar o desperdício de água. Sua produção artística, movida pelo desejo de limpar os oceanos, nasce no mesmo espaço doméstico onde cada gesto cotidiano parece resistir ao consumo excessivo.

Durante nossa conversa, Guichon me mostrou a colcha de sua cama, feita por ela mesma a partir da desconstrução de peças de lã e sua recomposição em tricô. Assim, a casa-ateliê de Guichon torna-se também abrigo e extensão de seu pensamento, de seu desejo por um espaço onde habitar e criar se confundem numa mesma intencionalidade.

Em *Um teto todo seu*, a célebre escritora inglesa Virginia Woolf nos apresenta de maneira disruptiva, em 1928, caminhos possíveis entre o ato criativo e a vida de uma mulher. Em uma série de conferências realizadas nessa época, relacionadas a literatura e a mulher, Woolf responde com questões materiais aquilo que facilmente

poderia ter caído, a princípio, num levantamento de informações e análises sobre as escritoras mulheres que se destacaram na literatura:

> Quando vocês me pediram que falasse sobre as mulheres e a ficção, sentei-me à margem de um rio e comecei a pensar sobre o sentido dessas palavras. Poderiam significar simplesmente alguns comentários sobre Fanny Burney; alguns mais sobre Jane Austen; um tributo às irmãs Brontë e um esboço do Presbitério de Haworth sob a neve; alguns ditos espirituosos, se possível, sobre a srta. Mitford; uma alusão respeitosa a George Eliot; uma referência à sra. Gaskell, e estaríamos conversados (Woolf, 1991, p. 7).

Porém Virginia Woolf, propõe outro aspecto que considerou mais urgente para refletir sobre as relações referente ao tema da mulher e a ficção, uma resposta prática, que envolve poder ficar protegida das demandas patriarcais, como as do cuidado materno, da manutenção da casa e da serventia. A autora propõe duas coisas: "é necessário ganhar quinhentas libras por ano e ter um quarto com fechadura na porta se vocês quiserem escrever ficção ou poesia." (Woolf, 1991, p. 128).

Essa resposta de Woolf, bastante materialista, ainda que podemos ler a partir da simbologia, "no sentido de que quinhentas libras por ano representam o poder de contemplar, e de que a fechadura da porta significa o poder de pensar por si mesma" (Woolf, 1991, p. 130), é bastante pertinente quando pensamos na realidade que envolve – trazendo a escrita como possibilidade de pensarmos o ato criativo, o necessário possível para a produção de uma obra de arte sendo mulher, ainda hoje, passados quase cem anos das conferências que a autora participava.

Não pude deixar de fazer uma relação direta entre a resposta de Virginia Woolf com a história da vida e da produção artística de Celaine Refosco e Nara Guichon. As duas me contaram que trabalharam por todas suas vidas na indústria têxtil – que é também um mercado bastante forte em Santa Catarina – e que foi apenas quando conquistaram um espaço seu e independência econômica, é que puderam, mais tarde na vida, se dedicar totalmente às suas produções artísticas.

Assim, as artistas ampliam a ideia de "um quarto todo seu", proposta por Virginia Woolf, transformando suas casas em ateliês, ou seus ateliês em casas, e construindo assim, espaços de liberdade. Suas casas-ateliês operam como forma de resistência aos limites impostos tanto à classe artística do sul do Brasil quanto à subjetividade feminina.

A casa-ateliê de Nara Guichon
Entrevista realizada em junho de 2025.

1- Como sua casa influencia seu processo criativo e sua produção artística?

Nara Guichon: Para mim, a minha casa não é isso aqui, né? Não é esse quadrado em que habitamos. Pra mim, a minha casa é o planeta. Então, nesse sentido, a minha

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 74-82 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025065

casa influencia total. Porque existe um amor por esse planeta que eu tô sempre... acabou sendo um cuidado com ele. E isso eu vejo muitas possibilidades por aí, do que chamam de lixo, e eu acabo trazendo pra compor a minha obra. Assim eu passo um recado e, ao mesmo tempo, eu cuido do planeta. Então, pra mim isso é muito claro, é influência total, porque eu tenho essa paixão. Além do jardim, o planeta inteiro é nosso. E eu digo, eu sou arquibilionária. Porque o planeta é todo. Então, nesse sentido, o que é da gente, a gente normalmente cuida, né? Então, eu cuido do planeta porque eu sinto que ele é nosso. É, porque eu sou apaixonada por ele. Sou absolutamente apaixonada.

2 - Quais são os limites entre seu ateliê e seu espaço de habitação no seu dia-a-dia?

Nara Guichon: O limite está mais na cozinha e no banheiro, que quase nunca viram ateliê. Às vezes arrasto umas fibras para a cozinha, mas o limite é esse, porque o resto tudo vira ateliê. Eu sou muito expansiva e onde vou vejo possibilidades. Não tem essa coisa de "aqui o ateliê, daqui pra cá não posso botar nada". Isso está em todos os lugares, inclusive no jardim, onde ficam as redes: lá eu escolho, deposito e deixo envelhecer ou não. Aqui embaixo tem bastante espaço, e os materiais estão mais lá em cima, então não vai muito pra cá. Eu cozinho todos os dias, então não misturo porque não tem necessidade física. Acho que está suficiente, não quero mais. Lá em cima tem a varanda, tem o quintal, mas a cozinha pode ficar ilesa. Aqui embaixo passou a ser ateliê faz pouco tempo, porque no verão lá em cima é muito quente. No inverno a produção é lá; no verão é mais aqui.

3 - Sua rotina doméstica afeta ou influencia a sua obra artística?

Nara Guichon: Eu tô no têxtil desde os cinco anos de idade. Quando aprendi a tricotar, porque eu pedia, tinha iniciativa, me ensinaram. A vida inteira estive num têxtil sustentável. A gente trabalhava no Rio Grande do Sul, em 1960, e eu me criei num berço sustentável: desmanchava a blusa de lã, fazia outra pra irmã, depois desmanchava de novo e fazia um cachecol. Então, se minha casa influencia a obra, é a casa lá de trás, a casa da infância, onde aprendi tudo isso. Minha avó costurava, fazia cobertas com pedaços de lã e sobras de saia. Ali fui alfabetizada tanto no alfabeto quanto no tricô. O colégio incentivava o trabalho manual, e desde pequena eu já fazia peças bem criativas, desenhadas, com técnica impecável. Quando fui para a arte, desconstruí tudo o que sabia. Crescia e decrescia o ponto, fazia volumes, franzinhos, e os trabalhos foram se transformando até surgir essa linguagem de hoje. E tudo está atravessado: minha casa, minha roupa, minha alimentação, minha forma de viver. Esse tear aqui foi feito com madeiras reaproveitadas do telhado da casa. Tenho banheiro seco. A meia é de 2012, remendada. A sandália veio de um brechó. E tudo aqui é assim: não tem uma coisa separada da outra. A influência está presente desde

sempre, no jeito de viver, nas escolhas, na consciência. A minha alma é assim.

Fig. 3. Do autor. Casa-ateliê de Nara Guichon, 2025. Fonte: do autor. Fotografia digital. Florianópolis

Fig. 4. Do autor. Casa-ateliê de Nara Guichon, 2025. Fonte: do autor. Fotografia digital. Florianópolis.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 76-82 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025065

Fig. 5. Do autor. Casa-ateliê de Nara Guichon, 2025. Fonte: do autor. Fotografia digital. Florianópolis.

A casa-ateliê de Celaine Refosco
Entrevista realizada em maio de 2024.

1 - Como sua casa influencia seu processo criativo e sua produção artística?

Celaine: Quando eu não conseguia encontrar uma casa, decidi parar e escrever exatamente o que eu queria. E era tudo muito do lado de fora: queria vento, queria ver o sol e a lua, queria fazer fogo. Mas foi quando comecei a olhar pra cima, pra lugares altos, e encontrei esse aqui. Um terreno degradado, uma casa feia, mas que me permitia mexer, cabia no meu bolso e na minha energia. Eu não gosto de lugares grandes, nem de muitas portas ou muitos quartos. Gosto de poucas coisas, gosto de saber o que tenho. Então essa casa, mesmo sem estar pronta, era o que eu precisava. Tem privacidade, tem natureza. Me permite trabalhar lá fora, escrever lá fora, viver lá fora. E esse ambiente faz parte do meu trabalho. Todas as minhas casas sempre foram também meus ateliês. Mesmo quando era só um cantinho, ele estava lá. Hoje, a casa inteira é ateliê. Quando estou trabalhando, o material toma conta do

espaço. O trabalho vai crescendo, fermentando, me toma. Depois eu limpo, organizo e começa de novo. É uma ordem minha, não é bagunça. Gosto de conviver com o trabalho, dessa negociação entre o espaço da casa e o da criação. A casa permite que o trabalho exista, se expanda, se recolha, tenha vida própria. Isso se conecta com meu jeito de fazer arte: não busco a representação exata da realidade, mas algo além da figura, algo que começa no entorno — como os verdes lá fora — e vira pintura, cor, gesto. A casa me devolve à minha natureza. Aquilo que o mundo manda esquecer: como eu sou, do que gosto, do que preciso. Estar aqui me permite escutar isso. E a arte vem desse lugar.

2 - Quais são os limites entre seu ateliê e seu espaço de habitação no seu dia-a-dia?

Celaine: O limite é muito impreciso. Nem todo mundo que entra aqui entende. Já tive pessoas que perguntaram: você vive aqui ou aqui? É um desentendimento. Eu tinha a ambição de cuidar do meu lugar. Me contratei para cozinhar para mim há muito tempo, e achei isso incrível. Também acho legal varrer, lavar a janela. É uma relação íntima. Durante a pandemia, estava focada em cuidar do lugar. Depois resolvi fazer uma inversão: comecei a morar no ateliê. O chão está cheio de marca de tinta, então me dediquei muito mais ao ateliê do que à casa. Às vezes faço uma limpezona, mas o dia a dia é do jeito que dá. Assumi mais: tá pintado, tá, né? Mas tinta não é sujeira. Ter essa coisa menos delimitada entre trabalho e casa foi uma conquista da maturidade. Raros são os artistas que têm um ateliê e uma casa, por viabilidade financeira. Ter essas duas coisas reunidas faz parte de viabilizar também. A interação entre vida e arte está no campo da viabilização. Descobri muito sobre a minha natureza e a do meu trabalho pela luz. Meu trabalho tem muito branco, muita cor clara, muita mancha de luz: a luz atravessando as folhagens, atravessando a paisagem, chegando na parede, se projetando. Há um interesse por isso tanto no trabalho quanto no ambiente.

3 - Sua rotina doméstica afeta ou influencia a sua obra artística?

Celaine: Sim. É quase como se a casa, do ponto de vista construtivo, não fosse uma barreira. Ela não impede de olhar, de sentir o vento, de estar perto disso. Quando eu saía para trabalhar todos os dias, eu olhava meus bichos e pensava: onde que ela tá indo? Eles aproveitam muito mais do que eu, olham a lua, ficam lá fora. Se eu tivesse que sair da minha casa para ir a um ateliê, seria uma relação regular. Aqui, não. Na hora que paro de pintar e tomo um banho, vou olhar o que fiz. O meu trabalho é lento, cheio de camadas, e esse olhar só é possível se eu moro com o trabalho. Gosto dessa metáfora: morar com o trabalho. Ele me oportuniza pensamento. Em qualquer momento, mesmo descascando uma batata, eu entendo alguma coisa, porque estou vendo aquilo. Morar junto com o trabalho faz com que tudo fique atravessado. Eu sonho muito com casa, sempre casas grandes demais, recortadas, e vejo a transformação: aqui a gente tirava essa parede, aqui dava um espaço. Tenho essa ideia de amplitude, de limpar o mundo, tirar o excesso. Identificar

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 78-82 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025065

a sua natureza. As pessoas têm coisas demais e não conseguem cuidar de tudo. Eu acho que tem uma integralização. Esse lugar aqui eu não teria condições de ter se fosse apenas com dinheiro. Eu me sinto muito rica. Tem um roxo ali no meio do verde. É um pensamento ligado a ser humana. Tudo o que eu preciso está aqui. Não preciso de uma sala de TV. Ele sana todas as minhas necessidades: habitar, trabalhar, contemplar, refletir, compreender. Tenho amigos que gostam muito daqui, e comecei a dar um presente: deixo a casa para eles ficarem quando eu não estou.

Fig. 6. Do autor. Casa-ateliê de Celaine Refosco, 2024. Fonte: do autor. Fotografia digital. Pomerode.

Fig. 7. Do autor. Casa-ateliê de Celaine Refosco, 2024. Fonte: do autor. Fotografia digital. Pomerode.

Fig. 8. Do autor. Casa-ateliê de Celaine Refosco, 2024. Fonte: do autor. Fotografia digital. Pomerode.

Morar com o trabalho

Percebemos, com essa pesquisa, que a casa-ateliê opera como um organismo vivo, onde as fronteiras entre residência e espaço de criação, ao mesmo tempo que distinguem funções diferentes, permitem uma relação dinâmica e fluida entre esses dois mundos. Esses espaços se moldam cotidianamente: o ateliê pode migrar para o jardim, como ocorre na casa-ateliê de Celaine Refosco, ou se distribuir entre os andares, a exemplo da dinâmica de Nara Guichon, que no verão prefere o inferior e no inverno ocupa o superior.

As questões ambientais surgem como ponto de convergência entre ambas. Para Refosco, práticas domésticas como cozinhar e cultivar uma horta constituem um gesto político de autossustentabilidade que atravessa sua obra, como em *Rios Voadores*. Guichon, por sua vez, incorpora materiais reutilizados em sua produção, refletindo compromisso com a limpeza dos oceanos e o reaproveitamento. Assim, as casas-ateliês se configuram como laboratórios políticos, espaços de resistência contra o consumo, desperdício, patriarcado e limitações impostas pela cultura regional.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 80-82 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025065

Celaine Refosco diz, em determinado momento: "eu moro com o trabalho". Essa afirmação sintetiza o ponto central da experiência das casas-ateliês. Suas práticas rejeitam as pulsões de consumo e privilegiam as pulsões da vida, do cuidado, da contemplação, da criação consciente. A trajetória de Nara Guichon exemplifica esse imbricamento: foi na casa de infância que ela incorporou a técnica do tricô que mais tarde reinventaria em suas obras. Para Refosco, "descascando uma batata, eu entendo alguma coisa".

Em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf já apontava para os desafios de criar sendo mulher em um mundo patriarcal. Tanto Guichon quanto Refosco só puderam se dedicar a uma criação autoral após alcançarem um teto próprio e certa condição financeira. Esse teto, construído como morada e obra, devolveu Refosco à sua própria natureza: "E essa natureza é o que tenho buscado recuperar. Aquilo que o mundo manda esquecer: como eu sou, do que gosto, do que preciso. Estar aqui me permite escutar isso. E a arte vem desse lugar." Para Guichon, mesmo expandindo o conceito de casa para além do espaço físico, é nesse espaço que acontecem as transformações concretas: o tingimento das redes, o tear, a costura, práticas fundamentais que dão corpo às suas obras. Criar, para essas artistas, é habitar o mundo, em permanente diálogo com ele.

Referências

ANZALDÚA, Gloria Evangelina. 2017. Queer(izar) a escritora – Loca, escritora y chicana. In: BRANDÃO, I.; CAVALCANTI, I.; LIMA COSTA, C. da; LIMA, A. C. A. **Traduções da Cultura. Perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis, EDUFAL, Editora da UFSC, pp 408-425. Publicado original em 1991.

CHEREM, Rosângela Miranda; MAKOWIECKY, Sandra (orgs.). **Antologia de História da Arte em Santa Catarina**. UDESC, 2021.

COSTA, Lucas. Conservadorismo na cultura política de Santa Catarina: reverberações da Era Vargas no tempo presente. **Revista Santa Catarina em História**, v.17, 2023.

GADOTTI, Francielle Melinna Araújo. **Arte, cultura e conservadorismo**: caminhos de resistência ao fascismo moderno no Brasil. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Local) – Universidade Católica Dom Bosco, Campo Grande, 2023.

GERMANO, Beta. **Espaços de trabalho de artistas latino-americanos**. Fotografia: Fran Parente. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2011.

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

WOOLF, V. Um teto todo seu. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

Submissão: 01/10/2025
Aprovação: 14/11/2025

Conversas no ateliê – a cidade como laboratório

Studio talks – the city as a lab

Conversatorios en el taller – la ciudad como laboratorio

Taís Cabral Monteiro (UFES-Brasil) [1]

Danielle Noronha Maia (USP-Brasil) [2]

1 Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo. Professora da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e coordenadora do grupo de extensão "Vivenciar a cidade como experiência pictórica". Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/0271902571806042 , ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9630-867X , e E-mail: taiscabral7@gmail.com.

2 Artista visual, mestre e doutoranda em Poéticas Visuais pela ECA/ USP. É professora na Faculdade Santa Marcelina, ministra aulas de pintura e desenho em seu ateliê e em cursos livres. Currículo Lattes http://lattes.cnpq.br/5416829148933931, ORCID https://orcid.org/0009-0006-7397-0480 e E-mail noronha.dani@gmail.com.

RESUMO

O artigo investiga o ateliê do artista como um dispositivo expandido e fluido, que ultrapassa o espaço físico e se manifesta nos deslocamentos, na atenção e na presença deste sujeito em seu entorno. A cidade, por sua vez, atua não apenas como cenário artístico, mas como agente ativo da formação e do processo criativo. Por outro lado, em contraponto ao ritmo urbano, os estúdios configuram-se como espaços de suspensão do tempo, nos quais a experiência poética assume centralidade, mais do que o resultado material da obra. As autoras refletem sobre os desafios de se produzir arte em contextos de economia relativamente escassa, articulando suas trajetórias acadêmicas e afinidades pessoais. O texto, redigido em terceira pessoa, busca a horizontalidade e a fluidez do relato, propondo uma revisão crítica do mito do artista isolado em seu ateliê. Ao compreender este espaço como território de experimentação e extensão da vida cotidiana, o artigo ressalta a permeabilidade entre cidade, corpo e criação, onde cada experiência vivida torna-se matéria visual e sensível do fazer artístico.

PALAVRAS-CHAVE

Artes Visuais; Cidade; Pintura; Experiência Poética; Processo Criativo.

ABSTRACT

The article investigates the artist's studio as an expanded and fluid device that transcends the physical space and manifests itself in the artist's displacements, attention, and presence in their surroundings. The city, on the other hand, acts not only as a background but as an active agent in their professional training and creative process. Conversely, in counterpoint to the urban rhythm, the studios are configured as spaces for the suspension of time, in which poetic experience matters more than the material result of the work. The authors reflect on the challenges of producing art in contexts of relatively scarce economy, articulating their academic trajectories and personal affinities. The text, written in the third person, seeks the horizontality and fluidity of the narrative, proposing a critical review of the myth of the isolated artist in their atelier. By understanding this space as a territory for experimentation and an extension of everyday life, the article highlights the permeability between the city, the body, and creation, where every lived experience becomes the visual and sensible material of the artistic practice.

KEY-WORDS

Visual Arts; City; Painting; Poetic Experience; Creative Process.

RESUMEN

El artículo investiga el estudio del artista como un dispositivo expandido y fluido, que trasciende el espacio físico y se manifiesta en los desplazamientos, la atención y la presencia del artista en su entorno. Para el artista, la ciudad actúa no solo como escenario, sino como agente activo de su formación y proceso creativo. Por otro lado, en contrapunto al ritmo urbano, los estudios se configuran como espacios de suspensión del tiempo, en los cuales la experiencia poética asume centralidad, más que el resultado material de la obra. Las autoras reflexionan sobre los desafíos de producir arte en contextos de economía relativamente escasa, articulando sus trayectorias académicas y afinidades personales. El texto, redactado en tercera persona, busca la horizontalidad y la fluidez del relato, proponiendo una revisión crítica del mito del artista aislado en su taller. Al comprender el estudio como territorio de experimentación y extensión de la vida cotidiana, el artículo resalta la permeabilidad entre ciudad, cuerpo y creación, donde cada experiencia vivida se convierte en materia visual y sensible del quehacer artístico.

PALABRAS-CLAVE

Artes Visuales; Ciudad; Pintura; Experiência Poética; Proceso Creativo.

Apresentação

No processo artístico contemporâneo, o ateliê se manifesta não só como um local que centraliza a prática, mas principalmente como um dispositivo fluido, que se ativa numa caminhada, num deslocamento, na presença alerta do artista no espaço. No presente artigo, as artistas visuais e pesquisadoras, Taís Cabral e Danielle Noronha, discutem, por um lado, como a cidade (em especial, São Paulo) não foi só um pano de fundo para suas formações e pesquisas, mas um agente protagonista de suas trajetórias; bem como, por outro lado, numa escala mais pessoal, seus estúdios se configuram como locais descolados do tempo urbano, que garantem a experiência poética, sendo ela um objeto de estudo em si — e não necessariamente considerando o trabalho e materialidade artística artística como o foco principal. Ademais, a reflexão procura questionar a viabilidade de se fazer arte em contextos de tempo escasso, urgências da vida ou mesmo de sobrevivência do ponto de vista econômico profissional.

As autoras, além de compartilharem formação acadêmica em instituições públicas, integram o Grupo de estudos Cromáticos e aprofundaram suas discussões também por compartilharem a orientação acadêmica do Prof. Dr. Marco Giannotti[3] na Pós-Graduação[4], assim como por afinidades pessoais. Em 2020 e 2021, trabalharam na criação de cursos online e gravações de vídeos acadêmicos. Taís Cabral também colaborou com o livro "Reflexões sobre a cor", publicado pela editora Martins Fontes em 2021.

Optou-se por manter o texto em terceira pessoa para preservar a horizontalidade e fluidez do relato. Neste texto, as artistas compartilham e misturam reflexões sobre sua formação, deslocamentos urbanos, experimentações com materiais e processos artesanais de produção de tintas, suportes e linguagens artísticas. A escolha por uma escrita em dupla vai de encontro à ideia do artista solitário em seu ateliê, um mito romantizado pelo senso comum.

Desse modo, pretende-se abordar o ateliê para além de seu lugar físico de produção e expandi-lo nas relações diárias, que adensam seu imaginário. Tudo o que é vivenciado torna-se parte da visualidade que emerge no ateliê propriamente dito, transformando-o em território de experimentação e laboratório onde cores, texturas e sensações são exploradas em conjunto com a memória e o cotidiano. Neste contexto, o espaço urbano é encarado como um ateliê contínuo, onde as experiências se acumulam e influenciam o trabalho artístico.

3 Marco Garaude Giannotti (1966), artista visual e professor brasileiro, idealizador e coordenador do Grupo de estudos cromáticos.

4 Ainda, durante o período da pandemia de Covid-19, dedicaram-se ao desenvolvimento de cursos online e à produção de vídeos, colaborando ainda na elaboração do livro "Reflexões sobre a cor", lançado em 2021 pela Editora Martins Fontes. Este trabalho coletivo foi conduzido com o suporte do referido grupo de estudos, sob orientação do professor Giannotti, vínculo que perdura até o momento.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 86-96 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025083

Cidade como ateliê

A variedade de estímulos, visuais, táteis e a presença no ambiente urbano resulta, quando se retorna ao ateliê, em imagens marcadas por diferentes materiais, ranhuras, cores, formas e elementos de referência histórica. Essa perspectiva remete ao palimpsesto – termo aqui usado a partir da referência à antiga produção dos manuscritos, que era extremamente laboriosa: o pergaminho, feito a partir da pele de ovelhas, podia demandar muitos animais para obtenção da matéria-prima necessária e, para ser reutilizado, era necessário raspar a sua superfície para "apagar" as informações anteriores, método corrente até a Idade Média. Também nesse período, convém ressaltar que a pintura mural em paredes e espaços urbanos era o principal suporte para obras artísticas, antes da difusão do uso de telas. Voltando o olhar para o espaço urbano atual, é interessante notar como a matéria pictórica se torna recorrente na superfície da cidade, mesmo que não tenha um intuito de construir uma obra de arte necessariamente, mas como parte do tecido urbano — à exceção dos murais intencionais, grafites ou similares. Como um simbolismo através do tempo, ou um tipo de arqueologia do processo, um palimpsesto aqui se refere a uma sobreposição de atividades sucessivas, cujos vestígios materiais se misturam parcialmente ou destroem/ reconstroem, devido ao processo de superposição. Ainda, isso pode se dar metaforicamente em camadas de pensamento, imaginação e memória, seja no ateliê ou fora dele.

Abordagens sobre percurso, vivência e espaço urbano também aparecem nas reflexões de Giulio Carlo Argan, que considera a arte vinculada ao seu contexto social e histórico, e o artista sujeito a sua própria emoção e memória ante cenas e objetos, para a escolha dos assuntos durante o fazer propriamente dito. Outro autor que traz importante observação sobre a técnica (ou seja, tudo o que o ser humano cria para interferir na paisagem) é Milton Santos[5]: "Tomando um aspecto concreto da análise geográfica, Pierre George[6] distingue a cidade atual da cidade anterior, lembrando que está, na metade do século XIX, seria um produto cultural. Hoje, a cidade está a caminho de se tornar rapidamente, no mundo inteiro, um produto técnico. E acrescenta: "a cultura era nacional ou regional, a técnica é universal". Tomando emprestadas questões inerentes à geografia apontadas por este autor, pode-se pensar na colagem de camadas como o produto técnico que toma conta da paisagem do mundo todo.

As primeiras pinturas murais surgiram no período Paleolítico[7]. Podemos ver no exemplo de 20.000 a.C., na caverna de Lascaux, como os vãos das passagens, os lugares escolhidos para esses registros cromáticos, estão intimamente ligados. Escavações nas cavernas ornamentadas mostram que sua ocupação era temporária e relacionada

5 SANTOS, Milton. "A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção". 4a ed. São Paulo: EdUSP, 2002, pp. 33. Geógrafo brasileiro (1926-2001).

6 GEORGE, Pierre. "L'ère des techniques: constructions ou destructions?". Paris, PUF, 1974. pp. 82.

7 Dado esse relativizado por pesquisas recentes, como a descoberta na Indonésia de imagens narrativas consideradas como sendo de 43.000 a C. por datação com urânio. GIANNOTTI, Marco (Org.). Reflexões sobre a cor, Martins Fontes, 2021, p.140.

a atividades principalmente relacionadas à arte parietal. Esses santuários raramente serviram como *habitat*; apenas os primeiros metros do hall de entrada, ainda iluminados pela luz do dia, foram capazes de ter essa função. Seriam esses lugares ateliês, não como entendemos hoje, mas podemos chamar de um similar ancestral[8]?

São Paulo pode ser descrita como um livro composto por inúmeras camadas — pichações, anúncios, reformas e texturas urbanas — um palimpsesto onde as imagens e materiais coexistem e se renovam constantemente. Cada superfície, seja uma parede desgastada ou um grafite sob um viaduto, constitui registro vivo das dinâmicas sociais e históricas. Assim, o espaço urbano transcende a função de mero cenário, convertendo-se em repositório de memórias que influenciam diretamente a produção pictórica. A cidade age como um estúdio, mesmo quando não se está pintando, o artista guarda o que vê e os lugares que visita dentro de si, e depois isso se transforma no trabalho.

Fig. 1. A artista Taís Cabral na exposição Pintura em questão, ,com duas peças da série #arquiteturas, Azul, parafina, fibra de vidro, pigmento, lâmpada de LED e madeira, 200 x 100 cm, 2022 a 2024, e Azulzinho, (mesmos materiais), 30 x 30 cm, 2022 a 2024. Local: Sesc Paço, Curitiba, Paraná. Fonte: Paulo Gil

A respeito da montagem de #arquiteturas, para a exposição no Sesc Paço[9], a curadora Milena Costa a descreve:

8 "Mudou nossa percepção e imaginário? Hoje vista com naturalidade, a revelação de que Homo sapiens fossilis no período Paleolítico superior entre 40.000 e 9.000 a.C., com expectativa de vida de 25 anos, teriam deixado um legado dessa magnitude causou grande desconfiança na época. Apesar dos sofisticados métodos de datação já existentes no século XIX, sua completa aceitação pela comunidade científica se deu apenas no início do século XX". MONTEIRO, Taís Cabral. Cap. Cor e espaço. In: Idem, Ibidem.

9 Exposição Pintura em questão, no Sesc Paço da Liberdade, realizada junto ao Grupo de estudos cromáticos, sob orientação de Marco Giannotti, e curadoria de Geraldo Leão e Lilian Gassen, 2024.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 88-96 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025083

> (...) formada por pinturas com parafina e pigmento, a luz revela a translucidez do material ao mesmo tempo em que as cores ganham corpo. Estamos falando de uma obra viva, realizada com materiais que moldam-se no ritmo do tempo e do lugar. A parafina com a fibra de vidro tem sua força na fragilidade, ora desprende-se em pequenos fragmentos, ora muda sua forma por conta da temperatura do espaço. A luz que ilumina o quadro revela os desenhos criados pelo percurso desses movimentos constantes, ao passo que abre uma janela que convida o espectador a adentrar na cor.
> A série teve origem a partir de uma obra de site-specific que, ao ser desmontada e transportada, se transformou. O acaso e a falha foram assumidos pela artista e, como bem aponta o pesquisador Jack Halberstam, o ato de falhar é ousadia em um mundo que nos cobra adequação. No trabalho de Taís Cabral, a falha é o enfrentamento daquilo que não se pode controlar, um movimento de transformação do acaso em memória, ressignificando lembranças, agora convertidas em potência criativa (Milena Costa, 2024)[10].

Taís recorda suas explorações pela cidade quando adolescente, antes ainda da graduação universitária, percorrendo bairros distantes de ônibus e metrô, entre desafios e descobertas. Cada viagem era uma "aventura", em que a jovem se permitia perder-se e encontrar-se, de modo que esta experiência posteriormente se tornou material para a pintura. A cidade lhe proporcionava visualidades particulares, mesmo antes de aprender formalmente a pintar.

Atravessar a cidade e registrar sua vivência contribuiu para o desenvolvimento da percepção artística, além de criar uma memória urbana que está presente em sua pintura, que se aproxima da arquitetura e da paisagem urbana, na escolha das cores, dos materiais e na organização dos planos e das camadas. Elementos urbanos como paredes, fachadas e asfaltos desgastados são utilizados como objetos de memória de seu deslocamento. Torna-se interessante observar como, enquanto transeunte, a paisagem "se move" também. Cada muro, cada intervenção, é um fragmento que pode ser levado para a pintura.

Danielle Noronha observa o movimento como a ignição do olhar sensível — até os caminhos mais cotidianos podem se tornar oportunidades de experimentação perceptiva. Inclusive um curto percurso pode ser tratado como uma viagem, se for ativado pela perspectiva do viajante[11], que recruta a experiência de mirada atenta e de corpo inteiro no espaço em seus vários estados temporais — tanto através de seu planejamento e sua efetiva empreitada como também pelas reverberações que incidem na memória por meio dos registros do retorno. Na caminhada atenta, percebe-se o que normalmente passaria despercebido. A vivência urbana, internalizada pela memória sensorial, se converte em camadas pictóricas densas, onde cor, forma e textura dialogam com a história e com a experiência pessoal.

---

10 Milena Costa de Souza (1982-) é curadora, artista e professora da Universidade Estadual do Paraná. Sua formação inclui Artes Visuais e Sociologia, dedicando-se a temas como gênero, sexualidade e memória.

11 Aqui podemos dizer que a viagem é uma experiência sensível e transformadora, como apontado por Sérgio Cardoso, algo que não se limita a uma ideia de deslocamento entre pontos distantes, mas como uma abertura sensível ao olhar que "procura barreiras e limites, perscruta suas diferenças e vazios" CARDOSO, Sérgio. Olhar viajante (do etnólogo). Em NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 347-360.

O tecido emaranhado da cidade revela a memória e o estranhamento de elementos já assimilados pelo cotidiano, para além da superfície, o ajuntamento de relevos, coisas e pessoas provê material para estranhar o que já foi normalizado. O olhar do viajante provoca desconfiança, questionamentos e percepções de detalhes que passariam despercebidos. Danielle sugere que o deslocamento seja transformado em prática planejada, por meio de caminhadas regulares conectadas com a produção interna no estúdio. Essa percepção transcende o olhar, abrangendo dimensões afetivas e temporais — que fogem à linearidade, conectando memória, corpo e técnica. O ateliê é onde o tempo e fragmentos da cidade, da memória e da experiência são recolhidos e rearranjados. Cada trabalho é uma costura de tempos.

O estúdio comporta o necessário — mais que um espaço, é um modo de coordenar o pensamento e a ação. É um local físico, mas pode também estar resumido a uma mochila com caderno e lápis, pois é mais que sua tangibilidade, é a ambiência que faz operar o trabalho. Justamente por isso precisa ser cultivado — cada dia se faz um pouco: ora se trabalha dentro, ora se observa as coisas de fora —, é a prática que o mantém vivo. Seja onde for, o que for, é território de liberdade, onde as ideias se apresentam e se organizam de tal modo que possam tomar forma ou também ser esquecidas. O ateliê é um recurso de realização e de silêncio onde o ofício artístico se organiza ou desorganiza. Talvez, como imagem, nessa oscilação se pareça mais com um barco, uma nave em movimento, sem âncora, regido por um timão errático que nem sempre controla seus lemes. Com isso, o ateliê se transforma em um espaço de tempo próprio, onde o artista articula lembranças, a vivência urbana e experimentação com materiais, não é só espaço físico. É um tempo, de vivenciar, refletir e experimentar.

Fig. 2. Danielle Noronha. Ateliê, 2025 aquarela e óleo sobre painel de madeira, 41 x 33 cm. Fonte: arquivo pessoal.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 90-96 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025083

Formação, espaço coletivo e prática pedagógica

A trajetória de Taís Cabral na ECA-USP, articulada com a vivência de Danielle Noronha na UnB, demonstra como diferentes percursos formativos produzem práticas artísticas singulares, mas também convergências, como o fato de terem estudado em universidades públicas. Apesar de estarem em cidades distintas (São Paulo e Brasília), Taís e Danielle enfrentaram desafios semelhantes ligados à estrutura física e ao isolamento dos *campi*. Por exemplo, a localização vasta e relativamente isolada das universidades impunha restrições, como a dificuldade em encontrar materiais ideais (já que não havia papelarias nas redondezas), além disso, como já se sabe, os estudantes geralmente dispõem de menos recursos financeiros para suas realizações, o que foi fundamental para se convocar a coletividade, a convivência o constante diálogo e a criatividade da vida acadêmica.

Danielle iniciou sua prática artística propriamente dita depois que se formou em Design pela UnB e se mudou para São Paulo, quando passou a participar de ateliês coletivos e cursos públicos. Esta formação revela que o aprendizado prático e sensorial foi fundamental. Ela destaca o rigor técnico adquirido em ateliês de gravura, contrastando com a subjetividade pantanosa e mais solitária da pintura. Para Danielle, a disciplina aprendida no ateliê de gravura forma uma certa integridade, pois um ateliê coletivo e técnico requer procedimentos e organização. Ademais, além de convocar convenções metodológicas, a comunidade é o que rege a atmosfera de um ateliê como o de gravura do Museu Lasar Segall[12]. Trabalhar em uma imagem significa muitas vezes receber conselhos e críticas dos colegas, além de se conviver com a produção dos outros. Estar num ateliê coletivo é também abrir-se para produzir num ambiente repleto de interferências e discussões. Ali, a artista aprendeu a ouvir críticas e a refletir de forma mais aberta sobre seu trabalho.

A escassez de recursos nos ateliês coletivos não é apenas uma limitação, mas um incentivo à criatividade e à invenção. Taís observa que a falta de material as obrigava a olhar para o que estava disponível e transformar — como o uso de pisos, tintas e madeiras descartados: tudo era potencial pintura, a experiência de improvisar e lidar com materiais limitados torna-se tão importante quanto, e mesmo se alia, ao aprendizado teórico. No espaço do ateliê, considerado por ela uma síntese de experiências, trabalhar com materiais já marcados pelo tempo e uso reduz a ansiedade frente à tela em branco. Taís exemplifica como suas primeiras séries de pinturas foram determinadas pela escolha de suportes que outrora tiveram outros usos pois trabalhar com materiais que já têm memória, como pisos com marcas de seu uso anterior, deram um ponto de partida mais orgânico do que a tela em branco - o que foi libertador, uma vez que os materiais que já tinham dados, cores e marcas. Assim como traz

12 "Situado no espaço em que Lasar Segall trabalhou por quase três décadas, o Ateliê do Museu Lasar Segall é dedicado à formação na área de gravura. Oferece cursos semestrais gratuitos e também é aberto para desenvolvimento e orientação de projetos de pessoas com conhecimento prévio das técnicas. (...) O Ateliê é coordenado desde 2004 pelo educador e artista visual Paulo Camillo Penna.". Trecho retirado do site do Ibram acessado em 13.10.2025. Disponível em: https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/museu-lasar-segall/acesso-a-informacao/institucional/o-museu/o-atelie/cursos.

camadas de significados à visualidade, carregadas de sentido, informações, que se somam às camadas de tinta.

Fig. 3. Taís Cabral. Tocos, 2024. Madeira, pigmento mineral natural (terra) e goma arábica. 16 x 16 x 6 cm, 2024. Local: Oposta Espaço Inventivo, Limeira, SP, Exposição Pequenos Formatos. Fonte: arquivo pessoal

O viés de se trabalhar com materiais encontrados remete ao universo de Emmanuel Nassar[13]; é inevitável reconhecer como sua trajetória artística se entrelaça com uma relação afetiva e investigativa com a cidade e seus vestígios. Os materiais encontrados — fragmentos de madeira e objetos do cotidiano — tornam-se, em suas mãos, portadores de narrativas múltiplas, atravessadas pelo tempo e pela memória coletiva.

Ao adentrar os processos criativos de Nassar, é possível notar uma profunda identificação com sua entrega ao acaso e à escuta da cidade. O modo como ele recolhe fragmentos, objetos esquecidos e restos do cotidiano configura um ato de escuta ativa, uma busca pela memória dispersa no espaço urbano. Cada pedaço de madeira, cada chapa enferrujada escolhida por Nassar, carrega histórias anônimas, marcas do tempo, e parece dar voz ao que seria facilmente ignorado.

Essa abordagem remete também a estratégias de Robert Rauschenberg[14], que, assim como outros tantos inseridos no contexto do pós-guerra, atuaram no período de transição para a arte contemporânea. Havia escassez e o alto custo dos materiais

13 Emmanuel Nassar (1949), artista visual brasileiro, paraense, cuja obra articula pintura, relevo e instalação a partir de materiais do cotidiano e da cultura popular amazônica, aproximando figurativo, geometria e crítica social. Ganhou projeção nacional ao participar de bienais como a de São Paulo (1989, 1998) e a de Veneza.

14 Robert Rauschenberg (1925 - 2008) artista visual estadunidense, conhecido por seus Combines, que mesclavam pintura, objetos cotidianos e fotografia.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 92-96 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025083

artísticos, especialmente para pinturas de grande formato, somados ao interesse pela experimentação e à crescente oferta de tintas industriais, foram atrativos para que ele optasse pelo uso de tintas esmalte para arquitetura e materiais descartados. As "*Combines*", criadas entre 1953 e 1956, subverteram o expressionismo abstrato por meio do uso de elementos inusitados, cotidianos, não convencionais e da ênfase na materialidade.

Essa prática, que mistura procedimentos como a colagem, a tinta pré-fabricada e elementos visuais facilmente identificáveis, se relaciona com o artista paraense. Ambos, Nassar e Rauschenberg, embora distantes em contexto histórico e cultural, território e trajetória, compartilham a inquietação de transpor os limites convencionais da pintura e também do ateliê, que se expande para o espaço público. Rauschenberg em suas *Combines*, que fundem as linguagens bidimensionais e tridimensionais, e Nassar ao transformar sucatas e resíduos urbanos em relatos visuais íntimos e coletivos ao mesmo tempo.

Lidar com o que se encontra na cidade requer abertura ao acaso e uma atenção cuidadosa. Como Nassar mostrou em sua trajetória, esses materiais carregam marcas, revelam ausências e trazem perguntas: de onde veio esse objeto? Quais trajetórias percorreu antes de chegar aqui? Integrar esses elementos ao campo pictórico ou à instalação favorece encontros inesperados, transformando os fragmentos do cotidiano de simples restos em matéria-prima viva, tensionando a prática artística. Nesse sentido, é possível ampliar essa reflexão explorando também a materialidade da tinta, que constitui um eixo central tanto na pesquisa quanto na produção pictórica.

A cozinha do ateliê como espaço de apropriação

A prática aliada ao aproveitamento de materiais pré-fabricados, que fez parte da formação das autoras, é o que converge atualmente na pesquisa e nos processos artesanais de ambas. A precariedade propriamente dita não pertence mais ao rol de desafios que enfrentam, como quando eram estudantes. Entretanto, não se pode deixar de levar em consideração que as taxas econômicas de importação e o alto valor das moedas estrangeiras em relação à nossa moeda (Real) elevam consideravelmente o preço dos produtos artísticos. Para além dessas questões, o que mais as motiva a experimentar receitas e procedimentos pictóricos é a própria subversão da homogeneidade industrial e o desejo de corromper essa uniformidade. A experimentação hoje se relaciona com o estudo e a adaptação de receitas históricas e contemporâneas e principalmente com a materialidade do fazer, mesmo que o processo não garanta resultados bem-sucedidos.

Há uma relação contrastante entre a escassez vivida nos tempos da faculdade e a abundância de recursos que se encontram à disposição na produção de materiais. Na faculdade, se improvisava, buscava materiais descartados e se reutilizava o que era encontrado. Já em seus trabalhos correntes, as artistas têm à sua disposição

pigmentos e cargas antes inacessíveis. A cozinha do ateliê se configura num espaço de aprendizagem contínua, uma incubadora de pensamento e experimentação na qual a pesquisa e o erro tornam-se valiosos em si mesmos, desafiando a lógica industrial da produção em escala. Mesmo receitas antigas, que parecem simples, revelam a ciência e a sensibilidade necessárias para dominar a cor e muitas vezes exigem adaptações. Essa vivência evidencia que a fabricação da tinta está diretamente ligada ao ato de pintar; conhecer sua composição e comportamento faz parte do processo criativo. Trabalhar com pigmentos, preparar cores e compreender a dispersão dos materiais é mais do que técnica; é um gesto de autonomia. É resistir à padronização e à invisibilidade da prática artesanal.

Fig. 4. Ateliê de Danielle Noronha onde se vê uma aquarela sobre linho em processo no chão e as tintas em uso, produzidas pela artista, sobre a mesa, junho de 2025. Fonte: arquivo pessoal.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 94-96 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025083

O ateliê como espaço conceitual e temporal

O cotidiano do ateliê destas duas artistas, emerge de um entrelaçamento de camadas — deslocamento, técnica, pesquisa, ensino, criação, escassez e abundância. A pintura é costura de tempos, o trabalho oscila entre o que se observa, o que se experimenta e o que se transforma em gesto artístico. A coragem de continuar mesmo quando não se tem certeza do que se está fazendo, é o que mantém a prática viva. O ateliê é o espaço onde o pensamento, a mão e o material se encontram. É nesse espaço híbrido, onde a experiência urbana, a pesquisa material e a memória do corpo se interconectam e a pintura revela sua potência.

Compartilhar técnicas, pigmentos, experiências de produção e pesquisa com outras pintoras é essencial. É como criar uma comunidade de conhecimento que se estende para além do ateliê e das universidades. O diálogo é também pedagógico. Ao ensinar, enquanto artistas e professoras[15], se expõe aos estudantes que o processo artístico não é linear, não é só técnico ou conceitual. É um constante movimento de experimentação, reflexão e memória. A teoria da cor, que perpassa toda a presente conversa, ganha uma dimensão prática nesse contexto. Certas nuances só existem na experiência direta, na manipulação, na mistura, na observação ao longo do tempo. A cor não é apenas uma fórmula; é uma memória, um gesto, uma história.

A história da arte também se entrelaça a esses processos, funcionando como referência crítica e poética. Não se pesquisa apenas para reproduzir, mas para compreender e criar caminhos, possibilidades e rupturas. A história nos ajuda a perceber o que é contemporâneo e o que é atemporal no gesto artístico. O ateliê é o lugar onde se dá essa síntese: memória, técnica, invenção.

A experiência aqui compartilhada reforça que o ateliê vai muito além do espaço físico. É uma lacuna, um espaço portátil, que se carrega na percepção do mundo, permeado pela experimentação, pesquisa e reflexão, no qual o processo deve ser tão ou mais valorizado do que o resultado final. A partilha, a oralidade e a comunidade integram este mecanismo que conecta os ateliês e a cidade, mas, paradoxalmente, os descolam dela (pois a cidade parece fazer parte de um sistema econômico, imobiliário e social ao qual os artistas e seus espaços pouco se adequam). Seus estúdios destoam porque nem bem são espaços comerciais tampouco se resumem a casas convencionais. Num ateliê os restos e refugos são guardados em gavetas, os apagamentos e as sobreposições são considerados com a mesma importância. O vestígio e a falta, a matéria e o silêncio, a dúvida e a satisfação constituem a bagagem que alimenta o trabalho de ateliê, é ali onde o artista observa seu maior bem — o tempo.

15 Atualmente, Taís Cabral Monteiro é professora de pintura da UFES (Universidade Federal do Espírito Santo) e Danielle Noronha é professora das disciplinas introdutórias de pintura na FASM (Faculdade Santa Marcelina) assim como dá aulas em seu ateliê.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CARDOSO, Sérgio. Olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GIANNOTTI, Marco Garaude. A viagem como formação. **Revista Apotheke**, Florianópolis, v. 6, n. 2, 2020. DOI: 10.5965/24471267622020292. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/17358. Acesso em: 10 ago. 2024.

GIANNOTTI, Marco Garaude. (org.) **Reflexões sobre a cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4a ed. São Paulo: EdUSP, 2002

Submissão: 20/10/2025
Aprovação: 09/12/2025

Processos de criação e reflexão artística em ateliê: Grupo Pintura e Afins

Creative Processes and Artistic Reflection in the Studio: Pintura e Afins Group

Procesos de Creación y Reflexión Artística en el Taller: Grupo Pintura e Afins

Maria de Fátima Junqueira Pereira (Unespar-Brasil) [1]

Gustavo Henrique da Silva Weber (Unespar-Brasil) [2]

Bianca Stella (Unespar-Brasil) [3]

1 Doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP). Professora da Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba I/EMBAP e coordenadora do grupo de extensão Pintura e Afins. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/2131412997618053. Orcid:https://orcid.org/0000-0001-5230-9438 E-mail: fatimajunper@gmail.com

2 Graduando em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba I/EMBAP e integrante do grupo de extensão Pintura e Afins. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/9005697508508787. Orcid: https://orcid.org/0009-0006-3966-6389 E-mail: g8s2xu@gmail.com

3 Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba I/EMBAP e integrante do grupo de extensão Pintura e Afins. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/8230273421327154. Orcid: https://orcid.org/0009-0007-8756-0631. E-mail: biancastelladzy@gmail.com

RESUMO

Esta pesquisa pretende abordar os preceitos e o funcionamento do grupo de extensão Pintura e Afins, que atua como espaço de estudo, prática e reflexão em torno da pintura contemporânea. Vinculado à Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba I/EMBAP, defende a ideia de que o ateliê coletivo é um lugar de produção e circulação de obras, em processo ou finalizadas, além de um campo de discussão e reflexão teórica que contribui para a produção individual. Ao longo do texto, são apresentados trabalhos e depoimentos de alguns de seus integrantes, evidenciando como essa experiência fortalece o fazer artístico e abre caminhos para novas pesquisas. Os estudos teóricos de Barry Schwabsky e David Salle, aliados às conversas em torno do processo criativo, consolidam tanto a prática individual quanto a coletiva, estabelecendo relações de troca mais amplas com a produção artística contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

Artes Visuais; Pintura Contemporânea; Ateliê Coletivo; Grupo de Extensão; Teoria e Prática.

ABSTRACT

This research aims to examine the principles and functioning of the extension group Pintura e Afins, which operates as a space for study, practice, and reflection on contemporary painting. Affiliated with the State University of Paraná, Curitiba I/EMBAP Campus, the group upholds the notion that the collective studio constitutes a site for the production and circulation of artworks either in process or completed as well as a forum for theoretical discussion and reflection that contributes to individual artistic practice. Throughout the text, selected works and testimonials from some of its members are presented, highlighting how this experience strengthens artistic practice and opens pathways for new inquiries. Theoretical studies of Barry Schwabsky and David Salle, combined with conversations surrounding the creative process, consolidate both individual and collective practices, while establishing broader exchanges with contemporary artistic production.

KEY-WORDS

Visual Arts; Contemporary Painting; Collective Studio; Extension Group; Theory and Practice.

RESUMEN

Esta investigación pretende abordar los preceptos y el funcionamiento del grupo de extensión Pintura e Afins, que actúa como un espacio de estudio, práctica y reflexión en torno a la pintura contemporánea. Vinculado a la Universidad Estadual de Paraná, Campus de Curitiba I/EMBAP, el grupo defiende la idea de que el taller colectivo es un lugar de producción y circulación de obras, en proceso o finalizadas, además de un ámbito de discusión y reflexión teórica que contribuye a la producción individual. A lo largo del texto, se presentan trabajos y testimonios de algunos de sus integrantes, lo que evidencia cómo esta experiencia fortalece la práctica artística y abre caminos para nuevas investigaciones. Los estudios teóricos de Barry Schwabsky y David Salle, junto con los diálogos en torno al proceso creativo, consolidan tanto la práctica individual como la colectiva, estableciendo relaciones de intercambio más amplias con la producción artística contemporánea.

PALABRAS-CLAVE

Artes Visuales; Pintura Contemporánea; Taller Colectivo; Grupo de Extensión; Teoría y Práctica.

Introdução

Este ensaio pretende contribuir para o desenvolvimento de conhecimento sobre a produção artística em pintura contemporânea, tomando como base o grupo de extensão Pintura e Afins, vinculado à Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba I/EMBAP. A investigação compreende que essa linguagem continua sendo um campo fértil de reflexão e prática, sobretudo quando se considera o contexto de transformações históricas que atravessam as Artes Visuais.

Após o modernismo (1900-1945)[4], a pintura deixou de ocupar o protagonismo no cenário artístico. Esse deslocamento abriu espaço para que ela assumisse novos papéis, aproximando-se de um "novo" que já não buscava romper com o passado, nem seguir tradições, tampouco provar sua originalidade. A liberdade conquistada nesse processo, que aliviou o artista da obrigação de criar um estilo ou de sustentar uma poética individual, também trouxe dilemas[5]. A ausência de um caminho definido poderia provocar nele a sensação de desorientação e inércia.

Gerhard Richter[6], por exemplo, recusou o conceito de "estilo" para evitar a deformação associada a ele no sentido moderno. Para o pintor, o efeito da obra se torna mais intenso quando se distancia do "normal" e propõe a diferença. No entanto, essa posição confundiu parte do público: afinal, a pintura tradicionalmente reconhecida como "normal" era justamente aquela que apresentava a marca pessoal do artista, ou seja, um estilo[7]. Segundo Fátima Junqueira (2015, p. 5) "Richter nega o Modernismo, mas também não volta para a tendência naturalista da pintura do passado porque seu modelo não é a natureza, mas a representação desta, sua imagem". Suas pinturas figurativas partes de imagens fotográficas, resultando em composições que não são "pinturas puras", mas "fotografias pintadas".

Na contemporaneidade, a pintura recusa a imposição de um modo único de olhar para a obra de arte. Não há a pretensão de afirmar uma forma superior de representação, como defendiam os modernistas, nem a exigência de que uma imagem pintada seja necessariamente reconhecida como "pintura". O debate contemporâneo privilegia a multiplicidade de perspectivas e a abertura de sentidos, reconhecendo a diversidade de práticas e interpretações.

---

4 O modernismo foi um movimento artístico e cultural surgido na Europa entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, caracterizado pela ruptura com os padrões acadêmicos e pela busca de novas formas de expressão. Na pintura, manifestou-se em diferentes correntes —- Impressionismo, Pós-Impressionismo, Cubismo, Fauvismo, Expressionismo, Futurismo e Surrealismo — investigando novas abordagens da cor, forma, espaço e subjetividade.

5 Sobre o assunto, ver: ARCHER, Michael. Arte desde 1960. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 12.

6 Gerhard Richter (1932-) é um pintor alemão reconhecido por transitar entre a pintura figurativa e a abstrata, explorando fotografias borradas e grandes telas com camadas de cor. Sua obra questiona os limites da pintura e o papel da imagem na arte contemporânea. (RICHTER, Gerhard. Notes 1962–1993. In: The Daily Practice of Painting. London: Thames & Hudson, 1995. p. 73).

7 Sobre o assunto, ver: JUNQUEIRA, Fátima. Entre a abstração e a imagem realista: pintura no limite. ARS (São Paulo), v. 13, n. 26, p. 130–139, dez. 2015. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.106082. Disponível em: https://revistas.usp.br/ars/article/view/106082. Acesso em: 24 nov. 2025.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 100-110 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025097

Neste sentido, o principal objetivo do grupo é fomentar a prática artística, aliada a estudos sobre a percepção na pintura, em perspectiva histórica e contemporânea. Para isso, elencamos, ainda, alguns objetivos específicos relativos às etapas de trabalho deste ensaio. São eles:

a) Analisar o papel do grupo como criador de um espaço de produção, troca e reflexão sobre pintura contemporânea;

b) Investigar as relações entre os processos de criação, articulando referências históricas e discussões contemporâneas sobre pintura;

c) Discutir as principais questões teóricas que emergem da experiência prática do grupo;

d) Apresentar os resultados das produções artísticas realizadas no âmbito do projeto de extensão, identificando suas contribuições para a compreensão da pintura contemporânea.

A metodologia abrange a prática artística e reflexão teórica, articulando o fazer e o pensar como partes indissociáveis do processo criativo. O estudo considera tanto a experimentação material quanto o desenvolvimento de conceitos, permitindo a formulação de novos conhecimentos a partir da própria experiência.

Na primeira seção, apresentamos a dinâmica do grupo Pintura e Afins, destacando sua função como propiciador de um ambiente de aprendizado e de interlocução entre artistas de diferentes níveis de experiência. Em seguida, apresentamos as discussões e reflexões que emergiram ao longo dos encontros, articulando conceitos teóricos e observações práticas sobre os processos criativos dos participantes. Por fim, na terceira seção, analisamos os resultados das produções artísticas realizadas, evidenciando como essas experiências contribuem para a compreensão da pintura contemporânea e apontam caminhos para novas pesquisas.

Pintura e Afins

Pintura e Afins é um grupo de extensão vinculado à Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba I/EMBAP, que atua como espaço de estudo, prática e reflexão em torno da linguagem pictórica. Inicialmente, foi criado para atender estudantes de graduação em artes visuais, ex-alunos e pessoas da comunidade interessadas em desenvolver ou retomar projetos artísticos e acadêmicos.

As atividades ocorrem em encontros semanais, nos quais os participantes apresentam suas obras e analisam textos de arte contemporânea. O contato com as reflexões de outros artistas amplia o entendimento do próprio processo criativo, permitindo o aprofundamento da pesquisa poética e a criação de conexões mais consistentes com o cenário artístico em que estamos inseridos.

A produção prática dos trabalhos artísticos acontece no Laboratório de Pintura da Universidade. O processo de criação é discutido continuamente, e as interações

ocorrem durante o próprio fazer. Muitas vezes, os artistas comentam sobre aspectos técnicos, formais — como suportes e materiais — além de temas, motivações e poéticas de suas obras. Esses diálogos, assim como as sugestões e os questionamentos, consolidaram o grupo como um verdadeiro ateliê de experimentação coletiva.

Entre as referências teóricas que fundamentam os debates, está a introdução de Barry Schwabsky[8] em "*Vitamin P: New Perspectives in Painting*" (2002). Nesse texto, o autor observa que, embora muitos tenham decretado a "morte da pintura" no final do século XX, no início do novo milênio ela se afirma como prática viva, diversa e em constante mudança.

Outro livro que orienta as discussões é "Arte: olhar e pensar" (2024), de David Salle[9]. A coletânea reúne ensaios nos quais o autor reflete sobre a pintura contemporânea a partir da perspectiva de quem cria e, ao mesmo tempo, analisa criticamente o que vê. Ele defende que a arte pode ser lida em diferentes camadas de interpretação, pois não existe um único modo de observar uma obra, mas múltiplos olhares que se complementam.

Esses estudos, aliados às conversas em torno do processo criativo, fortalecem a prática coletiva do grupo e dialogam diretamente com a metodologia de pesquisa em arte proposta por Sandra Rey[10]. Para a autora:

> O trabalho teórico sobre os conceitos traz à luz o que não fica visível na obra, cumpre a função de aproximar o que parece afastado, mas também de distanciar o que parece próximo, elucidando o posicionamento da obra (ou do seu criador) em relação à produção contemporânea ou àquela catalogada nos compêndios de história da arte. (REY, 2002, p. 129).

Estabelecer uma relação entre teoria e prática é essencial para a compreensão da pintura contemporânea. O incentivo à investigação crítica e criação artística em um ambiente coletivo proporciona um espaço de aprendizado e experimentação, além de atuar na produção de conhecimento, ampliando as possibilidades de pesquisa em artes visuais.

8 Barry Schwabsky (1957-) é historiador e crítico de arte. Atua como professor universitário, abordando questões teóricas e poéticas da arte contemporânea.

9 David Salle (1952-) é pintor norte-americano. Seu trabalho explora a sobreposição de narrativas visuais, questionando percepções de realidade, representação e temporalidade.

10 Sandra Rey (1953-) é artista visual, curadora e pesquisadora brasileira, doutora em Artes pela Universidade de Paris I. Seu trabalho investiga a relação entre arte, natureza e tecnologia digital. (REY, Sandra. Sandra Rey. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/5378-sandra-rey. Acesso em: 24 nov. 2025. Verbete da Enciclopédia).

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 102-110 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025097

Fig. 1. Encontro do grupo Pintura e Afins: discussões sobre trabalhos artísticos, 2025. Da esquerda para a direita: Roberto Dalmo e Gustavo Weber. Fonte: Bianca Stella.

A pintura como desencanto e utopia

Na arte contemporânea, é comum a percepção de que a recepção das obras permanece restrita a um grupo limitado, enquanto a produção dos artistas se volta, muitas vezes, para a mera sobrevivência. Esse fenômeno se relaciona ao desencantamento[11] descrito por Max Weber[12], entendido como a perda da aura mística em um mundo dominado pela racionalização e pela técnica. O processo se intensificou com o avanço do neoliberalismo, que transforma o indivíduo em um "empreendedor de si mesmo" e reduz a cultura à condição de produto de mercado[13].

11 Este conceito é abordado em A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo (1905), de Max Weber, o qual discute sobre a racionalização da vida e a perda de sentido mágico no mundo, sobretudo por influência do protestantismo. Com a racionalização, a sociedade passa a ser guiada pela economia, disciplina e trabalho contínuo, criando condições históricas para o desenvolvimento do capitalismo moderno.

12 Max Weber (1864–1920) foi sociólogo, economista e historiador alemão, considerado um dos fundadores da sociologia moderna. Seus estudos tratam sobre a racionalização, religião, economia e poder na sociedade. (HÜBINGER, Gangolf. Max Weber e a história cultural da modernidade. Tempo Social, v. 24, n. 1, 2012).

13 Sobre o assunto, ver: DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

A arte, que em outros momentos funcionou como veículo de valores transcendentes ou de rupturas, parece hoje esvaziada e cooptada, convertida em uma prática especializada e, muitas vezes, afastada de seu público[14]. Nesse contexto, o grupo Pintura e Afins surge como contraponto a essa inércia: não se limita a um espaço de aprimoramento técnico, mas propõe um laboratório de utopias, no qual produção e debate se tornam ferramentas para a criação de mundos possíveis.

A ideia de utopia[15] remete a obra de Thomas More[16], que descreve uma sociedade colaborativa, baseada no trabalho e no compartilhamento igualitário dos recursos. Hoje, o termo passou a designar um horizonte inalcançável, mas necessário, como formula Eduardo Galeano[17]:

> A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar. (Galeano, 1994, p. 310).

O trabalho coletivo e a busca por uma identidade a partir das diferenças nas produções são pilares que renovam a prática artística. A discussão sobre a herança das vanguardas e os desafios atuais da pintura — incluindo os desdobramentos da desmaterialização da arte e a retomada do meio nos anos 1980 — nos instrumentaliza a pensar e desafiar nossas próprias produções e caminhos, não apenas no **que** fazer, mas também no **como** fazer.

A seguir, apresentamos o trabalho artístico de alguns integrantes do grupo, destacando processos, experimentações e perspectivas que revelam a diversidade de olhares dentro da pintura contemporânea.

14 Sobre o assunto, ver: FOSTER, Hal. O retorno do real. São Paulo: Cosac Naify, 2014

15 "Utopia" (1516), de Thomas More, apresenta uma sociedade ideal baseada na justiça, igualdade e organização racional, como reflexão crítica aos problemas sociais da época.

16 Thomas More (1478–1535) foi humanista, advogado, filósofo e estadista inglês. (MORE, Thomas. Encyclopaedia Britannica, Chicago: Encyclopaedia Britannica, s.d. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Thomas-More-English-humanist-and-statesman. Acesso em: 24 nov. 2025).

17 Eduardo Galeano (1940–2015) foi escritor, jornalista e intelectual uruguaio, reconhecido por obras que combinam história, política e literatura. Seu trabalho aborda desigualdades sociais, exploração econômica e lutas populares na América Latina. (GALEANO, Eduardo. Encyclopaedia Britannica. Chicago: Encyclopaedia Britannica, s.d. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Eduardo-Galeano. Acesso em: 24 nov. 2025).

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 104-110 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025097

Fig. 2. João Miguel Gonçalves Santana. A casa de Deus ou la universidad, 2025.Óleo sobre tela, 66 x 50 cm. Fonte: João Miguel Gonçalves Santana.

João Miguel Gonçalves Santana[18] investiga nas artes questões relacionadas ao audiovisual e à performance. Na pintura, cria ambientes internos, como casas em colapso. O artista também faz alusão a sua atuação em arquitetura e design de interiores, evidenciando a imagem figurativa em perspectiva, a partir de diferentes planos. "[O grupo] forma, para mim, principalmente um léxico sobre pintura, o que ajuda não só a produzi-la, mas também a me tornar um melhor espectador de arte[19]."

18 João Miguel Gonçalves Santana é mestre pelo Programa de Pós Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba II/FAP.

19 Depoimento do artista João Miguel Gonçalves Santana sobre o grupo Pintura e Afins, 23 set. 2025.

Fig. 3. Thales Bispo. Sóis para Oiticica, 2025. Óleo sobre madeira, fio, boia e chumbo, 36 x 75 cm. Fonte: Thales Bispo.

Thales Bispo[20] liga seus processos e práticas artísticas pictóricas às raízes do litoral paranaense, a partir de registros arqueológicos deixados por povos durante milhares de anos, os Sambaquis[21]. "Até então, meu pensamento sobre pintura se limitava à bidimensionalidade do suporte, associado à ideia de "pintura plana". Após o contato com ideias que colocam em xeque essa questão, surge uma intenção em quebrar com esse paradigma[22]".

20 Thales Bispo é graduado em Economia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e estudante do curso de pintura da Academia do Museu Casa Alfredo Andersen.

21 Sambaquis são sítios arqueológicos formados por populações pré-históricas, resultantes do acúmulo de conchas, ossos, restos de alimentos, artefatos e sepultamentos. Esses registros revelam aspectos do modo de vida e das práticas funerárias das comunidades que habitaram o litoral brasileiro. (SILVA, Rafaela de Souza; LIMA, Ana Caroline. A salvaguarda dos sítios arqueológicos dos sambaquis. Semana Acadêmica, s.d. Disponível em: https://semanaacademica.org.br/system/files/artigos/a_salvaguarda_dos_sitios_arqueologicos_dos_sambaquis.pdf. Acesso em: 24 nov. 2025).

22 Depoimento do artista Thales Bispo sobre o grupo Pintura e Afins, 23 set. 2025.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 106-110 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025097

Fig. 4. Gustavo Weber. Série Extintor, 2025. Óleo sobre tela, 70 x 80 cm. Fonte: Gustavo Weber.

Gustavo Weber[23] é um dos alunos da graduação que protagonizam o grupo de extensão Pintura e Afins. Sua produção artística explora objetos do cotidiano em repetição, partindo de elementos que são constantemente ignorados e escondidos no espaço. A seguir, apresentamos um trecho do diário de ateliê do artista, escrito durante o desenvolvimento de sua produção:

"*Desde que o grupo se organizou, escolhi o ateliê da universidade para a realização dos meus trabalhos, pois se trata de um espaço oxigenado, com trocas constantes e estímulos que enriquecem a prática artística. A criação e a reflexão sobre uma pintura começam pela escolha do suporte. Neste trabalho, utilizei tecido de algodão cru preparado com uma receita tradicional de carbonato de cálcio e cola animal. Nas minhas produções mais recentes, sinto um interesse particular em retratar naturezas-mortas e objetos fabricados industrialmente, presentes em ambientes externos e internos. Trabalho suas formas com uma paleta de cores saturadas,*

23 Gustavo Weber é graduando em Artes Visuais (Bacharelado) pela Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba I/EMBAP.

baseada numa tríade subtrativa contemporânea. A escolha pela figura do extintor de incêndio fixado na parede com fita silver tape estabelece uma ironia em relação ao mercado de arte e faz referência à obra Comedian, do artista Maurizio Cattelan. Em geral, noto que os efeitos das discussões teóricas e práticas do grupo de extensão na minha produção apareceram de maneira imediata. As trocas de receitas e técnicas de preparação de telas e tintas, assim como as conversas sobre os dilemas ligados ao que pintar e como pintar, elevaram meu trabalho[24]".

Fig. 5. Bianca Stella. Sementes para uma terra estéril I, 2024. Tingimento natural com cascas de romã e bambu, 165 x 200 cm. Fonte: Bianca Stella.

Bianca Stella[25] dedica-se ao estudo da cor a partir de técnicas de extração de corantes e pigmentos naturais para o tingimento de tecidos e a fatura de tintas. Seus processos criativos e materiais resgatam antigos rituais de cura e propõem uma reflexão sobre a figura da mulher na disseminação de saberes ancestrais sobre plantas e suas propriedades tintoriais e alquímicas. "O grupo trouxe novas percepções sobre as possibilidades investigativas do suporte na pintura e sua apresentação formal no espaço expositivo. Venho me debruçando sobre essas questões nos meus trabalhos artísticos[26]".

Como próximos passos, pretendemos realizar uma exposição que habite o imaginário da pintura, explorando os trajetos percorridos pelo grupo em diálogo com

24 Diário de ateliê do artista Gustavo Weber sobre o grupo Pintura e Afins, 23 set. 2025.

25 Bianca Stella é graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba I/EMBAP

26 Depoimento da artista Bianca Stella sobre o grupo Pintura e Afins, 23 set. 2025.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 108-110 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025097

artistas, historiadores e críticos que se dedicaram a investigar a pintura nos anos 2000. A intenção é tornar visíveis os atravessamentos entre os participantes, demonstrando como as trocas podem redirecionar rotas e abrir novos caminhos nas produções.

Considerações finais

No contexto dos vestígios da pintura modernista e da chamada arte contemporânea, artistas e estudantes de arte continuam a pintar com entusiasmo, sem as ameaças de "morte ou luto", mas carregando consigo dúvidas sobre a validade de sua prática, que se tornou inócua para muitos.

Quanto mais liberdade se tem, mais bloqueios e armadilhas surgem ao longo do caminho — se é que existe um caminho. O que resta senão compartilhar com os pares as divagações, crenças e apostas na pintura? Não seria essa a maneira de encontrar, se não um estilo ou uma poética, ao menos a motivação para continuar pintando e ser reconhecido por algum sinal?

O papel do artista contemporâneo não é mais questionar a utilidade ou o sentido da arte, mas produzir "coisas" da forma como acredita que elas possam simplesmente existir e carregar significado. Um gênero artístico não busca mais discutir se é válido ou ultrapassado; busca ser útil na medida em que oferece a possibilidade de afetar um público.

Talvez o maior peso para um artista hoje seja a incumbência de determinar se algo é ou não arte, uma vez que tudo pode sê-lo, desde que ele afirme que sim. Esse questionamento, segundo preceitos modernistas, deveria de alguma forma alcançar o público. Estaríamos, então, diante de uma continuidade ou de um fim do modernismo?

Trazer para o grupo de ateliê as angústias, desejos, dúvidas e fracassos envolvidos no processo de criação justifica-se pela importância da interlocução como encorajamento, enriquecimento pessoal e busca de inovações artísticas. Afinal, o novo será sempre aquilo que desperta para a vida.

Referências

ARCHER, Michael. **Arte desde 1960**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GALEANO, Eduardo. Eduardo Galeano. Chicago: **Encyclopaedia Britannica,** s.d. Disponível

em: <https://www.britannica.com/biography/Eduardo-Galeano>. Acesso em: 24 nov. 2025.

GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes**. 1. ed. Madrid: Siglo XXI, 1994.

HÜBINGER, Gangolf. Max Weber e a história cultural da modernidade. **Tempo Social**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 119–136, jan, 2012.

JUNQUEIRA, Fátima. Entre a abstração e a imagem realista: pintura no limite. **Ars**, São Paulo, v. 13, n. 26, p. 130–139, dez. 2015.

MORE, Thomas. Thomas More. **Encyclopaedia Britannica**. Chicago: Encyclopaedia Britannica, s.d. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Thomas-More-English-humanist-and-statesman>. Acesso em: 24 nov. 2025.

MORE, Thomas. **Utopia**. Edição bilíngue (latim-português), 2. ed. São Paulo: Autêntica, 2019.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero:** metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 129.

REY, Sandra. Sandra Rey. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/5378-sandra-rey>. Acesso em: 24 nov. 2025.

RICHTER, Gerhard. Notes 1962–1993. In: **The Daily Practice of Painting**. London: Thames & Hudson, 1995.

SALLE, David. **Arte**: olhar e pensar. 1. ed. São Paulo: Ubu, 2024.

SCHWABSKY, Barry. Introdução. In: SCHWABSKY, Barry. Vitamin P: **New Perspectives in Painting**. Londres: Phaidon, 2002.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. 1. ed. Tübingen: Mohr, 1905.

Submissão: 30/09/2025
Aprovação: 09/12/2025

Vestígios de um quintal/ateliê: Encontros com as linhas do desenho

Traces of a backyard/studio: Encounters with the lines of the drawing

Rastros de un patio/taller:Encuentros con las líneas del dibujo

Taliane Graff Tomita (UDESC-Brasil) [1]

Elaine Schmidlin (UDESC-Brasil) [2]

1 Mãe, professora e artista visual. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina – PPGAV-UDESC, na linha de pesquisa de Ensino das Artes Visuais. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/4644934819986032. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-2833-0856. E-mail: talianetomita@gmail.com.

2 Professora associada vinculada ao Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes, Design e Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e coordena o Grupo de Pesquisa [compor] UDESC/CNPq. Currículo Lattes: https://lattes.cnpq.br/9781556928615419. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7478-1781. E-mail: elaine.schmidlin@udesc.br.

RESUMO

Este artigo traz alguns vestígios deixados por derivas cartográficas oriundas de encontros ocorridos em um quintal, o qual é compreendido como espaço de ateliê, tanto da artista quanto da professora, uma das autoras do texto. Na escrita, reverberam as sensações experimentadas naquele local, em contato com a terra e a natureza, trazendo práticas artísticas contemporâneas com o desenho, que criam linhas de conexões com a docência e, também, com a arte e a vida. Ao explorar os acontecimentos que se insinuam no quintal/ateliê e na percepção de seus imprevistos, busca-se trazer os possíveis desdobramentos para um ensino com o desenho, e não apenas sobre o desenho. Nesse sentido, o ensino com o desenho é compreendido como diferença, com autores como Gilles Deleuze e Félix Guattari, além de Ana Godoy e Tim Ingold, respectivamente, com os sentidos de deriva e de habitar. Por meio de deslocamentos como campo de experimentações, potencializa caminhos possíveis nos quais os processos de criação envolvidos no processo poético com o desenho tornam-se também um dispositivo de e para o seu ensino.

PALAVRAS-CHAVE

Desenho; Ensino; Experimentações; Deriva Cartográfica; Quintal/Ateliê.

ABSTRACT

This article presents some traces left by cartographic drifts arising from encounters that took place in a backyard, which is understood as a studio space for both the artist and the teacher, one of the authors of this text. The writing resonates with the sensations experienced in that place, in contact with the earth and nature, bringing contemporary artistic practices with drawing, which create lines of connection with teaching and also with art and life. By exploring the events that insinuate themselves in the backyard/studio and the perception of their unforeseen events, the aim is to uncover possible developments for teaching with drawing, and not just about drawing. In this sense, teaching with drawing is understood as difference, with authors such as Gilles Deleuze and Félix Guattari, as well as Ana Godoy and Tim Ingold, respectively, with the meanings of drift and inhabitation. Through displacements as a field of experimentation, it enhances possible paths in which the creative processes involved in the poetic process of drawing also become a device for and in its teaching.

KEY-WORDS

Drawing; Teaching; Experimentation; Cartographic Drift; Backyard/Studio.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 112-126 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025111

RESUMEN

Este artículo presenta algunas huellas de las derivas cartográficas a partir de encuentros ocurridos en un patio, entendido como espacio de taller tanto para el artista como para el docente, una de las autoras de este texto. La escritura resuena con las sensaciones experimentadas en ese lugar, en contacto con la tierra y la naturaleza, acercando las prácticas artísticas contemporáneas al dibujo, creando vínculos con la enseñanza y, también, con el arte y la vida. Al explorar los eventos que se insinúan en el patio/taller y la percepción de sus imprevistos, se busca descubrir posibles desarrollos para la enseñanza con dibujo, y no solo sobre el dibujo. En este sentido, la enseñanza con dibujo se entiende como diferencia, con autores como Gilles Deleuze y Félix Guattari, así como Ana Godoy y Tim Ingold, respectivamente, que se refieren a los significados de la deriva y el habitar. A través de los desplazamientos como campo de experimentación, se potencian posibles caminos en los que los procesos creativos involucrados en el proceso poético del dibujo también se convierten en un dispositivo para y en su enseñanza.

PALABRAS-CLAVE

Dibujo; Enseñanza; Experimentación; Deriva Cartográfica; Patio/Taller.

Vestígios iniciais

Este artigo é o desdobramento de uma tese[3] defendida recentemente, que tinha como pergunta provocadora: O que pode o desenho, em seus encontros com a Terra, contribuir com seu ensino? Entre linhas em devir, a escrita desenvolveu-se a partir do desejo de pesquisar com o desenho propondo, pelo método da cartografia, buscar entrelaçamentos entre experimentações realizadas pela autora, que, além de artista, também é professora de Artes Visuais na Rede Municipal de Ensino de Florianópolis (SC) e em espaços não formais, com proposições no âmbito do ensino.

Ao longo do trabalho, são apresentadas linhas cartográficas que se conectam, por vezes de modo sutil, outras vezes, enroscando-se com mais força, para depois seguirem outras direções. Nesse emaranhado de linhas, proliferam-se, pelo texto, experimentações ocorridas ao habitar o quintal de sua casa, que contribuem para pensar práticas pedagógicas que rasgam o modo representativo de um ensino como cópia para acionar a criação enquanto diferença. Pela "perspectiva do habitar" de Tim Ingold[4] (2015, p. 26), é possível, então, ver "uma maneira de [...] reinserir o ser humano e o devir no interior da continuidade do mundo da vida", aproveitando seus fluxos intensos e imprevisíveis para a criação, tanto na arte quanto na docência.

Para esta escrita, recorta-se da tese a compreensão do quintal como espaço de ateliê, criando linhas de conexões não só entre as práticas artísticas e docentes, mas, sobretudo, entre arte e vida, explorando os acontecimentos deste espaço/lugar, percebendo seus imprevistos para buscar possíveis desdobramentos para um ensino com o desenho, e não apenas sobre o desenho. Nesse sentido, o ensino com o desenho é compreendido como diferença, enquanto o ensino sobre o desenho baseia-se em uma mera recognição e representação de mundo. Ou seja, não é sobre o que o desenho é ou sobre como deve ser o seu ensino, mas sobre o que o desenho pode, nos entrecruzamentos com a ação artística, contribuir com a docência como criação.

Torna-se relevante ressaltar que o 'quintal de casa' apresenta-se tanto no sentido conceitual quanto no literal. No primeiro caso, ele se refere ao ambiente do exercício da docência (independentemente de ser em espaço formal ou não formal de ensino, presencial ou virtual) e relaciona-se a seus territórios existenciais. Conceitualmente, na cartografia,

> A construção de um território existencial não nos coloca de modo hierárquico diante de um objeto, como um obstáculo a ser enfrentado (conhecer = dominar, objeto = o que objeta, o que obstaculiza). Não se trata, portanto, de uma pesquisa sobre algo, mas uma pesquisa com alguém ou algo. Cartografar é sempre compor com o território existencial, engajando-se nele. Mas sabemos

3 Tese intitulada Entre o desenho e a Terra: linhas em devir, defendida por Taliane Graff Tomita em setembro de 2025, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC), junto à linha de pesquisa Ensino das Artes Visuais, sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Elaine Schmidlin.

4 Timothy Ingold, mais conhecido como Tim Ingold, é um antropólogo britânico, autor do livro Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição, do qual retiro o conceito de 'habitar' que atravessa esta pesquisa.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 114-126 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025111

> que o processo de composição de um território existencial requer um cultivo ou um processo construtivo. Tal processo coloca o cartógrafo numa posição de aprendiz, de um aprendiz-cartógrafo. Nesse processo de habitação de um território, o aprendiz- cartógrafo se lança numa dedicação aberta e atenta (Alvarez[5]; Passos[6], 2015, p. 135-136).

Já no segundo caso, o quintal, literalmente, é o espaço físico, tendo em vista que ele foi refúgio, abrigo e lugar de respiro durante a pandemia de Covid-19 e continua sendo, inclusive, utilizado para dar aulas *on-line*, como se fosse uma espécie de sala ao ar livre. Desse modo, os próprios limites dessas definições apagam-se perdendo as marcas de sua separação. Sendo assim, o quintal aparece como lugar de encontro e criação no ensino e como lugar geográfico de deslocamento, pausa e experimentações poéticas, já que nele – e a partir dele – surgiram diversos ensaios visuais, dos quais um se apresenta reconfigurado na constituição deste texto.

Nesse quintal/ateliê, abandonam-se convicções e certezas, fazendo-se disponível aos estímulos e às intensidades presentes nos encontros que ocorrem e que se abrem às experimentações artísticas, por meios de derivas, uma vez que "experimentar é exercício consigo no ato de pensar, e envolve aquele que pensa com o que é pensado" (Godoy, 2008, p. 28). Com a intenção de tornar o caminhar menos linear e deixando espaço ao que poderia – em outro viés – ser considerado como erro, permite-se a presença daquilo que surge pelo acaso, sem planejamentos fechados e roteiros fixos. Assim, as derivas participam dessas composições "como liberações para percursos porvir" (Godoy, 2008, p. 24), autorizando uma jornada rígida de descontrole sobre o que pode vir a surgir.

Ainda, segundo Godoy[7], a deriva

> [...] é um estado de variação contínua do movimento, pois ela não se mostra nas variáveis de uma rota, mas na variação incessante de direções. A deriva afirma-se como possibilidade de invenção de novos percursos, e exprime-se por um movimento no qual as funções, as referências, as distribuições fixas e todo o aparato necessário para a organização de rotas dão lugar a uma distribuição nômade, na qual as referências são móveis (Godoy, 2008, p. 25).

Portanto, ela, a deriva, é aquilo que foge e não pode ser contido em um sistema que a comunique de modo universal e homogêneo. Por essa perspectiva, percebe-se o quintal/ateliê como lugar constituído por movimentos que não se deixam aprisionar por nenhuma predeterminação ou rota permanente, afirmando-se em meio a incessantes variações de direções que abalam estruturas rígidas de pensamento, em

5 Johnny Menezes Alvarez possui mestrado e doutorado em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com experiência na área dos processos psicológicos e suas variações culturais.

6 Eduardo Passos é doutor em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), atuando principalmente nos seguintes temas: políticas públicas de saúde, método da cartografia, metodologias participativas, cognição e subjetividade.

7 Ana Godoy é doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP. Realizou seus estudos de pós-doutorado na Faculdade de Educação da Unicamp, vinculados à linha de pesquisa Filosofia da Diferença. O conjunto de suas publicações até o presente versa sobre as conexões entre ecologia, meio ambiente, subjetividade, arte, política e escrita.

que planos de ação e a ideia de que se precisa de um curso estabelecido à *priori*, para chegar a algum lugar esperado ou para a obtenção de resultados específicos, torna-se inviável.

Ademais, as experimentações são uma mescla de realidade e ficção decorrentes de esforços de captura e invenção, que apresentam em si as variações das linhas do desenho, permitindo intensidades, velocidades e espessuras díspares. Por meio das diversas nuances que essas linhas possibilitam buscam-se possíveis articulações, agenciamentos gerados por movimentos contínuos, desvios e (des)construções que as práticas artística e docente podem conduzir ou mesmo reivindicar. Para tanto, experimenta-se cartografando derivas no quintal de casa, pois, como já dizia um grande poeta, "o meu quintal é maior do que o mundo[8]", sendo ele composto por forças de distintos territórios, percorridos pelo caminhar da professora, mãe, desenhista, bióloga...

Encontros

Ao se perceber a necessidade de passos mais atentos às sensações, surge o desejo de acompanhar as borboletas e seus voos no quintal de casa, de deixá-las brincar e carregar consigo qualquer necessidade de se prender a modelos, e assim, distrair-se e desviar o olhar, possibilitando a abertura de espaços para a criação, que ajudem a ser mais flexível no pensar e no fazer, tanto referente às experimentações poéticas quanto à prática docente. Voltar-se para os voos das borboletas e mariposas, permitindo-se estar com elas, é uma forma de aceitá-las e acolhê-las diante da multiplicidade dos acontecimentos cotidianos. Isso traz um grande desafio: perder-se sem culpa, experimentando desvios, falhas, dúvidas, diferentes atenções e deslocamentos. Não querendo saber nem supor antecipadamente o que será encontrado pela frente. Deixando-se afetar pelos fluxos da vida que se mostrarem durante as andanças, seguindo-os, mas também sendo capaz de abandoná-los quando sentir que for necessário.

Como numa relação com o mato, com seus "brotamentos imprevisíveis", sabendo que a qualquer momento se pode "cultivar [...], adubar, moldar, podar, trans-formar. [...] arrancar [...] daquele lugar, ou ignorar suas emergências" (Fernandes, 2016, p. 119-120)[9]. É preciso lembrar que somos também Terra, somos também natureza. Voltar, então, a devir. Pois, como coloca Deleuze[10],

8 Título de uma antologia poética de Manoel de Barros publicada durante um período de setenta anos.

9 Priscila Correia Fernandes é doutora em Biologia Funcional e Molecular. Suas pesquisas dialogam com abordagens sociológicas e filosóficas da ciência, valorizando as interações entre conhecimento científico, cultura e educação.

10 Gilles Deleuze (1925-1995) foi professor e um influente filósofo francês do século XX, conhecido por diversas obras, dentre as quais: *Diferença e repetição; Lógica do sentido; O que é a filosofia?*

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 116-126 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025111

> Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal qual não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos [...]. O devir está sempre 'entre' ou 'no meio' [...] (Deleuze, 2011, p.11-12).

Tornar-se, ao mesmo tempo, um e outro sem constrangimentos por deixar de ajustar-se a um modelo – a uma linha de contorno que defina o desenho ou seus modos de ensino –, nem por escorregar nas bordas do corriqueiro dever de se 'fazer como' enquanto procura-se pela própria potência e por maneiras de compor com as forças circundantes, interagindo e afetando-se.

Como afirma Zordan[11],

> Pensar Terra, Géia, Gaia, é viver a intensidade de todas as suas matérias e do espaço que a circunda. Geoplástica, as cores, texturas, ritmos, pulsos e formas da Terra se compõem num corpo de muitas forças, onde trilhões de corpos se encontram, reproduzem-se e se desviam (Zordan, 2019, p. 13).

Assim, ao pensar os encontros entre as experimentações artísticas e as práticas pedagógicas relacionadas ao ensino do desenho, entende-se que o lugar do 'entre' "não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas [...] um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio" (Deleuze; Guattari[12], 2011, p. 49).

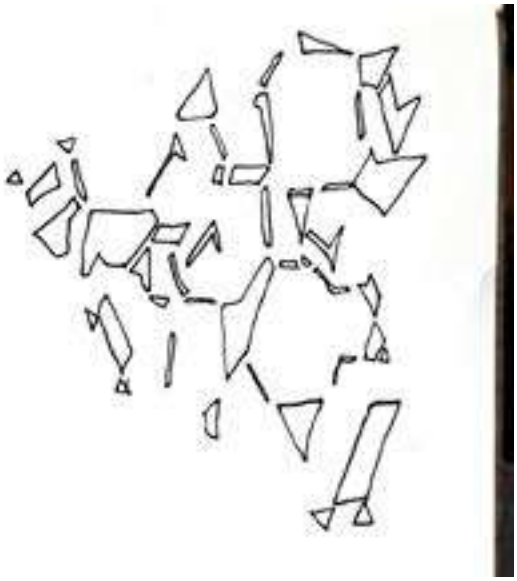


Fig.1. Taliane Tomita, Espaço entre, 2025. Fonte: Arquivo pessoal. Desenho: nanquim sobre papel. Dimensões: 9 x 10 cm.

11 Paola Zordan é artista visual, performer, escritora e professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Desenvolve temas entre historiografia da arte, poéticas visuais, esquizoanálise e vida magisterial.

12 Félix Guattari (1930-1992) foi um filósofo, psicanalista e ativista francês que cocriou a esquizoanálise com Gilles Deleuze. Também é conhecido pelas produções em colaboração com Deleuze, com quem escreveu livros como *Anti-Édipo e Mil Platôs*.

Durante os encontros, é necessário permitir-se ao deslumbramento com pequenos acontecimentos, deixando algumas ideias crescerem pela rachadura que abre uma fenda para o verde nascer no meio do cinza impermeável, tornando-se resistência. Por sua vez, dar respiros ao próprio pensamento numa busca por conexões que tragam sentido às práticas artísticas e docentes, num caminhar aberto às sensações. Desse modo, nascem os desenhos dos vestígios dos voos das borboletas no quintal de casa, com o corpo conectando-se com o entorno, o Sol brincando com as asas translúcidas, e as nuvens dançando para o vento.

Fig. 2. Taliane Tomita, Série: Vestígios de um quintal, 2020-2024. Fonte: Arquivo pessoal. Técnica mista: grafite, nanquim e aquarela sobre papel, com interferências de manipulação digital. Dimensões: 20 x 30,5 cm.

Que lugar é este que se enche de movimentos e intensidades invisíveis? O quintal. Lugar de respiro. Puxar o ar intensamente e sentir o peso do dia dissolver-se com o vento. Pura sensação. Vento que leva também o pólen e faz crescer aquela espécie logo ali, mais para a esquerda. Além dele, outros tantos são responsáveis por essa dispersão que prolifera mais do que plantas, ideias. "Hoje eu desenho o cheiro das árvores" (Barros, 2013, p. 277).

Então, decido seguir os movimentos das borboletas com a caneta. Mas, mesmo que se queira tornar visível apenas os rastros dos seus voos, não se pode deixar de atentar para a multiplicidade que atua num determinado tempo-espaço. Se esse tempo e espaço é a sala de aula, ou o ateliê, ou qualquer outro lugar que possa vir a possibilitar

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 118-126 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025111

um encontro com o desenho, tanto faz. O que importa é que, como tudo na vida, os acontecimentos e os movimentos se dão simultaneamente. Deixa-se de lado a intenção inicial de registrar com o olhar e a caneta apenas os voos das borboletas, pois eles não se dão sozinhos. Há muita coisa acontecendo ao mesmo tempo.

Fig. 3. Taliane Tomita, Série: Vestígios de um quintal, 2020-2024. Fonte: Arquivo pessoal. Técnica mista: grafite, nanquim e aquarela sobre papel, com interferências de manipulação digital. Dimensões: 20 x 30,5 cm.

Que camadas são essas que afetam um percurso, um olhar, um registro, um movimento de invenção? Que alteram a nitidez da paisagem? Vento que arrasta o pólen e carrega as folhas secas numa queda suave até o chão. Danças conduzidas em diferentes coreografias. O calor do Sol ou o frescor da chuva. Nuvem que acalma e resfria. Cada elemento agindo nesta paisagem chamada ensino do desenho, onde habita a professora cartógrafa, acompanhando diferentes percursos, interesses, velocidades e comprometimentos. Tudo ali, naquele encontro, nunca mais se repetirá, porque a própria repetição já é diferença. Cada ideia se manifesta sempre outra, sendo afetada pelas multiplicidades que habitam aquele território, pelas atualizações que se dão e que, consequentemente, transformam.

Fig. 4. Taliane Tomita, Série: Vestígios de um quintal, 2020-2024. Fonte: Arquivo pessoal. Técnica mista: grafite, nanquim e aquarela sobre papel, com interferências de manipulação digital. Dimensões: 20 x 30,5 cm.

Camadas de tempo, de atenção, de vivências, de experimentações, de incertezas... Sol, nuvens, vento, chuva e luz. Diferentes habitantes e suas relações: borboletas e mariposas, libélulas, mosquitos, folhas verdes, folhas secas, penugens, pássaros... estudantes. Quantos atravessamentos! Marca, risco, espessura, comprimento, direção, velocidade, territórios sem dono. Matos que crescem como rizoma, que desestabilizam a ordem e a hierarquia. Desenho. Corte transversal que expõe uma trama complexa. Bloco de sensações. Composição instável, móvel, mutável.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 120-126 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025111

Fig. 5. Taliane Tomita, Série: Vestígios de um quintal, 2020-2024. Fonte: Arquivo pessoal. Técnica mista: grafite, nanquim e aquarela sobre papel, com interferências de manipulação digital. Dimensões: 20 x 30,5 cm.

A mão tenta acompanhar o olhar, que persegue os rastros invisíveis deixados, naquele momento, por aquilo que capta a atenção. De tudo que se passa, há algo que fica marcado no papel, com tinta, na tentativa de acompanhar as formas que já não aparecem. Pois, ao passarem, se misturam à paisagem, já não sendo mais identificáveis. Apenas um vestígio deixado pela força da sensação. Índice do movimento da vida em toda sua beleza e potência.

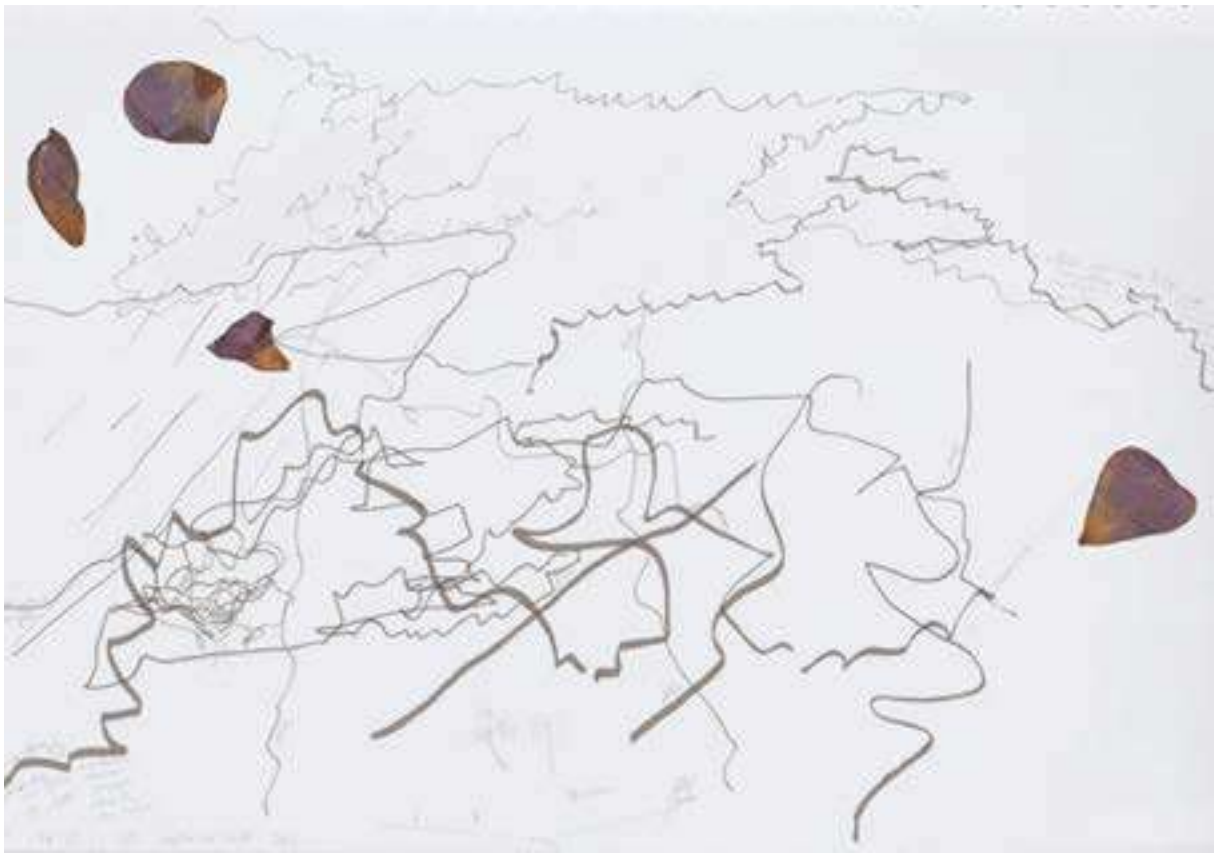


Fig. 6. Taliane Tomita, Série: Vestígios de um quintal, 2020-2024. Fonte: Arquivo pessoal. Técnica mista: grafite, nanquim e colagem sobre papel, com interferências de manipulação digital. Dimensões: 20 x 30,5 cm.

Nas tensões de uma composição, a figuração ainda pode ser imposta como presença necessária no fazer? Desejo de reconhecimento, identificação? Contudo, "não cabe à semelhança ser a soberania que faz surgir" (Foucault[13], 2016, p. 61). Linha e mancha. Corpo e rastro. Quiçá simulacro. Traço livre, mas que também se enrosca no olhar. Visão e gesto numa dança delirante de recortes de tempo. Pedaços de vida passageira no caminhar da desaparição.

13 Michel Foucault (1926-1984) foi um filósofo, historiador e crítico social francês conhecido dentre outras questões por suas análises sobre a relação entre poder e conhecimento, a formação de discursos e a forma como as instituições sociais controlam e subjetivam as pessoas.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 122-126 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025111

Fig. 7. Taliane Tomita, Série: Vestígios de um quintal, 2020-2024. Fonte: Arquivo pessoal. Técnica mista: grafite e nanquim sobre papel, com interferências de manipulação digital. Dimensões: 20 x 30,5 cm.

Mesmo que a primeira intenção tenha surgido do desejo de imitação e do registro dos percursos de visitantes do quintal, ela é inútil, pois cada risco cria para si uma nova existência. O traço tenta repetir o olhar que persegue os habitantes do quintal, mas o olhar e o gesto têm velocidades desiguais, e a linha não se contenta com a bidimensionalidade do papel. Desloca-se para além de suas fronteiras acompanhando as diferentes coreografias e seus mais variados ritmos. Valorizando, sobretudo, a sensação deixada no corpo durante o encontro.

Nesse habitar do quintal/ateliê, num processo de pertencimento e perseguição, não há como esquecer que:

> Habitamos o nosso meio ambiente: somos parte dele; e através desta prática de habitação ele também se torna parte de nós. Esse mundo habitado [...] inclui a terra debaixo dos nossos pés, o céu arqueando acima das nossas cabeças, o ar que respiramos, para não mencionar a profusão de vegetação, alimentada de energia pela luz do sol, e todos os animais que dependem dela, ocupadamente absorvidos em suas próprias vidas como estamos na nossa (Ingold, 2015, p. 153).

Os rastros reinventados nos encontros trazem um olhar de curiosidade, de tentativa de conexão, de presença, que busca inicialmente a identificação dos habitantes do quintal avistados, mas que se transforma em diferença e em relações entre multiplicidades. A linha surge da ilusão de perseguição do voo pelo riscador que marca a superfície da folha. Parte-se de um modelo, porém fugidio. Uma ilusória tentativa de sequestrar e transpor intensidades, velocidades e ritmos diversos, pois o gesto se faz potência de criação.

Aos poucos, a vontade de registro e identificação se dissolve na sensação do encontro, dando espaço à invenção e uma conexão de fluxos que não podem ser meramente representados e fechados pela semelhança. Considerando que "a semelhança comporta uma única asserção, sempre a mesma: isto, aquilo, aquilo ainda, é tal coisa" e a "similitude multiplica as afirmações diferentes, que dançam juntas, apoiando-se e caindo umas em cima das outras" (Foucault, 2016, p. 61), pensa-se na possibilidade de que, mesmo com a figuração de fragmentos, o desenho ainda seja capaz de habitar um lugar de similitude, de proliferação de traços que se conectam com habitantes temporários de um quintal, e que constroem juntos uma nova rede de sentidos.

No processo, não houve priorização ou hierarquização entre os movimentos observados. Na duração do encontro, pétalas se tornam indícios de possíveis asas. Seria, talvez, a semelhança da representação que diz 'o que é' abrindo espaço à similitude que, "em lugar de misturar as identidades", chega a ter o "poder de quebrá-las?" (Foucault, 2016, p. 66). Uma prática – que se inicia interligada ao registro de percursos de determinados habitantes – expande-se para dar lugar ao acontecimento do encontro, suas forças e intensidades. E, desse modo, é atravessada por questões que perpassam o próprio desenhar e a prática pedagógica. Tantas relações criadas pelo pensamento que nasce do desenho.

Diante da impossibilidade de encontrar uma linha capaz de defini-lo de maneira "unívoca e estável", posto que ele "é um objeto fugidio às tentativas de apreendê-lo" (Rayck, 2017, p. 42)[14], recorre-se temporariamente a uma versão apresentada nas conversas entre Fernando Chuí[15] e Márcia Tiburi[16], em *Diálogo/Desenho* (2010), na qual o desenho pode ser entendido como "um impulso – uma vontade e um desejo. [...] Um plano de voo que voa" (Chuí, 2010, p. 39) e, desse modo, "obriga-nos a pensar. Mas, antes disso, nos faz prestar atenção e olhar com força. Daí começa o movimento do pensar, pelo motor do desenho" (Tiburi, 2010, p. 54).

A pretensão do trabalho não é, portanto, encontrar respostas nem conclusões finais e absolutas, mas permitir que as experimentações poéticas amparem a ideia de pensar o ensino com o desenho, em consonância com a crença de que "o

14 Diego Rayck é artista e professor. Doutor em Arte Contemporânea pela Universidade de Coimbra (2015), investiga desenho em seus desdobramentos conceituais e espaciais a partir do meio gráfico.

15 Fernando Chuí é professor, poeta, músico e desenhista. Formado em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado e mestre em Artes Visuais pela Unesp.

16 Márcia Tiburi, professora, é formada em Artes Plásticas, com ênfase em Desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduada, mestre e doutora em Filosofia pela mesma instituição. Tem pós-doutorado em Artes pelo Instituto de Artes da UNICAMP.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 124-126 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025111

experimentador realiza uma experimentação sobre si mesmo". Em razão disso, "a ele cabe inventar o modo de o fazer no limite do que torna o pensamento potente para se mover" (Godoy, 2008, p. 27).

Por fim, é preciso abrir-se aos movimentos de uma aventura no terreno movediço e indeterminado da produção poética, não menos incerto que o da prática docente. Para tanto, com este texto, pretendeu-se afirmar a vida em uma "escrita-artista" que "luta pelo tempo porvir, em que sejam revigorados os modos de expressão da educação" (Corazza, 2006, p. 25)[17]. Isso permite traçar linhas de construção inventivas relacionadas aos processos de criação, tanto na arte quanto na docência, envolvidos no habitar do quintal/ateliê, bem como de seus distintos territórios existenciais.

Referências

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 131-149.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013.

BARROS, Manoel de. Retrato do artista quando coisa. In: BARROS, Manoel de. **Meu quintal é maior do que o mundo**: Manoel de Barros, antologia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

CORAZZA, Sandra Mara. **Artistagens**: filosofia da diferença e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. 2. ed. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 11-17.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil **platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 1. 2. ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

FERNANDES, Priscila Correia. Movimento de cultivar mato ou o inventar uma pesquisa em educação. In: SCARELI, Giovana; FERNANDES, Priscila Correia (orgs.). **O que te move a pesquisar? Ensaios e experimentações com cinema, educação e cartografias.** Porto Alegre: Sulinas, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. 7. ed. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

GODOY, Ana. **A menor das ecologias**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

17 Sandra Corazza também é professora, licenciada em Filosofia, mestre e doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Trabalha com a filosofia da diferença.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Trad. Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. (col. Antropologia.)

RAYCK, Diego. O desenho desenha a si Convulsão, potência e continuum no processo artístico. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 9, n. 17, p. 40-60, 2017. DOI: 10.5965/2175234609172017040. Disponível em: https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/9310. Acesso em: 25 fev. 2025.

TIBURI, Márcia; CHUÍ, **Fernando. Diálogo/desenho**: Márcia Tiburi e Fernando Chuí. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

TOMITA, Taliane Graff. **Entre o desenho e a Terra**: linhas em devir. Tese (Doutorado em Artes Visuais no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina – PPGAV) – UDESC, Florianópolis, 2025.

ZORDAN, Paola. **Gaia Educação**: Arte e filosofia da diferença. Curitiba: Appris, 2019.

Submissão: 19/10/2025
Aprovação: 03/12/2025

Demanda contínua

Entre linhas e sensações: desenhando a cidade a partir dos sentidos

Between lines and sensations: drawing the city from the senses

Entre líneas y sensaciones: dibujando la ciudad desde los sentidos

Márcio Santos Lima (IFS-Brasil) [1]

Cláudia de Medeiros Lima (IFBA-Brasil) [2]

Cássia Bomfim Moura (IFS-Brasil) [3]

1 Professor Dr. em Artes, docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Sergipe - Campus Lagarto. Link Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/2696323318828759 ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7775-8504 E- mail: desenho.lima@ifs.edu.br

2 Professora Dra. Educação, docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia - Campus Camaçari. Currículo Lattes http://lattes.cnpq.br/3577932189531748 ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9914-0585 E- mail: clamed.lima@gmail.com

3 Graduanda do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Sergipe - Campus Lagarto. Link Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/7866020607972262 ORCID: https://orcid.org/0009-0008-1482-2773 E- mail: cassia.moura004@academico.ifs.edu.br

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 128-145 Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025128

RESUMO

Este artigo investiga como a percepção urbana pode ser enriquecida por esboços feitos *in loco*, ampliando a experiência sensorial para além da visão e incluindo sentidos como olfato, tato e audição. Explora-se como o corpo humano capta o ambiente urbano e como as afecções influenciam o processo de desenhar. O objetivo é analisar como esses estímulos sensoriais impactam a criação de sketches de estudantes de Arquitetura e Urbanismo com a seguinte questão: Como a percepção sensorial influencia os esboços de desenhistas sobre a cidade? A pesquisa adota metodologia qualitativa, coletando depoimentos e sketches de estudantes em atividades de observação e desenho *in loco* e faz uma análise psicogeográfica dos dados. A fundamentação teórica se baseia em autores como Espinosa, que discute a influência dos afetos nos corpos, Baudelaire, com seu conceito de flâneur como observador urbano, e Juhani Pallasmaa, que enfatiza a importância dos sentidos na percepção arquitetônica, para compreender as interações entre corpo, cidade e a prática do desenho de locação.

PALAVRAS-CHAVE

Percepção Urbana; Desenho *in loco*; Arquitetura Sensorial; Corpo e Afetos; Desenho Sensível.

ABSTRACT

This article investigates how urban perception can be enriched by sketches made on site, expanding the sensory experience beyond vision and including senses such as smell, touch and hearing. It explores how the human body perceives the urban environment and how affections influence the drawing process. The objective is to analyze how these sensory stimuli impact the creation of sketches by Architecture and Urban Planning students with the following question: How does sensory perception influence designers' sketches of the city? The research adopts a qualitative methodology, collecting testimonies and sketches from students in observation and drawing activities on site and makes a psychogeographic analysis of the data. The theoretical foundation is based on authors such as Spinoza, who discusses the influence of affections on bodies, Baudelaire, with his concept of flâneur as urban observer, and Juhani Pallasmaa, who emphasizes the importance of the senses in architectural perception, to understand the interactions between body, city and the practice of location drawing.

KEY-WORDS

Urban Perception; In-loco Design; Sensory Architecture; Body and Affections; Sensitive Design.

RESUMEN

Este artículo investiga cómo la percepción urbana puede enriquecerse a partir de bocetos realizados en el lugar, ampliando la experiencia sensorial más allá de la visión e incluyendo sentidos como el olfato, el tacto y el oído. Explora cómo el cuerpo humano captura el entorno urbano y cómo las condiciones influyen en el proceso de dibujo. El objetivo es analizar cómo estos estímulos sensoriales impactan en la creación de bocetos por parte de los estudiantes de Arquitectura y Urbanismo con la siguiente pregunta: Cómo influye la percepción sensorial en los bocetos de los diseñadores sobre la ciudad? La investigación adopta una metodología cualitativa, recogiendo testimonios y bocetos de los estudiantes en actividades de observación y dibujo en sitio y realizando un análisis psicogeográfico de los datos. La fundamentación teórica se apoya en autores como Spinoza, quien discute la influencia de los afectos en los cuerpos, Baudelaire, con su concepto de flâneur como observador urbano, y Juhani Pallasmaa, quien enfatiza la importancia de los sentidos en la percepción arquitectónica, para comprender las interacciones entre cuerpo, ciudad y la práctica del diseño de locaciones.

PALABRAS-CLAVE

Percepción Urbana; Dibujo en sitio; Arquitectura Sensorial; Cuerpo y Afectos; Diseño Sensible.

Introdução

O termo perceber nos desperta uma profunda curiosidade, possivelmente por sua ligação íntima com os sentimentos. Este conceito está intrinsecamente ligado aos sentidos e à maneira como somos afetados pelos diversos corpos que nos cercam. Explorar a percepção nos oferece a oportunidade de vivenciar e refletir sobre nossa existência no mundo, revelando como cada encontro contribui para a nossa compreensão e experiência do espaço ao nosso redor.

A teoria da Gestalt, com seu foco em padrões e estruturas visuais, nos auxilia a entender a organização dos estímulos visuais e como os percebemos como um todo coerente. No entanto, para captar a complexidade da experiência perceptiva humana, é essencial considerar os sentidos e a forma como interagimos com o mundo ao nosso redor através de múltiplos canais sensoriais. Esta abordagem holística permite uma percepção mais rica e completa, indo além dos limites da visão e incorporando a totalidade das experiências sensoriais e emocionais, o que Bachelard chamaria de "polifonia dos sentidos" (Bachelard, 1988, p. 9).

No intuito de perceber a cidade a partir dos diversos sentidos humanos sem nos limitar ao campo visual, procuramos seguir por esse caminho teórico-metodológico. Para tanto, trazemos o pensamento do arquiteto Juhani Pallasmaa, o qual sugere que enquanto os demais sentidos aproximam o ser humano do mundo, a visão o afasta: "A hegemonia gradualmente obtida pelos olhos parece ter paralelo com o desenvolvimento da consciência do ego e o paulatino afastamento do indivíduo do mundo; a visão nos separa do mundo, enquanto os outros sentidos nos unem a ele" (Pallasmaa, 2011, p. 24).

O autor baseia-se na filosofia merleau-pontyana, que propõe uma visão corporificada, em contraste com a ideia cartesiana de um espectador fixo e externo. Segundo Merleau-Ponty, o corpo não é apenas um objeto entre outros, mas também um sujeito que vê e toca, sendo parte integrante do que ele descreve como a "carne do mundo". O filósofo defendia que há uma relação osmótica entre a individualidade e o mundo, na qual ambos se interpenetram e se definem mutuamente.

Para Pallasmaa (2011, p. 20), Merleau-Ponty sublinhava a importância da simultaneidade e interação entre os sentidos, argumentando que a percepção não é simplesmente a soma de impressões visuais, táteis e auditivas, mas uma experiência total que envolve todo o ser e abrange uma estrutura única da coisa percebida, comunicando-se com todos os sentidos simultaneamente.

Nossa experiência no mundo é profundamente corporificada. Contemplamos, tocamos, ouvimos, medimos, percebemos e interagimos com ele através de todo o nosso corpo. Estamos sempre em interação com o ambiente, a ponto de não podermos separar nossa identidade do espaço que habitamos, como sintetiza o poeta Noël Aranud: "Sou o espaço onde estou" (Aranud *apud* Pallasmaa, 2013a, p. 125).

Optamos por utilizar a ideia espinozana de corpo neste trabalho, segundo a qual o conceito abrange tudo que ocupa espaço e possui materialidade, independentemente

de sua origem humana ou natural. Espinosa define corpo como qualquer entidade que tenha comprimento, largura e profundidade, e que seja delimitada por uma figura definida. Com base nesse entendimento, pretendemos explorar como a corporeidade é fundamental para nossa interação com o espaço, influenciando a maneira como habitamos e agimos em nosso ambiente.

Percebemos o mundo através de nossas experiências corpóreas, utilizando todos os nossos sentidos para interagir com o espaço ao nosso redor. No contexto deste trabalho, destacamos a prática do desenho de paisagens urbanas feito in loco como uma forma enriquecedora de perceber a cidade. Essa atividade envolve caminhar pelas ruas e registrar graficamente, em papel, as impressões e estímulos que afetam o corpo do desenhador ao longo de seu percurso. Entendemos que, ao observar, conhecer, interagir e se envolver com o ambiente urbano o desenhista captura não apenas a aparência visual, mas também as nuances sensoriais e emocionais da cidade.

O lápis na mão funciona como uma ponte entre a mente que imagina e a imagem que se materializa no papel. Durante o processo criativo o desenhador se torna tão absorto em seu trabalho que esquece sua própria mão e o lápis, permitindo que a imagem emerja de forma quase automática da mente imaginativa. Poderíamos até considerar que é a mão, com sua presença física no mundo real, que realmente imagina, pois ela opera no mesmo espaço, tempo e matéria em que o objeto está sendo concebido. (Pallasmaa, 2013b, p. 17).

Entendemos, inclusive, a pertinência de aproximar o desenhador in loco ao flâneur baudelairiano, o perfeito errante, o observador apaixonado que não simplesmente contempla a cidade, mas devora, degusta e experimenta toda a sua atmosfera sinestesicamente.

Dessa questão, surge o problema científico central deste estudo: como a experiência sensorial influencia a percepção da cidade através de desenhos feitos in loco? A partir dessa pergunta, definimos o objetivo de investigar o impacto das afecções sensoriais da cidade nos corpos dos estudantes de Arquitetura e Urbanismo do Instituto Federal de Sergipe (IFS), campus Lagarto. Ou seja, este estudo busca entender como os estímulos sensoriais urbanos, tais como sons, cheiros, texturas e visuais, afetam e influenciam a maneira como esses estudantes percebem e representam a cidade em seus desenhos.

Fundamentação Teórica: Corpo e Afetos na percepção urbana

Quando falamos em corpo, automaticamente vem-nos à mente a representação de um ser humano. A princípio queremos destacar que, apesar de parecer natural pensarmos assim, existem questões filosóficas implícitas nesse fenômeno de vermos as coisas de determinada forma. Nesse sentido, pensar em corpo sempre partindo do humano não apenas se deve ao fato de pertencermos à espécie, mas também se remete ao lugar que situamos o homem na natureza. E por que estamos levantando

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 132-145 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025128

tal questão? Porque, a partir dela, compreendemos o modo como nos relacionamos com as demais coisas no mundo.

Entendemos por corpo, portanto, tudo aquilo que habita um espaço, tudo aquilo que possui materialidade. Seja resultado do labor humano ou de algum fenômeno da natureza, constitui-se um corpo. "Pois, se por corpo compreendemos toda quantidade que tenha comprimento, largura e profundidade, e que seja delimitada por alguma figura definida [...]" (Espinosa, 2020, p.23). Partindo desse entendimento, o filósofo Espinosa traça alguns pontos para pensarmos sobre a importância da corporeidade na dinâmica de habitar e agir nos espaços.

O ponto primordial para avançarmos sobre a ideia de corpo é rompermos com a estrutura sedimentada que coloca o ser humano como o animal capaz de controlar e comandar todos os demais corpos da natureza. Isso nos faz reorganizar, por exemplo, o pensamento em torno dos espaços urbanos, cuja intervenção arquitetônica e construtiva tem se ocupado mais com o bem-estar e conforto das pessoas, a curto prazo, do que com os fluxos orgânicos de todo um ecossistema.

Como mais um corpo na natureza, o ser humano se relaciona com todos os outros, pois não há vida longe da cooperação. Cada corpo é constituído por milhares de outros. São bactérias, vírus e todo um complexo de microrganismos que o ocupam. Ademais, os outros corpos que surgem como parte de sua própria intervenção, também coabitam consigo. O que quer dizer que, obviamente, os efeitos das intervenções realizadas afetarão, de alguma forma, todos os corpos.

Ao seguirmos pela compreensão espinosana de que a mente é a ideia que se faz do próprio corpo, logo deduzimos que os estados de afetação produzidos também pela arquitetura vão traduzir formas de perceber os espaços, bem como interferir nos modos de ocupar, agir e pensar das pessoas.

Dessa forma faz-se importante atentarmos para as sensações que determinado ambiente nos proporciona. Como nos relacionamos com aquele espaço e com os demais corpos que ali estão? Por que ajo de dada maneira e não de outra, quando ali estou? Por que penso sobre certas questões específicas quando me encontro nesse espaço? Talvez esse exercício fique mais claro ao pensarmos em um centro urbano de um município "desenvolvido".

O que vemos, comumente, nesse cenário é um excesso construtivo. Seja pelo porte dos prédios, desenho das fachadas, estrutura das ruas e das calçadas, tudo nos remete à imponência humana, desde o reflexo nos vidros dos prédios e veículos à robustez do concreto que separa corpos em nome da "segurança e da proteção". Mesmo considerando tal problemática, seria possível encerrar as percepções em um padrão específico?

Mesmo entendendo que a arquitetura para além de propor padrões estéticos fixados em uma ideia representativa de homem como centro da natureza, pode avançar a partir da compreensão de que todos os elementos com os quais convivemos são capazes de nos afetar positiva ou negativamente, apostamos nas singularidades corporais para ressignificar os espaços que aí estão.

Por afetar, entendemos as modificações corporais que ocorrem à medida que nos relacionamos com todas as coisas, desde a desconfiança diante de determinadas pessoas pelo seu biotipo, que pode estar associada a uma questão preconceituosa, até a mudança postural da coluna cervical pela utilização do celular. O que nos leva a admitir que conviver é modificar-se continuamente, não somente nos aspectos físicos ou emocionais, mas também no pensamento. Pois, de acordo com a teoria espinosana, não há pensamento que não tenha sido resultado das experiências e, por conseguinte, da influência das outras pessoas sobre nós.

Aquilo que se passa pelo corpo, de alguma forma, impacta nosso modo de pensar. Surge disto, a importante discussão sobre o poder dos afetos em nos fazer permanecer em passividade ou atividade. A primeira condição está associada aos afetos tristes e a segunda aos afetos alegres. Se seguirmos pelo entendimento de Espinosa de que, quanto mais experiência tivermos, mais chances teremos de sermos afetados de muitas e variadas maneiras, a quantidade de relações estabelecidas será diretamente proporcional às chances de vivenciarmos situações afetivas. Nesse sentido, entendemos a importância da arquitetura na dinâmica corporal cotidiana.

Diante da precariedade moderna de construções que favoreçam ampla convivência entre os corpos, nas quais o humano seja tão importante quanto a arborização ou os animais, por exemplo, buscamos por possibilidades de desejar estar e apreciar os espaços, ao invés de somente passar apressadamente.

Este estudo foca, portanto, na percepção de um corpo em movimento pela cidade, evocando uma espécie de *promenade architecturale* intuitiva, no qual o ato de caminhar gera uma riqueza de experiências sensoriais. Intentamos explorar a capacidade das corporeidades de atribuir novos sentidos aos ambientes já existentes, de maneira que a espontaneidade caminhe sem pressa pelas ruas.

O observador, assim como o flâneur baudelairiano, absorve o ambiente de forma holística – olhando, cheirando, ouvindo, tocando, degustando e desenhando o que sente. Este passeio sensorial permite uma imersão profunda na cidade, capturando suas nuances através de uma prática de desenho que é ao mesmo tempo exploratória e expressiva.

O flâneur que desenha a cidade

A comparação do desenhador itinerante com o flâneur baudelairiano nos parece pertinente diante da urgente importância de reviver uma prática que, por muito tempo, foi negligenciada: o prazeroso e intencional ato de passear pela cidade, motivado por um desejo genuíno de explorar e descobrir cada espaço com intensa curiosidade.

No contexto urbano contemporâneo, onde o ritmo acelerado da vida cotidiana nos empurra a andar apressadamente, e onde as ruas são projetadas principalmente para veículos, transformando-se em passagens frequentemente inóspitas e inseguras, o interesse em observar e em perceber a cidade tem diminuído. Essa mudança de

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 134-145 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025128

dinâmica não apenas nos afasta de uma conexão mais profunda com o ambiente urbano, mas também empobrece nossa experiência sensorial e emocional com a cidade. Reviver a prática de um passeio atento de um flâneur moderno pode reavivar nossa capacidade de perceber plenamente o espaço.

Segundo Walter Benjamin, o flâneur entende a rua como sua moradia, entre as fachadas dos prédios. Nela, ele "sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes" (Benjamin, 1994, p. 35). É o perfeito errante, o observador apaixonado, é o "abandonado na multidão" (1994, p. 51). Aquele que se sente à vontade ao estar por toda a parte, é um corpo entre muitos outros corpos.

Em *O Pintor da Vida Moderna*, Charles Baudelaire (1993) descreve um artista anônimo que prefere ser visto como o "homem do mundo", uma figura que ultrapassa a definição tradicional de um artista. Este "homem do mundo" é um atento observador da cidade e de seus detalhes mais sutis, muitas vezes despercebidos pela maioria. Ele se mistura à multidão, capturando a essência da vida urbana. Baudelaire descreve essa figura como alguém "espiritualmente em estado de convalescência", semelhante a uma criança que se encanta com cada aspecto do mundo ao seu redor, até mesmo os mais triviais.

Esse termo convalescência, nos chamou bastante a atenção, pois a atividade do desenhador *in loco*, que chamamos aqui de sketcher, visa desenvolver esse estado de curiosidade e encantamento ao explorar suas percepções das ruas da cidade. É preciso ser convalescente.

> Ora, a convalescência é como uma volta à infância. O convalescente goza do mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar vivamente pelas coisas, mesmo pelas mais triviais em aparência. [...] A criança vê tudo como novidade; está sempre embriagada. Nada se parece mais com o que chamamos de inspiração do que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor. (Baudelaire, 1993, p. 223)

Para registrar através de um traço ou esboço uma percepção do ambiente ao redor é necessário, segundo o autor, um estado de convalescência. Por isso, aproximamos o desenhador itinerante do "homem do mundo", do flâneur baudelairiano. O *sketcher* é aquele que deambula pela cidade, observando e exercitando uma percepção atenta. Ele se encanta com os detalhes e se recusa a deixar que a sutileza das paisagens urbanas passe despercebida. "A curiosidade tornou-se uma paixão fatal, irresistível!" (Baudelaire, 1993, p. 223).

O *sketcher* ao desenhar, captura a essência do que vê e sente, não apenas registrando a aparência, mas também a experiência sensorial e emocional do espaço. Dessa forma, assim como o flâneur, o desenhador itinerante celebra a riqueza das pequenas coisas e se envolve profundamente com o mundo ao seu redor. Delicia-se em captar a beleza efêmera e os detalhes cotidianos da cidade, revelando uma profunda sensibilidade e um renovado fascínio pelo ambiente urbano que o cerca.

Para estudarmos esse comportamento do *sketcher/flêneur* observamos um grupo de desenhadores em plena atividade de percepção do ambiente construído através

do desenho no local, sem o auxílio de fotografias. Essa dinâmica se inspirou em um movimento mundialmente conhecido por *Urban Sketchers* (USk), uma comunidade global de artistas e aficionados comprometidos com a prática do desenho feito in loco, unidos pela paixão de registrar graficamente os lugares onde vivem ou por onde passam. Estes capturam e compartilham suas experiências urbanas desenhadas, um desenho de cada vez. (Valgas, 2019, p. 1235).

Entendemos que a figura do flâneur encontra um paralelo enriquecedor no *sketcher* urbano, especialmente quando vista à luz da teoria de Juhani Pallasmaa sobre a percepção sensorial na arquitetura. Pallasmaa (2011) defende que a interação com o ambiente construído deve envolver todos os sentidos, não se limitando apenas à visão. Ele enfatiza a importância da hapticidade, onde a conexão tátil e emocional com o espaço propicia uma relação mais profunda e significativa entre o indivíduo e o local habitado. Assim, tanto o flâneur quanto o *sketcher* se engajam com a cidade de maneira multissensorial, capturando a essência do lugar através de uma experiência corpórea, completa e envolvente.

Alguns pesquisadores contemporâneos seguem essa mesma linha conceitual. Botasso, Tiberti e Vizioli (2021), por exemplo, observam que a percepção não é apenas uma representação fiel do real, mas é alimentada pelas condições específicas de tempo e lugar. Pallasmaa critica a tendência moderna na arquitetura de priorizar a estética visual e sugere que a verdadeira experiência arquitetônica deve ser plástica e espacial, englobando a existência humana (Pallasmaa, 2011).

Desta maneira, entendemos que o conceito de Pallasmaa de hapticidade, que se refere à sensação tátil e cinestésica experimentada ao interagir com o ambiente construído ou com outros corpos, é fundamental para uma compreensão completa da arquitetura. Ele sugere que essa abordagem nos conecta de maneira íntima e profunda com o espaço, proporcionando uma experiência sensorial significativa (Megalomatidis, 2017).

Ao alinharmos esses conceitos com o movimento USk que, segundo Valgas (2019), promove o desenho in loco como uma forma de explorar e registrar os espaços urbanos com maior afinidade, podemos produzir representações mais ricas e envolventes da cidade, capturando não apenas sua aparência visual, mas também sua essência sensorial.

Procedimentos Metodológicos

Para investigar como a experiência sensorial influencia a percepção da cidade por meio de desenhos realizados *in loco*, este estudo adota uma abordagem qualitativa com foco na análise interpretativa de dados visuais e textuais. O campo empírico se constituiu a partir de atividades desenvolvidas com estudantes do curso de Arquitetura e Urbanismo do IFS, campus Lagarto, matriculados na disciplina Plástica 2, no segundo semestre do curso.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 136-145 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025128

Para atingirmos nosso objetivo central de investigação, traçamos ações para que os participantes pudessem compreender como os estímulos sensoriais, incluindo sons, cheiros, texturas, luminosidade e temperatura, afetam e moldam a percepção urbana e sua tradução gráfica pelos estudantes. A fundamentação metodológica baseia-se na abordagem qualitativa (Lakatos e Marconi, 2002), e no método de análise da psicogeografia, de Guy Debord, que orienta a observação dos resultados emocionais e psíquicos na percepção arquitetônica e urbanística da cidade (Gonçalves, 2019).

A primeira etapa consistiu na seleção dos participantes, todos com familiaridade básica com a prática de desenho *in loco*, adquirida nas primeiras disciplinas do curso. A participação foi voluntária, mediante convite em sala de aula, e contemplou um grupo diverso em termos de gênero e repertório sensorial.

Foram realizados dois encontros de campo em espaços urbanos da cidade de Aracaju, em Sergipe, no mês de dezembro de 2023. O primeiro ocorreu na Praça Fausto Cardoso, localizada no centro histórico, durante o dia, e o segundo, à noite, durante um evento musical no Museu da Gente Sergipana. Ambos os contextos foram escolhidos por suas distintas atmosferas sensoriais (Figura 1).

Para as atividades, os estudantes receberam orientações prévias que os convidavam a perceber a cidade com o corpo inteiro, na tentativa de explorarem todos os sentidos no momento em que desenhavam. A proposta se fundamentou na ideia de que o desenho não fosse apenas uma reprodução visual, mas uma expressão das afecções corporais e sensoriais despertadas pelo lugar.

Fig. 1. Márcio Santos Lima. Na esquerda, alguns estudantes explorando a Praça Fausto Cardoso e na direita, desenhando no Festival de Música. 2023. Fotos registradas com smartphone, Aracaju – SE. Fonte: Acervo dos autores.

Ao final de cada encontro, os estudantes responderam a um questionário *on-line* contendo questões abertas sobre suas experiências durante a atividade. As perguntas foram formuladas para identificar os sentidos mais ativados, as sensações e afecções percebidas, os desafios enfrentados e os aprendizados decorrentes da experiência. Também se buscou captar como os elementos sensoriais influenciaram diretamente as escolhas gráficas e compositivas de seus sketches.

A análise dos dados foi conduzida em duas etapas: primeiro, a leitura e interpretação dos esboços produzidos, com atenção às formas, traços, composições e modos de expressão que indicam respostas sensoriais ao ambiente urbano; e, segundo, a análise textual dos depoimentos por meio de cinco categorias principais: afetos e emoções emergentes; sentidos ativados; contribuições do desenho *in loco*; dificuldades enfrentadas; e habilidades desenvolvidas. A abordagem psicogeográfica permitiu identificar não apenas os conteúdos explícitos dos relatos, mas também as emoções e sentimentos despertados pela prática do desenho na percepção sensorial da cidade.

Essa metodologia permitiu construir uma leitura densa da experiência sensível na cidade articulando corpo, espaço e linguagem visual. A combinação entre produção gráfica e narrativa reflexiva revelou a potência do desenho como meio de perceber, pensar e experienciar a cidade de forma expandida.

Análises e resultados

A análise psicogeográfica dos desenhos revela não apenas escolhas por elementos arquitetônicos recorrentes, como coretos e monumentos em certas praças, mas também a intensidade com que essas formas urbanas afetam os observadores. Seja pela sua imponência formal, pela carga memorial que carregam ou pelas ressonâncias emocionais que despertam, essas tipologias atuam como pontos de convergência afetiva no tecido da cidade.

Essas diferentes configurações espaciais e funcionais não apenas organizam a paisagem urbana, mas também moldam as experiências e os fluxos de desejo que a atravessam, refletindo a sedimentação histórica, a organização do território e as dinâmicas de ocupação (Figura 2). Pode-se formular, a partir dessa observação, a seguinte questão: quais áreas da cidade parecem evocar sentimentos ou atmosferas particulares?

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 138-145 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025128

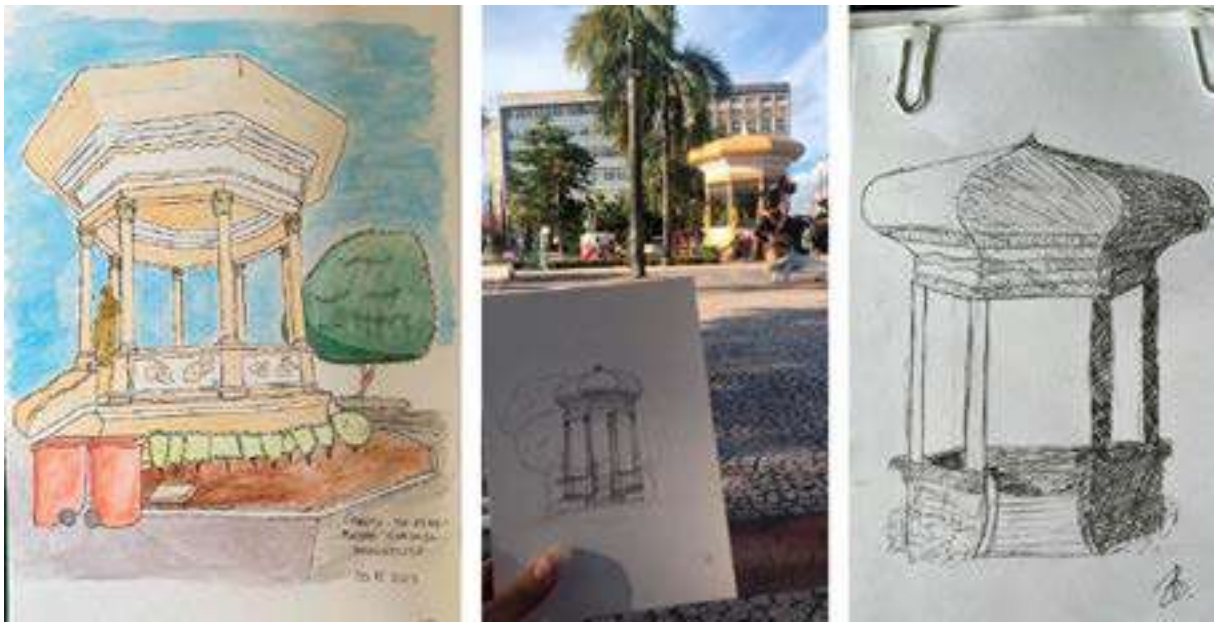


Fig. 2. Márcio Santos Lima. A preferência por representar coretos foi percebida em alguns dos desenhos in loco. 2023. 2023. Montagem de fotos registradas com smartphone, Aracaju – SE. Técnica representada nos croquis: caneta nanquim e aquarela sobre papel Canson A4 (21 × 29,7 cm) e sobre sketchbooks. Fonte: Acervo dos autores.

Entretanto, a cidade não se revela apenas em seus marcos fixos. Outros temas presentes nos desenhos capturam as afecções emergentes dos encontros com o ambiente urbano. A agitação incessante do trânsito com sua profusão de ruídos, emanações e movimentos frenéticos, contrasta com a aparente impassibilidade das fachadas, que parecem alheias ao pulsar da vida na praça. Essa justaposição evoca a complexidade das forças que coexistem no espaço urbano, tensionando a experiência individual (Figura 3).

Outro ponto observado foi a emergência do tema natalino, impulsionado pela atmosfera sazonal da Praça devido ao mês de dezembro. Isso ilustra como momentos específicos e atmosferas temporárias podem inscrever marcas afetivas na memória dos passantes, motivando a exploração artística.

Fig. 3. Márcio Santos Lima. A rua, o movimento, o trânsito e as fachadas foram temas mais abrangentes na percepção sensorial da cidade a partir dos desenhos. 2023. Montagem de fotos registradas com smartphone, Aracaju – SE. Técnica representada nos croquis: caneta nanquim e aquarela em sketchbooks. Fonte: Acervo dos autores.

No segundo encontro, a experiência de desenhar à noite, imerso na atmosfera vibrante do IFSTAR, festival de música realizado no Museu da Gente Sergipana, promovido pelo IFS, oferece um exemplo potente de como um evento pode reconfigurar a percepção do espaço e intensificar as emoções. Os desenhos produzidos durante as apresentações musicais não são meros registros visuais, mas sim a materialização de sentimentos de prazer, emoção, encantamento, beleza e, sobretudo, de uma intensa conexão social.

A imersão sensorial no ambiente musical, permeada por risadas, descontração e trocas de experiências, catalisou a potência criativa dos participantes, contagiando inclusive a plateia que, curiosa observava, paralelamente ao show, a produção artística do grupo. Esses desenhos se tornam, assim, cartografias afetivas daquele momento específico, capturando a expressividade dos artistas e a energia contagiante do encontro (Figura 4).

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 140-145 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025128

Fig. 4. Márcio Santos Lima. O encontro à noite no Festival de Música rendeu desenhos com grande representação expressiva. 2023. Fotos registradas com smartphone, Aracaju – SE. Técnica representada nos croquis: caneta nanquim e marcadores sobre papel Canson A4 (21 × 29,7 cm) à esquerda e nanquim e pastel seco em papel craft. Fonte: Acervo dos autores.

No segundo momento de análise dos dados coletados, dessa vez por meio dos questionários pós-encontros, revelou-se uma diversidade de percepções, afetos e aprendizados relacionados à experiência sensorial do desenho *in loco*. As respostas foram organizadas em cinco categorias principais: afetos e emoções emergentes; sentidos ativados; contribuições do desenho *in loco*; dificuldades enfrentadas; e habilidades desenvolvidas. Essa categorização permitiu compreender de forma mais precisa como o corpo sensível dos estudantes se relaciona com o ambiente urbano através da prática do desenho.

1. Afetos e emoções emergentes

As experiências relatadas foram marcadas, predominantemente, por afetos positivos. Os participantes expressaram entusiasmo, surpresa e prazer ao realizar os desenhos fora do ambiente acadêmico convencional. Termos como "experiência nova", "prazerosa" e "libertadora" foram recorrentes. Um estudante comentou: "Uma experiência nova que me surpreendeu positivamente", enquanto outro afirmou: "Gostei e irei fazer mais vezes". Essas falas demonstram a potência da atividade em ativar afetos alegres, conforme a concepção espinosana, que ampliam a capacidade de ação e o envolvimento com o ambiente.

No entanto, também foram identificadas algumas expressões de desconforto ou frustração, como "Não consegui realizar bons desenhos" ou "No início estava com dificuldade em focar", indicando que a vivência fora do espaço protegido da sala de aula pode provocar insegurança e autocrítica. Ainda assim, esses afetos, mesmo quando desafiadores, compõem o campo de forças que molda a experiência estética e formativa do desenho sensível.

2. Sentidos ativados no processo de desenho

A atividade despertou nos participantes uma percepção multissensorial da cidade. Embora a visão permaneça como sentido predominante, evidenciada em frases como "Observei diversas formas, cores, tamanhos", os desenhadores destacaram também a audição e o tato como importantes na construção da experiência. Os sons do ambiente, como música, conversas e o barulho da cidade, foram mencionados com frequência: "Barulho de pessoas conversando, músicas natalinas". O tato apareceu em relação à sensação física dos materiais e texturas percebidas durante o desenho: "A textura dos objetos me ajudou no desenho".

Esse envolvimento multissensorial aponta para uma prática perceptiva ampliada, como propõe Juhani Pallasmaa (2011), ao criticar a primazia da visão na arquitetura e no ensino do desenho. A ativação de múltiplos sentidos revelou-se fundamental para enriquecer a experiência espacial e gráfica dos estudantes.

3. Contribuições do desenho *in loco*

A prática do desenho sensível proporcionou aos participantes uma série de descobertas relacionadas à observação e ao pertencimento do espaço. Muitos destacaram a ampliação da atenção aos detalhes e a percepção de elementos urbanos antes ignorados: "Observei pontos que talvez não tivesse visto caso estivesse passando apenas pelo local". A conexão emocional com o espaço também foi enfatizada: "Um misto de sensações que o ambiente traz" e "Uma sensação de liberdade".

Essa aproximação sensível com o entorno contribuiu não apenas para o aprimoramento técnico do desenho, mas também para o desenvolvimento de uma relação mais afetiva e imersiva com a cidade. O ato de desenhar, neste contexto, torna-se um meio de estar no mundo com o corpo inteiro, vivenciando o espaço urbano de forma ativa e subjetiva.

4. Dificuldades relatadas

Apesar dos aspectos positivos, a experiência também evidenciou obstáculos que impactaram a prática do desenho. Entre os desafios relatados, destacam-se os fatores ambientais, como calor, vento e ausência de sombra, e as condições físicas dos espaços: "Faltou local para se sentar com conforto", "Estava quente demais, e não havia sombra para desenhar".

Além disso, questões relacionadas à exposição pública foram mencionadas, como o incômodo de ser observado durante o momento em que desenha: "Receio diante dos olhares das pessoas". Tais elementos revelam o confronto entre o corpo

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 142-145 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025128

sensível e o espaço urbano nem sempre acolhedor, exigindo dos estudantes uma negociação constante entre atenção, desconforto e foco.

5. Habilidades desenvolvidas

Mesmo diante das dificuldades, os participantes reconheceram ganhos significativos com a atividade. Foram mencionadas habilidades como maior capacidade de observação, desenvolvimento da coordenação motora e liberdade na expressão gráfica: "Percebi uma melhora no meu traço", "Aprendi a desenhar mais livremente". Também houve destaque para a construção de uma percepção mais integrada do espaço: "Consegui entender melhor o lugar através da experiência".

Essas aprendizagens indicam que a experiência sensível promove não apenas aprimoramento técnico, mas também a ampliação da consciência corporal e perceptiva, fundamentais para a formação de seres sensíveis, e de arquitetos e/ou profissionais capazes de ler e interagir com a complexidade urbana.

Considerações finais

A investigação realizada demonstra inequivocamente o potencial transformador do desenho *in loco* quando orientado por uma abordagem sensível e multissensorial. Ao deslocar os estudantes de Arquitetura e Urbanismo para a experiência direta com a cidade, a prática supera a mera observação visual, promovendo um encontro visceral do corpo com o espaço urbano através dos sentidos, dos afetos e de uma escuta atenta às suas múltiplas camadas.

A análise dos dados revela que a percepção, embora inicialmente dominada pelo visual, é profundamente enriquecida pela ativação da audição e do tato, expandindo o repertório perceptivo dos participantes para além da superfície. Os afetos, predominantemente positivos, atuam como mediadores essenciais na relação entre sujeito e espaço. O desenho sensível emerge, assim, não apenas como um instrumento de registro, mas como uma forma de presença engajada, de afetação mútua e de elaboração subjetiva do ambiente, desvendando as ressonâncias emocionais que o espaço irradia.

Contudo, as dificuldades relatadas lançam luz sobre as tensões inerentes à experiência urbana e à própria prática do desenho. O desconforto físico e o incômodo da exposição revelam as assimetrias de poder e as condições materiais que moldam a vivência da cidade, tensionando a relação entre o corpo que explora e o espaço explorado. Essa constatação reforça a necessidade de preparar os estudantes para uma prática que não apenas integra técnica e sensibilidade, mas que também desenvolve uma postura de resistência crítica diante das imposições e dos constrangimentos do ambiente urbano.

Conclui-se que o desenho sensível, compreendido como prática pedagógica e investigativa alinhada a uma perspectiva psicogeográfica, amplia fundamentalmente a capacidade de percepção, expressão e envolvimento dos futuros arquitetos com a cidade. Ao valorizar o corpo e os sentidos como ferramentas de conhecimento ativo, essa abordagem contribui para formar profissionais mais sintonizados com a complexidade multifacetada do espaço urbano e mais abertos à multiplicidade, sobretudo às políticas da experiência arquitetônica. Trata-se de um passo inicial para uma leitura da cidade que questione as narrativas hegemônicas e explore as geografias emocionais e os fluxos de desejo que a atravessam, capacitando os futuros arquitetos a intervir de forma mais consciente e engajada no tecido urbano.

Diante dessas constatações, emerge uma questão fundamental para futuras investigações: de que maneiras as metodologias de desenho *in loco*, sob a perspectiva dos princípios da psicogeografia, podem ser sistematicamente integradas aos currículos de Arquitetura e Urbanismo para cultivar uma prática profissional mais empática, crítica e engajada com as múltiplas realidades urbanas, capacitando os futuros arquitetos a serem verdadeiros cartógrafos das experiências e dos desejos que moldam as cidades em que vivemos?

Referências

BACHELARD. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas**: filosofia da imaginação criadora. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas. Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora brasiliense, 1994.

ESPINOSA, Benedito. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GONÇALVES, Glauco Roberto. A deriva e a psicogeografia e suas possibilidades para os trabalhos de campo em Geografia Urbana. **Ateliê Geográfico** - Goiânia-GO, v. 13, n. 3, dez./2019, p. 100 – 111

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5ª edição, São Paulo: Editora Atlas S.A, 2003.

MEGALOMATIDIS, Dimitrius Marques. **A experiência sensorial na arquitetura através do Inferno de Dante**. (TFG) São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2017. Disponível em: <https://issuu.com/dimimegalomatidis/docs/monografia>. Acesso em: 09 jan. 2024.

PALLASMAA, Juhani. **A imagem corporificada**: imaginação e imaginário na arquitetura. Trad.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 144-145 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025128

Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2013a.

PALLASMAA, Juhani. **As mãos inteligentes:** a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura. Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2013b.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele**: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

VALGAS, Paulo Henrique Tôrres. Urban Sketchers: o desenho e o olhar. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 14, p. 1226–1236, 2019. DOI: 10.20396/eha.vi14.3452. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3452>. Acesso em: 15 abr. 2024.

VIZIOLI, S. H. T.; SEGNINI TIBERTI, M.; BRAULIO BOTASSO, G. Diálogos entre Arquitetura e Fenomenologia: do Moderno ao Pós-Moderno. **Revista Projetar - Projeto e Percepção do Ambiente**, [S. l.], v. 6, n. 3, p. 39–50, 2021. DOI: 10.21680/2448-296X.2021v6n3ID23390. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/revprojetar/article/view/23390>. Acesso em: 15 abr. 2024.

Submissão: 21/06/2025
Aprovação: 16/12/2025

O brincar colaborativo como dispositivo pedagógico na educação do artista

Collaborative play as a pedagogical device in the education of artists

El juego colaborativo como dispositivo pedagógico en la formación de artistas

Luiz Sérgio de Oliveira (UFF-Brasil) [1]

Giovanna Alves de Carvalho (UFF-Brasil) [2]

1 Professor Titular do Departamento de Arte e do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, Niterói. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/8428410835702358; Orcid: https://orcid.org/0000-0002-8616-5089; E-mail: luizsergio@id.uff.br; Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq (PQ-2).

2 Graduanda em Artes da UFF. Integrante do Grupo de Pesquisa "Arte & Democracia" e do projeto de Iniciação Científica "Eu também estou aqui" (UFF, CNPq, Faperj). Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/ 4797909872685544; Orcid: https://orcid.org/0009-0001-2451-583X; e-mail: giovanna_ac@id.uff.br.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 146-164 Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025146

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo investigar as contribuições das brincadeiras e dos jogos tradicionais brasileiros na educação do/a artista, introduzidos de maneira a enfrentar assunções consolidadas na formação desse/a artista no cenário universitário brasileiro. Tendo o curso de graduação em Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS) da UFF, Niterói, como lócus de experimentação, essas práticas pedagógicas têm sido aplicadas a partir da disciplina Proposições com Interações Humanas e Ambientais, oferecida para os/as ingressantes no curso de graduação. Com a introdução de brincadeiras e jogos como práticas coletivas, objetiva-se colocar em disputa a noção de que o/a artista necessita se manter isolado no mundo, fechado/a em seu universo próprio, como condição indispensável para o processo de criação. Com as práticas colaborativas do jogar e brincar tradicionais (peteca, amarelinha, cama de gato, pega-pega, entre outros) almeja-se, através da ludicidade e da participação, intervir nos processos de formação do/a artista, estimulando ações e situações que se orientam pelas noções de trocas e de partilha.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Educação; Brincadeiras; Jogos Tradicionais; Práticas Colaborativas

ABSTRACT

The goal of this article is to investigate the contributions of traditional Brazilian games and plays in the education of the artist, introduced in such a way as to challenge consolidated assumptions in the training of artists in the Brazilian university scene. With the undergraduate course in Arts at the Institute of Art and Social Communication (IACS) at UFF, Niterói, as a locus for experimental work, these pedagogical practices have been applied through the course Proposals with Human and Environmental Interactions, offered to newcomers to the undergraduate course. By introducing plays and games as collective practices, the objective is to challenge the notion that the artist needs to keep themselves isolated in the world, closed off in their own universe, as an indispensable condition for the creative process. With the collaborative practices of traditional plays and games (shuttlecock, hopscotch, cat bed, peg-leg, among others) the aim is, through playfulness and participation, to intervene in the artist's training processes, stimulating actions and situations that are guided by the notions of exchanging and sharing.

KEY-WORDS

Art; Education; Plays; Traditional Games; Collaborative Practices.

RESUMEN

El objetivo de este artículo es investigar las contribuciones de los juegos y las prácticas lúdicas tradicionales brasileñas a la formación de artistas, introducidas de forma a confrontar los presupuestos consolidados en la formación de artistas en el escenario universitario brasileño. Teniendo como locus de experimentación la graduación en Artes del Instituto de Arte y Comunicación Social (IACS) de la UFF, en Niterói, estas prácticas pedagógicas han sido aplicadas a través de la disciplina Propuestas con Interacciones Humanas y Ambientales, ofrecida a los nuevos alumnos de la graduación. Al introducir el juego y la práctica lúdica como actividades colectivas, se pretende cuestionar la noción de que los artistas necesitan permanecer aislados en el mundo, encerrados en su propio universo, como condición indispensable para el proceso creativo. A partir de las prácticas colaborativas de juegos y prácticas lúdicas tradicionales (volante, rayuela, cama de gato, collar, entre otros), se pretende intervenir en los procesos de formación del artista a través del aspecto lúdico y de la participación, estimulando acciones y situaciones orientadas por las nociones de intercambiar y compartir.

PALABRAS-CLAVE

Arte; Educación; Juego; Prácticas Lúdicas Tradicionales; Prácticas Colaborativas.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 148-164 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025146

Introdução

A noção do moderno foi erguida em torno de mitos e de histórias fabuladas que encontram seu ponto de convergência na centralidade da figura do artista, na ênfase em sua genialidade e singularidade diante das banalidades do mundo. Entre esses muitos mitos, se destaca aquele que sugere o isolamento do artista em seu ateliê, à espera da inspiração e do sopro da criação genial no lugar onde "a beleza é perseguida e encetada sob a bênção dos deuses [...], o lugar de isolamento em que a arte ganha existência, [sendo o ateliê um] importante elemento na composição mítica do artista, solidamente fundada no paradigma inaugurado por Van Gogh"[3] (Oliveira, 2011, p. 112-113).

No ateliê, e na mítica que gira em torno dele, o artista constrói sua obra enquanto modela uma personalidade que, muitas vezes, se torna indissociável de sua produção de arte. Entre tantos outros exemplos, o modelo do isolamento mítico do artista foi capturado por Jean Genet (outro artista, escritor, poeta e dramaturgo) em suas visitas ao ateliê de Alberto Giacometti em Paris (Fig. 1): "só quando deixo o ateliê, quando estou na rua, é que percebo que nada mais à minha volta é verdadeiro. Será que o digo? Nesse ateliê, um homem morre lentamente, consome-se, e sob nossos olhos se metamorfoseia em deusas" (Genet, 2001, p. 92).

Fig. 1. Alberto Giacometti em seu ateliê em Paris (circa 1964). Foto: Regan Vercruysse (Fonte: https://www.flickr.com/photos/rverc/42472835910. Licença: Creative Commons).

3 Ver Nathalie Heinich, The Glory of Van Gogh (Princeton: Princeton University Press, 1996).

Outros artistas, alguns com certa dose de ironia e de sarcasmo, pareciam se distanciar desse modelo, como que a afirmar que eram "pontos-fora-da-curva" ou que os tempos eram outros. Esse foi o caso de Andy Warhol, que deslocou sua factory por alguns endereços de Manhattan, Nova York, em especial em torno do Village, no qual prevalecia uma política de portas sempre abertas para os amigos, que lá se reuniam em busca de arte, sexo, drogas e dinheiro. De acordo com De Duve, Warhol localizava a arte entre o desejo e o consumo, não acreditava em criatividade e reduzia a arte a uma questão de comércio, diante do que, ele, Warhol, "queria ser uma máquina" (De Duve, 1989; Wilson, 1968; Bergin, 1967).

De qualquer forma, o ateliê contemporâneo continua sendo, para muitos artistas, um local de produção, eventualmente de negócios quando visitado por colecionadores e galeristas, mas seguramente se distanciou por inteiro daquele modelo de introspecção, isolamento e concentração, próprio do ateliê moderno (Buren, 1979; O'Doherty, 2002, 2007). Enquanto o artista moderno parecia ter o cuidado de não revelar ou mesmo tentar esconder o "dedo" de seus assistentes na produção de suas obras, na atualidade, artistas internacionais, com forte demanda no mercado global, recorrem ao auxílio de muitos assistentes. O caso mais visível e mais público é o do artista estadunidense Jeff Koons, que trabalha com uma legião de assistentes que parece retomar o sistema fordista de produção em série, de maneira a criar condições de atendimento ao mercado de arte. Em 2015, por exemplo, "Koons empregou um formidável exército de mais de 100 pintores para ajudar a completar a série *Gazing Ball* apresentada na Gagosian Gallery" (Halperin; Boucher, 2017).

Neste artigo, tratamos de práticas de arte que se afastam dos dois (ou três) modelos de articulação entre artista e arte, entre artista e produção de sua obra. Neste artigo, a própria noção de artista singularizada na centralidade de uma pessoa, assim como a ideia de arte materializada em uma obra, ou na fisicalidade de uma obra, parecem encontrar um ponto de colapso. No caso, as práticas desenvolvidas na disciplina Proposições com Interações Humanas e Ambientais do curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, têm como objetivos (1) valorizar a colaboração entre participantes, (2) fortalecer o sentido de coletividade nos processos de criação, (3) enfatizar a criação de arte em espaços (públicos) que se situam além dos muros do ateliê, (4) entender o processo de arte onde a arte efetivamente se "materializa" e, consequentemente, (5) desenfatizar o objeto estético como resultado (produto) dos processos de criação artística.

O presente artigo é apresentado em duas partes: na primeira, procuramos discorrer sobre a ênfase que tem sido dada às práticas colaborativas na arte contemporânea, enquanto na segunda parte, tratamos especificamente da experiência de introdução dos jogos e brincadeiras tradicionais brasileiras como processo de arte e de educação do artista, tendo como lócus e foco a formação de estudantes em Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 150-164 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025146

Práticas colaborativas e o espalhamento da arte no cotidiano

A arte contemporânea tem se caracterizado, entre suas muitas vertentes e possibilidades, por um potente espalhamento das práticas artísticas em direção aos meandros sociais e culturais que comumente não são habitados pela arte, sugerindo, conforme apontado por Andreas Huyssen, que o "modernismo invadiu o cotidiano ao invés de tornar-se obsoleto" (1994, p. 47). Esse processo de espalhamento da arte pode ser entendido como consequência do reconhecimento da relevância dos contextos sociais e comunitários na arte, remontando ao final da década de 1980, quando a remoção/destruição do *Arco inclinado* (1981) de Richard Serra representou a crise definitiva da arte *site-specific* e o colapso da noção da autonomia da arte. Essa crise revelou a necessidade da efetivação de um diálogo consistente com as comunidades que se transformavam, a um só tempo, em público e parceiras no processo de criação de arte nas práticas colaborativas. Essa arte que se impunha no início dos anos 1990, cunhada como arte relacional (Bourriaud, 2009), dialógica (Kester, 2004), novo gênero de arte pública (Lacy, 1996) e que sugeria uma virada social (Bishop, 2006), trazia a emergência de experiências que alongavam experimentações dos anos 1960, quando artistas abandonaram os espaços das galerias e dos museus de arte para abarcar diferentes paisagens naturais e se deixar contaminar pela cultura do cotidiano.

Nas práticas colaborativas surge, em destaque, o desmanche do processo tradicional de criação de arte, induzindo os artistas a um processo de colaboração e de contaminação com a alteridade que redimensiona sua lógica de organização do trabalho, na qual o isolamento do artista era reflexo e parte constitutiva. Além disso, é significativo enfatizar que os projetos de arte colaborativa tendem a acolher e a valorizar extratos sociais negligenciados nas práticas da arte moderna, segmentos sociais que são trazidos para o núcleo central do processo criativo, sempre que práticas colaborativas bem sucedidas se coadunam adequadamente com os contextos sociais.

Se, em algumas situações, o artista é chamado a responder individualmente a contextos que lhe são pouco familiares, buscando interagir com esse "outro" que habita esses lugares, em outras situações os processos de colaboração começam já na organização dos coletivos de artistas, antes mesmo de qualquer chamamento para ações ou projetos em resposta a contextos ou lugares específicos. Esses processos de colaboração em coletivos, em especial quando reúnem artistas e não-artistas, podem ser entendidos como oportunidades de alargamento do campo da arte em novas arquiteturas de experiências, consolidando cenários nos quais o artista (isolado) deixa de ser o eixo central.

Nesses deslocamentos, colaborações e coletivismos, o artista, que abandonou o ateliê para vivenciar os espaços desabrigados do mundo, se vê envolto em processos de diálogos e em práticas de negociações que acabam por descentralizar um pilar fundamental do sistema e do mercado de arte: a questão da autoria. Trata-se de pedra capital colocada em disputa pelas práticas colaborativas, dando novos contornos às inquietações de Michel Foucault quando indagou "o que importa quem fala" (Foucault, 2006).

Se não importa ou se pouco importa quem fala, se a noção do artista-autor parece ser cruzada por uma crise, ainda outra questão se instaura com as práticas colaborativas: aquela que enfatiza e que valoriza o próprio processo de criação artística que, com as práticas colaborativas, passa a incluir o diálogo, as negociações e as trocas, e que, como consequência, desenfatiza o prestigiado objeto artístico como resultado da ação de arte. Neste sentido, o artista parece deixar de se afirmar como criador-autor, enquanto a própria noção de obra artística parece entrar em colapso para enfatizar a importância do processo de arte; ou nas palavras de Suzi Gablik, "um aspecto central do pensamento do novo paradigma envolve a mudança significativa [da criação] do objeto para a ênfase [n]as relações, no que o paradigma emergente reflete a vontade de participação social [do artista]" (Gablik, 2002, p. 7).

Na soma desses dois problemas, observados a partir do vigor das práticas coletivas de caráter colaborativo no contemporâneo – (1) o questionamento em torno da autoria e do artista-sujeito isolado no processo de criação e (2) o desprestígio da obra de arte como resultado da ação do artista –, temos procurado enfrentar o processo de educação do artista a partir da experiência do curso de graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense. Uma disciplina específica – Proposições com Interações Humanas e Ambientais – tem servido como plataforma e como ponto de observação/experimentação. Na disciplina, têm sido elencadas proposições de práticas coletivas e colaborativas que perseguem a intenção de questionar a posição social do artista, consolidada no mito do artista moderno e que, com suas variantes, parece persistir no contemporâneo. Um exemplo de prática de ação coletiva bem sucedida no âmbito da disciplina foi *Transporte coletivo* (Fig. 2), uma performance-criação coletiva de estudantes da disciplina, que consistia no deslocamento de cinco estudantes dentro do perímetro criado por uma câmera de ar de pneu de bicicleta. A performance foi realizada apenas duas vezes, como consequência de uma decisão coletiva, ambas em 2014. Na primeira ocasião, cinco estudantes, "acomodados" no espaço exíguo de menos de 1 m2 do interior do perímetro da câmara de ar, se deslocaram entre o campus da universidade, em Niterói, e o Museu de Arte do Rio, na Praça Mauá, Rio de Janeiro, provocando a curiosidade e o interesse de quem cruzava com o grupo em trânsito. A segunda performance aconteceu no percurso entre o campus e um centro cultural em Icaraí, bairro de Niterói, em um trajeto de mais de duas horas que poderia ser atravessado, em condições normais, em menos de 30 minutos.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 152-164 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025146

Fig. 2. Transporte coletivo, 2014. Performance realizada por estudantes da UFF no Centro do Rio de Janeiro (esquina das ruas Primeiro de Março e Assembleia). Foto: Autoria não identificada; coletivo de estudantes da UFF (Fonte: Acervo dos autores).

Com a introdução do lúdico nas práticas de educação do artista no curso de Artes da UFF, jogos e brincadeiras têm sido empregados como dispositivos na disciplina de interações humanas e ambientais, de maneira a avançar, através da participação e da colaboração, no entendimento da arte como ação coletiva.

A ludicidade nos processos colaborativos da educação do artista

Os jogos e brincadeiras são práticas milenares que persistem até os dias atuais, embora apresentem transformações em função dos avanços históricos, sociais e tecnológicos. Um dos efeitos dessas mudanças é a reconfiguração dos espaços destinados à ludicidade. Até algumas décadas atrás, a rua era o principal local de encontro para as brincadeiras – espaço de liberdade, de convivência e de imaginação. Hoje, diante das novas dinâmicas urbanas e sociais, observa-se a necessidade de adaptar ou reinventar formas de manter essas práticas vivas e acessíveis.

Vale destacar que a própria relação entre as brincadeiras e os espaços públicos vem se transformando ao longo dos séculos. Na Idade Média, por exemplo, não havia uma separação rígida entre as brincadeiras de meninos e meninas, tampouco entre as

atividades lúdicas de crianças e adultos. Era comum que homens, mulheres e crianças brincassem juntos de cabra-cega, guerra de bolas de neve, jogos de salão (como os de rima ou mímica), ou que escutassem histórias de fantasmas, lobisomens e do Barba Azul, provocando simultaneamente fascínio e medo nas crianças (Bernardes, 2005).

A ludicidade estava, portanto, profundamente inserida no cotidiano, funcionando como uma forma de expressão e vivência de sentimentos prazerosos. Essa potência dos jogos e das brincadeiras – de provocar sensações intensas, estimular o coletivo e ampliar a percepção do presente – aproxima-se vertiginosamente do fazer artístico.

Ambas as práticas mobilizam a criatividade, o pensamento simbólico e a conexão afetiva com o outro, motivo pelo qual os jogos também são igualmente utilizados na psicologia. A arte, o jogo e o afeto se entrelaçam nesse campo de experiências sensíveis. Ou, como afirmam Jederson G. Tenório e Cinthia L. Silva (2015, p. 417), "o conceito que se propõe sobre jogo é compreendido como espaço de criação, de vivência compartilhada".

No Brasil, algumas brincadeiras tradicionais assumem papel central na cultura popular. A peteca é um exemplo expressivo: trata-se de uma brincadeira ancestral, já praticada pelos povos originários muito antes da chegada dos colonizadores. Era comum entre adultos e crianças, utilizando materiais naturais disponíveis como palha de milho, folhas de bananeira, areia e penas. Cada povo denominava a prática em sua própria língua — os Tupis a chamavam de *Pe'teka* (tapear, golpear com as mãos); os Bororos, de *Paopaó*; os Guaranis, de Mangá; e os Kaingangs, de *Ñaña*. Conforme anotado por Kishimoto (2014, p. 81), "o brincar infantil varia em um país com dimensões continentais, decorrente de sua geografia e da multiculturalidade que o caracteriza e que, no entanto, mostra similaridades e diferenças na prática lúdica".

Embora seja possível jogar sozinho, a peteca é essencialmente colaborativa, assim como a amarelinha e a "cama de gato" – brincadeira com barbantes que formam figuras geométricas nos dedos, sugerindo uma origem chinesa na segunda metade do século XVIII, mas também identificada entre comunidades indígenas brasileiras. Para que sejam efetivados todos os desenhos e as configurações possíveis da "cama de gato", são absolutamente incontornáveis a cooperação e a colaboração ativa de mais de um participante.

Com o passar do tempo, algumas brincadeiras precisaram ser reformuladas para evitar a reprodução de comportamentos racistas ou sexistas. No período colonial, por exemplo, era comum que filhos de senhores "brincassem" com os filhos de pessoas escravizadas de maneira violenta e abusiva. Além disso, impunha-se uma rígida separação de gênero: meninas eram incentivadas a brincar de cuidar da casa e dos filhos, enquanto meninos participavam de brincadeiras mais agressivas e competitivas (Bernardes, 2005).

Sempre que esses jogos e brincadeiras são introduzidos em determinado ambiente, sua recepção é imediata: crianças se envolvem com entusiasmo e adultos experimentam um sentimento nostálgico associado à infância. Essa experiência, marcada por emoção, memória e imaginação, constitui uma forma de vivência artística – performativa, sensível e poética. A valorização da ludicidade persiste hoje em diversas

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 154-164 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025146

áreas, inclusive na saúde. Jogos e brincadeiras são recomendados como atividades terapêuticas, especialmente para idosos e pessoas com doenças neurodegenerativas, como o Alzheimer. Nessas situações, brincar promove sentimentos de alegria, pertencimento e conexão – uma experiência híbrida entre emoção e imaginação. Esse potencial lúdico é igualmente profundamente artístico.

Essa relação tem sido explorada por artistas contemporâneos que incorporam jogos em seus trabalhos. Um exemplo é a ação performática do artista mexicano Gustavo Artigas, que no ano 2000 realizou a performance coletiva *Reglas del juego / Rules of the Game*[4] em um ginásio de esportes da cidade de Tijuana, México, no contexto da mostra internacional *inSite_2000*. Com obras e projetos espalhados dos dois lados da fronteira México e Estados Unidos, o inSite_2000 ocupou espaços institucionais e outros espaços das cidades de Tijuana e San Diego. Na ocasião, Artigas criou uma performance com a participação de dois times estadunidenses de basquete e dois times mexicanos de futsal. Ao apito inicial, os dois jogos se desenrolaram simultaneamente na mesma quadra de esportes, ocupando o mesmo espaço, propondo uma convivência criativa entre regras e culturas distintas. Proposições como a de Gustavo Artigas têm ampliado o campo da arte colaborativa, no qual o processo, mais do que o resultado final, se torna o foco da experiência estética. Nesse contexto, a brincadeira não é apenas um meio, o jogo é a arte.

Partindo dessa premissa – o jogo e a brincadeira como arte e como prática colaborativa –, o trabalho de Gustavo Artigas foi um dos primeiros projetos/obras partilhados com a turma de ingressantes da disciplina Proposições com Interações Humanas e Ambientais do curso de Artes da UFF no primeiro semestre de 2025. A recepção foi extremamente animadora e encaminhamos, na sequência, a proposta de centrarmos as atividades da disciplina em torno dos jogos e brincadeiras tradicionais brasileiras. Com isso, objetivávamos: (1) estimular, através da ludicidade, a participação e a colaboração dos/as estudantes nas atividades da disciplina; (2) enfatizar a relevância das práticas pedagógicas colaborativas e coletivas, em oposição à formação do artista ensimesmado e fechado em suas próprias certezas e convicções; (3) valorizar a experiência dos jogos como prática de arte, dispensando a preocupação em consolidar o processo em um objeto estético; (4) valorizar a tradição e a memória dos jogos tradicionais como prática de arte.

Com isso em mente, o grupo de estudantes partiu para a primeira experiência lúdica com o jogo da peteca. Foram disponibilizadas 12 petecas para que, em pequenos grupos ou em grupos maiores, fosse possível a prática do jogo da peteca na área externa do IACS da UFF (Fig. 3). A atividade se alongou por quase duas horas, podendo ser observado que, enquanto inicialmente alguns/as não tinham familiaridade com o jogo, ou a experiência anterior parecia perdida nos meandros da memória, aos poucos o jogo foi ganhando maior aderência aos corpos praticantes, atraindo a atenção dos passantes e certo contentamento entre os/as participantes.

4 Para informações e imagens sobre Reglas del juego / Rules of the game (2000) de Gustavo Artigas, acessar https://gustavoartigas.com/ga/obras/las-reglas-del-juego-2/ .

Fig. 3. Jogo de peteca na área externa do Instituto de Arte e Comunicação Social, UFF, campus do Gragoatá, Niterói. Fotos: Cecília Susin. (Fonte: Acervo dos autores).

A segunda atividade envolvendo os jogos tradicionais nas práticas da disciplina foi dedicada à "cama de gato", brincadeira realizada em duplas em que os/as participantes se alternam na condição de propositor do gesto e aquele/a que aguarda o gesto para, na sequência, intervir com seus próprios movimentos, alternando os papeis. Na experiência do grupo, a geometria de linhas que ia surgindo, como mágica pela manipulação dos barbantes pelos dedos dos/as participantes, parecia despertar certo encantamento.

Como a atividade programada com certa antecedência, foi estimulado que o grupo, a partir da monitoria, fizesse pesquisas a respeito de como avançar no jogo da "cama de gato" (Fig. 4). Depois da distribuição dos cordões amarrados em pequenos círculos fechados, as duplas se formaram naturalmente e os desafios de avançar nas sucessivas etapas da "cama de gato" foram se impondo, sendo aos poucos vencidos pelo grupo, em soluções que iam sendo partilhadas com o auxílio da monitoria e por outros/as estudantes que encontravam as soluções para a superação da fase.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 156-164 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025146

Fig. 4. Pesquisa em torno da "cama de gato" e o jogo da "cama de gato" sendo partilhado em sala de aula. Fotos: Giovanna Alves e Luiz Sisinno. (Fonte: Acervo dos autores).

Quando todas as etapas do jogo da "cama de gato" haviam sido vencidas, chegando-se a uma situação de *loop* na qual, depois de superada a última configuração das linhas do barbante, voltava-se ao ponto inicial do jogo, o grupo partiu para um desafio em grande escala que estava previsto para aquela mesma manhã: fazer uma "cama de gato" gigante com 25 metros de elástico na área externa do IACS. Nessa nova etapa de transposição do jogo para outra escala, os dedos cederam seus lugares para os corpos dos/as participantes, impondo novas dificuldades e novos desafios. O grupo se dividiu em atividades distintas, uma vez que alguns/as emprestavam seus corpos e atuavam dentro da "cama de gato", enquanto outros/as, de um ponto mais alto de observação, procuravam orientar, com ajuda de barbantes nas mãos, os movimentos daqueles/as envolvidos diretamente no avanço das etapas da "cama de gato" (Fig. 5).

Fig. 5. "Cama de gato" em grande escala na área externa do IACS. Foto: Giovanna Alves. (Fonte: Acervo dos autores).

Algumas etapas foram vencidas, sem que, entretanto, fosse possível chegar ao loop que se apresentava como objetivo final. Diante de cada fracasso na superação das sucessivas etapas da "cama de gato", era necessário voltar ao ponto zero, o que foi feito sucessivamente e com entusiasmo pelos/as participantes, até que certo cansaço emergisse e apontasse para a necessidade de transferência da continuidade do jogo para o encontro seguinte.

Com os ânimos revigorados e com o lastro em novas pesquisas e observações, voltou-se ao jogo da "cama de gato" em grande escala no encontro seguinte e, depois de algumas tentativas infrutíferas, chegou-se finalmente ao loop que vinha sendo perseguido. A atividade foi gravada em vídeo e a etapa que apontou a solução do problema até o *loop* final ficou registrada para ser reproduzida quando o desejo dos/as participantes assim apontar.

A terceira atividade realizada com a turma de ingressantes do curso de Artes da UFF, em Niterói, através da disciplina Proposições com Interações Humanas e Ambientais, foi a brincadeira da amarelinha. Assim como muitos jogos e brincadeiras, é difícil definir com precisão a origem da amarelinha, pois são atividades transmitidas principalmente pela oralidade e praticadas há séculos, uma vez que

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 158-164 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025146

> pode-se dizer que elas [as brincadeiras] incluem a produção cultural de um povo, em certo período histórico, uma cultura não oficial, fluida, caracterizada pela oralidade e sempre em transformação incorporando criações anônimas das gerações que se sucedem. É uma cultura que se caracteriza pelo anonimato, pela tradição de agrupamentos infantis que os reproduzem, especialmente pela oralidade, que ficam gravados na memória das infâncias, que se conservam e se modificam pelo poder criativo do brincante. (Kishimoto, 2014, p. 85)

De qualquer forma, é possível identificar alguns apontamentos sobre a origem da amarelinha. Há quem diga que a brincadeira foi inventada no Império Romano, influenciada pelos treinamentos militares: as crianças observavam as atividades dos soldados e, na sequência, criavam a brincadeira como forma de imitar certos exercícios realizados pelos soldados. Também há quem sugira que a amarelinha tenha sido desenvolvida com base em Dante Alighieri, autor e personagem de *A Divina Comédia*, em uma relação simbólica entre a escalada do Purgatório para ascender ao Paraíso, leia-se céu.

A amarelinha consiste em um percurso que determina se a pessoa deve pular com um ou ambos os pés. Existem várias variações de modelo e de formato, assim como diferentes nomes; no Brasil, é chamada de amarelinha, sapata, maré ou jogo da pedrinha, entre outros.

Na terceira atividade do projeto de monitoria *Ações de Partilha*, dentro da disciplina já mencionada, o grupo brincou de amarelinha na área externa do IACS-UFF, recorrendo aos seguintes materiais: estacas de madeira de 15 cm, um fio de malha na cor laranja, martelo e trena (Fig. 6). Foi utilizado um rascunho como guia para o modelo que seria seguido. A proposta era construir uma amarelinha em que duas pessoas brincassem ao mesmo tempo, juntas. Ou seja, em vez de haver espaços para apenas uma pessoa – como uma área destinada para um único pé –, foram criados espaços para dois pés. Onde tradicionalmente seriam colocados dois pés da mesma pessoa nas "casas" da amarelinha, e onde supostamente haveria quatro "casas", optou-se por colocar apenas três, exigindo que duas pessoas compartilhassem a "casa" central.

Fig. 6. Material e processo de construção da amarelinha no gramado do campus do Gragoatá. Fotos: Giovanna Alves e Luiz Sisinno. (Fonte: Acervo dos autores).

O processo teve início com a apresentação e discussão da proposta com a turma, seguido pela escolha do lugar onde a amarelinha seria instalada; optou-se por uma diagonal que direcionava a ponta da amarelinha (o "céu") para a orla da Baía de Guanabara. As pessoas se dividiram nas diversas funções: medir o espaço para fincar as estacas, pregá-las com ajuda de um martelo e prender o fio de malha. Alguns estudantes participaram mais ativamente que outros, enquanto alguns imprevistos foram enfrentados, como a quebra de algumas estacas, sendo que tudo foi conduzido com muita conversa, risadas e colaboração, até a finalização da estrutura.

O momento de brincar começou com as duplas pulando de mãos dadas (Fig. 7). Essa dinâmica consumiu um tempo significativo, mantendo o jogo clássico de lançar a pedra e evitar pular sobre a casa marcada. Apesar de as regras não serem seguidas à risca, houve muitos erros – próprios de uma reaprendizagem depois de tantos anos sem brincar –, mas também muitas risadas. Depois, começaram a surgir variações: pular a amarelinha com duas pedras (uma para cada pessoa); duas pessoas brincando simultaneamente na amarelinha, porém partindo de extremos opostos; além de duplas partindo de lados opostos. Após quase-quedas e muitas gargalhadas, chegou-se a substituir a pedra por pessoas, que se deitavam no percurso, exigindo que fossem puladas — como se fossem as pedras da versão tradicional. Com isso, parecia ter sido criada uma brincadeira híbrida entre amarelinha e "carniça".

Por fim, ficou decidido que a amarelinha seria mantida no gramado, sujeita a intervenções por estar disposta no espaço público (ou semipúblico) do campus

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 160-164 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025146

universitário. Mais tarde, foi possível observar outras pessoas brincando em duplas – pessoas que não faziam parte da turma. Dessa maneira, a intervenção artística incentivou a participação de outros/as estudantes, ativando o espaço através da ludicidade, como propunha a atividade.

Fig. 7. A brincadeira da amarelinha no campus do Gragoatá. Fotos: Luiz Sisinno. (Fonte: Acervo dos autores).

A respeito da introdução dos jogos e das brincadeiras nas práticas de educação do artista no âmbito da disciplina e do curso de Artes da UFF, foram coletados comentários e observações em rodas de conversas pós-jogos, (1) a respeito da peteca: "desastre, precisamos jogar mais"; "nunca brinquei, mas senti alegria de estar presente, não me distrair com outras pessoas, não deixar a peteca cair…"; "eu não joguei, mas só de olhar… eu sempre joguei na infância e na adolescência; meus filhos jogaram comigo... veio tudo, vieram as lembranças... foi lindo; vou comprar mais petecas (risos)"; "eu vi linhas, quero desenhar"; "as pessoas olhando, foi muito engraçado quando estávamos contando de 10 em 10 e os espectadores riam porque contávamos errado"; "gostei demais do coletivo, às vezes na faculdade é muito individualizada, focando em você. Trabalho artístico é sobre o outro... eu até esqueci que estava na faculdade". Sobre a experiência da "cama de gato" (2): "estou revoltada, foi frustrante na 2ª fase dando sempre errado..., mas faz parte do jogo"; "escuta: temos que lidar com o fracasso"; "festejamos e vibramos quando conseguimos passar da 2ª fase, mas quando não conseguimos de novo, foi frustrante"; "anos sem brincar, achei muito legal brincar com os corpos"; "não dá pra fazer sozinho".

Essa pequena amostragem do que foi dito e coletado acerca das experiências dos jogos e brincadeiras, no caso da peteca e da "cama de gato", apontam para a percepção de que os experimentos pedagógicos e artísticos foram bem recebidos, deflagrando processos de participação e de colaboração que estimulam sua continuidade no âmbito da disciplina.

Considerações finais

Desde os anos 1990, as vertentes hegemônicas da arte contemporânea têm sido atravessadas por um crescente processo de politização, que nos dias atuais encontra um fôlego revigorado na pintura, fotografia, vídeo, performance e expressões comprometidas com questões e manifestações antirracistas, feministas, LGBTs, indígenas, entre outras. Sem que esteja entre os objetivos deste artigo a formulação de uma genealogia do momento atual da arte contemporânea, é possível apontar a derrocada das práticas *site-specific* – nos termos em que foram definidos e defendidos nas audiências públicas que antecederam a remoção do *Arco inclinado* de Richard Serra de uma praça ao sul da ilha de Manhattan, Nova York, em 1989 – como concomitante à superação da noção de autonomia que prevaleceu no moderno.

A partir dos anos 1990, certa conscientização ganhou aderência nos meios de produção artística, apontando para a necessidade de a arte estar mais imbricada e comprometida com as questões do cotidiano. Nesse sentido, era necessário que a arte se tornasse mais dialógica (Kester, 2004), que se aproximasse das comunidades, independentemente de suas constituições, com a perspectiva de escuta e do estabelecimento de parcerias, que com essas comunidades se relacionasse de uma maneira efetiva no processo de arte (Bourriaud, 2009). A arte colaborativa tem auxiliado os/as artistas nas articulações de seus projetos de arte que visam romper o isolamento do ateliê, que buscam sua realização plena no encontro com o mundo, com as coisas do mundo e, acima de tudo, com aqueles/as que habitam esse mundo.

No âmbito das práticas pedagógicas que desafiam as dinâmicas da educação formal do artista, em processos de permanente questionamento e renovação, de maneira a enfrentar o dinamismo da produção de arte contemporânea, um dos grandes desafios é buscar o entendimento, por parte dos/as estudantes de arte, de que a arte não se faz isolada do mundo, de que o/a artista é parte do mundo e que a consciência de mundo e a visão singular diante da vida precisam estar informadas por noções de coletividade, de interação e de colaboração.

Nos experimentos e práticas pedagógicos desenvolvidos com os/as ingressantes do curso de graduação em Artes da UFF, Niterói, as brincadeiras tradicionais brasileiras (peteca, "cama de gato", amarelinha, entre outras) têm sido aplicadas como dispositivos no aprofundamento de percepções do mundo, do sentido comunitário e de pertencimento, e no estímulo à imaginação criadora. Conforme apontado por Tenório e Silva (2015, p. 423), "arte e jogo oportunizam, dentre outras coisas,

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 162-164 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025146

a transmissão de alguns símbolos da cultura de outros povos, a fuga temporária do real, além da possibilidade de solucionar os problemas por meio de situações improvisadas". Na introdução dessas práticas pedagógicas, a ludicidade tem sido tratada como liga na criação de situações que visam superar a crença de que a arte e a condição de criação artística dependem do isolamento do/a artista diante do mundo.

Agradecimentos

Às Pró-Reitorias de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação e de Graduação da UFF por acolher este Projeto de Pesquisa, no âmbito dos Programas de Iniciação Científica e de Monitoria; aos/às estudantes do curso de graduação em Artes que participaram dos experimentos pedagógicos apresentados neste estudo; a Cecília Susin e a Luiz Cláudio Sisinno pela cessão das imagens de sua autoria apresentadas neste artigo.

Referências

BERGIN, Paul. Andy Warhol: The Artist as Machine. **Art Journal,** v. 26, n. 4, p. 359-363, 1967.

BERNARDES, Elizabeth Lannes. Jogos e brincadeiras: ontem e hoje. **Cadernos de História da Educação**, n. 4, p. 45-54, jan./dez. 2005. https://seer.ufu.br/index.php/che/article/view/384

BISHOP, Claire. The Social Turn: Collaboration and its Discontents. **Artforum**, v. 44, n. 6, fev. 2006, p. 178-183.

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

BUREN, Daniel. The Function of the Studio. In: DOHERTY, Claire (ed.). **From Studio to Situation**. Londres: Black Dog Publishing, 2004. p. 16-27.

DE DUVE, Thierry; KRAUSS, Rosalind (trad.). **Andy Warhol, or the Machine Perfected**. October, v. 48, p. 3-14, 1989.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III - Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

GABLIK, Suzi. T**he Reenchantment of Art.** Nova York: Thames and Hudson, 2002.

GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HALPERIN, Julia; BOUCHER, Brian. J**eff Koons Radically Downsizes His Studio, Laying Off**

Half His Painting Staff. Artnet, 20 jun. 2017. https://news.artnet.com/art-world/jeff-koons-radically-downsizes-his-studio-laying-off-half-his-painting-staff-998666

HUYSSEN, Andreas. Escapando da amnesia: o museu como cultura de massa. **Revista do Patrimônio**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 35-57, 1994.

KESTER, Grant H. Dialogical Aesthetics. In: KESTER, Grant H. **Conversation Pieces**. Berkeley, Califórnia: University of California Press, 2004. p. 82-123.

KISHIMOTO, Tizuko Morchidda. Jogos, brinquedos e brincadeiras do Brasil. Espacios en blanco. **Serie indagaciones**, v. 24, n. 1, p. 81-105, 2014.

LACY, Suzanne. Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. In: LACY, Suzanne, **Mapping the Terrain - New Genre Public Art.** Seattle, Wash.: Bay Press, 1996. p. 19-47.

O´DOHERTY, Brian. **Studio and Cube**. Nova York: Bueli Center/Columbia University, 2007.

O´DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O despejo do artista. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 12, p. 24-37, 2011. https://www.e-ublicacoes.uerj.br/concinnitas/article/ view/15254/11555.

TENÓRIO, Jederson Garbin; SILVA, Cinthia Lopes da. Educação Física escolar e Artes: Experiência Pedagógica a partir de Jogos e Brincadeiras. **Salusvita**, Bauru, v. 34, n. 3, p. 417-436, 2015.

WILSON, William. Prince of Boredom: The Repetitions and Passivities of Andy Warhol. **Art and Artists**, v. 2, p. 12-15, 1968.

Submissão: 30/06/2025
Aprovação: 12/09/2025

Pintura e Performance: O Protagonismo da Ação Corporal nos Processos de Criação

Painting and Performance: the Protagonism of Corporeal Action in Creative Processes

Pintura y Performance: el Protagonismo de la Acción Corporal en los Procesos de Creación

Cristiane dos Santos Souza (UFPR-Brasil) [1]

Marcella Gomes Ventura (UFPR-Brasil) [2]

1 Doutora em História da Educação (UFPR). Professora do Bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/8772455705562104. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2646-6840. E-mail: cristianesouza@ufpr.br.

2 Graduanda do Bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pesquisadora do Programa de Iniciação Científica da UFPR. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/5454620361378505. ORCID: https://orcid.org/0009-0002-3939-2147. E-mail: marcellaventura@ufpr.br.

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar a produção da arte performática no diálogo entre corpo e artes visuais. Parte-se do entendimento de que o corpo, enquanto agente expressivo e ativo, pode desempenhar papel fundamental nos processos de criação artística, não apenas como instrumento, mas como presença que imprime gestos e intencionalidades na materialidade da obra. Para construir a base teórica desta investigação, a pesquisa recorreu a algumas contribuições teóricas, como os estudos de Renato Cohen, no que diz respeito à compreensão da performance enquanto linguagem artística; Leda Maria Martins, cuja noção de gesto é explicada como inscrições de saberes culturais; Jorge Glusberg para a compreensão histórica da relação entre artes visuais e performance e, Gilles Deleuze no sentido de perceber o corpo como potência criativa e geração de sentidos. Em relação ao percurso metodológico, duas categorias de análise foram mobilizadas: a de corpo como suporte e corpo como mediação. Dos processos criativos observados, ficou evidenciado a força do gesto, da movimentação e da presença do corpo na construção da imagem. A pesquisa observou, em suas considerações finais, um deslocamento do olhar para o processo de criação, com atenção às marcas, repetições e variações corporais que se manifestam ao longo da produção, respeitadas as particularidades de cada artista. Também, no processo de hibridização entre a linguagem performática e a pictórica, o protagonismo do corpo como agente indispensável na elaboração da obra artística

PALAVRAS-CHAVE

Pintura; Performance; Corpo; Gesto; Materialidade.

ABSTRACT

This article aims to analyze the production of performance art in the dialogue between the body and visual arts. It starts from the understanding that the body, as an expressive and active agent, can play a fundamental role in artistic creation processes, not only as an instrument but as a presence that imprints gestures and internationalities on the materiality of the work. To build the theoretical foundation of this investigation, the research drew on some theoretical contributions, such as the studies of Renato Cohen, regarding the understanding of performance as an artistic language; Leda Maria Martins, whose notion of gesture is explained as inscriptions of cultural knowledge; Jorge Glusberg, for the historical understanding of the relationship between visual arts and performance; and Gilles Deleuze, in the sense of perceiving the body as a creative force and a generator of meanings. Regarding the methodological path, two categories of analysis were mobilized: body as support and body as mediation. From the observed creative processes, the strength of gesture, movement, and the presence of the body in the construction of the image became evident. The research noted, in its final considerations, a shift of focus toward the creation process, paying attention to the marks, repetitions, and bodily variations that manifest themselves throughout the production, while respecting the particularities of each artist. Also, in the process of hybridization between performative and pictorial language, the body emerges as a protagonist and an indispensable agent in the elaboration of artistic work.

KEY-WORDS

Painting; Performance; Body; Gesture; Materiality.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo analizar la producción del arte performático en el diálogo entre cuerpo y artes visuales. Se parte del entendimiento de que el cuerpo, como agente expresivo y activo, puede desempeñar un papel fundamental en los procesos de creación artística, no solo como instrumento, sino como presencia que imprime gestos e intencionalidades en la materialidad de la obra. Para construir la base teórica de esta investigación, la investigación recurrió a algunas contribuciones teóricas, como los estudios de Renato Cohen, en lo que respecta a la comprensión de la performance como lenguaje artístico; Leda Maria Martins, cuya noción de gesto se explica como inscripciones de saberes culturales; Jorge Glusberg, para la comprensión histórica de la relación entre artes visuales y performance; y Gilles Deleuze, en el sentido de percibir el cuerpo como potencia creativa y generador de sentidos. En relación con el recorrido metodológico, se movilizaron dos categorías de análisis: la de cuerpo como soporte y la de cuerpo como mediación. De los procesos creativos observados, se evidenció la fuerza del gesto, del movimiento y de la presencia del cuerpo en la construcción de la imagen. La investigación observó, en sus consideraciones finales, un desplazamiento de la mirada hacia el proceso de creación, con atención a las marcas, repeticiones y variaciones corporales que se manifiestan a lo largo de la producción, respetando las particularidades de cada artista. Asimismo, en el proceso de hibridación entre el lenguaje performático y el pictórico, el protagonismo del cuerpo se presenta como agente indispensable en la elaboración de la obra artística.

PALABRAS-CLAVE

Pintura; Performance; Cuerpo; Gesto; Materialidad.

Introdução

O trabalho tem por objetivo analisar a arte da pintura como ação performática, verificando perspectivas onde o corpo atua como suporte e como mediador integrado à obra analisada. Para tal propósito foram analisadas algumas obras e seus respectivos criadores a partir de duas categorias de observação: o corpo como suporte e o corpo como mediação.

De maneira geral, o corpo assume um papel fundamental no conceito de performance arte, entendida como ato onde "o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento" (Cohen[3], 2009, p. 44), na medida em que se trata de uma linguagem disposta pela presença cuja arte está acontecendo ao vivo, através de um corpo quase sujeito, quase objeto que se integra a materialidade da obra até que se torne parte completa dela, como um sujeito-objeto. Assim, a reflexão contida neste estudo procura deslocar o olhar sobre o resultado da pintura acabada para o processo de construção da obra, procurando observar as ações do corpo no momento da criação.

O referido pesquisador brasileiro Renato Cohen destaca a relação intrínseca da performance que ocorre entre as artes do corpo e as artes visuais. Segundo ele, "a performance pode ser localizada no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida" (2009, p. 30). Ainda lembra que algo "precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local." (2009, p. 28). Ou seja, trata-se de uma arte de presença integrada e mobilizadora.

Nessa perspectiva, a pesquisa em questão observou algumas obras produzidas a partir do engajamento do corpo nos processos de criação, verificando formas diversificadas de produzir arte e, por sua vez, voltadas a um processo de hibridismo entre corpo, pintura e performance.

Em linhas gerais, a pesquisa demonstra que o momento de criação ocorre como uma espécie de relação com a presença do corpo, em que o encontro entre artista, suporte e materiais, num ambiente a ser explorado no ato de criação conduzem, a partir de ações, o resultado de um processo gráfico, imagético e pictórico.

Processos de Criação: O corpo como suporte.

O ponto de partida escolhido como recorte temporal para investigar a relação entre corpo, artes visuais e performance, data da década de 60 do século XX, quando artistas passaram a realizar experimentos nos quais processos de hibridização entre as linguagens artísticas emergiram em suas criações artísticas.

3 Renato Cohen (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1956 - São Paulo, São Paulo, 2003). Formado em Engenharia pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Foi ator, performer, teórico, pesquisador e escritor do livro Performance como Linguagem (1989).

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 168-177 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025165

Nesse período, segundo aponta Jorge Glusberg[4], crítico de arte e artista conceitual argentino, os caminhos "aparentemente divergentes" apontavam para uma única direção: reexaminar os objetivos da arte - de todas as artes - abrindo novas possibilidades para aquela que é a mais sublime parte do homem, marcado por um mundo recém-saído da guerra". (2013, p. 27).

Jorge Glusberg teve um importante papel em interações artísticas criativas entre arte e tecnologia, provendo exposições e intercâmbios internacionais, com foco na promoção e valorização da arte produzida no contexto latino-americano. Em seu livro A Arte da Performance, cita, entre outros, o multiartista alemão Joseph Beuys como um dos primeiros artistas a hibridizar processos de criação envolvendo corpo e intervenção artística.

A obra "Como Explicar Imagens a uma Lebre Morta", apresentada por Beuys em 1965, pode ser considerada uma das primeiras intervenções artísticas em que o suporte é o próprio corpo, ou como sugerido no título deste plano de trabalho, a pintura em performance tem na ação corporal o protagonismo nos processos de criação. Sobre a intervenção de Beuys, Glusberg comenta:

> Com o rosto coberto por mel e folhas douradas, Beuys, carregando uma lebre morta nos braços, percorre o salão, onde estão expostos seus desenhos e pinturas a óleo. Ao final do percurso, senta-se num canto iluminado do recinto e declara: 'Mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos a seu estúpido racionalismo' (Glusberg, 2013, p. 18).

O trabalho artístico de Joseph Beuys, inovador no período e referência em problematizar temas políticos, sociais e ecológicos, abriu caminho para o que hoje podemos entender por performance e arte contemporânea. Seus trabalhos sugerem uma ação mais engajada e comprometida com a vida. Para ele, a arte deveria atuar como uma espécie de intervenção no mundo. Tendo o próprio corpo como suporte, no trabalho citado acima, Beuys não fez uso de tintas, mas de mel para fazer sua crítica social por meio da arte. O mel produzido por abelhas, neste contexto, faz referência ao trabalho coletivo, na qual a ideia de colmeia aproxima-se à organização social da espécie humana.

Os anos que sucederam o período da performance de Joseph Beuys foram de intensos experimentos na relação entre corpos, artes visuais e performance. No Brasil, podemos citar alguns exemplos de performances que tiveram o corpo como suporte. Em 1975, a artista baiana Letícia Parente costurava na sola do próprio pé a frase "made in Brasil". Por meio desta ação, a artista "denunciava uma época em que 'ser feito no Brasil' implicava mesmo dor física, já que a ditadura militar passava pelo seu momento mais violento". (Pompermaier[5], 2017, s.d.). Materialidades, presença,

4 Jorge Glusberg (Argentina, Buenos Aires, 1932) - Argentina, Buenos Aires, 2012). Foi um escritor, editor, curador, professor e artista conceitual argentino. Autor do livro "A arte da performance", do original "El arte de la performance"

5 Graduação em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (2017). Trabalhou como repórter na Revista CULT.

corpo, denúncia, processos de hibridização entre as linguagens artísticas marcaram significativamente a produção artística do período. Corpo e materiais se fundem, "a figura do artista é ferramenta para arte". É a própria arte." (Glusberg, 2013, p. 145).

Em 1979, a escultora e professora carioca Celeida Tostes, na performance Rito de Passagem, cobriu-se de argila e entrou num enorme vaso de cerâmica em uma ação de provocar a saída, como se estivesse sendo expelida do interior de um útero. Um trabalho carregado de simbologias sobre o nascimento e a gestação da vida, no qual corpo e materialidade se fundem. "Ela integra seu corpo à sua matéria de trabalho e posteriormente desliza e sai, como se, simbolicamente, estivesse nascendo". (Diniz[6], 2024, s.d.). Nesta obra, pode ser observada a forte relação entre a criadora, a materialidade, a concepção do trabalho artístico e o processo coletivo, tendo em vista que a artista precisava ser ajudada por duas pessoas para executar a ação proposta, em profundo estado de presença.

Outra artista visual brasileira que deixou uma importante contribuição para a arte contemporânea foi Márcia X (Márcia Pinheiro de Oliveira) que, entre os anos 2000 e 2002, desenvolveu uma série de instalações procurando provocar reflexões sobre o que descreve como obsessões culturalmente associadas às mulheres. Sobre sua performance Pancake, ela descreve em seu site:

> De pé dentro de uma bacia de alumínio, abro, uma a uma, latas enormes de leite condensado (2,5 kg cada) usando um ponteiro e uma marreta. Derramo mais de 25 kg de leite condensado sobre minha cabeça e corpo para depois, com a ajuda de uma peneira, cobrir tudo com mais 7 kg de confeitos coloridos. 'Pancake' tem a duração de 1h, e todos os apetrechos usados e os resíduos resultantes da ação compõem a instalação que permanece em instalação (Marcia X, s.d.).

Os trabalhos de Marcia X provocavam o debate crítico sobre questões voltadas à sexualidade, erotismo, consumo e infância. Especificamente em Pancake, a artista critica condutas de objetificação do corpo feminino e tensiona comportamentos e padrões estéticos associados às mulheres.

As intervenções artísticas até aqui apresentadas, ainda que não utilizando tintas convencionais, apresentam outras materialidades que imprimem aos corpos texturas e impressões pictóricas aleatórias, em que "as performances recuperam o corpo como veículo do fazer artístico". (Glusberg, 2013. p. 100).

É possível observar que o corpo como suporte sugere um tipo de envolvimento direto entre quem propõe e executa a ação, a materialidade, objetos manipulados, interferências ou não do público, ambiente onde ocorre a ação, numa relação simbiótica de interdependências na qual a obra só existe a partir das relações em estado de presença.

6 Mestre em Artes Visuais pelo PPGArtes da (UEMG). Atualmente é professor de Artes Visuais no Centro de Formação Artística e Tecnológica (CEFART) da Fundação Clóvis Salgado (FCS).

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 170-177 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025165

Processos de Criação: o corpo como mediação.

Em relação ao corpo como mediador, uma das categorias abordadas neste artigo trata do corpo como um agente que conecta a ideia à materialidade final da obra, funcionando como um caminho a ser trilhado. Esse percurso envolve o gesto do artista, que reflete em uma sintonia intensa entre o corpo e a obra, especialmente no caso dos pintores, que expressam essa relação pela intensidade das pinceladas, o lançamento da tinta sobre suportes e outras formas de interação corporal com os materiais.

Nesta perspectiva, as pinturas que ocorrem num espaço-tempo determinado, podem ser compreendidas como "ações livres", onde o corpo é acionado como dispositivo de criação. Corpo e ação de pintar se fundem, para além de uma representação estática que pode incidir em um quadro ou tela, onde o está em jogo é a relação performática que ocorre no tempo e no espaço, ou seja, no processo de criação. Dessa maneira, a obra é o processo, o caminho, é a ação no momento da execução, a duração da ação artística.

O trabalho dos artistas Jackson Pollock, Helen Frankenthaler e Flávio Shiró são bons exemplos para a reflexão crítica da categoria corpo como mediação. Pollock desenvolveu um processo criativo espontâneo, no qual o ato de pintar é tão importante quanto o resultado da obra. Já Helen Frankenthaler pode ser observada como uma mediadora de pintura de ação em que tintas são diluídas e impregnadas no tecido da tela. Shiró, por sua vez, se alia a novos materiais e ao gesto espontâneo para a singularidade em suas pinturas.

Jackson Pollock (1912-1956) nasceu nos Estados Unidos, foi um pintor que marcou, com sua trajetória, o movimento expressionista abstrato. Desenvolveu a técnica de gotejamento, na qual aplicava, de maneira abstrata, espontânea e cheia de movimentos, tintas sobre a tela.

O artista, com suas pinturas ações, caminhava sobre suas telas enormes dispostas ao chão, despejando tintas de maneira despretensiosa, numa relação simbiótica entre seu próprio corpo e a obra em processo. Seu corpo, imerso na pintura, ainda que a fizesse com suportes (pincéis, baldes, entre outros), o ajudava a alcançar a intenção pretendida e, de maneira espontânea, o artista reinventava e apresentava para a história da arte um novo modo de fazer pintura. Essa maneira de produzir arte levou o nome de *action painting*, conceito atribuído a Pollock.

O pesquisador Renato Cohen cita a trajetória de Jackson Pollock para discorrer sobre a fase inicial da performance arte, como indicado anteriormente, linguagem artística que desloca o objeto para o corpo mobilizado. Destaca-se que a origem da performance está ligada às intervenções de artistas oriundas das artes plásticas, no início da segunda metade do século XX. Segundo ele:

> É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a performance dos anos 70/80: a action painting. Conforme já comentado, Jackson Pollock lança a ideia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico (Cohen, 2009, p. 44).

Assim, o olhar é deslocado do resultado da pintura para a relação entre o artista e a obra na qual as ações corporais são evidenciadas. O corpo do artista passa a agir como protagonista, como sujeito e objeto de sua obra, entra em contato com os objetos próprios da pintura, imprime nos suportes escolhidos os processos das suas criações. Registros de gestos expressivos culminam no que podemos entender por uma produção pictórica em movimento e, por sua vez, associada ao conceito de performance arte, enquanto linguagem artística mobilizadora do sujeito e do objeto.

Segundo o artista e escritor Artur Matuck[7], prefaciador da obra "Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação", escrita por Renato Cohen, o contexto vivido por Pollock e outros artistas da sua geração foi permeado pelo desejo de ampliação das perspectivas vigentes.

> A expansão das artes plásticas em direção ao território do invisível, do irrepresentável questionava a sedimentação do pensar artístico e reclamava novos conceitos. A noção de performance respondeu as novas proposições estéticas e ao mesmo tempo sugeriu uma nova perspectiva de leitura da história das artes (Cohen, 2009, p. 16).

Da transição da pintura clássica para experimentações que emergiram nesse período, o filósofo Gilles Deleuze[8], na obra "Francis Bacon: lógica da sensação", apresenta algumas considerações:

> Mas esses referentes tácteis da representação clássica exprimiam uma subordinação relativa da mão ao olho, do manual ao visual, enquanto, liberando um espaço que se pretende (erroneamente) puramente óptico, os expressionistas abstratos nada mais fazem que mostrar um espaço exclusivamente manual [...], Mas a Action-Painting faz outra coisa: ela inverte a subordinação clássica, ela subordina o olho à mão, impõe a mão ao olho, substitui o horizonte por um chão (Deleuze, 2007, p. 109).

Dessa forma, é a pintura que se sobrepõe à imagem a partir do interesse encontrado no fazer corporal, para além do desejo óptico de representação, na tentativa disruptiva de romper com tradições explorando outras possibilidades de fazer arte. No contexto dos suportes tradicionais, isso pode significar experimentar a criação de maneira relacional, experimentando novos ângulos espaciais, materiais diversos chegando até mesmo a abandonar os cavaletes. A movimentação no fazer artístico em pintura se torna um tanto mais visível, menos obscurecida, em segundo plano, presa a convenções e, se torna objeto principal do processo de pesquisa.

O protagonismo dessa ação, torna o fazer artístico em pintura um momento caótico, onde o pintor, a materialidade e o suporte se encontram, numa sequência de movimentos aleatórias, em que o corpo passa a "dançar" a pintura e criar imagem,

7 Doutor em Artes em 1989 pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Atua no Brasil como professor, pesquisador, artista plástico, performer e filósofo da arte e da comunicação.

8 Gilles Deleuze, Paris, França (1925) - Paris, França (1995). Estudou Filosofia na Universidade de Sorbonne em Paris. Foi professor no Liceu de Amiens e Liceu Louis-le-grand de Paris. Uma de suas obras mais conhecidas é "Mil Platôs", do original "*Mille Plateaux*".

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 172-177 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025165

através de gestos mediados e conduzidos pelo pincel ou outros objetos que não definem, com precisão, as formas e texturas criadas.

Deleuze explica sobre essa experiência na ação do pintar

> É como o nascimento de outro mundo. Pois essas marcas, esses traços, são irracionais, involuntários, acidentais, livres ao acaso. Eles são representativos, não ilustrativos, não narrativos. Mas nem por isso são significativos ou significantes: são traços assignificantes. São traços de sensação, mas de sensações confusas. [...] E são sobretudo traços manuais. [...] Essas marcas manuais quase cegas testemunham, portanto, a intromissão de um outro mundo no mundo visual da figuração. [...] A mão do pintor interpôs-se para abalar a própria dependência e desfazer a organização soberana da ótica: nada mais se vê, como em uma catástrofe, um caos (Deleuze, 2007, p. 103).

E, em seguida, associa o movimento da *action painting* a uma espécie de dança frenética. Nas palavras dele:

> A mão se liberta e utiliza paus, esponjas, panos e seringas: *Action- Painting*, "dança frenética" do pintor ao redor do quadro, ou melhor, no quadro, que não está estendido no cavalete, mas pregado, não estendido, no chão. Pois houve uma conversão do horizonte em chão: o horizonte ótico se converteu completamente em chão táctil (Deleuze, 2009, p. 108).

Essas rupturas com formas convencionais de pintar podem ser vistas também no trabalho da artista Helen Frankenthaler (1928–2011). A pintora norte-americana associada ao expressionismo abstrato, desenvolveu uma prática em que a ação corporal se inscrevia de maneira decisiva no processo de criação, mas de modo distinto do gesto de artistas como Jackson Pollock. A artista, foi conhecida por pintar de modo a inclinar o recipiente, com certa distância da mão em relação à tela, a partir da pressão do movimento. A gravidade e a absorção do tecido atuavam como coautores, mas era a corporalidade de Frankenthaler que dava o primeiro impulso. Assim, sua ação não se fixava no impacto do traço, mas na regulação da expansão da cor. Uma performance em que o corpo "inicia" e o suporte "continua".

A ação corporal no trabalho de Helen Frankenthaler também pode ser entendida como uma coreografia silenciosa entre decisão física, fluidez material e absorção do suporte. Ao incorporar a fisicalidade da pintura de chão, seu corpo performou um gesto diluído, aquoso e expandido, em que o movimento se prolongava na própria dispersão da cor.

Ainda na perspectiva dos processos de criação, tendo o corpo como mediador, na obra de Flávio Shiró (1936), artista nipo-brasileiro cuja trajetória se consolidou no Brasil, fica evidente a centralidade do gesto como operador estruturante de sua prática pictórica. Sua produção, marcada pela intensidade da gestualidade, está presente no âmbito da abstração lírica e do expressionismo gestual.

O corpo não se limita a um instrumento de execução, mas atua como material simbólico e produtor do espaço pictórico, enquanto a articulação física do artista diante da tela não permanece apenas na configuração formal da superfície que se estabelece entre pintor e tela, mas aparece também como materialidade inserida na ação de

pintar. O mundo que Flávio-Shiró quis retratar, segundo pesquisas de Claudia Stringari Piassi[9], "é construído através do processo criativo pelo gesto e pela materialidade e principalmente pelo universo dos seus sonhos, presente em diversas obras". (2011, p. 186). A pintura de Shiró carrega uma energia física que transmite urgência: o movimento dos braços largos, a velocidade dos traços e a densidade das massas cromáticas revelam a ação corporal como prolongamento direto de pulsões internas reveladas em suas obras abstratas e de grandes formatos. Segundo Piassi, a abstração do artista:

> [...] passa por diversas fases como, por exemplo, aquela em que a materialidade se faz essencialmente presente e que a destreza do corpo do artista contribui com sua agilidade para criar e projetar na tela manchas que se sobrepõem em camadas e criam texturas (Piassi, 2013, p. 16).

Diferente da suavidade translúcida de Helen Frankenthaler, Shiró intensifica o gesto corporal no objetivo de não só evidenciar, mas de construir a matéria. Seu corpo deixava marcas na tela por meio de camadas espessas de tinta, riscos e movimentos bruscos que produziam relevos e texturas. O gesto, assim, não se dissolvia no suporte, mas permanecia visível como um rastro da fisicalidade do artista.

Em linhas gerais, ao analisar as obras de Jackson Pollock, Helen Frankenthaler e Flávio Shiró, é evidente as diferentes formas de organizar a pintura na partir da performance: Pollock, cuja performance era exteriorizada em respingos, atua diretamente com a tela, num espaço de complementaridade junto aos seus materiais. Ele não os manipula somente, ele é manipulado junto a eles pelo seu próprio corpo imerso na movimentação de pintar. Frankenthaler, com uma ação mais delicada que se prolonga na expansão aquosa da cor, regulava a fluidez do pigmento com calmaria, transformava seu material de tintas a óleo empastadas em aguadas como aquarela, e assim deixava ao acaso e seu corpo ao descontrole com relação a posição pictórica, muitas vezes estática quando está no seu estado empastado. Enquanto Shiró lida com o empastamento bruto da materialidade e corporifica o confronto: o corpo enfrenta a tela como outro organismo, deixando nela marcas de um gesto saturado e acumulativo.

O conceito de gesto, nesta pesquisa, aparece através da pesquisadora brasileira Leda Maria Martins[10], no livro Performance do Tempo Espiralar - Poéticas do Corpo Tela. Nessa obra ela aborda concepções de tempo e temas que permeiam o conceito da performance, como duração, espaço, entre outros. Ao expandir as noções da linguagem da performance, através de outras perspectivas, a autora propõe resgates de saberes africanos e latino-americanos, permitindo ampliar as noções do gesto como inscrições de saberes culturais que representam ações simbólicas para uma referida sociedade. O gesto em si provoca e é provocado a partir de manifestações do corpo e da voz.

9 É Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil. Graduação em Educação Artística Licenciatura em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo. (1999).

10 Pós-Doutorada em Performance Studies, New York University, Tisch School of the Artes, 2009-2010; Poeta, Ensaista, Dramaturga e Professora. Autora dos livros Performances do Tempo Espiralar, poéticas do corpo-tela e Afrografias da Memória.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 174-177 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025165

De acordo com ela:

> O gesto, a expressão do movimento, é um código cultural e significa socialmente. Como todo signo, em seu estatuto simbólico, o gesto, independentemente de sua natureza é uma convenção, um signo interpretante em qualquer produção semiótica de uma cultura e, por extensão, de todos os processos de construção cognitiva que essa mesma cultura opera, nos domínios social, estético, filosófico, etc. (Maritns, 2020. p. 84).

Dessa forma, compreende-se o gesto enquanto ferramenta que produz em nossa sociedade, sentidos sígnicos como unidades de comunicação e representações corpóreas. Essa afirmação, aplicada ao contexto artístico da pintura propõe outras experimentações, inseridas em perspectiva decolonizadoras, podendo se desdobrar na análise do corpo que opera a pintura. Levando-se em consideração que a possibilidade de ação de subversão às práticas canônicas ligadas às artes visuais, pode estar diretamente relacionada à compreensão do fazer corporal no espaço de produção, onde o momento de encontro entre o movimento corporal que conduz a criação e a materialidade escolhida, configura-se a partir da sequência de ações corporais, grafado no saber do gesto.

A realização de experimentos performáticos da produção artística até aqui analisada, dialoga com os saberes elaborados pela autora com relação ao conceito de gesto. Ao afirmar que "o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo" (2020, p. 86), Martins contribui para colocar o movimento do corpo e o gesto no centro da discussão, nos permitindo as aproximações possíveis entre a ação performática de Pollock, Frankenthaler e Shiró, em relação ao corpo como mediação. E, nos permite revisitar, a partir deste conceito, as ações artísticas de Joseph Beuys, Celeida Tostes e Márcia X, citados no início deste artigo.

Este grupo de artistas, ainda que em contextos sociais e históricos singulares, contribuíram para a ideia de que a obra não é mais um objeto resultante da criação. A obra é o percurso do encontro, o estado de presença, a experimentação, e muitas vezes, o próprio corpo do criador revelado no processo criativo.

Considerações Finais

Este artigo resulta de uma investigação desenvolvida no Programa de Iniciação Científica da Universidade Federal do Paraná, vinculada ao Projeto de Pesquisa Performance, Conceitos e Produção Artística. A análise das artes visuais como ação performática, verificando perspectivas onde o corpo atua integrado ao processo criativo da obra foi direcionado por meio de duas categorias: o corpo como suporte e o corpo como mediador. A leitura de textos e obras evidenciou o rompimento dos artistas estudados com formas tradicionais de pintura e experimentação visual. A centralidade do corpo nos processos criativos contribuiu para que, de maneira original, singularidades e expressões autorais, articuladas a novos suportes, texturas, materiais, utensílios e tintas fossem gerados, configurando um movimento artístico de caráter disruptivo.

Nessa perspectiva, a obra deixa de ser mero produto e passa a ser entendida como processo, presença e experimentação, em que o corpo criador se integra às materialidades escolhidas. Como afirma Martins, "a síncope do gesto exige disponibilidade corpórea, efeito de técnicas e procedimentos apreendidos por uma metodologia também diversa, recriada no fazer e refazer." (2020, p. 84). O foco no gesto desloca o olhar do resultado para outras possibilidades de criação para além das estabelecidas na tradição.

A performance arte, hibridizada também pela linguagem das artes visuais, se constitui como ato de comunicação, imbricada em relações de tempo, espaço, materialidade e às formas de exibição e circulação. Suas práticas constituem urgências estéticas e transgressões culturais voltadas à criação de novos sentidos, em contraposição a modelos conservadores.

Por fim, compreende-se que o campo de experimentação das artes visuais, em diálogo com a pintura e a performance, relaciona-se diretamente à ruptura de padrões culturais inflexíveis. Nesse contexto, o gesto atua como elemento central na proposição de novas perspectivas e experiências artísticas, funcionando também como agente de resistência.

A ação do corpo nas performances analisadas atua como porta-voz de crítica social, por meio de uma arte engajada, de denúncia e de inovação nas formas de produção artística.

Referências

COHEN, Renato. **Performance como linguagem:** criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

DELEUZE, G. **Francis Bacon:** lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DINIZ, Giovane. **O simbolismo na arte do barro de Celeida Tostes**. Palácio das Artes. 2024. Disponível em: https://fcs.mg.gov.br/o-simbolismo-na-arte-do-barro-de-celeida-tostes/. Acesso em: 20 ago. 2025.

Flavio-Shiró. **Pinakotheke Cultural.** Disponível em: https://dasartes.com.br/agenda/flavio-shiro-pinakotheke-cultural. Acesso em: 27 ago. 2025.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

KING, E. **Helen Frankenthaler's Innovative Soak-Stain Technique**. MYARTBROKER, 6 mar 2024. Disponível em: http://www.myartbroker.com/artist-helen-frankenthaler/articles/helen-. Acesso em: 27 ago. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 176-177 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025165

PIASSI, Claudia Stringari. Materialidade e movimento: o corpo na pintura de Flávio Shiró. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**. Espírito Santo, v. 1, n. 1. p. 179-190, dez, 2011.

PIASSI, Claudia Stringari. **Flavio-Shiró**: sua pintura e sua plurisensorialidade. 2013. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) – Faculdade de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2013. p. 1-170.

POMPERMAIER, Paulo Henrique. **Cinco brasileiras que fizeram do corpo um instrumento artístico e político**. Cult, 4 out 2017. Disponível em https://revistacult.uol.com.br/home/cinco- artistas-brasileiras-corpo-instrumentoartistico/. Acesso em 10 out 2024.

Submissão: 09/09/2025
Aprovação: 20/11/2025

Profartistar e o ensino de arte na formação inicial de professores em artes visuais

Profartistar and art teaching in initial visual arts teacher training

Profartistar y la enseñanza del arte en la formación inicial del profesorado de artes visuales

Jordana Belem Rodrigues (UFPel-Brasil) [1]

Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPel-Brasil) [2]

Ursula Rosa da Silva (UFPel-Brasil) [3]

1 Mestre em Artes - UFPel. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes na Universidade Federal de Pelotas e Bolsista CAPES. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/8361480641437320. ORCID: https://orcid.org/0009-0007-1498-9138. E-mail: jordanabelem90@gmail.com.

2 Doutor e mestre em Dança pela Universidade de Lisboa e professor titular da Universidade Federal de Pelotas. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9388759126062963. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9243-5372. E-mail: marcoaurelio.souzamarco@gmail.com.

3 Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas e professora titular da mesma instituição. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2360365860775097. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0815-6942. E-mail: ursularsilva@gmail.com.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 178-196 Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025178

RESUMO

O presente artigo analisa a formação inicial de professores de Artes Visuais a partir do conceito de *profartistar*, entendido como ação pedagógico-artística que transforma a docência em expressão estética. O estudo fundamenta-se na A/R/Tografia e na perspectiva da sala de aula como obra de arte, em diálogo com autores como Mendes (2019), Rodeghiero (2019) e Freire (2006). O *profartistar* é apresentado como prática que integra arte, vida e educação, por meio de experimentações e vivências estéticas, capazes de sensibilizar corpos em formação e potencializar processos de ensino-aprendizagem mais críticos, reflexivos e afetivos. A metodologia adotada constituiu-se em proposições pedagógicas desenvolvidas durante estágio docente no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. As ações envolveram a criação de mosaicos coletivos em espaços urbanos e o uso de diários de bordo, permitindo que os estudantes registrassem percepções e sentidos emergentes das práticas. A análise dos registros revelou a relevância das experiências estéticas para a construção de significados singulares e coletivos, despertando afetos, memórias e reflexões sobre a docência, a arte e a vida. Os resultados apontam que o *profartistar* favorece a formação sensível de futuros professores, promovendo uma educação que vai além da mera transmissão de conteúdos, estimulando a criatividade, a crítica e a valorização da experiência como saber formativo. Conclui-se que essa abordagem contribui para a constituição de educadores capazes de articular arte e vida em suas práticas, potencializando a sala de aula como espaço de acontecimento, transformação e resistência frente aos desafios contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE

Ensino de Arte; Experiência estética; Profartistar.

ABSTRACT

This article analyzes the initial training of Visual Arts teachers based on the concept of *profartistar*, understood as a pedagogical-artistic action that transforms teaching into aesthetic expression. The study is grounded in A/R/Tography and the perspective of the classroom as a work of art, in dialogue with authors such as Mendes (2019), Rodeghiero (2019), and Freire (2006). *Profartistar* is presented as a practice that integrates art, life, and education through aesthetic experiments and experiences, capable of sensitizing developing bodies and enhancing more critical, reflective, and affective teaching-learning processes. The methodology adopted consisted of pedagogical proposals developed during a teaching internship in the Visual Arts undergraduate program at the Federal University of Pelotas. The activities involved the creation of collective mosaics in urban spaces and the use of logbooks, allowing students to record perceptions and emerging meanings of their practices. The analysis of the records revealed the relevance of aesthetic experiences for the construction of singular and collective meanings, awakening feelings, memories, and reflections on teaching, art, and life. The results indicate that *profartistar* fosters the sensitive development of future teachers, promoting an education that goes beyond the mere transmission of content, stimulating creativity, critical thinking, and the appreciation of experience as formative knowledge. It is concluded that this approach contributes to the development of educators capable of articulating art and life in their practices, empowering the classroom as a space for occurrence, transformation, and resistance in the face of contemporary challenges.

KEY-WORDS

Art Education; Aesthetic Experience; Profartistar.

RESUMEN

Este artículo analiza la formación inicial de docentes de Artes Visuales desde el concepto de *profartistar*, entendido como una acción pedagógica-artística que transforma la enseñanza en expresión estética. El estudio se fundamenta en la A/R/Tografía y la perspectiva del aula como obra de arte, en diálogo con autores como Mendes (2019), Rodeghiero (2019) y Freire (2006). *Profartistar* se presenta como una práctica que integra arte, vida y educación a través de experimentos y experiencias estéticas, capaz de sensibilizar a los cuerpos en desarrollo y potenciar procesos de enseñanza-aprendizaje más críticos, reflexivos y afectivos. La metodología adoptada consistió en propuestas pedagógicas desarrolladas durante una pasantía docente en el programa de Artes Visuales de la Universidad Federal de Pelotas. Las actividades incluyeron la creación de mosaicos colectivos en espacios urbanos y el uso de cuadernos de bitácora, lo que permitió a los estudiantes registrar las percepciones y los significados emergentes de sus prácticas. El análisis de los registros reveló la relevancia de las experiencias estéticas para la construcción de significados singulares y colectivos, despertando sentimientos, recuerdos y reflexiones sobre la enseñanza, el arte y la vida. Los resultados indican que *profartistar* fomenta el desarrollo sensible de los futuros docentes, promoviendo una formación que va más allá de la mera transmisión de contenidos, estimulando la creatividad, el pensamiento crítico y la valoración de la experiencia como conocimiento formativo. Se concluye que este enfoque contribuye a la formación de educadores capaces de articular el arte y la vida en sus prácticas, empoderando el aula como un espacio de ocurrencia, transformación y resistencia ante los desafíos contemporáneos.

PALABRAS-CLAVE

Educación Artística; Experiencia Estética; Proartistar.

Introdução

Este artigo tem como objetivo identificar os sentidos e significados gerados e despertados em um grupo de estudantes do curso de graduação Licenciatura em Artes Visuais, a partir de experiências estéticas proporcionadas por meio de tesselas de um profartistar. O profartistar é um conceito criado na dissertação desenvolvida no programa de pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas, intitulada "Arte, vida e experiência: A sala de aula como espaço do acontecer (2024)". Ele se desdobra em conexões com o campo da educação, entendendo a prática (ação) do professor em sala de aula como sua forma de expressão artística. Este conceito se conecta diretamente à A/R/Tografia[4], e é possível pensá-lo como uma prática construída por meio de trocas de experiências e vivências em sala de aula. Neste sentido, por meio de experimentações e proposições artísticas, a artista-pesquisadora-professora desenvolve os conteúdos do ensino de arte, fazendo atravessamentos e reflexões sobre arte, vida, política, cotidiano, entre outros âmbitos quando necessário. Uma artista-pesquisadora-professora que procura transformar o espaço da sala de aula em um espaço de vida, de acontecimentos, de afecções[5], de experiências estéticas e de discussões reflexivas.

Este conceito/ação foi introduzido durante o estágio docente do PPGArtes-UFPel (mestrado), junto aos estudantes do primeiro semestre do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, com objetivo verificar se o sensível poderia ser despertado pelas práticas propostas. Buscou-se sensibilizar os corpos em formação de professores de artes, a fim de possibilitar reflexões sobre o ser professor, sobre a importância das experiências estéticas, sobre a arte contemporânea, entre outros temas abordados. Tudo isso para que, no futuro, os estudantes em formação possam atuar profissionalmente nos diferentes níveis educacionais com um olhar mais sensível, e ao mesmo tempo, mais crítico. Para que possam ter uma visão ampla e integral sobre o ensino da arte, sobre os diversos assuntos que atravessam este campo, e que intervém nos modos de vida contemporâneos, ou seja, sensibilizá-los para os caminhos que ainda serão percorridos dentro da universidade e fora dela.

Nesta perspectiva de trabalho, nos apoiamos na ideia de que a sala de aula seja "uma obra de arte" (Mendes, 2019, p.61), e que assim, como toda obra de arte, ela está aberta à diversas interpretações, olhares e significados. Uma obra de arte que toca e sensibiliza, mas que muitas vezes também desagrada e desestabiliza, nos deixando em um estado de desconforto. A sala de aula então, pode ser compreendida como obra de arte, capaz de nos despertar do estado de anestesia, provocando e impactando nossos corpos, por meio do nosso contato com produções artísticas e poéticas, ou ainda através de uma proposta profartista de ensino de arte nos espaços

4 Pesquisa Educacional Baseada em Arte. Na pesquisa A/R/Ttográfica, a teoria e a prática andam de mãos dadas, a pesquisa está conectada à produção em arte e à prática da professora/a/r/tógrafa em sala de aula. As identidades de artista, pesquisadora e professora funcionam sempre em conexão.

5 As afecções são signos ou vestígios que um corpo deixa sobre o outro quando de um encontro (Deleuze, 1997, p. 156).

educativos. Uma arte que pode nos afetar e nos desestabilizar, que nos faz refletir, colocar em dúvida e questionar nossas próprias maneiras de ser/estar/pensar/atuar no mundo em que vivemos.

> Precisamos de aventuras moventes que possam nos instigar para que nos arrisquemos no mundo, para que nos reinventemos a cada dia. A arte contemporânea nos faz provocações que contaminam um pensar/viver experiências [...] (Martins, 2006, p.236).

Esta arte que é sensível, mas também desconfortável, é capaz de atuar como uma potencialidade sobre nossas subjetividades, transformando assim, o nosso ser. Que a sala de aula seja vista como um espaço do possível, um espaço de possibilidades de/com arte, de fazer da vida e do viver poesia. Que em meio ao caos seja possível transformar.

O profartistar é um conceito que oferece pistas e abre possibilidades, configurando-se como mais uma forma de fazer no ensino de arte. Trata-se de um conceito que propõe uma ação a ser vivida com envolvimento, desejo e paixão, tornando-se ele próprio uma expressão artística. O profartistar é esta ação viva que os profissionais podem praticar, bem como a artista-pesquisadora-professora, na busca de uma poética na construção do conhecimento e na troca de experiências e vivências em um espaço que poderá acontecer e transbordar, em um espaço de potência de vida. Logo, no estágio docente, em uma turma de estudantes de arte em formação para se tornarem professores, buscou-se a vivência e a experimentação do profartistar. Abriu-se possibilidades. Foi necessário que a professora-artista-pesquisadora afirmasse a potência do viver e elaborasse signos para despertar a potência do pensamento dos estudantes.

Uma das escritas que potencializa e inspira este trabalho, onde o conceito profartistar também se apoia, é a dissertação do mestrado em Educação (UFPel), intitulada *Obra-Aula: Processos, procedimentos e criação de uma docência passarinhar* (2019) de Thiago Heinemmann Rodeghiero. O autor se dedica a pensar uma Obra-aula em um dos fragmentos de sua dissertação, e inicia dizendo que: "uma Obra-Aula começa a se desenhar pelos encontros com a produção do pesquisador e a artistagem docente de Corazza, 2013" (Rodeghiero, 2019, p. 101).

O pensamento do autor contribui com a construção de um modo autoral de pensar a docência e tecer o profartistar. Esse experimento metodológico, enquanto ação de uma artista-pesquisadora-professora – a primeira autora deste artigo – constitui sua prática docente e se estende também aos discentes em processo de formação, que futuramente se tornarão professores, uma vez que o profartistar foi vivenciado em turmas do curso de Licenciatura em Artes Visuais. Assim, este fazer profastista, tem relação direta com a ideia de Rodeghiero (2019, p. 109) que aponta que:

> [...] uma Obra-Aula é criada pela sua própria prática. Observando e investindo nos procedimentos, delimita-se um território com diversas formas de criar. Os arranjos são proliferados, dispensando modos prontos e sem depender de modelos ou de organizações prévias.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 182-196 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025178

Rodeghiero (2019) potencializa a escrita e o pensamento na criação do conceito profartistar, bem como a ideia de obra-aula mencionada na dissertação da qual este recorte faz parte. Por isso, a referência ao trabalho do autor torna-se de extrema importância para o embasamento desta escrita e dos conceitos aqui abordados.

No conceito de profartistar, a sala de aula é concebida como uma obra de arte, que se realiza no encontro sensível entre a artista-pesquisadora-professora (sempre em formação) com os seus educandos. Uma professora que busca lecionar com afeto, paixão e comprometimento sobre questões que envolvem arte e vida. Nesta escrita o profartistar (obra-aula) é apresentado como resultado de uma prática propositiva-artístico-pedagógica, na qual a artista-pesquisadora-professora é um corpo afetado, capaz também de afetar seus educandos, despertando experiências de caráter estético, e por meio delas, potencializando a criação de novos/outros modos de pensar/ser/estar/atuar no mundo em que vivemos.

Uma artista-pesquisadora-professora que se constitui enquanto artista em seu processo de formação, que transforma a docência em sua própria arte. Uma artista- pesquisadora-professora de sua obra-aula (profartistar). Uma artista-pesquisadora-professora de uma docência artística, que busca tocar e afetar, trocar vivências e experiências. Proporcionar uma educação mais sensível aos corpos engessados pelos modos de vida contemporâneos - uma educação que busca transformar a consciência dos sujeitos diante de questões artísticas, educativas, sensíveis, políticas, sociais, culturais, etc.

Metodologia

Apresentaremos uma proposição pedagógica para o ensino das artes visuais – e até mesmo para o ensino de temáticas que permeiam o campo da arte e da educação - nos diferentes ambientes educativos. Para realizar esta proposição pedagógica é importante destacar que ela se constrói a partir de três *tesselas*[6] (peças de mosaico) que ao se conectarem contribuem para colocar em prática o conceito profartistar.

Essas tesselas são necessárias para que a proposição pedagógica do profartistar possa fluir de maneira intrínseca por meio da vida, da arte e da educação: (1) corpos em formação que no futuro irão formar outros corpos; (2) formação sensível de professores em artes visuais; (3) aulas com foco em um apreender para a vida e não só para atuar no mercado de trabalho, com discussões e práticas que sejam significativas e contextualizadas, visando proporcionar experiências de caráter estético, para potencializar outros modos de ser/estar/atuar/pensar/resistir no mundo em que vivemos.

Tessela 1: Corpos em processo de formação – Esta tessela é a base para que a proposição pedagógica seja possível de acontecer, pois são nestes corpos que estão

6 Na dissertação da qual se desdobra este artigo, trago a ideia de que o mosaico representa o mundo da sala de aula, onde cada um de nós é um pequeno pedacinho de azulejo (uma tessela). Um mundo onde a construção do conhecimento vai acontecendo aos poucos, assim como o fazer mosaico. Somos diferentes, assim como cada tessela, que nunca se quebra igual.

em formação que a experiência estética acontecerá, e dos mesmos corpos então, será possível extrair e construir um conhecimento singular e coletivo. Coletivo, pois experienciamos juntos. Singular, pois cada um dos corpos experiencia e sente de maneira diferente e única.

Tessela 2: Formação sensível de professores em Artes Visuais – Esta tessela está relacionada e atravessa as demais, pois formar corpos sensíveis que no futuro irão formar outros corpos (1), utilizando uma abordagem em sala de aula que está focada em um apreender para a vida (3) e não somente para o mercado de trabalho, é de suma importância dentro do âmbito das artes e da educação.

Tessela 3: Aulas potência, experiências estéticas (experimentar, vivenciar) – Essa tessela também se relaciona e atravessa as demais. Corpos formadores em formação (1) estão vivos e experimentando a vida o tempo inteiro. Que essa experiência e formação sensível em artes visuais (2), seja aquilo que potencializa os corpos dos aprendentes para uma aprendizagem mais sensível, crítica e significativa.

Essas tesselas são importantes para guiar a proposição pedagógica do profartistar em busca de uma formação mais sensível e potente dentro do âmbito das artes, mais precisamente das artes visuais. Potencializar a vida, a arte, o corpo. Aproximar a arte de nossas vidas, reconhecendo que ela também está presente em nosso cotidiano. Um desenho, um poema, uma rima, uma escrita, uma colagem, ou qualquer tipo de expressão artística pode surgir nos corpos dos educandos a qualquer momento – como *insight* (que significa percepção), por exemplo. Que as aulas sejam esses momentos de potência que impulsionam a criação. Que a própria ação pedagógica, artística e expressiva em sala de aula, aqui chamada de profartistar, consiga tocar nos corpos em formação, disparando experiências de caráter estético, envolvendo arte, vida e educação. Experiências, trocas e vivências. Construir um conhecimento sensível, consciente e aberto a múltiplas possibilidades. Uma construção que vai se fazendo aos poucos, que vai se formando e se transformando, que potencializa e valoriza a vida, a arte e a educação. Que seja possível formar seres mais conscientes e preparados para viver e enfrentar o caos da sociedade contemporânea.

> É preciso que o professor saiba passear no caos, ou antes, flanar. O conteudismo desenfreado, o frenesi enérgico em lançar matérias no quadro, em encher cadernos e cabeças com regras gramaticais que logo serão esquecidas, esvazia as almas, expulsa a vida e o devir da sala de aula. Mata o pensamento porque não produz afeto, apenas repetição estéril e histérica (Mendes, 2019, p.137).

Assim como afirma Sávio Mendes (2019), na citação acima, quando diz que o conteudismo desenfreado expulsa a vida e o devir da sala de aula, ou seja, apenas reproduzir aquilo que já está dado, não irá produzir afeto e potência, duas características que estão presentes quando a experiência estética acontece. É preciso que os professores de artes em geral (e de outras áreas) sejam potencializadores, e não apenas transmissores de conteúdos. De acordo com Freire (2006), o professor-reflexivo é capaz de pensar sobre sua prática, sobre sua interação com os alunos, e não apenas transmitir conteúdos, como tradicionalmente é feito no contexto escolar.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 184-196 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025178

Profartistando: Construindo sentidos e significados

Durante o estágio docente realizado, a pesquisadora teve contato com as turmas logo no início do semestre (2024-1) para conhecer a turma e realizar uma avaliação diagnóstica. As aulas ministradas pela artista-pesquisadora-professora começaram depois do primeiro mês de observação, pois, nesse período a professora titular, fez uma introdução à disciplina. Logo que começou a lecionar, os encontros ocorreram uma vez por semana, com duração aproximada uma hora e trinta minutos. Houve uma conversa inicial na qual foi explicado que o estágio docente incluiria atividades em sala de aula, que seriam utilizadas como dados para a pesquisa de mestrado, e que seria necessária a autorização dos estudantes para seu uso. Os alunos foram convidados a se colocarem em um estado de abertura ao desconhecido, para experimentar a arte na relação com suas próprias vidas. Os alunos também precisariam estar dispostos e abertos a adentrar no universo da arte, experienciando e vivenciando de outras maneiras, abertos a realizar novas descobertas e a inventar outros modos de ser/estar/pensar/atuar no mundo em que vivemos.

Essa aula reverberou nos diários de bordo de cada estudante das turmas e, a partir deles, foi possível perceber o interesse pelo processo criativo, pela metodologia A/R/Tográfica e pelo conceito profartistar. Percepções A/R/Tográficas apareceram com bastante potência. Na página do diário de bordo a aluna "A" (Figura 1), que faz reflexões sobre ser professor, sobre experiência estética e diz que: "*Experiências são o que nos movem. Experiência estética- sensação subjetiva – capacidade de nos afetar e transformar nos conduzindo para uma direção de aventura por algo desconhecido e inesperado*". São registros que reverberaram a partir da primeira aula que foi conduzido, do primeiro contato que tive com as turmas. Neles começam a aparecer resquícios/rastros deixados pelo profartistar.

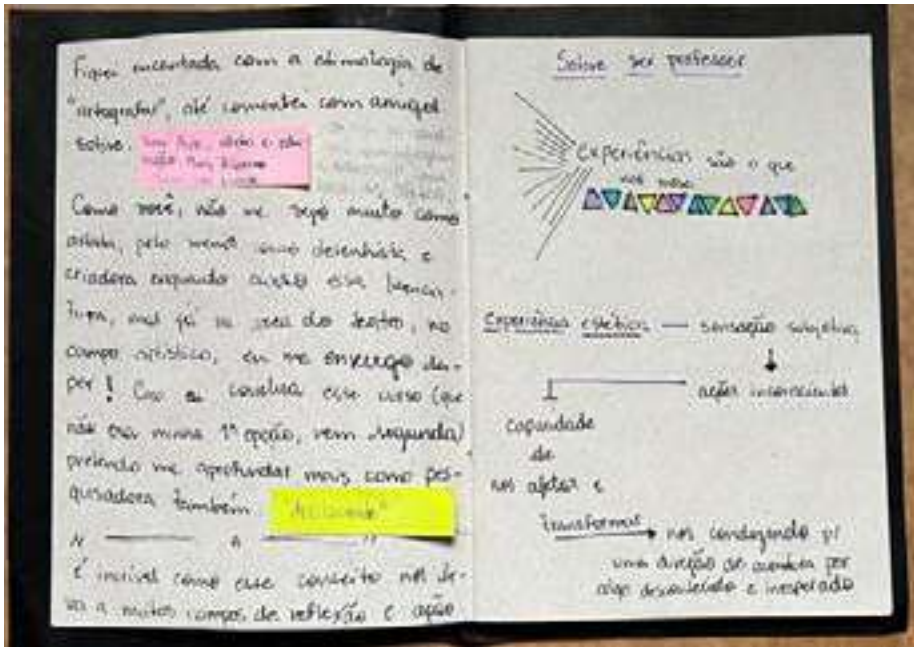


Fig. 1. Fotografia do diário de bordo da aluna A, 2024. Fonte: Acervo da primeira autora.

A aluna "B" (Figura 2), também imprime a fotografia do mosaico de azulejos que foi produzido por mim e abaixo deixa suas reflexões: "T*odos somos diferentes (como cada pedacinho que forma o mosaico).* Reflexão: *A construção do conhecimento é como construir o mosaico, aos poucos e com pedacinhos, vai se formando algo completo e cheio*".

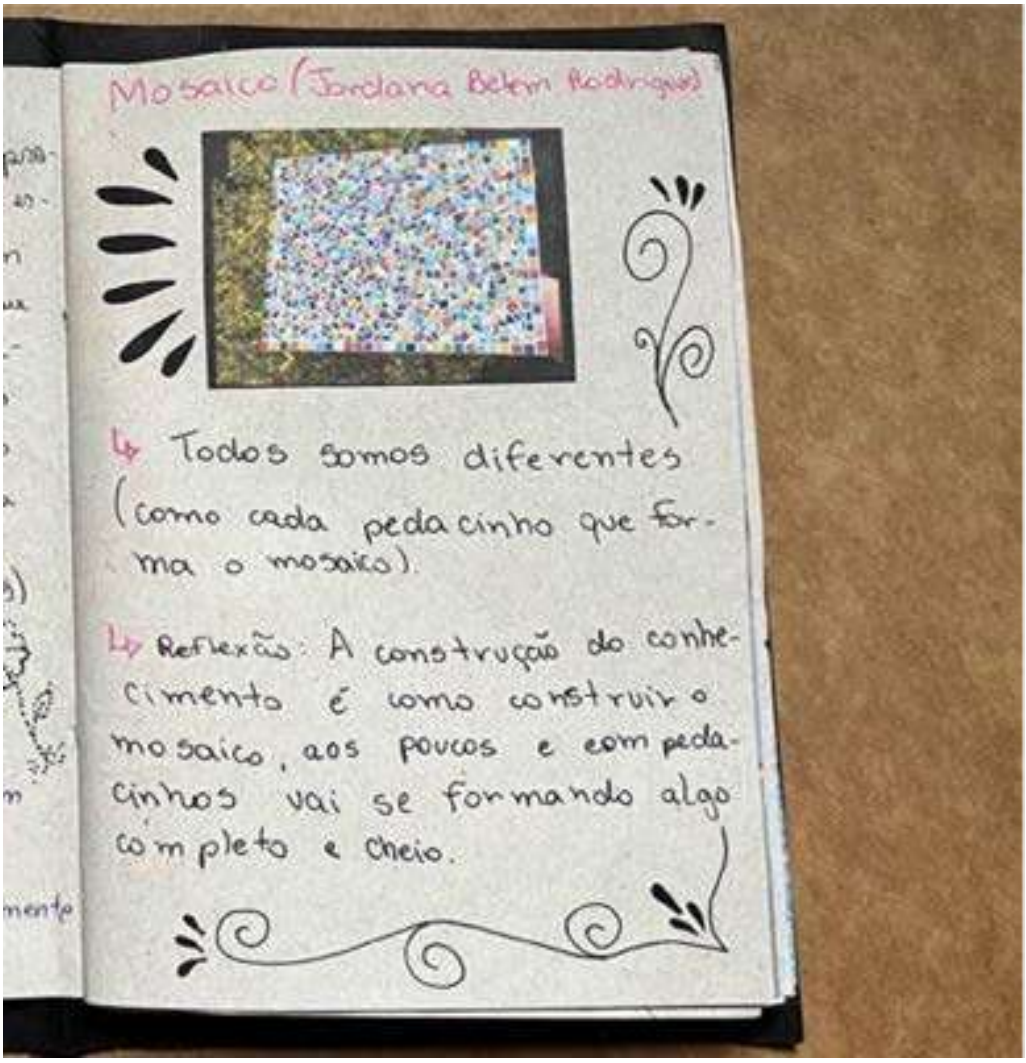


Fig. 2. Fotografia do diário de bordo da aluna B, 2024. Fonte: Acervo da primeira autora.

A aluna "C" (Figura 3) traz um pouco das discussões que foram abordadas em sala de aula e registra: "*Não é sobre ser bonito, nem mesmo perfeito, mas sobre fazer sentido*". Ela vai além, e registra também um pouco do processo de criação desta dissertação, onde ela escreve: "*Conhecimento construído aos poucos, assim como o mosaico*".

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 186-196 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025178

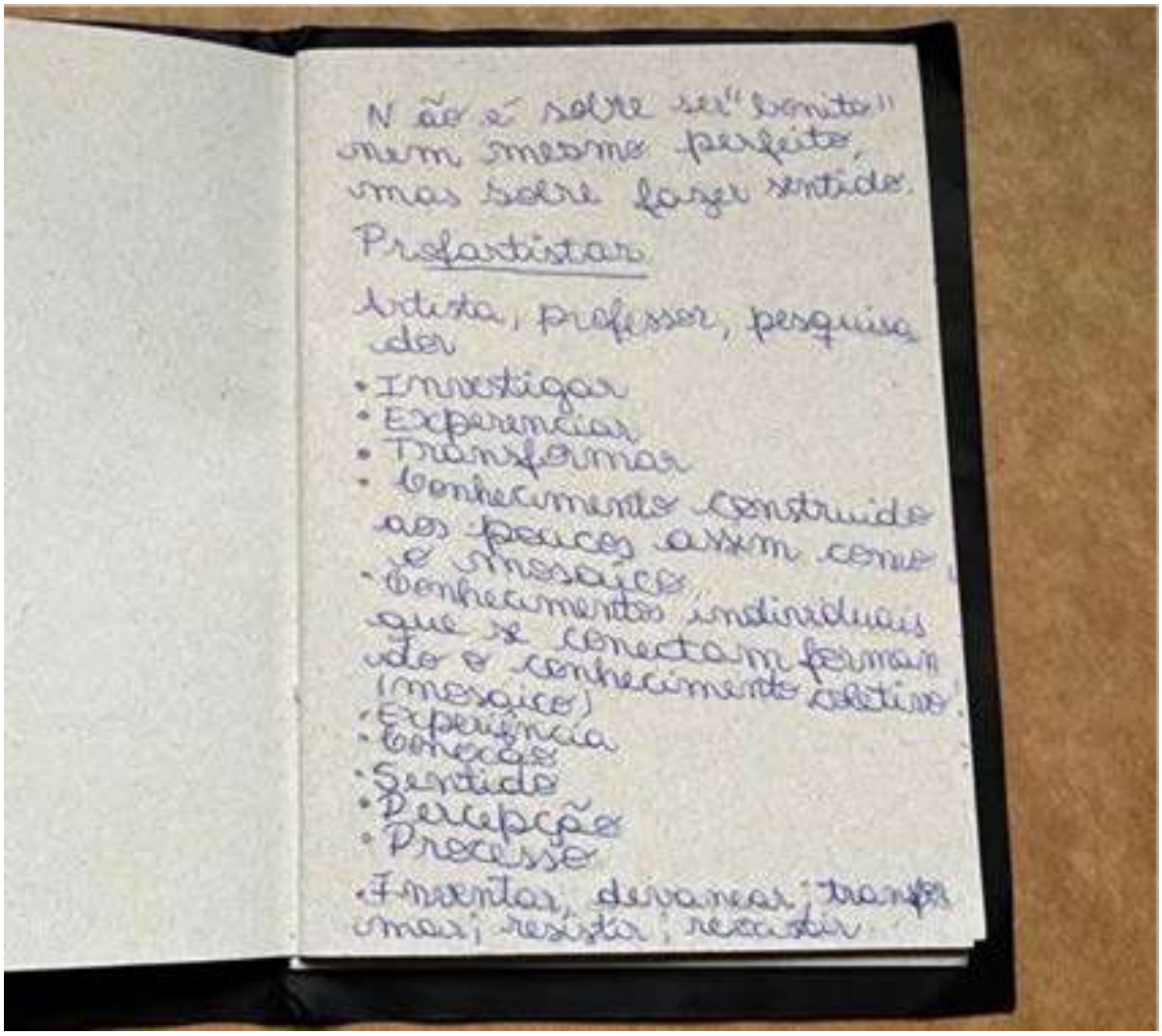


Fig. 3. Fotografia do diário de bordo da aluna C, 2024. Fonte: Acervo da primeira autora.

A partir dos registros podemos perceber que no porfartistar, a teoria e a prática andam de mãos dadas. Tudo está conectado, tudo funciona e faz sentido em conjunto, assim como na A/R/Tografia, onde a pesquisa se conecta à produção em arte e à prática do professor/a/r/tógrafo em sala de aula. Logo esta pesquisa transita nesses lugares, fazendo o profartistar acontecer, o que pode ser percebido nos detalhes de cada palavra, colagem ou expressão artística marcadas nos diários de bordo.

A aluna "D" (Figura 4) parece empolgada ao receber o diário de bordo e registra: "*Inauguração do caderninho (lindo)*". Ela também traz anotações sobre nossas discussões: "*Conecta a arte com a vida, tudo o que a gente vive pode ser trazido para a sala de aula*".

Fig. 4. Fotografia do diário de bordo da aluna D, 2024. Fonte: Acervo da primeira autora.

Desde o início, ela consegue perceber que atravessar os conteúdos ao contexto atual, e as nossas vivências cotidianas é importante. Ela também une o conceito profartistar a um desenho que significa o rizoma, as raízes que se conectam e regista: "*A pesquisa e a aprendizagem como um mosaico que se constrói pedacinho por pedacinho*". E como podemos ver, na primeira página do diário ela registra palavras e expressões que foram comentadas ou pronunciadas em aula, como: potência, devanear, resistir, vida, pontos de vista, mosaico, espelho, entre outras.

Nota-se que a metodologia, o conceito profartistar e o fazer sentido também apareceram com frequência. Parece ser algo que os atravessou coletivamente, porém cada um com a sua própria singularidade, a partir de sua própria subjetividade. Assim como nos diz Larrosa (2002, p.26-27):

> O saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana. [...] Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida.

Vivenciamos a experiência de construir mosaicos nas calçadas ao entorno do Centro de Artes (UFPel) em espaços onde faltavam azulejos (buracos) ou em alguma rachadura que encontrassem. Os estudantes puderam deixar seus trabalhos artísticos na calçada, como marcas, como pedacinhos de vida que ali se encontravam. Voltamos

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 188-196 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025178

para a sala e conversamos sobre a experiência. Ela despertou envolvimento, memórias, afetos, fazendo com que eles percebessem seus corpos cansados por estarem em posições não tão confortáveis, mas ainda assim envolvidos com toda atenção ao processo. A turma relatou que a experiência foi incrível e os estudantes fizeram diversas conexões entre educação, arte e vida. Foi um momento de grande aprendizado e ricas trocas, a partir de uma prática repleta de sentido e significados. Essa atividade (Figura 5) também reverberou como potência integrativa e de socialização dos estudantes, que vinham de diferentes lugares, com diferentes culturas, mas que se encontraram neste espaço para uma formação docente em artes visuais.

Fig. 5. Processo de construção dos mosaicos e os trabalhos finalizados das turmas da graduação em Licenciatura em Artes Visuais, na disciplina de Fundamentos do Ensino das Artes Visuais, 2024. Fonte: Acervo da primeira autora.

Eles vivenciaram e experienciaram o mesmo acontecimento, mas cada um o significou à sua maneira, de acordo com tudo aquilo que carregam na bagagem do seu próprio viver. É incrível perceber tanta participação e envolvimento da turma que assumi como estagiária, principalmente por ter ministrado apenas cinco aulas durante o semestre. Será o início de uma trajetória de trocas de vida e experiências potentes?

A partir do registro da aluna "E" (Figura 6), podemos perceber como o sentimento de pertencimento se fez presente nesta atividade. Ela relata em seu diário de bordo: "*Quando fizemos mosaicos essa experiência mudou a minha visão sobre a minha relação com a universidade e com a cidade. Através dessa experiência pude me sentir pertencente a universidade e a cidade de Pelotas*".

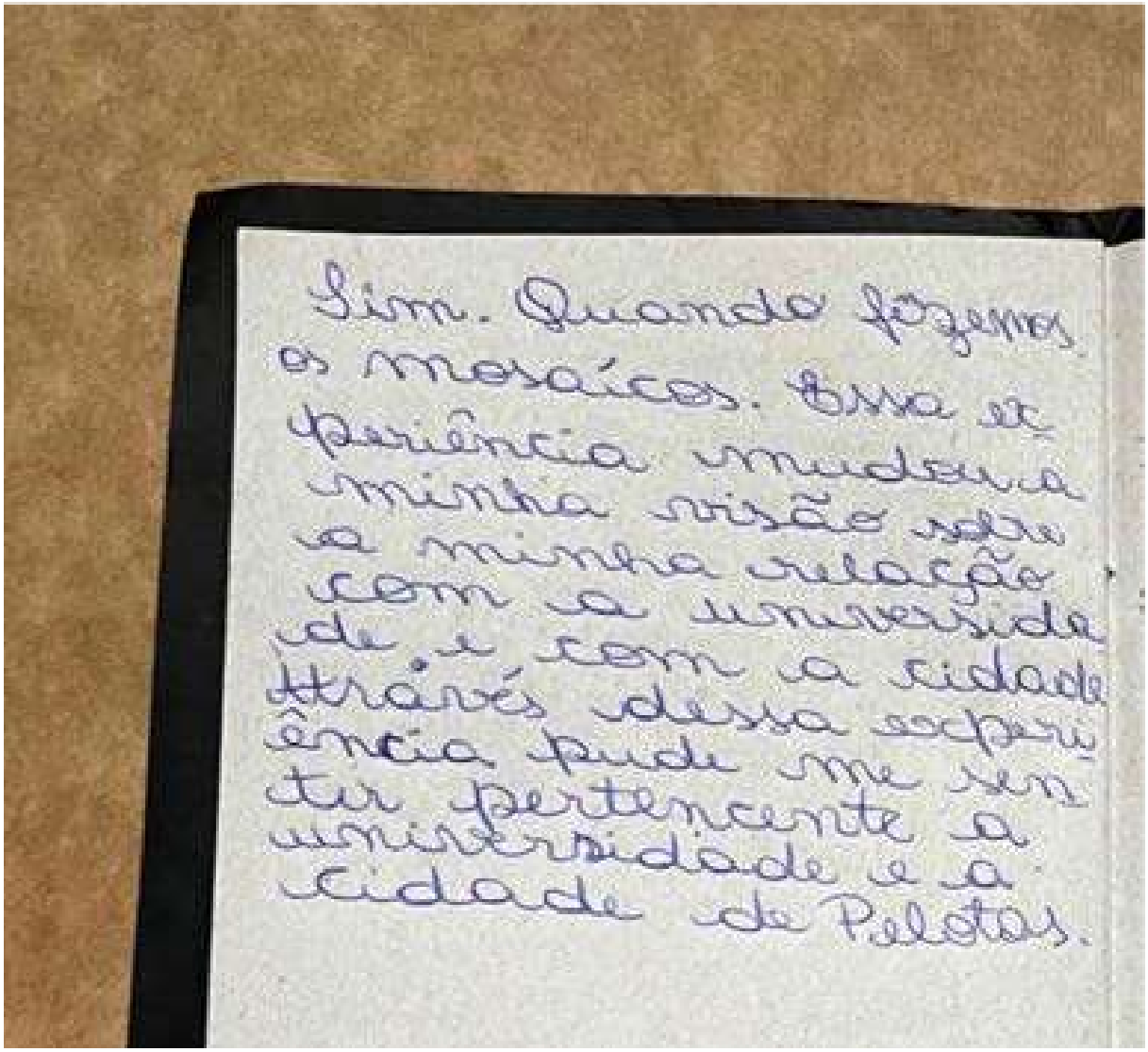

Sim. Quando fizemos os mosaicos. Essa experiência mudou a minha visão sobre a minha relação com a universidade e com a cidade. Através dessa experiência pude me sentir pertencente a universidade e a cidade de Pelotas.

Fig. 6. Fotografia do diário de bordo da aluna E, 2024. Fonte: Acervo da primeira autora.

Essa experiência transformou os sentimentos e as relações que a aluna tinha com a cidade e com a universidade, fazendo com que ela se sentisse mais familiarizada com o novo local, o qual habitará por pelo menos quatro anos (tempo de duração do curso de graduação).

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 190-196 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025178

A aluna "F", faz conexões entre arte e vida, onde o mosaico representa cada um de nós como seres únicos e imperfeitos, e ainda faz menção à importância da educação. Ao lado um desenho que expressa o encaixe e a diferença entre as tesselas, ilustrando a ideia de que somos pontudos e difíceis, mas que em alguns momentos acabamos nos encaixando em algum lugar. Abaixo (Figura 7), podemos observar o relato da aluna "F": "*A analogia de mosaicos como pessoas me agrada muito. Acho que todos são um pouco pontudos, as vezes difíceis de lidar, mas é possível adaptar, encontrar uma maneira de "encaixar" com o outro, até com as partes mais complicadas. Outras vezes é como uma missão impossível, mas só porque não combina com os nossos lados, não significa que seja errado, só não é a nossa "praia". Educação pra mim também é assim, procuramos a melhor forma de aprender, de ensinar, de nos conectar com metades que podem não fazer sentido, mas são importantes, valiosas.*"

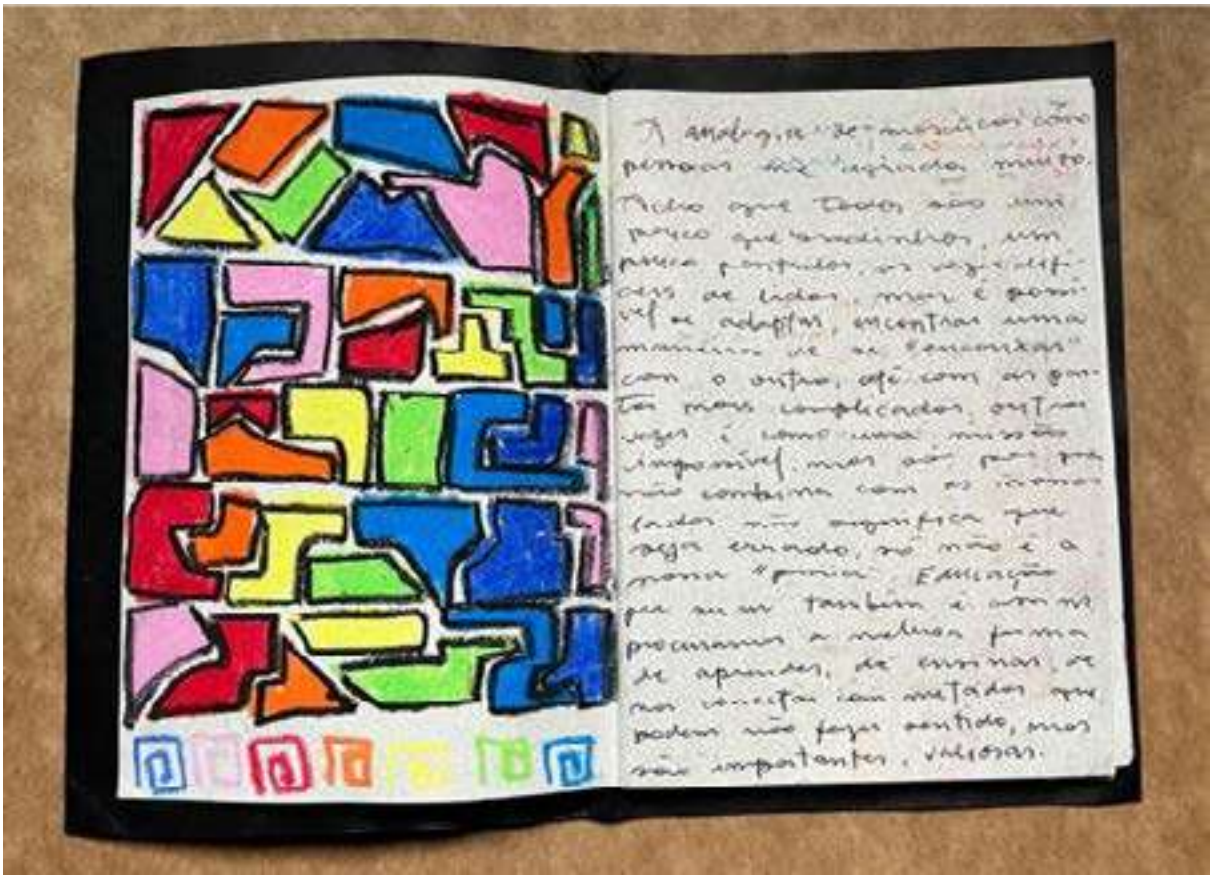


Fig. 7. Fotografia do diário de bordo da aluna F, 2024. Fonte: Acervo da primeira autora.

A aluna "G" (Figura 8), também expressa de uma maneira poética a conexão entre o mosaico, a vida e o ser professor. Ela então faz seu registro no diário de bordo, destacando as palavras professores, alunos e sentido: "*Mosaicos e a nossa vivência: Mosaicos são figuras únicas formadas a partir de fragmentos de diversas cores e/ou materiais. Se olharmos por essa perspectiva, também somos como mosaicos: formados por pequenos fragmentos de características, vivências, costumes, pensamentos e ideias que nos foram doados ou agregados ao longo da nossa existência. Por nossos pais, escola,*

amigos, relacionamentos, lugares, professores e alunos. Esses pequenos pedacinhos que trazemos junto conosco adaptando-os ao nosso sentido e existência, formando assim, que nós somos únicos do nosso jeito. Com imperfeições, com singularidades e com o que faz sentido para cada um de nós, para o nosso viver. Somos mosaicos em constante construção, trocando e recebendo fragmentos, e assim também deixando para trás pedacinhos que já não nos cabem mais, em nossa existência e sentido".

Fig. 8. Fotografia do diário de bordo da aluna G, 2024. Fonte: Acervo da primeira autora.

A aluna "H" (Figura 9), também relata sua experiência no diário, e escreve: "*O ato de se fazer presente na criatividade... Peça por peça construindo a minha individualidade. Carregando comigo todas as pessoas que me atravessam deixando um pouquinho de si comigo, e sendo carregada por cada indivíduo que eu pude me fazer presente no caminho. A energia das conexões ecoando na alma*".

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 192-196 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025178

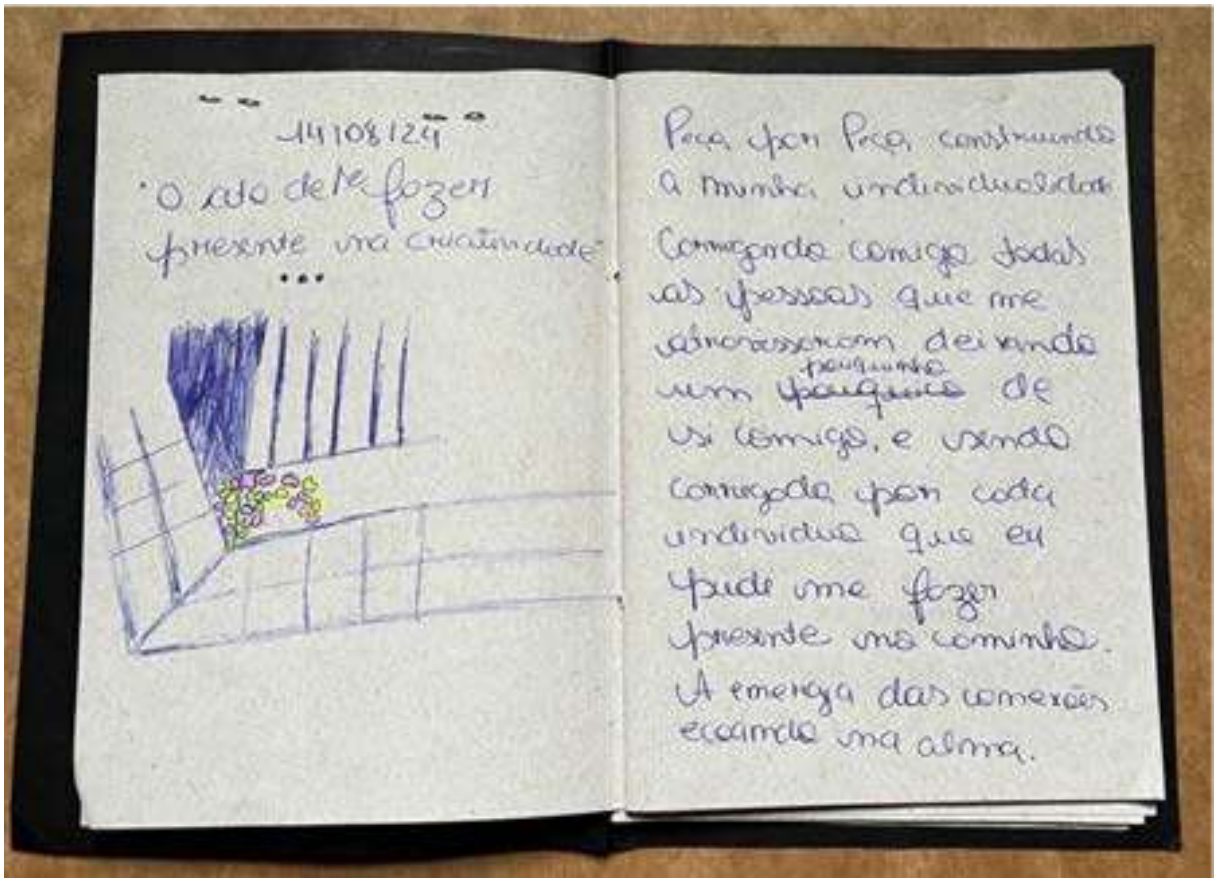


Fig. 9. Fotografia do diário de bordo da aluna H, 2024. Fonte: Acervo da primeira autora.

A aluna "I" (Figura 10), em sua análise, também faz atravessamentos entre arte, vida e experiência. Ela relata o seguinte: "*Somos um grande mosaico formados de experiência e individualidade que preenche cada espaço de nossa composição sobre a vida*". Ainda nesta página ela faz o desenho do mosaico que construiu com seu grupo e comenta ao lado: "*Somos fortes quando montados em coletivo*".

Fig 10. Fotografia do diário de bordo da aluna I, 2024. Fonte: Acervo da primeira autora.

Logo, por meio dos registros, relatos, desenhos, conexões e esquemas desenvolvidos nos diários de bordo, é possível perceber que partilhamos das experiências e vivências juntos, que construímos um conhecimento e um mundo só nosso (singular, mas também coletivo). Algo que os provocou e despertou a experiência, deixou rastros de efeitos em seus corpos e também em seus diários de bordo. A experiência estética reverberou em cada um de forma singular, porém, na maioria deles é possível notar conexões poéticas e sensíveis que são despertadas durante o processo de formação, se estendendo à vida.

Foi possível perceber que as experiências de caráter estético formam os alunos além dos conteúdos da universidade, indo de encontro à suas vidas. Elas deixaram afetos, marcas e vestígios nos corpos. Elas potencializam os sujeitos à criação de sentido e significado, ao pensamento crítico e reflexivo, para uma educação mais integral e mais sensível. Experiências que nos desnudam por inteiro, transformando proposições pedagógicas em experiências de vida, carregadas de sensações, significado e sentido. Dar significado ao conhecimento, perceber por diversas perspectivas, partilhar diferentes visões de mundo, experienciar práticas que se tornam vivência. Mas além das palavras aqui escritas, podemos perceber que o espaço da sala de aula se torna um espaço do acontecer, onde experiências, vivências, partilhas, aprendizados, formações acontecem simultaneamente, e em conexão.

Os resultados são os mais diversos, sendo estes: registros nos diários de bordo artesanais, envolvimento das turmas nas atividades propostas, nas discussões em sala de aula e relação de conexão que tivemos durante nossos encontros. Construir

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 194-196 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025178

mosaicos nas calçadas do entorno da universidade foi uma experiência que atravessou os corpos, fazendo o profartistar acontecer e reverberar.

Nos diários de bordo das turmas, aparecem relatos deslocando a ideia do mosaico para suas próprias vidas, ou seja, eles criaram um sentido próprio para o mosaico a partir de suas próprias vivências. As trocas foram mútuas. O profartistar aconteceu. Vivenciamos experiências, dialogamos, pensamos criticamente sobre os temas abordados, e então a sala de aula se transformou em um espaço de acontecimento, de vivência, de experiência. Que seja sempre possível transformar, vivenciar, experimentar, trocar, discutir, pensar.... Que a arte e a educação sejam sempre potência de resistir e de viver.

Referências

CORAZZA, Sandra Mara. Para artistar a educação: sem ensaio na2o há inspiração. In: CORAZZA, Sandra Mara. **O que se transcrita em educação?** Porto Alegre: UFRGS; Doisa, 2013. Cap.1, p.17-40.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. (L.Orlandi & R. Machado, Trads). Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIAS, Belidson e IRWIN, Rita (Orgs.). P**esquisa Educacional Baseada em Arte**: A/R/Tografia. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

LARROSA, B. Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Jan/Fev/Mar/Abr 2002 n.19 (Jorge Larrosa Bondía, Universidade de Barcelona, Espanha, Tradução de João Wanderley Geraldi, Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística).

MARTINS, Mirian Celeste. Entrevidas: a inquietude de professores- propositores. **Revista educação**, v.31, n.02, 2006. Universidade Federal de Santa Maria/RS. Disponível em https://periodicos.ufsm.br/reveducacao/article/view/1540/852. Acesso em 20/05/2025.

MARTINS, Mirian; PICOSQUE, Gisa; GUERRA, Maria. **Teoria e prática do ensino de arte**: A língua do mundo. Coleção Teoria e Prática - Editora FTD S.A, São Paulo/SP, 2010

MENDES, SAVIO DAMATO. **Acontecimento**: A Aula como Obra de Arte 14/03/2019 177 f. Doutorado em Letras: Estudos Literários. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFJF. Disponível em <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclus ao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7988177 >. Acesso em 20/05/2025.

RODEGHIERO, Thiago. **Obra-Aula**: Processos, procedimentos e criação de uma docência passarinhar. 17/07/2019 154 f. Mestrado em Educação. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Pelotas. Disponível em<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclus ao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7923610>. Acesso em 20/05/2025.

RODRIGUES, Jordana B. **Arte, vida e experiência**: A sala de aula como espaço do acontecer. [não publicada]. 2024. (f.193) Dissertação (Mestrado em Artes) - Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

Submissão: 15/09/2025
Aprovação: 11/10/2025

Um livro, e então outros: notas de uma artista publicadora[1] [2]

A Book, and then Others: Notes from a Publishing Artist

Un libro, y luego otros: notas de una artista publicadora

Fernanda Fedrizzi[3]

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2 O presente artigo corresponde à tradução, ampliação e revisão do texto de minha autoria intitulado *One book after another: notes on self-publishing*, originalmente publicado no periódico The Blue Notebook, v.19, n.2, p. 35–41, 2025. O acesso está disponível em: https://www.bookarts.uwe.ac.uk/blue_notebook/tbn38.pdf.

3 Fernanda Fedrizzi é artista publicadora e doutoranda em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS). Dedica a pesquisa prático-teórica ao lugar por meio da fotografia e dos escritos usando a linguagem da publicação. Lattes: http://lattes.cnpq.br/8362399008203203. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-6377-1222. E-mail: fernanda.fedrizzi@gmail.com. Website: https://www.fernandafedrizzi.com.

RESUMO

Partindo de diferentes concepções sobre o que é um livro, este artigo explora como os limites desses conceitos podem ser desestabilizados por práticas artísticas. Discute as implicações práticas e conceituais das publicações *Entre uma coisa e outra (2024), Preposição (2024) e Problems (2025)*, que possuem ISBNs e são catalogáveis como livros. Adota uma abordagem prático-teórica, articulando reflexões sobre as questões do lugar e da leitura, e compreendendo a fluidez do conceito de livro quando este é criado por uma artista publicadora. Apresenta diferenças entre uma artista que publica e uma artista publicadora, reforçando a necessidade do domínio sobre os meios e processos envolvidos na produção editorial. Conclui que os trabalhos apresentados oferecem uma ampliação do panorama do objeto publicado e que a publicação como uma prática artística inaugura possibilidades de interpretação sobre o que pode ser um livro.

PALAVRAS-CHAVE

Publicação; Livro; ISBN; Lugar; Prática Artística.

ABSTRACT

Starting from different conceptions of what constitutes a book, this article explores how the boundaries of these definitions can be destabilised through artistic practices. It discusses the practical and conceptual implications of the publications *Entre uma coisa e outra (2024), Preposição (2024), and Problems (2025)*, which possess ISBNs and are cataloguable as books. Adopting a practice-based theoretical approach, it articulates reflections on issues of place and reading, acknowledging the fluidity of the book concept when created by a publishing artist. It highlights the differences between an artist who publishes and a publishing artist, emphasising the need for mastery over the means and processes involved in editorial production. The article concludes that the works presented expand the panorama of the published object and that publication, as an artistic practice, opens new interpretative possibilities regarding what a book can be.

KEY-WORDS

Publication; Book; ISBN; Place; Artistic Practice.

RESUMEN

Partiendo de diversas concepciones sobre qué es un libro, este artículo explora cómo los límites de estos conceptos pueden ser desestabilizados por prácticas artísticas. Se discuten las implicaciones prácticas y conceptuales de las publicaciones *Entre uma coisa e outra (2024), Preposição (2024) y Problems (2025),* que poseen ISBN y son catalogables como libros. Se adopta un enfoque práctico-teórico que articula reflexiones sobre las nociones de lugar y lectura, comprendiendo la fluidez del concepto de libro cuando es creado por una artista publicadora. Presenta diferencias entre una artista que publica y una artista editora, resaltando la necesidad de dominar los medios y procesos involucrados en la producción editorial. Se concluye que las obras presentadas amplían el panorama del objeto publicado y que la publicación, como práctica artística, inaugura nuevas posibilidades de interpretación sobre lo que puede ser un libro.

PALABRAS-CLAVE

Publicación; Libro; ISBN; Lugar; Práctica Artísti.

O que é um livro? Esta é a pergunta que dá título ao livro de João Adolfo Hansen, onde este afirma que o livro não é um objeto natural e, por ser artificial, "é mercadoria, produto acabado de vários processos intelectuais, técnicos e industriais; como objeto simbólico, é texto, que pressupõe autoria, que o acabou como obra, e leitores, que nunca acabam" (Hansen, 2019, p. 7 - 8). Mais tarde, no mesmo texto, Hansen afirma que "o livro existiu como objeto escrito antes de ter a forma de códice ou caderno de folhas costuradas ou coladas e encadernadas com capa, lombada, orelhas e contracapa" (2019, p. 22), mencionando que foi somente entre os séculos II e o IV da era cristã que o ocorreu a substituição dos rolos pelo formato de códice (2019, p. 30).

Enquanto isso, em *Is this a book?* (2022), Angus Phillips e Miha Kovac argumentam que a forma e a finalidade do livro mudaram com a chegada das novas mídias e apresentam uma definição técnica de livro: um volume com "uma extensão mínima, ênfase no conteúdo textual e limites à sua forma" (2022, p. 60, tradução minha). Eles também defendem que "o trabalho é apresentado dentro da arquitetura de informação do livro, com números de página, capítulos, uma página de rosto e um índice" (2022, p. 60, tradução minha).

Em entrevista com Sarah Bodman, Paulo Silveira afirma que "o livro é comumente entendido como uma publicação na forma de um códice" (2010, p. 73, tradução minha), mas que, quando falamos de um livro de artista, estamos falando de "uma qualidade autoral, artística e plástica que pode criar uma modificação das qualidades físicas" (2010, p. 73, tradução minha), portanto, este não precisa necessariamente ter a forma de um códice. Neste texto, apresentarei trabalhos que se declaram como livros, analisando as soluções adotadas para viabilizar os trabalhos com proposições diferenciadas, elaborando uma reflexão sobre como uma artista publicadora pode influenciar na concepção do que é um livro e a realização de tais trabalhos.

A artista publicadora e a catalogação

Uma artista publicadora toma a publicação como linguagem, não como meio, idealmente ciente de todas as etapas do processo de criação de uma publicação: concepção, design, edição, impressão, montagem e distribuição. Ela cria pensando em todos os passos de um projeto artístico como parte do trabalho desenvolvido, terceirizando somente o inevitável, como impressões em grandes formatos ou gramaturas. A artista publicadora não é uma artista que propõe publicações, é uma artista que entende a publicação como prática artística complexa, como poética, criando livros, cartazes, folhetos, cartões, bótons, marca-páginas e outros objetos como trabalho de arte completo. Assim como uma pintora domina os passos da fatura de uma tela, os materiais e as técnicas a serem empregados, a artista publicadora possui conhecimento e capacidade para executar todas as etapas da elaboração de uma publicação.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 200-214 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025197

Michaelis Pichler (2019) defende que publicação é um termo abrangente que inclui qualquer forma de informação que possa circular, ser vista ou lida, incluindo livros. Além disso, Anne Moeglin-Delcroix (2015) afirma que a palavra livro pode até se estender a publicações finas, como papel dobrado, páginas soltas ou outras obras de pequena escala. Ela explica que as características definidoras dos pequenos livros vão além de seu formato e argumenta que esses livros são caracterizados por um design modesto e pela falta de pretensão, o que os torna fáceis de produzir e distribuir. Ainda, escreve que os artistas muitas vezes trabalham com eles de maneira autônoma, embora, ocasionalmente, editores possam estar envolvidos. Contudo, este artigo não tem como objetivo estabelecer uma definição fixa de livro ou de publicação.

Em vez disso, busca explorar como os limites desses conceitos podem ser desafiados e reimaginados por meio das implicações práticas e conceituais de trabalhos que desafiam as categorizações tradicionais. O que é uma publicação e o que mais ela pode ser? Como subverter o que é esperado e investigar formas alternativas de fazer livros? Uma das possibilidades é explorar as categorias e as opções disponíveis na Câmara Brasileira do Livro (CBL), órgão brasileiro que organiza, registra e identifica livros no território nacional e atribui o *International Standard Book Number* (ISBN) às publicações. Embora não acredite que um ISBN seja condição necessária para tornar um trabalho de arte um livro, ele confere ao trabalho um *status* oficial, permitindo que este circule pelo mundo como uma criação identificável que pode ser catalogada.

O ISBN é fundamental para a distribuição de um livro, para a estruturação de um sistema bibliográfico e para permitir que as pessoas distingam entre diferentes versões de um trabalho. É um recurso legível por máquina, com um número de 13 dígitos que indica o título, o autor, o país, a editora e a edição de uma obra. O ISBN também é um requisito para o funcionamento de sistemas eletrônicos em livrarias e bibliotecas. De acordo com a Câmara Brasileira do Livro (2025), a primeira discussão sobre a necessidade e a viabilidade de um sistema internacional de catalogação de livros ocorreu em Berlim, em 1966. Em 1967, esse sistema foi reconhecido como o ISBN, desenvolvido no Reino Unido pela J. Whitaker & Sons. Em 1969, o ISBN foi introduzido nos Estados Unidos pela R. R. Bowker e, em 1970, a ISO 2108 foi aprovada. Em 1971, as primeiras agências internacionais foram criadas em países fora da Europa e dos Estados Unidos. No Brasil, a primeira agência de ISBN foi fundada em 1978 e, desde 2020, a Câmara Brasileira do Livro atua como agência brasileira.

Em *Publishing as Artistic Practice* (2016), Annette Gilbert defende que não é incomum que a publicação, ou o ato de publicar, seja um projeto artístico ou seja vista como uma expressão artística. Registrar ISBNs pode ajudar a refletir sobre o que significa ser uma artista publicadora, uma artista que pensa o trabalho como algo tornado público, que publica para ir além do sistema da arte, e que toma a publicação como linguagem, não apenas como meio.

Fiona Banner é uma artista que se autopublica por meio de seu projeto editorial The Vanity Press, nome pelo qual também é conhecida. Em 2009, a artista registra a si mesma como uma publicação com o título *Fiona Banner,* e tatua o número emitido

pela agência britânica de ISBN na parte inferior de suas costas. Banner relata que pensa o trabalho como uma forma jocosa de autorretrato como livro[4]. Seguindo com usos inusitados dos ISBNs, a artista registra sacos, retrovisores, gravatas e até potes de geleia como livros, como pode ser visto, respectivamente, nos seus trabalhos intitulados: *A HYPHEN, AN ISLAND (2021), GODS WITH ANUSES* (2021), *ISBN (*2024) e *Mallarmé* (2024). Nota-se que as possibilidades do livro, ao menos no campo artístico, podem ser expandidas e repensadas de modo que a publicação, enquanto linguagem, tensiona conceitos previamente conhecidos utilizando os meios oficiais.

"Isso é uma publicação"

Partindo de uma reflexão sobre o que define um trabalho como um livro e o papel da categorização na compreensão de sua natureza, surge *Entre uma coisa e outra* (2024). A publicação mede 5 x 18 cm, é impressa em frente e verso em papel cartão de gramatura 300 g/m² e tem acabamento em laminação fosca. O trabalho foi concebido, editado e testado em meu escritório, porém, diferente de outros trabalhos de minha autoria, a impressão foi terceirizada devido à gramatura e ao acabamento desejados. O trabalho foi registrado na CBL como um livro de duas páginas: de um lado, sobre um fundo branco, está escrito "isso não é um marca-páginas" (Fig. 1), em preto; e no lado oposto, sobre um fundo preto, está escrito "isso é uma publicação", em branco, acompanhado pelo ISBN alocado perpendicularmente ao texto, alinhado à direita e ao centro (Fig. 2). Embora possa ser usado como tal, este trabalho não é um marca-páginas. É, de fato, uma publicação, um livro, que explora o que há entre uma coisa – o objeto, marca-páginas – e outra – a publicação.

Fig. 1. Fernanda Fedrizzi. *Entre uma coisa e outra,* 2024. Publicação, 5 x 18 cm. Fonte: Fernanda Fedrizzi.

4 Em publicação realizada no Instagram em 21 de setembro de 2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CFaDNiklLK3/?img_index=1. Acesso em 23 de agosto de 2025.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 202-214 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025197

Fig. 2. Fernanda Fedrizzi. *Entre uma coisa e outra*, 2024. Publicação, 5 x 18 cm. Fonte: Fernanda Fedrizzi.

As afirmações de *Entre uma coisa e outra e suas ambiguidades* lembram René Magritte e a frase "*ceci n'est pas une pipe*", inscrita em *La trahison des images* (1929), onde o artista apresenta a imagem de um cachimbo acompanhada da inscrição "isto não é um cachimbo", provocando uma discussão sobre a natureza da representação e a relação entre imagem e realidade. Algo semelhante pode ser visto em *Entre uma coisa e outra,* no qual a estrutura formal faz referência a um marca-páginas e, ao mesmo tempo, afirma textualmente não o ser. O trabalho é um marca-páginas, na medida em que tem uma forma que lembra tal peça e pode desempenhar essa função. *Entre uma coisa e outra* é um objeto plano, de formato retangular, tradicionalmente entendido como um marca-páginas e, ainda assim, é formalmente um livro, pois está registrado como tal, tendo recebido um ISBN e sido publicado e distribuído de forma adequada e inquestionável. Possuir um ISBN não é uma condição necessária para que algo seja um livro, contudo, é condição suficiente.

Entre uma coisa e outra possui uma tradução oficial para a língua inglesa: *Between one thing and another* (2024) (Fig. 3). Nela, lê-se as mesmas duas frases, acompanhadas de um ISBN de tradução, vinculado ao livro original (Fig. 4). Esta versão surgiu para que o trabalho fosse distribuído no Reino Unido, porém com ISBN emitido no Brasil.

Fig. 3. Fernanda Fedrizzi. *Between one thing and another*, 2024. Publicação, 5 x 18 cm. Fonte: Fernanda Fedrizzi.

Fig. 4. Fernanda Fedrizzi. *Between one thing and another*, 2024. Publicação, 5 x 18 cm. Fonte: Fernanda Fedrizzi.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 204-214 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025197

ISBN, sim!

Em uma conversa entre Leo Findeisen e Bernhard Cella, publicada como NO-ISBN: *Conceptual Perspectives on Contemporary Autonomous Publishing* (2016), publicado no livro *Publishing as Artistic Practice* (2016), de Annette Gilbert, Cella observa que alguns artistas optam por não registrar um ISBN por conta da burocracia, do tempo e dos custos envolvidos ou, ainda, porque seus trabalhos não se enquadram em nenhuma categoria proposta pela agência nacional de registro, como tamanho ou informações exigidas. Cella também argumenta que alguns artistas não registram seus livros para manter seus nomes anônimos, o que é plenamente compreensível. Porém, acrescento que alguns artistas podem não saber o que é um ISBN ou simplesmente não o considerar importante. Acredito que estas pontuações não se aplicam a todos os países, uma vez que publicar um livro no Brasil, como artista publicadora ou editora de artista, é relativamente simples.

O registro de um ISBN na CBL leva apenas um ou dois dias úteis, ou, às vezes, apenas algumas horas. O valor de um ISBN é de R$ 27,40 por livro. Se desejar inserir o livro em uma biblioteca, é necessário solicitar uma ficha catalográfica, cujo valor é de R$ 65,80[5]. Os custos não são particularmente altos e o processo não é complicado: qualquer pessoa pode fazê-lo como pessoa física ou como editora, preenchendo um formulário no site da CBL.

Quais questões as artistas publicadoras levantam ao registrar seus trabalhos? Preparar, produzir, imprimir, montar e distribuir trabalhos de forma independente dá a oportunidade de discutir o que mais o livro pode ser para além dos formatos amplamente conhecidos. Em Entre uma coisa e outra se questiona os limites da definição de livro por dentro do sistema de catalogação. Um livro precisa ser um códice? Não. A atuação em um escritório, como artista publicadora, permite que novos formatos sejam testados, pois há conhecimento dos softwares e equipamentos necessários para viabilizar um trabalho em qualquer formato desejado, testando e aprendendo no processo. Na página de registro de ISBN da CBL é possível registrar livros nos seguintes formatos: CD, DVD, papel, braile, mapa, capa dura, brochura, espiral, canoa, livro em parede, livro em tecido e edição de luxo. Algumas categorias podem causar estranhamento em um primeiro momento, mas deixam claro que há uma diversidade interessante de formatos possíveis além do códice.

Em *A nova arte de fazer livros* (2011), originalmente de 1975, Ulisses Carrión escreve que "um livro também pode existir como uma forma autônoma e independente, incluindo talvez um texto que seja parte integrante e que enfatize essa forma" (2011, p. 14). Segundo Carrión, a antiga arte de fazer livros pressupõe que um livro é um lugar ideal com características ideais, enquanto "a nova arte sabe que o livro é um objeto da realidade exterior, sujeito às condições objetivas da percepção, existência, troca, consumo, uso, etc." (2011, p. 35). Assim, um livro pode assumir qualquer forma ou, ao menos, o livro de artista pode.

5 Valores consultados no *website* da Câmara Brasileira do Livro em agosto de 2025.

Livros, lugares e leitura

Em *A fotografia e o livro de artista* (2004), Paulo Silveira sugere que um livro de artista deve provocar uma emoção específica e transmitir uma sensação de unidade por meio da conexão entre forma e conteúdo, em que a forma em si pode servir como conteúdo, ou o conteúdo pode assumir a forma (Silveira, 2004). Um marca-páginas é um objeto que marca um lugar em um livro (Pascual, 2010). Porém, o que exatamente é um lugar em um livro? Edward Relph (2012) defende que um lugar é onde as experiências cotidianas convergem, conectando-nos a um mundo mais amplo e funcionando como um microcosmo em que os indivíduos se relacionam com o mundo e este, por sua vez, se relaciona com eles. Por meio dessas interações e experiências, o microcosmo é continuamente transformado (Relph, 2012). O mesmo ocorre em publicações e, consequentemente, em livros.

Nosso mundo muda quando entramos em uma publicação, conectando-nos a outra realidade e expandindo nosso microcosmo. Como observa Werther Holzer (2013), o lugar só existe por meio de experiências compartilhadas, especificamente as experiências intersubjetivas das coisas e dos fenômenos com os quais as pessoas se envolvem coletivamente. Sugiro, portanto, que quando lemos, trocamos experiências com o artista ou autor, e a subjetividade do leitor remodela o conteúdo do livro. Assim, vejo uma publicação como um lugar em si mesmo. Quando uma artista publica, ela está, efetivamente, criando lugares conceituais por meio da ação qualificadora da leitura, que presume presença.

No texto *Portrait of the Artist as a Publisher: Publishing as an Alternative Artistic Practice*, de Antoine Lefebvre, publicado no livro *Publishing as Artistic Practice* (2016), o autor pensa sobre a publicação como prática artística alternativa e defende que:

> O conceito de heterotopia, criado por Michel Foucault, é uma descrição precisa de como os artistas tendem a levar a arte para novos lugares ou "não-lugares", onde ela nunca esteve antes. A arte alternativa tende a surgir em lugares inesperados ou em lugares que são transformados pela ação do artista (Lefebvre, 2016, p. 9, tradução minha).

Carrión escreve sobre as relações entre a velha e a nova arte de fazer livros, segundo o qual, antigamente, a poesia, por exemplo, estabelecia uma comunicação intersubjetiva que ocorria "em um espaço abstrato, ideal, impalpável" (Carrión, 2011, p. 28), enquanto na nova arte, "se estabelece em um espaço concreto, real, físico – a página" (2011, p. 28). A página pode vir a ser um lugar transformado pelo artista, que reinventa suas possibilidades.

Ainda, Carrión afirma que "a manifestação objetiva da linguagem pode ser considerada em um momento e um espaço isolados – a página; ou em uma sequência de espaços e de momentos – o livro" (2011, p. 35), ou seja, pode-se compreender que o texto, ou a poesia, ou seja lá qual for a manifestação objetiva da linguagem, é formado por uma sequência de espaços a serem qualificados em parte, a página, e como um todo, o livro. Isso faz com que o espaço qualificado pela ação da presença,

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 206-214 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025197

compreendida pela leitura (a página), seja agente qualificador do todo (o livro), construído nas experiências intersubjetivas. Tal qual espaços geográficos tornam-se lugares por meio da experiência qualificadora da permanência, dada pela presença, a página se torna lugar pelas trocas intersubjetivas entre leitor e texto, entre leitor e manifestação objetiva da linguagem, que alteram não apenas a coisa, como também o fenômeno com o qual as pessoas se envolvem na ação da presença.

Ao se referir a uma leitura reparadora, Michèle Petit menciona a importância da leitura em meios hospitalares e, ao fim, escreve: "a leitura é uma abertura para o outro, pode ser o suporte para intercâmbios" (Petit, 2013, p. 67), e que a biblioteca, lugar dos livros, apoia "um gesto de desapego, de resistência, de transgressão dos limites estabelecidos" (Petit, 2013, p. 113). A biblioteca, espaço qualificado pela presença e pelas experiências intersubjetivas, é um lugar de abertura para o outro, assim como a leitura. É lugar de desafiar os conceitos convencionais de livro e de experimentar novas soluções para conexões.

Marcando um lugar em outro

O trabalho *Entre uma coisa e outra* foi apresentado pela primeira vez durante a residência artística intitulada *Biblioteca Inquieta* no SESC Palhoça, em Santa Catarina, em outubro de 2024. Neste período, também foi criado *Preposição* (2024), um livro em formato A5, feito com papel sulfite de formato A4, de gramatura 75 g/m², cortado ao meio. A publicação possui 200 páginas e é encadernada manualmente, com costura japonesa e fio de algodão branco (Fig. 5). O trabalho conecta quaisquer dois livros em uma estante, estabelecendo uma relação entre eles. É um livro entre lugares, que indica a localização ou posição de um livro em relação a outro. Assim como uma preposição, que não tem significado quando considerada isoladamente, mas estabelece relações de sentido entre termos de uma oração, *Preposição* cria significado ao conectar outros livros.

Fig. 5. Fernanda Fedrizzi. *Preposição*, 2024. Publicação, 14,85 x 21 cm. Fonte: Fernanda Fedrizzi.

Na biblioteca, *Preposição* foi utilizada como suporte para *Entre uma coisa e outra* (Fig. 6), confundindo quem se deparava com os trabalhos nas prateleiras ou nas mesas. A inserção de um livro dentro de outro borra as concepções sobre o que é a verdadeira publicação: o aparente marca-páginas ou o livro em branco que o contém. Em *Bibliographic Performances & Surrogate Readings* (2024), Janelle Rebel observa que "a prática de um artista, designer ou escritor, por exemplo, pode envolver uma prática bibliográfica expansiva" (2024, p. 45, tradução minha) e que essa prática, acredito, permite explorar como objetos, formas e conceitos interagem.

Fig. 6. Fernanda Fedrizzi. Preposição, 2024, e Entre uma coisa e outra, 2024. Publicações, 14,85 x 21 cm e 5 x 18 cm. Fonte: Fernanda Fedrizzi.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 208-214 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025197

A relação entre o livro e seu contexto físico torna-se um meio para questionar os limites do que define um livro e como este significado é construído. Poderia um livro em branco ainda ser um livro? Carrión defende que "fazer um livro é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência paralela de signos, sejam eles linguísticos ou não" (2011, p. 15), e creio que mesmo uma sequência de espaços em branco pode produzir signos. *Various Blank Pages and Ink* (2009), de Doro Boehme e Eric Baskauskas, é um exemplo. Amir Cadôr, escrevendo sobre este trabalho, aponta que os artistas:

> [...] reproduzem todas as páginas em branco, digitalizadas diretamente dos originais que pertencem ao acervo de uma biblioteca universitária, de um grupo de livros de Ed Ruscha, em mais uma paródia, evidente no título, *Various blank pages and ink* (2009). As páginas são impressas, mas não mostram nada além do formato do livro e o espaço vazio (Cadôr, 2016, p. 307 – 308).

Dos livros por mim produzidos, quase todos receberam registro de ISBN, porém apenas *Preposição* conta com uma ficha catalográfica. Para isso, as primeiras 15 páginas da publicação, juntamente com os dados de autoria e a folha de rosto, devem ser enviadas à CBL. *Preposição* não contém nenhuma destas características e informações. Surpreendentemente, a ficha catalográfica desta publicação foi emitida pela bibliotecária responsável após uma breve troca de e-mails, na qual foi explicado que o livro é um trabalho de arte, devendo, então, ser classificado como "Arte Contemporânea Brasileira – Século XXI", informação incorporada ao documento. A ficha catalográfica está alocada na penúltima página, impressa em uma etiqueta adesiva branca com texto em preto. Os livros *Preposição* foram deixados na biblioteca do SESC Palhoça, catalogados e disponibilizados para empréstimo.

Como existem (aproximadamente) onze preposições de lugar no português brasileiro, produzi onze livros para inserir na biblioteca. Esse número é comumente utilizado no ensino para simplificar as relações espaciais em nosso idioma. Essas preposições incluem: "perto de", "longe de", "ao lado de", "na frente de", "atrás de", "em volta de", "dentro de", "fora de", "entre", "em cima de" e "embaixo de". Embora existam combinações e expressões adicionais, esta lista básica é amplamente reconhecida como a base para o ensino e a compreensão das preposições de lugar.

Criando problemas

A partir das questões levantadas por *Entre uma coisa e outra*, foi elaborado, em colaboração com Sarah Bodman, um trabalho que desafia as bibliotecas britânicas. *Problems* (2025) é uma publicação bilíngue composta por dois livros, em formato de adesivo, alocados em uma luva, em formato de envelope de papel semitransparente, com dimensões de 13,2 x 8,5 cm (Fig. 7). O livro preto traz a frase "nós criamos problemas" em destaque e, logo abaixo, o mesmo texto em língua inglesa: "*we*

create problems". O fundo da página apresenta o desenho de um livro em formato de códice em tom cinza. Abaixo e à esquerda, veem-se os nomes das autoras e o ISBN da publicação. No outro livro, em fundo branco, lê-se as frases em ordem inversa: inglês em destaque e português em forma diminuta logo abaixo (Fig. 8). Repetem-se os dados de autoria e de ISBN. Os livros têm formato A7 (10,5 x 7,4 cm), impressos digitalmente em papel matte, e configuram um mesmo livro apresentado em dois volumes. Os envelopes foram comprados prontos e os livros foram impressos em uma gráfica especializada na Inglaterra[6].

Fig. 7. Fernanda Fedrizzi e Sarah Bodman, *Problems*, 2025. Publicação, 13,2 x 8,5 cm. Fonte: Fernanda Fedrizzi.

6 Durante o período de doutorado sanduíche no Reino Unido, realizado de novembro de 2024 a abril de 2025, e na ausência de um espaço de trabalho e de equipamentos de artista publicadora, por decisão conjunta com Sarah Bodman, optou-se pela terceirização da impressão.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 210-214 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025197

Fig. 8. Fernanda Fedrizzi e Sarah Bodman, *Problems*, 2025. Publicação, 13,2 x 8,5 cm. Fonte: Fernanda Fedrizzi.

Registrar um ISBN no Reino Unido é mais custoso do que no Brasil. Lá, é necessário entrar em contato com a empresa nacional responsável pelos registros, Nielsen Book Services (NBS), e adquirir um número custa £93,00[7]. A emissão de um número pode demorar de algumas horas a 5 dias e, assim como no Brasil, há regras que definem o que pode e o que não pode receber um ISBN. A NBS deixa claro que impressos artísticos sem página de rosto e sem texto não devem receber registro. Ainda assim, é possível. Sarah possuía diversos números de ISBN, adquiridos em lote, e disponibilizou um destes para a execução de *Problems:* um impresso artístico, um livro, uma publicação.

Enquanto no Brasil há necessidade de depósito legal de um exemplar à Biblioteca Nacional, no Reino Unido e na Irlanda é preciso realizar o depósito legal junto a seis bibliotecas: a Biblioteca Britânica, a Biblioteca Nacional da Escócia, a Biblioteca Nacional do País de Gales, a Biblioteca Bodleiana da Universidade de Oxford, a Biblioteca da Universidade de Cambridge e a Biblioteca do Trinity College Dublin. *Problems* foi enviado às bibliotecas acima indicadas e não sabemos quais problemas de catalogação criamos; contudo, certamente os criamos, e esse era o intuito do trabalho: criar um livro que foge aos padrões e distribuí-lo como tal, testando a aplicação de ISBNs em publicações de formatos diversos e, ainda, defendendo-os como livros.

7 Valores consultados no website da Nielsen Book Services em agosto de 2025.

Conclusão

Idealizados como livros, *Entre uma coisa e outra, Preposição e Problems* se tornaram o que são: trabalhos que incorporam a fluidez e a transformação do próprio conceito de livro, quando protegidos pelo guarda-chuva da publicação e da autoria de uma artista publicadora. Em diálogo com o trabalho do artista Fabio Morais, cuja peça *Eu não valho nada mas eu gosto de você* (2018), criada para a exposição *Sobre Publicações* (2018), reflete sobre o contexto dos artistas publicadores no Brasil, é possível entender que os livros realizados fora dos formatos convencionais oferecem uma ampliação do panorama do objeto publicado.

Ser uma artista publicadora pressupõe uma certa propriedade sobre os meios e processos envolvidos na produção editorial, como conhecimentos em design gráfico, técnicas de impressão e seleção de materiais. É possível aprender sobre alguns desses processos em livros como *O livro de fazer livros: produção gráfica para edições independentes* (2024), de Cecília Arbolave, e o zine *Pequeno Manual de Empoderamento Gráfico* (2019), de Gustavo Reginato, que apresentam os caminhos a serem percorridos por artistas que desejam publicar. Contudo, nem toda artista que publica pode ser considerada uma artista publicadora, uma vez que é possível delegar integralmente as etapas de edição e de produção gráfica. O domínio das técnicas é essencial para a artista publicadora, mesmo nos casos em que determinadas fases, como a impressão, demandem terceirização devido à sua complexidade. Estes conhecimentos asseguram a coerência estética e conceitual dos trabalhos, conferindo maior autonomia à artista para explorar os limites conceituais do que por ela é criado.

Registrar e catalogar são meios de disseminação ou oficialização de um trabalho, e a publicação é uma abertura a outras possibilidades de interpretação sobre o que mais pode ser um livro. A autopublicação como prática artística e a compreensão do que é ser uma artista publicadora podem influenciar a concepção de um entendimento diverso sobre o que é um livro. *Entre uma coisa e outra, Preposição e Problems* se tornam parte de uma conversa mais ampla sobre a fluidez e a multiplicidade que uma publicação pode apresentar, principalmente por meio das possibilidades oferecidas pela CBL, ou pela NBS, quando o desejo é criar um livro. Compreendendo os livros, em especial os livros de artista, como objetos moldados pelo contexto e pela experiência, sugiro que livros, em um sentido amplo, e publicações, como um todo, podem e devem ser vistos como lugares.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 212-214 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025197

Referências

ARBOLAVE, Cecília. **O livro de fazer livros:** produção gráfica para edições independentes. São Paulo: Lote 42, 2024.

BANNER, Fiona. **Fiona Banner aka The Vanity Press.** Disponível em: https://www.fionabanner.com. Acesso em 23 ago. 2025.

BODMAN, Sarah. Interview with Paulo Silveira. In: Bodman, S. Sowden, T. **A Manifesto for the Book**. Bristol: Impact Press, 2010, p. 73 – 80.

BODMAN, Sarah. SOWDEN, Tom. **A Manifesto for the Book.** Bristol: Impact Press, 2010.

CADÔR, Amir B. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO. **Câmara Brasileira do Livro**. Disponível em: https://www.cblservicos.org.br. Acesso em 23 ago. 2025.

CARRIÓN, Ulisses. **A nova arte de fazer livros**. Tradução de Amir Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CELLA, Bernhard. NO-ISBN: Conceptual Perspectives on Contemporary Autonomous Publishing. In: Gilbert, A. **Publishing as Artistic Practice**. Berlin: Sternberg Press, 2016, pp. 190-203.

GILBERT, Annette. **Publishing as Artistic Practice**. Berlin: Sternberg Press, 2016.

HANSEN, João Adolfo. **O que é um livro?** Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

HOLZER, Werther. **Sobre territórios e lugaridades.** Cidades, v.10, n.17, p. 18 – 29, 2013.

LEFEBVRE, Antoine. Portrait of the Artist as a Publisher: Publishing as an Alternative Artistic Practice. In: GILBERT, Annette. **Publishing as Artistic Practice**. Londres: Sternberg Press, 2016, p. 2 – 10.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Pequenos livros & outras pequenas publicações. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 5, n. 9, 2015, p. 161 – 165.

MORAIS, Fabio. **Fabio Morais.** Disponível em: https://fabio-morais.blogspot.com. Acesso em 23 ago. 2025.

NIELSEN BOOK SERVICES. **Nielsen Book Services.** Disponível em: https://www.nielsenisbnstore.com/Home/Isbn. Acesso em 23 ago. 2025.

PASCUAL, Beryl. Bookmark History on Bookmarks. **The Bookmark Society Occasional Paper** 4, 2010, p. 1 – 6.

PETIT, Michèle. **Leituras:** do espaço íntimo ao espaço público. São Paulo: Editora 34, 2013.

PHILLIPS, Angus. KOVAC, Miha. **Is This a Book? Cambridge**: Cambridge University Press, 2022.

PICHLER, Michaelis. **Publishing Manifestos:** An International Anthology from Artists and Writers. Cambridge: The MIT Press, 2019.

REBEL, Janette. **Bibliographic Performances & Surrogate Readings.** London: Everyday Press, 2024.

REGINATO, Gustavo. **Pequeno Manual do Empoderamento Gráfico**. Florianópolis: Editora Caseira, 2019.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: Marandola Jr., Eduardo; Holzer, Werther; Oliveira, Lívia de. (Org.) **Qual o Espaço do Lugar?** geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012. p. 17 – 32.

SILVEIRA, Paulo. A fotografia e o livro de artista. In: SANTOS, Maria Ivone; SANTOS, Alexandre. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 144 – 155.

Submissão: 09/09/2025
Aprovação: 30/10/2025

NOTA DE EXPERIÊNCIA

Coletividade em Albers: Experimentações em Residência

Collectivity in Albers: Experimentations in Residence

Colectividad en Albers: Experimentaciones en Residencia

Ananda Guimarães Alcântara (UDESC-Brasil) [1]

Carla Beatriz Franco Ruschmann (Unespar-Brasil) [2]

1 Mestranda em Ensino das Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/4470454530234405 ORCID: https://orcid.org/0009-0008-2358-0809 E-mail: anandagui54@gmail.com

2 Professora Doutora Titular da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/4480431196822099 ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5773-023X E-mail: carlaruschmann@ufpr.br

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 216-229 Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025216

RESUMO

O presente texto apresenta o contexto em que se deu a Residência Artísticopedagógica da artista professora Carla Beatriz Franco Ruschmann, a qual ocorreu na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), dentro do projeto idealizado pelo Programa de Extensão Estúdio de Pintura Apotheke. No segundo semestre de 2025, a professora acompanhou as disciplinas de Processos Pictóricos (DAV/CEART/UDESC) e participou do Grupo de Estudos do Estúdio de Pintura Apotheke, onde propôs a realização de uma pintura coletiva, composta por 25 telas, desenvolvida a partir de um exercício de Josef Albers (2009), base teórica dos encontros realizados. Para além deste referencial, a produção também se ancorou no trabalho artístico da professora convidada, o qual versa sobre a arte geométrica e se dispõe a pensar em que outras formas e organizações a pintura pode tomar. Dessa forma, o projeto coletivo desenvolvido buscou articular maneiras de se pensar junto o processo pictórico com aquilo que já vinha sendo estudado no grupo, a partir disso experimentando outras maneiras de organizar e experienciar a pintura.

PALAVRAS-CHAVE

Residência Artísticopedagógica; Josef Albers; Criatividade; Arte Geométrica; Coletividade.

ABSTRACT

This text presents the context of the Artistic-Pedagogical Residency of the artist and professor Carla Beatriz Franco Ruschmann, which took place at the State University of Santa Catarina (UDESC), within the project conceived by the Apotheke Painting Studio Extension Program. In the second semester of 2025, the professor attended the Pictorial Processes classes (DAV/CEART/UDESC) and participated in the Study Group on Pictorial Process, where she proposed the creation of a collective painting, composed of 25 canvases, developed from an exercise by Josef Albers (2009), the theoretical basis of the meetings held. Beyond this reference, the production was also anchored in the artistic work of the guest professor, which deals with geometric art and explores other forms and organizations that painting can take. In this way, the collective project developed sought to articulate ways of thinking together about the pictorial process with what had already been studied in the group, and from there experimenting with other ways of organizing and experiencing painting.

KEY-WORDS

Artistic-Pedagogical Residency; Josef Albers; Creativity; Geometrical Art; Collectivity.

RESUMEN

Este texto presenta el contexto de la Residencia Artísticopedagógica de la artista y profesora Carla Beatriz Franco Ruschmann, realizada en la Universidad Estatal de Santa Catarina (UDESC), dentro del proyecto del Programa de Extensión del Estudio de Pintura Apotheke. En el segundo semestre de 2025, la profesora acompaño las disciplinas de Procesos Pictóricos (DAV/CEART/UDESC) y participó en el Grupo de Estudio sobre Procesos Pictóricos, donde propuso la creación de una pintura colectiva, compuesta por 25 lienzos, desarrollada a partir de un ejercicio de Josef Albers (2009), base teórica de los encuentros. Más allá de esta referencia, la producción también se basó en la obra artística de la profesora invitada, que aborda el arte geométrico y explora otras formas y organizaciones que la pintura puede adoptar. De esta manera, el proyecto colectivo desarrollado buscó articular modos de pensar conjuntamente el proceso pictórico con lo ya estudiado en el grupo, y a partir de ahí, experimentar con otras formas de organizar y experimentar la pintura.

PALABRAS-CLAVE

Residencia Artísticopedagógica; Josef Albers; Creatividad; Arte Geométrico; Colectividad.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 218-229 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025216

Introdução

No segundo semestre de 2025 a artista e professora Carla Ruschmann, da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Campus Litoral, desenvolveu uma série de ações dentro do contexto de sua Residência Artísticopedagógica, vinculada ao Programa de Extensão Estúdio de Pintura Apotheke, coordenado pela Profª Titular Drª Jociele Lampert, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). O Estúdio para além de ações extensionistas, também busca articular os campos da pesquisa e ensino, envolvendo em suas ações estudantes de graduação, pós-graduação, pesquisadores e a comunidade.

Visando a integração dessas esferas, um dos diversos projetos desenvolvidos pelo programa é a Residência Artísticopedagógica, a qual visa a integração entre os campos do ensino e da arte, possibilitando uma imersão do residente em seus próprios processos, enquanto dialoga com aqueles que circulam pelas ações propostas. Sabe-se que as residências artísticas proporcionam uma circunstância "[...] específica de atuação: espaço e tempo articulados para proporcionar uma condição de vida, de criação e de trabalho ao artista" (Moraes, 2014, p. 19). Sendo assim, além de propor essa condição específica, que fomenta a produção artística, o aspecto pedagógico da Residência também pretende possibilitar a continuidade da formação docente dentro do campo das Artes Visuais.

O presente escrito se fundamenta naquilo que foi desenvolvido pela artista e Profª Titular Drª Carla Beatriz Franco Ruschmann, da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Formada em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1995), e Doutora em Belas Artes pela Universidade de Granada, Espanha, (2003), atua no ensino superior desde 2005, primeiramente como professora substituta no curso de Artes Visuais da UFPR, e desde 2008 como professora efetiva no curso de Licenciatura em Artes, da mesma universidade, e com sede na cidade de Matinhos, litoral do Paraná.

Como artista vem desenvolvendo desde 1995, uma pintura de caráter geométrico, passando por diversas séries. Sua tese doutoral intitulada "Arte Geométrico. Análise e tendências de seu desenvolvimento plástico"[3], percorre desde a pré-história até a última década do século XX, na busca de obras com estas características, realizando nas obras do último período uma análise de suas características formais. Na atualidade, desde 2023, vem realizando a pesquisa teórico prática "Análise e experimentação, na obra geométrica abstrata, dos elementos da linguagem visual e suas variáveis morfo-icônicas como ferramenta para o autodesenvolvimento criativo", sendo esta, em partes, refletida na Residência Artísticopedagógica.

3 Tradução da autora. título original: Arte Geométrico: Análisis y tendências de su desarrollo plástico. Disponível em: https://digibug.ugr.es/handle/10481/929. Data de acesso 08 dez. 2025.

Interação e coletividade: Ações em curso

Dependendo daquilo que é objetivado em cada Residência, o programa pode assumir diferentes formatos e períodos de duração. Na ocasião em questão, as primeiras aproximações com o contexto de Residência se deram no Grupo de Estudos em Processo Pictórico[4], realizado todas as quintas, de março a dezembro, no período da manhã. E em um segundo momento, a artista professora passou a acompanhar as aulas da graduação das disciplinas de Processos Pictóricos, direcionadas a estudantes da licenciatura e bacharelado em Artes Visuais (UDESC).

Antes de iniciar suas proposições a professora realizou um processo de imersão no grupo de estudos, o frequentando ativamente como participante, desse modo já aprofundando e podendo visualizar outros caminhos em seus processos e naquilo que pretendia desenvolver em suas ações. Por volta da metade do semestre ministrou três *masterclasses*: uma no grupo de estudos e duas nas disciplinas de graduação. Essas aulas se voltaram ao desenvolvimento da obra geométrica na produção artística de Carla, e a questão da criatividade, pensada dentro das esferas do ensino e arte, com parte de sua pesquisa teórico prática sobre autocriatividade e sua proposta de residência.

Um dos tópicos abordados se voltava a pensar acerca das características correspondentes ao indivíduo criativo, dentre elas, a fluência de pensamento e flexibilidade, definida por Gloton e Clero (1973, *apud* Stoltz, 1999, p. 33-34) como "a faculdade de permanecer num estado de receptividade que expressa a abertura e fluidez do pensamento, [...] o poder de se adaptar a novas situações, de reagir com eficácia ante mudanças." De certa forma, esta citação sintetiza aquilo que acabou por ser desdobrado dentro da Residência, se retornamos ao teor de troca e coletividade atrelado ao programa, onde se manter disposto a acolher mudanças e outras opiniões foi essencial.

No contexto das aulas da graduação, a inserção se deu dentro da proposta de construção pictórica, realizada pela professora Jociele e com a colaboração da artista e professora residente. Paralelamente, no Grupo de Estudos em Processo Pictórico, ainda refletindo sobre como trabalhar em coletivo, a professora idealizou um projeto a ser desenvolvido com a participação de todos. O grupo em questão se volta ao estudo da cor, nos seus encontros desenvolvendo exercícios em colagem e pintura, tendo como principal fundamentação o livro "A Interação da cor" de Josef Albers (2009).

A partir da observação das ações do grupo de estudo, da sua proposta prévia de residência artisticopedagógica abarcando sua pesquisa sobre criatividade e de seu processo artístico, a partir das obras "Conexões XV"[5] e da videoarte "Conexões XV Multiversos"[6], a artista agora propõe de se trabalhar uma grande pintura composta de 25 telas de 50 x 50 cm, a partir de um dos estudos do livro de Albers (2009), denominando esta de "Projeto Albers 25". Seu objetivo inicial foi o de realizar uma

4 Composto por professores, artistas, estudantes de graduação, pós-graduação e convidados, é coordenado pela Profª Titular Drª Jociele Lampert, e seus encontros ocorrem no Laboratório de Pintura do Departamento de Artes Visuais (DAV/UDESC).

5 Disponível em: https://www.instagram.com/carla.ruschmann/. Data de acesso 09 dez. 2025.

6 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8JLaBZw_heE. Data de acesso 09 dez. 2025.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 220-229 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025216

imersão no estudo da cor, ampliando a percepção do fruidor a partir da dimensão que se propôs, e com um corpo pictórico constituído de partes separadas, pensar a pintura como um elemento vivo e transformador, tendo como base as possibilidades de sua reconfiguração em outras composições e formas.

Em um primeiro momento foi apresentado ao grupo de estudos a proposta a ser desenvolvida coletivamente. Na oportunidade, a professora Jociele mostrou ao grupo experiências anteriores, propostas também realizadas de maneira coletiva, onde a imagem final é constituída por diversas partes. Posteriormente foi debatido e escolhido coletivamente o exercício em cor, do livro do Albers (2009), a ser realizado (Fig.1). Optou-se por partir do estudo que se volta a pensar a transparência e densidade da cor, localizado no capítulo XVII do livro referência. Acerca de tal Albers (2009, p. 154) comenta que "(...) a ilusão de transparência da cor assemelha-se a uma folha de acetato quase transparente recobrindo quatro cores e, à direita, recobrindo duplamente duas delas".

Fig. 1. Foto do estudo do livro do Albers escolhido para ser realizado no Projeto Albers 25. Fonte: Carla Beatriz Franco Ruschmann.

Com a decisão de qual exercício seria desenvolvido, o grupo passou a trabalhar em estudos individuais a partir da colagem com papéis coloridos buscando o efeito previamente citado por Albers (2009), a paleta de cores era livre, cabia a cada um realizar escolhas que caminhassem em direção ao objetivo do estudo. Com as colagens produzidas, em grupo foi decidido qual estudo (Fig. 2) seria desenvolvido nas telas, a serem produzidas com tinta acrílica. Devido a isso, algumas questões foram levadas em consideração nesse processo de decisão como por exemplo o equilíbrio e harmonia das cores em escala maior e que tintas poderiam ser utilizadas para alcançar os tons necessários.

Fig. 2. Da esquerda à direita: Alguns dos estudos realizados em papel colorido e estudo de cor em colagem escolhido para ser geratriz do Projeto Albers 25. Fonte: Estúdio de Pintura Apotheke.

Decidido de qual colagem partiríamos, se deu início a organização das telas. Para que isso fosse possível, a artista professora residente trabalhou em estudos da forma, marcando os pontos principais da composição e as medidas que o compunham (Fig. 3). Esse passo foi essencial para que quando as marcações fossem passadas para as telas, o que foi realizado por muitos, os encaixes estivessem bem alinhados, garantindo assim um efeito de transparência mais efetivo (Fig. 4). Enquanto a composição era organizada nas telas, as tintas passaram a ser produzidas por um outro grupo (Fig. 3), utilizando cores como Branco de Titânio, Azul Ftalo, Amarelo Arilyde Limão e Magenta Quinacridona, e conforme essas eram produzidas, o restante dos integrantes do grupo deram início ao processo de pintura.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 222-229 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025216

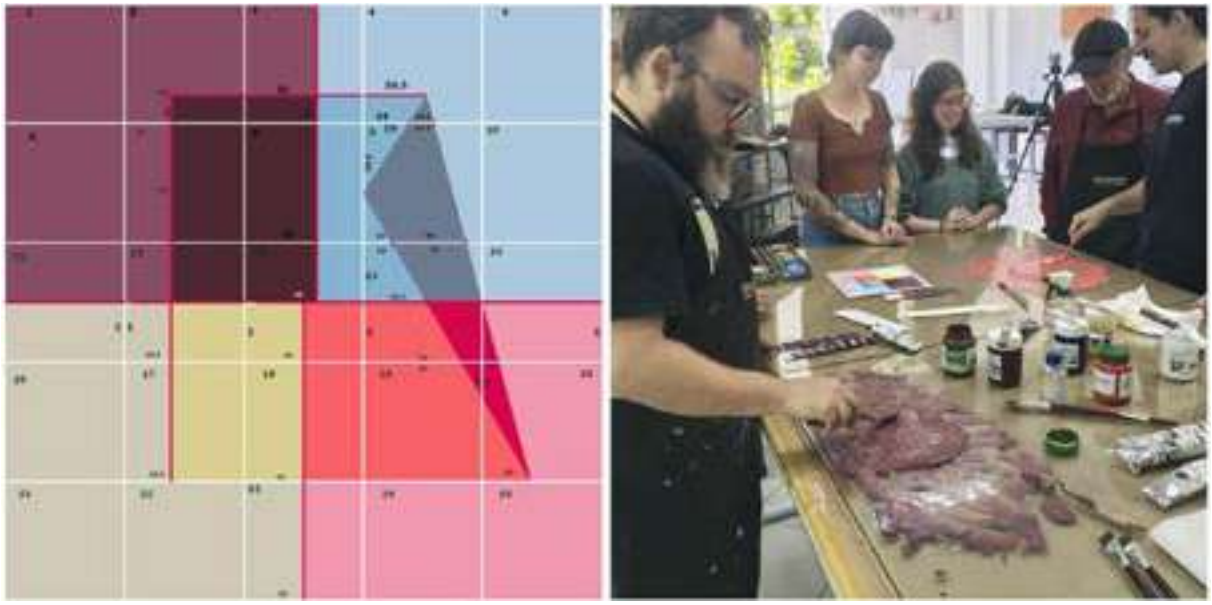


Fig. 3. Da esquerda à direita: Estudo digital de formas, medidas e composições e preparação da tinta e misturas de cores. Fonte: Estúdio de Pintura Apotheke.

O processo de mistura de tintas tomou tempo e apresentou alguns obstáculos. Devido o tamanho que a composição tomaria e as camadas que seriam necessárias para cobrir as telas, uma grande quantidade de tintas teve que ser produzida, a esse processo que já seria trabalhoso ainda foi somado a secagem da tinta que se dava de forma muito rápida e a dificuldade de alcançar o tom mais próximo daquele do papel, pela tinta. Como em todas as outras etapas do trabalho, as dificuldades encontradas foram discutidas em grupo, com essas trocas se estabelecendo como um espaço para pensar novas possibilidades e soluções.

Fig. 4. Da esquerda à direita: Estudos digitais impressos das partes a serem pintadas e telas em processo. Fonte: Estúdio de Pintura Apotheke.

No próximo encontro tivemos mais pessoas preparando as misturas das cores, o tempo dedicado para esta etapa foi bastante grande, pois o objetivo era o de chegar com maior exatitude à cor do estudo Albers feito em papeis coloridos, como pode ser observado nos testes de cor (Fig. 5). Com as tintas prontas, as telas passaram a ser pintadas, processo que exigiu entre duas e três camadas para que a cor ficasse uniforme. Foi necessário mais um tempo para os últimos retoques, assim como, a passagem de um verniz acrílico pensando na proteção das telas.

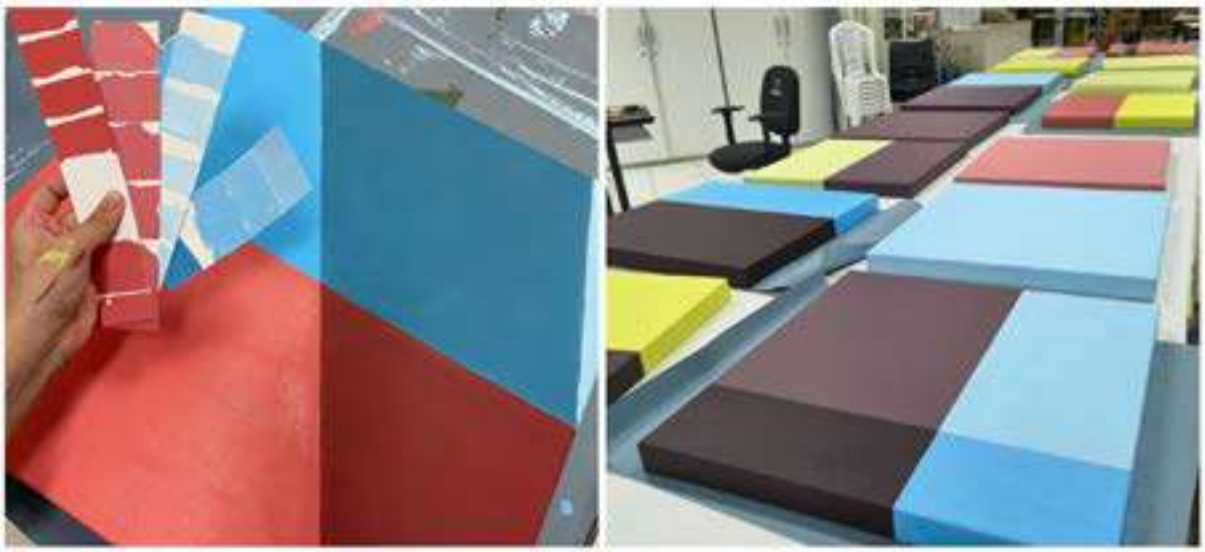


Fig. 5. Da esquerda à direita: Preparação da tinta até chegar nas cores referência e partes do Projeto Albers 25. Fonte: Estúdio de Pintura Apotheke.

O "Projeto Albers 25" se constitui de 25 telas de igual tamanho, que partindo dos trabalhos citados da professora artista residente, buscou a ideia de uma uma pintura viva, que se transforma, e se reorganiza. Tem a ver com a multiplicidades de possibilidades de rearranjos, com escolhas, e acasos. Como a Residência parte da proposta do estudo da criatividade, pensar nesta multiplicidade se relaciona com

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 224-229 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025216

o pensamento divergente, a aceitação do novo e de se correr riscos. Neste sentido a ideia era que a pintura "Projeto Albers 25" pudesse se constituir a partir de uma experiência prévia, a composição referência do livro de Albers (2009), já estudada e conhecido no Grupo de Estudos, para depois poder se experimentar com outras construções a partir das suas partes.

Um dos objetivos era de poder experimentar estas novas construções, para isso foi confeccionado um *puzzle*, em escala reduzida, pintado com as mesmas tintas utilizadas ao longo do projeto, configurando um material de estudo das possibilidades compositivas. A artista professora residente, em certo momento cogitou a possibilidade de criar um vídeo com as possibilidades de variações compositivas dentro do formato original, mas se deu conta a partir de cálculos que tal feito não seria viável. Esses cálculos concluíram que mesmo que fosse organizada uma programação onde se rearranja-se uma nova composição a cada 1 segundo, ainda sim, levaria 44.010.641.183.550.365 anos para que pudéssemos ver todas.

Deste modo, no último encontro montamos o "Projeto Albers 25" no chão do ateliê e realizamos uma avaliação coletiva do processo de pintura. Para os envolvidos, éramos aproximadamente 22 pessoas, o processo exigiu que os participantes trocassem entre si. Como Dewey (1979) aponta, é através da comunicação que o senso de comunidade é construído, o qual é um caminho onde todos os envolvidos em certa situação visam um objetivo em comum e se esforçam de maneira ativa para alcançá-lo. Dessa forma, a comunicação, e também a escuta, foram pontos fundamentais para que o projeto conseguisse se efetivar, elaborando esse sentimento de comunidade, na medida em que se desenvolvia algo que pertencia a todos. Os participantes, vindos de diversos contextos, encontraram nos encontros um espaço onde toda a contribuição era bem recebida, visto que é a partir desse movimento de partilha que soluções para obstáculos encontrados no percurso podem ser vislumbradas a partir de outras perspectivas.

Neste mesmo dia, após a avaliação coletiva, com as telas em mãos, nos dirigimos à Reitoria da UDESC, e desse modo o trabalho foi tomando outra dimensão, de modo experimental e intuitivo foi se organizando algumas das milhares de possibilidades. Esta liberdade criativa ofereceu assim outras formas de ler e se relacionar com o trabalho, e também de observar aquilo que nos é ensinado por Albers (2009) acerca de como as cores interagem, não somente em pares, mas como um todo. Com essas montagens realizadas dentro do contexto de um outro ambiente, o trabalho adquiriu novas camadas, se mostrando como algo dinâmico e mutável.

Fig. 6. Montagens possíveis. Fonte: Estúdio de Pintura Apotheke.

Fig. 7. Montagens possíveis. Fonte: Estúdio de Pintura Apotheke.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 226-229 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025216

Fig. 8. Projeto Albers 25. Fonte: Estúdio de Pintura Apotheke.

Fig. 9. Projeto Albers 25 e o grupo que o realizou. Fonte: Estúdio de Pintura Apotheke.

O último dia de participação da residência, coincidiu com o Open Studio, momento de finalização da disciplina de Processos Pictóricos, o qual foi organizado pela Profª Drª Jociele Lampert. Na ocasião foi montado o "Projeto Albers 25" (Fig. 15), para a apreciação dos estudantes da graduação. Nesse momento de conclusão, os estudantes organizaram tudo aquilo que produziram ao longo do semestre e a professora Carla pôde realizar suas contribuições acerca de tais produções, configurando assim mais um espaço de troca e escuta dentro do contexto de Residência.

Fig. 10. "Projeto Albers 25" no Open Studio.Fonte: Estúdio de Pintura Apotheke

Considerações finais

Desse modo, é notável que a Residência Artísticopedagógica se estabelece como um espaço essencial para a viabilização de novas experimentações, possibilitando outras perspectivas de pensar, neste caso, com e sobre pintura. A partir do momento em que se insere um artista professor de outro contexto, no âmbito das aulas da graduação e ações idealizadas pelo Estúdio de Pintura Apotheke, seus referenciais e próprios processos artísticos pedagógicos se tornam um outro ponto de partida para aquilo que pode ser realizado dentro do período estipulado para o desenvolvimento do projeto, e também para o tempo além disso, visto que o que é desenvolvido continua a reverberar, tanto no campo teórico quanto prático.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 228-229 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025216

O processo de elaboração do projeto foi composto por uma série de escolhas, as quais se deram de maneira individual e coletiva, e ambas as esferas tiveram implicações uma na outra, aquilo que foi realizado individualmente, como por exemplo as primeiras colagens, interferiu no que foi produzido por todos, e o que resultou disso voltava para o campo individual, fomentando assim um movimento onde as opiniões e ideias de todos tinham a possibilidade de ser acolhidas. O trabalho resultou em uma pintura modular, que pode ser rearranjada e repensada, e enquanto a realizamos também reorganizamos aquilo que pensávamos, elaborando juntos conforme avançávamos coletivamente no projeto.

Referências

ALBERS, Josef. **A interação da cor**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2009.

DEWEY, John. **Democracia e educação**. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

MORAES, Marcos. **Residência artística:** uma reflexão sobre os ambientes de formação, criação e difusão das práticas artísticas contemporâneas. In: ARTES, Fundação Nacional de (org.). Política para as artes: prática e reflexão. Rio de Janeiro: Funarte, 2014. p. 14-43.

STOLTZ, Tania. **Capacidade de criação**: introdução. Petropólis: Vozes, 1999.

Submissão: 12/12/2025
Aprovação: 22/12/2025

ENTREVISTAS

Ateliê, arte e docência: uma entrevista com Teresa Eça

Studio, Art and Teaching: An Interview with Teresa Eça

Taller, Arte y Docencia: Una Entrevista con Teresa Eça

Marcelo Forte (Unespar-Brasil) [1]

1 Professor adjunto na Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II/ FAP. Doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra. Tem interesse em processos de formação de professores-artistas. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/1214662166228179 ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3959-2085 e-mail: marceloforteart@gmail.com.

RESUMO

Entrevista realizada com a professora, artista e pesquisadora portuguesa Teresa Torres de Eça, em janeiro de 2020, para investigação de Pós-Doutoramento em Belas Artes intitulada "O ateliê como espaço de produção na formação do professor-artista". O intuito era ampliar as discussões sobre os processos de atravessamento de arte e docência na constituição do/a professor/a-artista a partir das experiências da entrevistada. A conversa ocorreu em seu ateliê, espaço que ela descreve como capela de introspecção, criação e experimentação. Teresa refletiu sobre o conceito de artista menor, sobre a docência como prática artística relacional, entendendo o "estar junto" dos estudantes e da comunidade como gesto de criação, e sublinhou a importância de manter uma produção artística, para o bem-estar, a identidade e a legitimidade dos professores de arte. O diálogo evidenciou ainda como o ateliê pode se apresentar como um lugar de encontro da arte, da docência e da pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE

Ateliê; Professor/a-artista; arte menor; docência em artes visuais; processos de criação.

ABSTRACT

Interview conducted with the Portuguese professor, artist, and researcher Teresa Torres de Eça in January 2020, as part of a Postdoctoral investigation in Fine Arts entitled "The studio as a space of production in the formation of the teacher-artist." The aim was to broaden discussions on the processes of intersection between art and teaching in the constitution of the teacher-artist, based on the interviewee's experiences. The conversation took place in her studio, a space she describes as a chapel of introspection, creation, and experimentation. Teresa reflected on the concept of the minor artist, on teaching as a relational artistic practice, understood as "being together" with students and the community as an act of creation, and emphasized the importance of maintaining an artistic practice for the well-being, identity, and legitimacy of art teachers. The dialogue also highlighted how the studio can be conceived as a place where art, teaching, and research converge.

KEY-WORDS

Studio; Teacher-artist; Minor art; Teaching in visual arts; Creative processes.

RESUMEN

Entrevista realizada con la profesora, artista e investigadora portuguesa Teresa Torres de Eça en enero de 2020, en el marco de una investigación de Posdoctorado en Bellas Artes titulada "El taller como espacio de producción en la formación del profesor-artista." El objetivo fue ampliar las discusiones sobre los procesos de cruce entre arte y docencia en la constitución del/la profesor/a-artista, a partir de las experiencias de la entrevistada. La conversación tuvo lugar en su taller, espacio que ella describe como una capilla de introspección, creación y experimentación. Teresa reflexionó sobre el concepto de artista menor, sobre la docencia entendida como práctica artística relacional, el "estar juntos" con los estudiantes y la comunidad como gesto de creación y subrayó la importancia de mantener una práctica artística para el bienestar, la identidad y la legitimidad de los profesores de arte. El diálogo evidenció también cómo el taller puede presentarse como un lugar de encuentro entre el arte, la docencia y la investigación.

PALABRAS-CLAVE

Taller; Profesor/a-artista; Arte menor; Docencia en artes visuales; Procesos de creación.

No início do ano de 2020, durante um processo de pesquisa de Pós-Doutoramento em Belas Artes, realizei algumas entrevistas com professores-artistas a partir de encontros em seus ateliês. No mês de janeiro daquele ano, viajei até Viseu, cidade localizada no centro de Portugal, para encontrar com a professora, artista e pesquisadora Teresa Torres de Eça, que aceitou participar da pesquisa. Eu já havia visitado seu espaço anteriormente, mas somente de passagem. Interessado em saber mais sobre seu ambiente de trabalho, suas produções e suas ideias acerca da arte e da docência, encontrei com Teresa na rodoviária e de lá seguimos até sua casa. Seu ateliê está localizado no subsolo da casa. Há um forno para queima de cerâmicas, cavalete e diversos materiais e documentos de trabalho.

Fig. 1. Teresa Eça em seu ateliê, 2020. Fonte: arquivo do autor.

Dei início à nossa conversa partindo de uma expressão utilizada por Teresa em um artigo seu publicado no Livro Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia, organizado por Belidson Dias e Rita Irwin (2013). Na ocasião Teresa autointitulou-se artista menor. Curioso, quis saber mais sobre essa definição e de como se dava esse reconhecimento diante dos próprios conceitos de ser artista e de fazer arte.

Teresa: Foi uma brincadeira sobre os preconceitos, sobre os artistas que não são conceituados no círculo oficial das artes, que antigamente chamavam artista menor, sobretudo para as mulheres. Por exemplo, Josefa d'Óbidos era tida como uma artista menor porque era mulher, mas era tão boa como os pintores da época. Mas por ser

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 234-242 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025231

mulher e por viver na província era uma artista menor. E a crítica da arte até o século XIX sempre a tratou muito mal, sempre como uma artista menor porque não tem a capacidade dos artistas homens e isso ficou-me, aquela coisa do artista-menor e depois as artes e o artesanato, as Artes e Ofícios, eram consideradas também uma arte abaixo das artes que se expunham nos museus e que se vendia nas galerias e eu sempre achei isso muito injusto e pensei que se calhar, quando escrevi esse artigo, era altura de resgatar o menor, como o menor sendo tão bom quanto o maior. Portanto, resgatar as margens e resgatar um tipo de arte que não é considerado arte oficial ou que é considerada arte funcional que é o caso do design ou artesanato ou pura e simplesmente a arte que não entra nos circuitos oficiais porque não se conforma com aquelas regras. Gosto dessa coisa do ser pequenino, de trabalhar nas margens, da insignificância. Eu acho que as coisas insignificantes são sempre as mais importantes. Pronto, a lógica era essa, resgatar o pequenino, resgatar o que não tem importância, pelo menos para determinadas pessoas e também um bocado subverter a lógica do que é arte, e onde é que é a arte. A arte pode ser em todo lado. Eu gosto muito de me ver como uma artista menor porque eu escolhi ser educadora, arte-educadora e para mim isso é uma forma de arte. Mas não é uma arte maior, da arte que se expõe, ou da arte que vem dos livros de história da arte, é a arte que não existe ou que é insignificante ou que nem sequer é considerada arte, mas para mim é tão arte como outra coisa qualquer, como quem diz arte-educadora, quem diz os cuidadores-artistas que trabalham em hospitais, que trabalham em comunidades, fazem coisas pequenas, a vida deles é arte, trabalham com arte todos os dias e, no entanto, é uma arte menor.

Marcelo: E é visto pelo circuito das artes visuais como uma arte menor

Teresa: Ou não-arte... E então gostava de subverter um pouco as coisas e pôr as pessoas a pensar "por que é que tem de haver uma arte de elite e uma de não elite? Por que é que é arte? Qual é o conceito de arte?" Embora a palavra arte é uma palavra muito elitista. Se calhar esse mal-estar que a gente tem, nós que trabalhamos nas margens, parte desse conceito de arte. Há pessoas que dizem que deveríamos chamar cultura e não arte. Para mim, produzindo coisas ou não podemos implementar ações, não temos que estar sempre a produzir objetos. Em nenhum outro campo se faz o que a gente faz, ou na educação ou num centro cultural, ou num museu, numa galeria ou no nosso dia a dia, porque o nosso dia a dia também pode ser uma obra de arte.

Marcelo: Quando você buscou pela formação em artes, já tinha em mente quem você viria ser? como artista menor, como professora?

Teresa: No início eu fui treinada para ser artista, para expor em galeria e museus numa escola de belas artes, modernista, desde pequenina que não pus em causa que seria outra coisa. Mas depois quando cheguei lá não gostei. E aí que descobri a arte

menor que era muito mais divertida. Foi depois de tirar o curso que comecei a dar aulas por acaso e gostei muito e achei que a educação artística pode ser também uma maneira de fazer arte com os outros. Eu nunca fui preparada para ser professora de arte, acho que foi a vida que me preparou.

Marcelo: Estar em sala de aula também é fazer arte?

Teresa: Sim, fazer arte com os outros. O fato de estar a trabalhar com qualquer nível de idade, com crianças, adultos, o fazer em si, o fazer junto, seja arte ou artesanato é uma situação de comunicação, uma comunicação muito única que é a comunicação através da arte e isso pode ser arte. Não tem que ser um objeto, pode ser um estar junto. Eu acho que o mais importante que a educação pode tirar da arte é precisamente isso, é o relacionamento interpessoal, que fala também o [Nicolas] Bourriaud, que fala da arte relacional, do estar junto, o fazer coisas juntos, ou só pensar junto, ou não fazer nada. Essa coisa do não fazer nada estou a aprender agora, sobretudo com meu trabalho com pessoas deficientes, que às vezes não temos que fazer nada, é só estar juntos, mais nada. E isso também pode ser uma atividade artística.

Marcelo: E o espaço do ateliê, como foi se configurando?

Teresa: Eu sempre tive um espaço onde trabalhava. Nas outras casas onde vivi eram garagens, espaços muito maus de luz, mas sempre precisei ter um espaço, que é um espaço de introspecção. Necessito ter esse espaço, uma capelinha, é a minha capela, onde medito, onde penso e onde tenho meu isolamento e depois quando viemos para esta casa e tive a hipótese de fazer o ateliê, começou, pronto, eu vou fazer um ateliê e tem que ter cerâmica, porque eu gosto de cerâmica, tem que ter espaço para tirar fotografia também, o meu marido é gravador então tem que ter o outro lado a prensa, essas coisas. E o espaço foi-se fazendo e sendo habitado, as vezes é habitado mais pela ceramista, outras vezes mais pela pintora, outras vezes é habitado só para pensar, para refletir, mais nada.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 236-242 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025231

Fig. 2. Vista do ateliê de Teresa Eça, 2020. Fonte: arquivo do autor.

Marcelo: Você precisa estar no espaço para conseguir ter esse momento?

Teresa: É importante, às vezes se não estou a fazer nada, arrumo. Passo a arrumar o ateliê. Mas o arrumar o ateliê é como se fosse um ritual. Não tenho projeto nem nada, mas vou arrumar o ateliê, depois logo se vê. E ter esse espaço meu, onde eu ponho minhas coisas, meus utensílios, é muito importante, detesto que venham para aqui. Visitas, não quero que entrem.

Marcelo: E tem alguma rotina diária ou é quando dá vontade?

Teresa: Não é sistemático, não tenho uma rotina sistemática, acho que sigo um bocado a minha vontade, há alturas em que eu preciso mesmo fazer coisas, desenhar e produzir ou de fazer rascunhos e aí posso vir todos os dias, mas não quer dizer que seja uma rotina. É quando acho que tenho algo para fazer, ou que tenho algo a explorar e descobrir, e aí venho todos os dias, mas não é sistemático, não é uma fábrica.

Marcelo: Sobre esses processos de criação, como funciona?

Teresa: Nos desenhos, na pintura, faço mais livros de artista, tenho projetos

colaborativos, tive outro projeto que era sobre o tempo, fiz cadernos só sobre o tempo, e esses temas podem demorar anos ou meses, não sei quanto tempo vai demorar, mas isso é mais nos cadernos. Tem sempre um tema. Tive uma série de aguarelas que o tema era o olhar o outro, perscrutar sabe? Então estive 6 meses a trabalhar sempre nesse tema do olhar. Outro projeto que eu tive, eu gostava muito dos livros do Mia Couto, e decidi fazer uma série de aquarelas sobre os personagens do Mia Couto. Eu estive dois anos nisso, fiz uma série de aquarelas. Trabalho muito por projetos, nas questões das aquarelas e dos cadernos, tenho o caderno das estações, da tranquilidade, da intranquilidade, pronto... na cerâmica não, a cerâmica é muito o que vem da terra. Não me interessa nada se sai ou se não sai, vou experimentar. É do corpo. É um bocadinho diferente. É a ligação à terra, ao fazer. Eu não faço muito esculturas, cerâmica faço. Mas também não posso dizer que são peças funcionais, são peças todas tortas, mas tem essa necessidade do objeto útil e que afinal não é nada útil, acho que tem a ver com a pré-história, o fabrico dos objetos, e com o fato de ser mulher também, acho que tem muito a ver com isso. Gosto muito de fazer contentores.

Fig. 3. Cerâmicas e livros de artista de Teresa Eça, 2020. Fonte: arquivo do autor.

Marcelo: Essa forma de produzir aqui no ateliê reverbera na sua forma de ser educadora e investigadora?

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 238-242 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025231

Teresa: Sim, certamente. Sobretudo nos cadernos, porque nos cadernos eu faço muitas reflexões sobre temas que surgiram na escola ou que surgem no grupo de investigação, um tema que está a me perturbar e preciso trabalhar, é quase um complemento. O trabalho da investigadora escreve, mas por trás da escrita está um trabalho muito visual. Às vezes também como professora, uma vez fiz uma série de cadernos das coisas que me impactavam nas aulas, foi antes da série Gaze – dos olhares. Pronto, a dúvida, e não era propriamente sobre as aulas, mas vinha com as aulas, era aquele sentimento, aquela sensação que eu tinha nas aulas e depois acabei por fazer uma série de cadernos.

Marcelo: E esse processo retorna para a sala de aula?

Teresa: Ajuda-me a compreender as situações como professora e depois acaba sempre por retornar na perspectiva que eu dou da arte para meus alunos porque na medida em que pratico posso partilhar com eles a minha maneira de fazer as coisas. O que eu trabalho, o que eu fiz com plantas ou com terra, com colagens vem das aulas, vem dos exercícios que eu dava nas aulas. Eu faço sempre exercícios antes de dar aos alunos, faço sempre, acho que tenho que fazer para ver se aquilo funciona e foi daí que íamos trabalhar a matéria, a textura. E acabou por vir ao meu ateliê algo que eu nunca faria na minha vida. Mas pronto, já que fiz o exercício com os alunos, também tive que fazer comigo.

Teresa me convida para explorar o ateliê e vai mostrando seus arquivos de materiais. Também me apresenta uma série de desenhos chamada Gaze e diz que posso escolher uma para mim. Olho todas as imagens e pergunto sobre o tipo de papel. Teresa responde-me que são papéis artesanais. A série é de 2004.

Teresa: Engraçado que isso começou ao olhar para as carinhas dos meninos, aqueles olhinhos quando estão na primeira aula a olhar para ti.

Teresa segue mostrando alguns livros de artista e algumas colagens.

Teresa: Vou te mostrar este, aquele que falei do tempo. Então por que é que começou este? Uma amiga minha que morreu de cancro e ela sabia que ia morrer e eu fiz este livro para ela, que era a transparência do tempo. Fiz vários, este foi para mim e depois fiz outro para ela. Este outro foi depois de ir ao Japão, aqui tem minhas impressões do Japão.

Marcelo: E essas camadas que você vai criando?

Teresa: Ah, isso demora muito tempo para fazer.

Teresa então começa a mostrar todo o material que vai coletando e armazenando para futuramente servir às colagens, sobreposições e camadas que cria em seus livros de artista. Mostra também livros produzidos desde sua graduação.

Fig. 4. Materiais de trabalho de Teresa Eça, 2020. Fonte: arquivo do autor.

Marcelo: Tem essa prática de voltar aos livros e seguir produzindo neles?

Teresa: Sim, sempre. Faço muito isso, e também se não tenho ideia, volto aos cadernos, vou buscar esboços e desenvolvo e vou fazendo essas coisas. Este livro é aquele que te falei quando faço os exercícios que dou aos alunos, acabo por fazer e por caminhos que não queria, das texturas e das matérias. E isso vem das aulas, eu nunca na vida iria por estas coisas. Mas foi engraçado trazer estas experiências. E eu acho que o fato de eu fazer, fica mais fácil de explicar depois. Se eu não fizer, não consigo explicar muito bem, não é fácil explicar a eles [risos].

Marcelo: Ainda mais quando tem todos aqueles olhares sobre você!

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 240-242 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025231

Teresa: Nós podemos só mostrar os livros e dizer sobre aquilo que os outros fazem, não é? Mas acho que também se nos envolvermos nas experiências, também é bom, não é? [Em sala de aula] há uma relação que se cria quase de trabalho em conjunto e se nós não trabalharmos, não poderemos fazer isso, se nós não tivermos a atividade artística. Eu mostro as minhas colagens, os cadernos e, pronto, eles podem até achar estranho [risos]. É muita exposição também, sabes? Porque depois nós ficamos vulneráveis até como artistas, pois afinal é um público, é uma audiência que está ali e quando se mostra o que fazemos, eles vão julgar; mas eu acho que é um risco que tem que se correr. Para discutir por que eu faço assim, se podia fazer de outra maneira e você se calhar até tem outro traço e depois mostrar exemplos de outras pessoas que têm outras maneiras, outro estilo de fazer. Mas é uma posição em que nos colocamos vulneráveis, era mais fácil não levarmos as nossas obras para as aulas, mostrar apenas o que os artistas fazem. O fato de se reconhecer professora-artista requer um bocadinho de coragem, não é só dizer: "ah eu também faço exposições em tal sítio". É mostrar o que faz e estar sujeito a crítica. A humildade é muito importante no professor-artista e é o que o artista não tem. E é essa a diferença. Ao fim e ao cabo todos os professores de arte são professores-artistas, não é? Por exemplo: professores das belas artes são professores embora eles não se reconheçam como tal, eles se reconhecem só como artistas, mas na verdade também são professores. Mas acho que é mais nos outros níveis de ensino, no nível do secundário, que os professores de artes se reconhecem como artistas menores e como professores menores também. No entanto, o fato de ter uma prática, eu vejo na formação que fazemos para os professores, o fato de ter prática artística dá-lhes muito mais bem-estar psicológico, emocional, que eles perderam, porque, foram treinados como artistas, muitos deles, nem todos. E depois acabaram por estabelecer a identificação profissional de professores. Então ficaram ali num vazio, nesse vazio, também deixaram de praticar e de mostrar os seus trabalhos. E acho que é importante para o professor de artes, é muito importante nunca deixar de produzir, o que quer que seja, por uma questão de bem-estar, de saúde, mais nada. Essa definição do professor-artista é engraçada. Não é o arte-educador, nem o professor de arte, é o professor-artista. É o professor que é professor e é artista e uma profissão está conectada à outra, não há barreira nenhuma. Elas confundem-se às vezes. O ser artista não tem que ser um produtor cultural.

Teresa mostra alguns trabalhos expostos no ateliê de outros professores-artistas, pontuando que, ao tê-los na parede, ela mesma está legitimando aquela produção enquanto arte.

Teresa: Se alguém te reconhecer como artista, tu és artista. E se calhar, aos professores falta-lhes isso, falta-lhes o reconhecimento como artista. Os professores-artistas têm vergonha de se exporem, que é difícil, não é? Pois são professores.

Marcelo: E aí é difícil conseguir que o aluno, que também tem vergonha, produza.

Teresa: Exato. Na arte é muito importante o juízo de valor, o julgamento. Se nós não somos capazes de nos expor a juízos de valor, também não somos capazes de fazer juízo de valor. No professor-artista nós criamos nossa própria comunidade. Reconhecer uma comunidade de prática artística dessas pessoas que também dão aulas e ao darem aulas também são artistas.

Considerações finais

O ateliê de Teresa Eça, escolhido como espaço para a realização da entrevista, possibilitou não apenas uma aproximação com a produção da artista, mas também um encontro com seu pensamento e suas ideias acerca da arte menor, da valorização daquilo que pode ser insignificante para certos olhares e das partilhas possíveis que acontecem nos encontros.

Como professora, defendeu o exercício artístico como forma de saúde e bem-estar e fortalecimento da identidade de professor/a-artista. Essa reflexão aponta para a compreensão de que a experimentação artística, a criação, os processos em arte, colaboram com o/a professor/a de arte tanto na experiência docente, quanto na afirmação do seu eu artista – num sentido amplo da palavra. Neste contexto, torna-se fundamental perceber a arte menor tão potente como qualquer outra produção artística legitimada.

O ateliê também se configurou como um território de atravessamentos, onde arte, pesquisa e docência se encontram nos momentos íntimos de experimentação, reflexão e recolhimento. Assim, esta entrevista contribui para pensar o espaço de criação como um lugar de coexistência daquilo que move, alimenta e instiga o/a artista, o/a professor/a, o/a pesquisador/a.

Referência

EÇA, Teresa. T. Perguntas no ar sobre metodologias de pesquisa em arte educação. In: DIAS, B. & IRWIN, R.L. (Orgs.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. (71-82). Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

Submissão: 29/08/2025
Aprovação: 03/11/2025

Percursos contemporâneos: entrevistas com os artistas visuais Fabio Miguez e Manuel Caeiro

Contemporary paths: interviews with the visual artists Fabio Miguez and Manuel Caeiro

Caminos contemporâneos: entrevistas con los artistas visuales Fabio Miguez y Manuel Caeiro

Taís Cabral Monteiro (UFES-Brasil)[1]

1 Artista visual e professora adjunta do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (CAr/UFES). Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/0271902571806042; ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9630-867X; E-mail: taiscabral7@gmail.com.

RESUMO

Este artigo apresenta um recorte da pesquisa de doutorado "*Percursos Poéticos*" (ECA/USP, 2017), que reúne entrevistas com os artistas contemporâneos Fabio Miguez (São Paulo, 1962) e Manuel Caeiro (Évora, 1975). As conversas, realizadas entre 2014 e 2016 em São Paulo e Lisboa, abordam procedimentos, materiais e reflexões sobre a pintura e a paisagem urbana. O projeto contou com apoio da CAPES e da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP. Não se trata de um estudo comparativo, mas de aproximações que revelam inquietações comuns em torno da cidade e da prática artística. A escolha dos artistas deriva da experiência do pesquisador e da afinidade com suas próprias questões. A cidade, suas paisagens e os processos intelectuais e materiais da produção artística são elementos partilhados, fazendo de São Paulo, Lisboa e outras cidades espaços de criação e experimentação.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Contemporânea; Entrevista; Paisagem Urbana; Processos Criativos; Pintura.

ABSTRACT

This article presents an excerpt from the doctoral research "*Percursos Poéticos*" (ECA/USP, 2017), featuring interviews with contemporary artists Fabio Miguez (São Paulo, 1962) and Manuel Caeiro (Évora, 1975). Conducted between 2014 and 2016 in São Paulo and Lisbon, the conversations address procedures, materials, and reflections on painting and the urban landscape. The project was supported by CAPES and the University of São Paulo's Pro-Rectory of Culture and Extension. Rather than a comparative study, it highlights shared concerns regarding the city and artistic practice. The selection of these artists stems from the researcher's own experience and affinities with their inquiries. The city, its landscapes, and the intellectual and material processes of artistic production are shared elements, with São Paulo, Lisbon, and other cities emerging as spaces of creation and experimentation.

KEY-WORDS

Contemporary Art; Interview; Urban Landscape; Creative Processes; Painting.

RESUMEN

Este artículo presenta un recorte de la investigación doctoral "*Percursos Poéticos*" (ECA/USP, 2017), que incluye entrevistas con los artistas contemporáneos Fabio Miguez (São Paulo, 1962) y Manuel Caeiro (Évora, 1975). Realizadas entre 2014 y 2016 en São Paulo y Lisboa, las conversaciones abordan procedimientos, materiales y reflexiones sobre la pintura y el paisaje urbano. El proyecto contó con el apoyo de la CAPES y de la Pró-Reitoría de Cultura y Extensão de la USP. No se trata de un estudio comparativo, sino de aproximaciones que revelan inquietudes comunes sobre la ciudad y la práctica artística. La selección de los artistas surge de la experiencia del investigador y de la afinidad con sus propias cuestiones. La ciudad, sus paisajes y los procesos intelectuales y materiales de la producción artística son elementos compartidos, donde São Paulo, Lisboa y otras ciudades se presentan como espacios de creación y experimentación.

PALABRAS-CLAVE

Arte Contemporáneo; Entrevista; Paisaje Urbano; Procesos Creativos; Pintura.

Apresentação

Fabio Miguez e Manuel Caeiro são dois artistas contemporâneos cujas obras revelam importantes inquietações e reflexões sobre as paisagens urbanas e a linguagem pictórica. Miguez – nascido em São Paulo, em 1962 – é um pintor, gravador, fotógrafo e ilustrador, com obras que figuraram em importantes exposições internacionais, como a Bienal de São Paulo, a Bienal de Havana, a Bienal do Mercosul, entre outras. Caeiro – nascido em Évora, em 1975 – é um pintor cujos trabalhos têm um forte diálogo com a escultura e a arquitetura. Desde o início do século XXI, tem exposto individualmente e participado de mostras coletivas em diversos países, especialmente na Europa, nos EUA e no Brasil. As entrevistas com esses artistas foram realizadas durante minha pesquisa de doutorado – "*Percursos Poéticos*"[2] – finalizada em 2017 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Professor Marco Giannotti. O recorte apresentado aqui recebeu o nome de Percursos contemporâneos e possui o intuito de refletir sobre a arte no tempo presente, ao propor os depoimentos dos artistas visuais Miguez e Caeiro, alinhados aos nossos tempos e lugares no mundo.

Entrevistei Manuel Caeiro no dia 04 de abril de 2014, em São Paulo, e em outra ocasião em Lisboa, em seu ateliê, dia 15 de outubro de 2014. A entrevista com Fabio Miguez foi realizada em seu ateliê em São Paulo, no dia 15 de julho de 2016.

Os artistas falaram sobre seus procedimentos e inquietações, mostrando seus trabalhos e materiais. Os discursos de Miguez e Caeiro foram editados a fim de melhorar a fluidez do texto e sua compreensão, com o mínimo de interferência sobre os conteúdos abordados. Os registros foram feitos em audiovisual, em seus ateliês; portanto, as imagens que ilustram a publicação são registros de seu local de trabalho.

Além do apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a pesquisa recebeu o amparo da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo, com a participação do projeto Tanto Mar[3], por Edital de Difusão e Intercâmbio Cultural e Científico[4]. Gostaria ainda de esclarecer que, apesar do estudo abordar um artista português e um brasileiro, essa pesquisa não se detém sobre nenhum tipo de estudo comparativo entre eles.

A seleção desses artistas advém da minha própria experiência, do meu percurso e da aproximação entre as inquietações de todos nós. O problema da cidade, das paisagens urbanas, e dos processos intelectuais e materiais que constituem a produção artística, são elementos compartilhados aqui. Embora cada um de nós desenvolva soluções particulares às questões levantadas, o fato de serem perguntas aproximadas

2 MONTEIRO, Taís Cabral. Percursos poéticos (2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.27.2017.tde-01062017-095007. Acesso em: 28 set. de 2025.

3 Realizado em colaboração entre a Eca/Usp e a Universidade de Arquitetura de Lisboa, FAU Lisboa/Portugal, em outubro de 2014, juntamente com pesquisadores do Grupo de Estudos Cromáticos coordenado pelo professor Marco Giannotti.

4 Fomento que permitiu a viagem a Lisboa, Portugal, e ao ateliê de Manuel Caeiro, para a realização das entrevistas.

revela a transversalidade das preocupações – e, pragmaticamente, justifica a edição conjunta dessas entrevistas. Tendo as cidades como espaço processual da arte, nossos percursos criativos estabelecem relações com a urbanidade, com São Paulo, Lisboa e outros lugares: cidades que habitamos e por onde passamos, existentes ou imaginadas.

O problema das cidades é uma das questões fundamentais das reflexões artísticas desde, pelo menos, os primeiros avanços do modernismo, sobretudo tendo em conta as aproximações entre as artes plásticas, a literatura, a música e a arquitetura (Argan, 2005)[5]. (No Brasil, a *Semana de Arte Moderna*, de 1922, é um exemplo inequívoco desse fenômeno.) Houve diversas polêmicas a respeito de se a arte moderna deveria ser internacional ou focar nas cores locais, se deveria se aproximar do povo ou dialogar preferencialmente com as elites culturais, se deveria incorporar as novas técnicas, materiais e tecnologias ou se manter fiel às tradições específicas de sua representação etc. – e isso tudo foi herdado pelas discussões contemporâneas[6]. No entanto, nunca se colocou em xeque o lugar das cidades. A revolução industrial iniciou uma marcha acelerada em direção à urbanização, que jamais foi interrompida[7]. E os artistas, independentemente de sua especialidade, refletiram e continuam refletindo sobre essa questão.

Ao nos arriscarmos nessa seara, os artistas aqui apresentados e eu mesma enfrentamos problemas complexos, como o da paisagem (ou da paisagem urbana). Muitos autores discutiram sobre o que é paisagem, sobre como pensá-la, como representá-la, como historicizá-la, como problematizá-la. Embora não haja consenso, acredito que pensar a paisagem como síntese e totalização de uma determinada imagem e/ou experiência – acompanhando, por exemplo, os autores do livro coletivo organizado por Altamiro Sergio Mol Bessa[8] – é um caminho produtivo. E a transposição dessa experiência para o objeto artístico é um dos desafios compartilhados por nós três. Outro, ainda no mesmo campo semântico, é a reflexão sobre os materiais – presente, ente tantas coisas, na articulação entre as infinitas cadeias produtivas das indústrias que animam nossas cidades, mas também nos processos singulares de adaptação, transformação, reinvenção de técnicas artesanais, que se integram de maneira deslocada, incompleta, mas efetivamente integrada em uma das pontas daquelas cadeias.

A seguir, apresento as conversas com Caeiro e Miguez, nas quais essas e outras questões são discutidas a partir das experiências artísticas de cada um. Com a palavra, os artistas:

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

6 KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1990.

7 HOBSBAUM, Eric. **A era das revoluções**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

8 Bessa, Altamiro Sergio Mol. (org.). **A unidade múltipla:** ensaios sobre a paisagem. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 246-264 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025243

Entrevista com Manuel Caeiro (Évora, 1975).

Fig. 1. Manuel Caeiro em seu ateliê. Fonte: Arquivo da autora. Lisboa, 2014.

A casa
Dia 04 de abril de 2014 - São Paulo, SP

P[9]: Gostaria que você começasse falando sobre seu processo de trabalho, de onde vêm as ideias...

MC[10]: Meu processo de trabalho é complexo, mas ao mesmo tempo também não o é. Há uma premissa de que o objeto pode ser o ponto de partida para o desenvolvimento de uma ideia ou de várias ideias. No meu caso, esse objeto é tão simplesmente o caixote. Um caixote normal, de papelão. Esse caixote me permite desenvolver ideias, baseado não só no objeto em si, mas em todas as coisas, em todo o universo formal que eu proponho. Aí, vou pensando em muitos argumentos para o trabalho. Tem a ver com o espaço interior, com espaço exterior, com a ideia de invólucro, com a ideia de conteúdo, isso expande-se depois para a ideia de casa, para a ideia de espaço, para a ideia de volume, para a ideia de sombra. Todas essas ideias são possíveis, maneiras potenciais de representação do espaço, a maneira como os planos conseguem resumir um espaço em si. Todo esse espaço torna-se, em suma, o resultado duma situação de planos que interagem entre si. A partir daí eu desenvolvo todo o trabalho. Há uma outra faceta muito presente: eu faço meu trabalho muito

9 Obs.: Ao longo do texto, a sigla P refere-se a Pesquisador.

10 Foi mantida a versão europeia da língua portuguesa na transcrição das falas do entrevistado.

a partir do aproveitamento do lixo urbano – no sentido do que está na rua, por aí, o próprio caixote..., o lixo visual... tapumes das obras, uma porta velha, um vidro partido, qualquer coisa... Por exemplo, não me interessam muito as fachadas dos prédios, ou seja, não me interessa muito o esplendor da cidade. Interessa muito mais o beco, aquilo que está no passeio, aquelas coisas todas. Não interessa tanto aquela ideia do edifício, da reinterpretação do edifício. Meu trabalho passa muito mais pela recuperação dos elementos soltos. Portanto, seja em São Paulo, Rio, Madrid, Lisboa, Bruxelas, El Salvador, *whathever*, todas tem alguma coisa para oferecer. Eu consigo fazer uma metamorfose dessas coisas todas e isso traz a reconstrução dos objetos a partir desses momentos visuais que são, digamos, materiais pobres, e que eu torno-os numa... – eu não vou chamar de uma obra de arte, eu vou chamar de um novo objeto com um outro valor.

P: Que tipo de valor?

MC: Não é um valor sentimental, mas um valor funcional. Porque o valor funcional tem muito a ver com a situação que nós temos com os objetos. No meu caso, é curioso porque atribuo uma situação funcional a um objeto que não o é. Há um paradoxo qualquer, mas ao mesmo tempo é curioso porque esse objeto não funcional nos proporciona uma articulação de pensamentos, não só para a parte que faz mas para a que usufrui. E, claro, se pensarmos bem, a ideia inicial, do caixote, faz todo o sentido nesta perspectiva: eu uso o objeto para dar vazão à fabricação de novas ideias, novas coisas. A partir do caixote em si, que é, no fundo, um objeto que tem uma função, mas que eu uso como, digamos, um modelo para dar a orientação, para dar a linha de pensamento. Esse é o trabalho que tento desenvolver até agora.

P: É um conjunto de circunstâncias, portanto, que define o trabalho?

MC: Isso. É um trabalho não premeditado, vai acontecendo, e para o qual vou, de certa forma, aproveitando minhas próprias referências para continuar a desenvolvê-lo. É, assim, um trabalho muito autorreferencial, não autobiográfico, mas sim autorreferencial na medida em que utilizo todas as potencialidades que se vão criando no próprio trabalho. Eu vou fazendo uma reinterpretação disso tudo e, posteriormente, vou fazendo um desenvolvimento em outros âmbitos. Desse modo, minha linha de pensamento tem a ver com o espaço, com o vazio, com o interior, com o exterior, com a ambiguidade de sabermos que estamos do lado de fora do objeto, do lado de dentro do objeto.

P: É onde você se sente mais confortável?

MC: Sim. Me sinto mais confortável nesse meio, na distinção entre o abstrato e o figurativo, nessa linha que separa as duas coisas. Perceber a representação em que o quadro está, mas ao mesmo tempo perceber um espaço vazio. Daí meus contingentes em branco, sem pontos de referência, digamos, gravitacionais. A minha pintura pode mudar em si, ela pode fazer 180°, ter várias interpretações e todas elas

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 248-264 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025243

fazerem sentido e terem um suporte objetual consistente. Portanto, funciona mais ou menos assim: de maneira geral, tudo o que é construído tem esse ponto de partida, tem essa maneira em que tudo o que está feito faz sentido na posição em que está, e estabelece uma ponte muito direta para uma realidade vazia para a maior parte das pessoas. Mas, por outro lado, é como eu estava falando, uma cabana de um pescador, um barraco, interpretada de uma certa maneira ou reavaliada pode ser tornar uma *dream house, why not*? É essa construção, essa reinterpretação da realidade, que eu tenho feito nos últimos anos.

P: E os elementos de sinalização urbana, ou outros elementos que parecem invisíveis para a maioria das pessoas. Como eles entram no seu trabalho?

MC: Isso é um fenômeno que já tem mais ou menos uns 4, 5, 6 anos, não sei ao certo... E é precisamente uma consequência daquilo que eu estava falando, esses momentos vão acontecendo por uma observação permanente daquilo que nos rodeia, até que eu tenha necessidade de criar novos sinais e pegar novos elementos de forma que eu possa desenvolver os trabalhos com outros tipos de construção. Tenho utilizado muito agora aquelas barras de segurança de obras, construo esculturas com isso, dou um novo sentido às coisas, usando um elemento banal, do dia a dia, como os próprios tapumes, com eles eu construo uma biblioteca, eu reinvento espaços, espaços onde eu poderia estar, eles poderiam existir de fato se houvesse intenção de fazer, com um arquiteto, com um engenheiro. A criação das pinturas em arquitetura, por exemplo, são espaços onde eu poderia coabitar... É um elemento interessante no trabalho porque eles, todos os espaços que crio têm algo de..., não é intimidade, mas é uma edificação. Eu edifico esses locais, eles não existem, não existiram, são totalmente inventados, não são referências de coisas que já existem e isso me interessa muito, fazer essa reinvenção do zero. Que é outra vertente do trabalho. E então, só para responder a sua pergunta, os elementos que eu vou buscar na rua são, digamos, artifícios para eu construir essas coisas; ou seja, o espaço não é só feito por quatro planos, não é, tem mais do que isso... E eu tento procurar outros objetos, mexer com objetos, digamos, "pobres", objetos que na maioria das vezes passam desapercebidos às pessoas na rua. Quer dizer, eles estão lá e têm aquela função, e eu atribuo a eles outro estatuto.

P: E quando essa questão entra na pintura? Me fala um pouco dessa espacialidade que você cria no plano pictórico?

MC: Na pintura eu faço muito essa espécie de representação em perspectiva. Praticamente toda ela nunca é planificada, salvo alguns arranjos. Então há uma necessidade, uma vontade de volumetrizar e dar uma certa espacialidade na pintura. Mas nós temos que perceber que a pintura é um suporte limitado em si. Objetualmente, é um plano bidimensional. Mas eu tento subverter o processo e fazer a representação tridimensional num plano bidimensional. Hoje em dia, faço escultura também, mas eu acho que a representação tridimensional num plano bidimensional é um desafio grande. Todos os pintores têm um pouco essa ambição de representar,

digamos, nos padrões de captar a imagem e fazê-la num plano bidimensional. E é um pouco esse o exercício que eu faço. Subverter o olhar. Eu já fiz por exemplo outras experiências, como fotografar e pintar sobre a fotografia, mas... eu não estou falando só do exercício da pintura em si, eu estou falando mesmo do resultado da imagem que é criada a partir dessa representação tridimensional. Há uma grande ilusão visual no objeto que eu desenho, que eu pinto, tanto que você acaba por ter aí uma ilusão de realidade, que você olha e, por momentos, não tendo os limites da pintura, você se pergunta se aquilo é um objeto mesmo, em que enquadramento ele está, ou é uma pintura, essa ambiguidade é interessante para mim, eu gosto.

P: E você me disse também que você tem uma relação afetiva com o Rio de Janeiro, que você gosta muito.

MC: É, eu gosto muito do Rio sim, eu não sei explicar por quê. Eu sei que eu vim e gostei. Da mesma maneira quando eu saí para ir à universidade, aos 18 anos, eu senti logo uma empatia com Lisboa. Quando vim para o Rio, me senti da mesma maneira. É uma coisa que não se explica… Há atrações momentâneas e há relações para sempre. O Rio foi uma daquelas relações para sempre, e que eu quero manter.

P: E você mora em Lisboa, agora, então?

MC: Hoje eu moro no Alentejo, no interior de Portugal. Eu fui para Lisboa, para fazer a universidade, e fiquei por lá. Mas eu gosto muito do Alentejo também. A comida é boa [risos]. Agora voltando a falar do meu trabalho..., eu preciso muito do ambiente urbano. A maior parte das referências são do ambiente urbano. E em construção. Essa é uma das principais relações que eu tenho com a cidade: poder usufruir desse ambiente para o meu trabalho.

P: Tem mais alguma questão que você queira colocar, que você considera importante?

MC: Me parece que o trabalho, aquilo que eu faço, não tem um resultado, tem uma pesquisa. E enquanto eu tiver essa pesquisa, ele vai continuar a desenvolver-se. Vamos voltar ao caixote – que já juntou as linhas, mas elas foram reinterpretadas cortadas e juntadas de outra maneira, fazendo um outro ponto de vista. O trabalho está sempre numa procura constante, então eu não conseguiria atribuir um resultado ao trabalho, não há um fim, há sempre uma consequência, uma coisa nova, um pensamento. E isso, digamos, se amontoa no trabalho, é a própria motivação, a tal da insatisfação permanente. É com esse princípio que eu faço as coisas: procurar sempre um novo caminho, uma nova realidade, uma nova concretização de ideias. E, para mim, é bom pensar que não há um fim nessa pesquisa, há sempre coisas novas acontecendo assim como na cidade, que passa. As cidades crescem todos os dias, ou são criadas, e isso é um pouco o todo do trabalho que eu faço também. Tem a ver com o crescimento, com a representação e a reinterpretação, com a desconstrução e a reconstrução permanentes.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 250-264 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025243

P: Pensando ainda nessa questão que você falou, do ambiente urbano... Em São Paulo, eu percebo que tem uma construção infinita, diária. Você também vê as diferentes cidades que com as quais você convive se modificando?

MC: Sobretudo urbano, pode ser o espaço do campo, mas eu diria mais que é uma coisa qualquer, um lixo. Essas casas de pescadores que eu te falei, esses barracos, eles estão na praia. Se você for lá na rua e pegar cada uma dessas casas – são 36 – cada uma delas é uma escultura. Essa é a parte que me interessa, essa parte objetual das coisas. São elementos que não é só a cidade que tem, a cidade é uma parte, mas tem outras nuances. Eu posso estar no campo e ter qualquer coisa, quem sabe. Muitas vezes não é nada orgânico, mas pode vir a ser, eu não fecho essa porta não. Neste momento eu estou neste estágio, vamos ver o que a pesquisa me reserva.

P: Esse trânsito entre o interior, entre o Alentejo e Lisboa, também é interessante... As viagens...

MC: É, é um espaço que eu tenho para pensar, enquanto estou dirigindo. A cabeça não para, né? Essa coisa de que não há um expediente, você trabalha 24 horas. Eu não chamo de trabalho, aliás, é uma forma de vida mesmo. Você precisa estar pensando, sempre. Eu prefiro estar pensando neste processo, me dá muito gosto. As viagens para mim são um momento de pausa física, para eu poder sobretudo alinhar ideias. Passam bem por aí essas viagens. (...)

Dia 15 de outubro de 2014 - Lisboa, Portugal

[O artista fala sobre seus trabalhos e procedimentos em seu estúdio, mostrando seus desenhos, pinturas e materiais]

MC: Este é um trabalho que tem várias fases, assim, há uma primeira abordagem ao desenho, em que eu faço cadernos de desenhos, digamos, estruturas que eu estabeleço como estruturas possíveis para a segunda parte do processo de pintura e registro tudo em papel, na primeira fase, para depois otimizar os desenhos e selecionar para fazer as pinturas a posteriori. Nesta fase de desenho, tem cadernos destes, vários, em que estabeleço algumas premissas que me permitem evoluir na concepção da estrutura que vai aparecer. São cadernos em que eu procuro a melhor forma de resolver alguns problemas, e tudo começa com o esboço prévio da ideia. Mas ela também não é uma pintura muito premeditada porque todas essas estruturas baseiam-se no principio da ideia, mas depois elas se desenvolvem por outros caminhos em que, numa segunda série, eventualmente, numa quarta abordagem para a mesma pintura, elas acabam por ganhar uma consistência diferente, uma forma própria.

Depois, há uma segunda abordagem também ao desenho, mas já dentro do suporte da tela, em que eu não faço a cópia do que desenhei em instância, mas acabo por fazer já uma interpretação daquele desenho, e a partir daí começo a desenhar na tela, começam a aparecer formas diversas. Esse é um desenho muito construtivo,

depois pinto e volto a desenhar sobre a própria pintura e isso faz com que a estrutura do trabalho se vá desenvolvendo de uma maneira muito solta, de modo que eu nunca sei muito bem como é que vai acabar, mas a própria pintura vai dialogando comigo até chegar numa fase em que eu a considero pronta, num estado de exigência que faz com que seja impossível trabalhar mais sobre ela.

Depois que a pintura está pronta, eu faço uma comparação com aquilo que resultou em comparação com os desenhos que fiz, e acabo por decidir se a pintura que saiu corresponde à ideia inicial daquilo que eu havia premeditado quando fiz o desenho. Depois, numa terceira fase da pintura, quando parece que ela está mais ou menos concluída, eu paro e analiso se a pintura realmente tem a aproximação à estrutura que foi estabelecida de início, e se não estiver, eu volto a desenvolver um desenho sobre a própria pintura para, digamos, limar algumas arestas que ficaram no meio. Essa pintura é um exemplo claro disso. Há aqui muito trabalho de desenho por cima da pintura em que, no seu estado final, ela fica assim. Tem aqui também outro exemplo, talvez um pouco mais imediato, em que houve um primeiro desenho, houve a pintura do desenho e depois houve o acréscimo de algumas formas que eu achei que eram interessantes para concretizar a pintura, uma vez que ela não estava no seu auge. Fiz esse processo quatro vezes e o resultado final é esse, quando eu acho que a pintura está num ponto de equilíbrio que justifica a resposta que dei ao desenho inicial. Até se repararmos mais de perto podemos ver que existem transparências, coisas que estavam por baixo que eu decidi apagar porque não faziam sentido neste tipo de estrutura.

Pronto, o processo parte sempre desta premissa de que uma pintura nunca é uma coisa que está estanque, é uma coisa que tem que estar estabelecida, eu simplesmente vou atuando até chegar a um ponto em que as coisas acabam por se resolver por si mesmas. Este é um exemplo muito claro de várias interpretações que eu fiz, vários desenhos, de várias sobreposições de pinturas e o que aconteceu aqui é que houve uma primeira estrutura, houve um desenho, esse desenho funcionou em parte e depois não correspondia àquilo que eu pretendia mostrar então, só para arrematar essa ideia aqui. (...) As pinturas sobre tela acabam sempre por chegar a uma exaustão de abordagem e, digamos, quase que não consigo parar de fazer ou pelo menos de encaixar algumas formas até chegar a um ponto de exaustão total, e as pinturas acabam sempre por sofrer um pouco essa dúvida permanente sobre aquilo que ela pode ter como resultado. Depois, essas pinturas têm também uma particularidade que tem a ver com a sua capacidade de desenvolverem objetos tridimensionais, porque elas em si transmitem um pouco isso, transmitem essa possibilidade de concretização de objetos. Esse lado tridimensional, por vezes é posto em prática, por exemplo, tem aqui uma escultura na parede, é o resultado de uma série de trabalhos que eu fiz que chama-se Concentrado Cremoso. Quando acabei as pinturas, achei que seria interessante desenvolver algum tipo de estrutura que se relacionasse diretamente com a pintura, e saiu este trabalho que no fundo, se olharmos de frente, ele é claramente bidimensional, mas à medida em que vamos rodando sobre ele, vamos percebendo que é uma forma volumétrica, que não é tridimensional, é um objeto de parede, mas que tem relação muito próxima e está muito aliada às pinturas que faço.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 252-264 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025243

Fig. 2. Manuel Caeiro. Concentrado cremoso 2017. Acrílico sobre tela, 200 x 105 cm. Fonte: Arquivo da autora. Lisboa, 2014.

Portanto, a base de trabalho é esta, algumas linhas de trabalho que eu considero que são relevantes na maneira como eu interpreto a realidade, mas ao mesmo tempo na possibilidade de criar objetos talvez um pouco mais funcionais do que aquelas que são as características da pintura hoje em dia, que tem a ver com um caráter mais contemplativo. (...)

P: Gostaria que você falasse um pouco sobre a ideia da casa, que é tão importante ao teu trabalho.

MC: A casa é uma consequência do objeto primeiro deste trabalho que é a caixa. A caixa desenvolveu um conjunto de ideias em que a casa faz parte. E por quê? Porque os elementos que me foram aparecendo para desenvolver as pinturas têm que ver, de uma maneira direta ou indireta, com a construção de uma casa e com aquilo que representa na sociedade. Portanto, a minha intenção, nesse caso, tem a ver com a maneira como se estrutura e que seja possível coabitar nesse espaço, portanto, a casa serviu como um elemento para desmantelar, para desconstruir e

para se reconstruir numa outra realidade. A casa pode me fascinar enquanto volume, enquanto objeto que faz parte de uma paisagem urbana, mas não tem que ser o último reduto da representação, formalmente, socialmente, plasticamente, mas todas as ideias que estão subjacentes. Não tem a ver diretamente com questões sociais, tem a ver com aquilo que a casa, enquanto objeto, potência para desenvolver novas estruturas, que são representadas através dos elementos acessórios à sua construção.

Fig. 3. Manuel Caeiro. Dream House. 2012. Acrílico sobre tela, 65,0 x 95,0 cm. Fonte: Arquivo da autora.

P: O Claudio Magris [no prefácio do livro do José Saramago, "Viagem à Portugal"] fala que "Saramago viaja em Portugal, ou seja, dentro de si mesmo e não só, como ele diz, porque Portugal é a sua cultura. É-o no mundo, no espelho das coisas e dos outros homens, que se encontram a si mesmos, como aquele pintor de que fala uma parábola de Borges, que pinta paisagens, montes, árvores e rios, e por fim repara que deste modo retratou o seu próprio rosto". Existem relações entre o seu trabalho e a cidade?

MC: A relação entre aquilo que é a cidade e aquilo que eu faço não é uma coisa tão lícita assim. Eu, quando trabalho numa cidade, e já aconteceu de trabalhar em várias, eu fico, digamos... Se eu puder usar a palavra inspirado, naquilo que a arquitetura dessa cidade me transmite, mas tem a ver com os elementos arquitetônicos disso, com os objetos que circundam, que gravitam à volta dessas construções, que de cidade para cidade mudam, e esse conjunto, esse dicionário que se cria, de formas, de cores e de elementos novos, são aqueles que me influenciam no meu léxico de

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 254-264 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025243

informação sobre as próprias pinturas. Portanto, a cidade influencia-me de uma maneira particular, por exemplo, eu já pintei no Rio de Janeiro, existe uma maneira de interagir com a cidade que tem a ver com os objetos que ela me oferece, e isso aconteceu também na Alemanha, aconteceu em Bruxelas, pronto. A linha de fundo da pintura é sempre a mesma, mas as alterações que se vão dando nesse vocabulário, eu posso dizer que são influências da arquitetura das cidades onde estou a trabalhar. De uma maneira mais genérica, aquilo que eu sinto quando estou numa cidade nova, quando estou num sítio novo, não é tanto a casa em si que me interessa como já foi, mas é a tipologia de elementos que cada sociedade tem para me oferecer. É isso que eu absorvo, principalmente. Pronto, eu quando fiz a exposição de arte moderna do Rio de Janeiro, era claro que as pinturas que estavam lá foram influenciadas de alguma maneira no ambiente do Brasil. E isso faz-me pensar que de fato existem relações muito próximas entre quem faz uma coisa e o sítio onde está. Por exemplo, só aqui em Portugal há muitos sítios que me ajudaram a construir um dicionário de elementos e eu considero que isso é muito importante, é parte das viagens, esse processo tem a ver com o trabalho que existe e que nós fazemos fora do atelier.

E se para alguns artistas as referências são importantes, no sentido positivo da coisa, para mim são as viagens; as viagens ajudam muito a compreender melhor aquilo que eu quero fazer. E uma viagem pode ser o caminho do atelier para casa, isso já é uma viagem para mim. Sair do país, ir para outros lugares urbanísticos, ir para uma parte mais degradada da cidade, ir para uma zona mais nobre, tudo isso para mim é válido e tem consequências boas naquilo que eu faço. Pelo menos neste trabalho que é muito... tem uma referência muito arquitetônica, quase como "não podemos ir ao Vaticano sem ver o papa", não é? Não faz sentido. Eu tenho que passar por essas experiências para desenvolver novos rumos do trabalho.

[O artista comenta a frase "Teu criador não te olvidas", que está inscrita em uma das paredes de seu estúdio.]

MC: Então, há uma frase de um colega, que está ali na parede, e que diz que o teu criador não te esquece. É em homenagem às ideias que tive e não pude realizar. "Descansem em paz". Essa frase para mim tem um significado especial, porque eu com outros colegas artistas conversamos muito sobre – há uma coisa que tem vindo a acontecer que é a falta de espaço e tempo para fazer todas as coisas que nós pensamos e queremos fazer, caracteriza e ao mesmo tempo preserva no tempo as coisas que não existem, mas que poderiam existir.

Entrevista com Fabio Miguez (São Paulo, 1962)
Horizonte, deserto
Dia 15 de julho de 2016 - São Paulo, Brasil
[No ateliê do artista]

Fig. 4. Fabio Miguez em seu ateliê, 2014. Fonte: Arquivo da autora. São Paulo, 2016.

P[11]: Eu vi sua exposição na galeria Nara Roesler[12] [em São Paulo], no ano passado e fui assistir aquela mesa redonda também.

Fabio Miguez: Qual delas?

P: A com o Tiago Mesquita[13].

FM: E com o João Carlos[14]...

P: Isso. Eu gostei bastante, na verdade aquilo já foi um ponto de partida para essa conversa, tanto pela exposição quanto pela sua fala. Então eu pesquei algumas coisas lá que eu conseguia juntar com as minhas curiosidades e com as minhas dúvidas. Eu começo por aí, pensando no título da exposição, "Horizonte deserto tecido cimento"...

FM: Como era esse título? Eu tenho dificuldade de guardar esses títulos...

11 Obs.: Ao longo do texto, a sigla P refere-se a Pesquisador.

12 A Nara Roesler é uma galeria de arte contemporânea do Brasil, com espaços em São Paulo, Rio de Janeiro e Nova Iorque. Fundada em 1989.

13 Crítico de arte.

14 João Carlos de Figueiredo Ferraz, colecionador de arte.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 256-264 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025243

porque esses títulos eram palavras que tinham nas pinturas (Risos). Foi o Tiago que fez a combinação.

P: Ah, eu não sabia!

FM: E como era o título?

P: "Horizonte deserto tecido cimento".

FM: Horizonte deserto tecido cimento. Acho que esse... Horizonte... deserto... tecido, cimento, eu acho que esse não é o texto de uma pintura só, acho que é uma junção de palavras. De todo jeito é um nome bonito, né? Horizonte deserto tecido cimento, é quase um poema, dá para entender, não é?

P: Você retirou essas palavras dos textos do João Cabral de Melo Neto e do Samuel Beckett, não?

FM: É, mais ou menos, é um pouco assim, não é que você vai achar isso no texto do Beckett ou do João Cabral. É assim: eu comecei a mexer com palavras em 2010, eu acho. Fiz uma exposição na galeria Marilia Razuk, em 2011, da produção dos anos anteriores e por isso eu acho que comecei a usar a palavra em 2009, 2010. E como eu comecei a usar palavras? Eu já sentia vontade de introduzir na pintura algum material novo, estava namorando essa coisa de ter as palavras. As pinturas de 2001, até 2008, 2009 eram essas telas brancas com esses elementos, às vezes num ambiente mais geometrizado e às vezes menos. Esses elementos vêm de um repertório antigo, de um trabalho meu onde fui agregando coisas novas. E eu achei que a palavra entrava bem nesse universo. Eu estava lendo João Cabral e percebi, apesar de não ver identidade entre o trabalho dele e o meu, percebi essa coisa dele com os substantivos. É um texto com muito substantivo, tem muito nome nos poemas. Se você pegar - eu fiz o teste, o Bandeira ou o Drummond, não é assim, é outro tipo de texto. E eu percebia que esses substantivos, que essas palavras, elas significavam um em si, não era um sentimento. Era muito imagético, pelo fato de serem coisas as palavras: deserto, horizonte, linha etc.

Então eu percebi que no João Cabral tinha um manancial, um lugar de onde eu poderia recolher palavras para poder pintar. Porque se você vai pintar e vai colocar uma palavra, a primeira pergunta é: qual palavra? Eu preciso ter algum contato com esse universo da poesia, esse universo verbal, para poder fazer as minhas escolhas no meu universo. E eu comecei com as palavras finais de todos os versos do João Cabral. Era quase como um método. E depois desse processo todo... e é um certo período do João Cabral, o período do [livro] O engenheiro[15]. Não estou com isso tão quente na cabeça agora, depois vou dar uma olhada. Enfim, trabalhando com esse material durante um tempo, eu construí uma espécie de vocabulário, que é composto de palavras utilizáveis. A partir dessa lista, fica mais fácil agregar outras palavras. Aí no Beckett eu também percebia que havia ali alguma coisa que poderia ser usada.

15 NETO, joão Cabral de Melo. **O engenheiro.** Rio de Janeiro: Amigos da Poesia, 1945.

Por exemplo, "um sentido", "uma natureza", "um segundo" são do Beckett, desse texto que chama-se Bing. Então eu criei uma espécie de coleção de palavras que eu uso, a partir do João Cabral. Mas depois que a palavra vai pra pintura, a relação com o João Cabral meio que cessa. Qual a relação que eu teria com o João Cabral? Talvez o fato de o meu trabalho também ser seco, árido, econômico, mas eu acho que isso para por aí. Também não entendo tanto de poesia pra poder fazer essa relação. Mas eu não vejo uma relação enorme com o João Cabral, só a percepção de que existia ali um material que eu poderia usar. Existe uma vantagem enorme quando você pega palavras de um determinado universo, porque na origem dessas palavras, elas estavam juntas, então elas fazem sentido juntas. E esse foi o procedimento. Mas agora é muito livre, a utilização das palavras. Eu fiz agora uma valise, que eu levei pro Rio, que eu tirei a maior parte das palavras do Sebald[16]... é assim que se fala o nome dele? Ele é alemão... Então, tem palavras que entram e outras que não entram. Por exemplo, sol, entra. Mas lua, não. Areia...

P: Evocam um lirismo?

FM: Sim, isso. (...) A pintura "Paisagem zero", é de um poema com o mesmo nome do João Cabral, do qual eu tirei várias palavras. Eu achava que eu não deveria repetir as palavras, se eu fiz um quadro com "Fonte", então essa palavra foi gasta, foi usada e eu não deveria usá-la mais. E depois eu percebi que isso, não era não só inviável, porque eu não tinha um universo tão grande de palavras assim, mas também isso era uma besteira, porque, na verdade, a repetição das palavras, você reiterar essas palavras e essas palavras voltarem a aparecer, é o que cria um pouco esse ambiente. É como você repetir essa fórmula desse bloco com sombra azul claro, que tem naquele quadro ali, "Partida". Pra mim é uma fachada de blocos com uma sombrinha embaixo dos blocos. Eu repito esse tema em várias pinturas.

Fig. 5. Ateliê de Fabio Miguez, 2014. Fonte: Arquivo da autora. São Paulo, 2016.

16 SEBALD, Winfried Georg Maximilian (1944 - 2001), escritor e acadêmico alemão.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 258-264 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025243

Esse tijolo se relaciona com os outros elementos de algum jeito, é como o Morandi replicando as suas latinhas, os seus bules e as suas xícaras, recombinando, entende? Parece que Morandi não pinta elementos variados, como livros… parece-me que, num universo restrito, quando você repete, você forma a poética.

É um pouco assim com as palavras e com as formas. Então, eu realmente espero que a palavra "partida" ganhe um outro sentido, [outro] significado… não vou dizer novo, mas um significado particular, dentro da minha pintura. Nesse quadro, por exemplo, tem a palavra "partida", eu faria então uma estrada, [e nela teria] escrito "partida"? Não se trata disso, não tem um caráter ilustrativo. Nem elas em relação à pintura e nem a pintura em relação a elas.

P: Você falou dessas imagens de fundo branco, que elas eram mais vazias, e depois você começou a pontuar com essas formas mais geométricas e depois com palavras, mas ao mesmo tempo, você foi abandonando o branco e usando o cinza. E aí você usou a palavra "metafísica". Você falou que o cinza te dá a possibilidade de se aproximar da metafísica. E aí eu achei muito interessante isso, porque você faz uma relação entre o cinza e a metafísica e você parte de uma cor para criar uma nova configuração, talvez de sentido, e uma configuração espacial também.

FM: É importante isso. Ali em dois mil e... nesse momento lá, antes da exposição da Marilia Razuk, em 2011, eu não me lembro quando é que começou esse processo, acho que foi muito, como dizer... civil. Parecia que o trabalho estava no espaço, na cidade, parecia que eu podia pintar parede, era uma coisa muito... parece que estava quase saindo da pintura para virar uma outra situação. Eu não estou valorizando isso se é bom ou se é ruim, eu fiz isso durante dez anos, e isso deu uma espécie de esgotada para mim. Esgotada essa que não é muito verdadeira porque eu estou meio que com coceirinha de voltar a fazer, quer dizer, essas coisas vão e voltam, mas naquele momento era um ambiente meio esgotado.

Então, juntamente com essa vontade de agregar outros tipos de elementos à pintura, foi daí que surgiu a ideia das palavras e de uma série de temas que eu comecei a colecionar, tinha essa história de sair e voltar a pintar como eu pintava antes. Não como eu pintava antes, não da mesma maneira, porque essa experiência que eu passei nesses dez anos não dá para apagar, mas voltar a pintar, a fazer pintura, de uma forma mais "tradicional", entre aspas o tradicional, mas voltar a pintar mais, a ser pintor, e não a trabalhar mais com espacialidades, com a sinalização e coisas assim. Isso surgiu primeiro quando eu falei "como é que eu vou fazer essa passagem?", não é? Como é que eu vou sair do branco para começar a voltar a pintar normalmente? Daí eu saí dessa e passei uns meses meio complicados, sem saber como fazer, e daí eu simplesmente substitui, peguei uma tela que eu tinha feito numa exposição anterior e fiz uma pintura com a mesma composição, com o mesmo tema, só que onde era branco eu pintei de cinza. Cinzas, né, porque tem vários planos, vários espaços, então são cinzas.

Fig. 6. Fabio Miguez. Sem título, 2007. Óleo e cera de abelha sobre tela, 200 x 230 cm.
Fonte: Arquivo Galeria Nara Roesler. São Paulo, 2016.

Quando eu fiz isso foi uma coisa muito importante, porque quando você sai do branco e pinta cinzas, você tem um ambiente de luz, luminoso. Não é o mesmo branco, não é o branco da parede, aquele branco que é um branco até abstrato, né? É que esse aqui é do início dos brancos, mas no final ele ficou um branco até mais seco. Eram retângulos, brancos, uma forma. Quando você faz isso ele [o branco] não é muito cor, ele é um lugar, você entende? Tanto faz se ele é meio amarelo ou meio azulado ou meio acinzentado; ele é branco.

A cor tem no branco, mas a cor, quando você pinta sobre um ambiente de cinzas, ela funciona de uma outra maneira, porque esse cinza forma um gradiente de cor, de luz. Ele é mais escuro. Quando você tem esses cinzas, você cria um ambiente, que eu chamo de metafísico. O metafísico era meio usado num sentido particular, mas eu estou pensando na pintura italiana e, sobretudo na coisa do Morandi. O metafísico ser mais o De Chirico mesmo, né? Por exemplo, o De Chirico foge disso, mas o

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 260-264 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025243

que é que tem o Morandi? O Morandi pinta com gradações de cinza. O Cinza do Morandi é cromatizado, ele é amarronzado, alaranjado, avermelhado, azulado, mas são cinzas. Isso é, sobretudo, um ambiente de luz, é um lugar ali. Eu estou chamando isso de pintura metafísica, precisaria ser mais bem especificado isso, mas eu estou chamando, e acho que quando fiz esses cinzas surgiu isso, essa metafísica, surgiu esse outro ambiente. É uma mudança grande no trabalho. Tanto que essa coisa das palavras entra. Parece que fica um negócio que é um lugar onde eu posso escrever. Um lugar. Entrou para dentro do quadro novamente. (...) Mas, basicamente falando, nos trabalhos antigos tanto faz isso ser uma pintura na tela ou na parede. Agora não, eles formam um todo dentro da pintura, dentro do campo da pintura. É isso que eu estou chamando de uma certa metafísica. Mesmo que vá pra dentro da pintura, vai não num sentido tradicional, como se dava antes - porque isso é um movimento histórico da pintura, sair de dentro dela pra ir pra fora dela. O que acontece na arte contemporânea é que você volta para dentro da pintura, sem dar um passo pra trás; você vai pra trás, indo pra frente. Se é que faz sentido essa lógica de ir pra frente e pra trás com o trabalho de arte. Então é isso, são essas duas questões que surgiram a partir de 2010, que é essa coisa dos cinzas, de uma certa metafísica e outra, a das palavras. Acho que é isso, nesse ambiente.

Tem um outro assunto, uma outra questão, que eu acho cada vez é mais presente, é muito comum eu pegar palavras de algum lugar, mas as formas eu também acabo retirando de algum lugar. Na verdade, existe um vocabulário, uma quantidade de pinturas e pintores que eu gosto, que eu sempre vi e que eu sempre trabalhei, e isso desde que eu comecei a pintar, uma espécie de ambiente, de eleições afetivas, e eu acho que eu transformei tudo isso numa espécie de paisagem, e isso eu pinto. Quer dizer, essa história da arte, pessoal, ela é uma espécie de paisagem que eu pinto. Então existem elementos que são do Piero dela Francesca, elementos que são do Matisse, elementos que são do De Chirico, enfim, uma infinidade de pintores e de pinturas com que eu me relaciono. O Pancetti... Então eu acho que esse vocabulário passa um pouco por aí. (...)

P: Essa questão que você falou das pessoas, dos artistas... eu tinha achado bem legal quando você falou na outra entrevista [na Nara Roesler], quando alguém perguntou sobre a similaridade da sua pintura com o Volpi, e você falou: "Eu não olhei para o Volpi, eu olhei para pintores que o Volpi olhou também", e também: "Piero della Francesca não está tão distante, olhar as pinturas nos deixa mais próximos". Eu achei bonito isso, a maneira como você se relaciona com os artistas. Dá para ver o quanto eles são importantes para você, são relações que são muito caras e que foram sendo criadas pelo olhar.

FM: Isso que eu falei é verdade. é que naquele momento eu não estava olhando para o Volpi, fiquei até meio surpreso com essa opinião, que já tinham falado para mim, e com essa pergunta, porque eu não estava olhando para o Volpi, eu não olho para o Volpi. Mas, por outro lado, o Volpi a gente conhece muito bem, ele já entrou, então tem muito a ver com o Volpi. Mas então eu parei de ver o Volpi, eu falei "já

que é assim, então não vou nem mais olhar o Volpi", porque senão também fica uma loucura, fica muito a fome com a vontade de comer, entendeu?

Foi interessante ver essa exposição do Volpi lá no MAM, porque é engraçado, tem alguma coisa realmente incomum que eu percebo, e ao mesmo tempo é tão diferente, é tão... Isso aqui é arte contemporânea, né? O Volpi é outra coisa. Isso aqui já foi, já voltou, já foi, essa coisa da arte contemporânea, tem um cansaço da arte contemporânea, então é diferente do Volpi. Mas o Volpi parece introjetado já. Não só em mim, acho que em todos os pintores de São Paulo, brasileiros, né? Então a gente já viu muito, é muito presente, o Volpi, para mim, para o Paulo Pasta, para o Marco [Giannotti], ele é muito presente para o mundo. Então, acho que tem um pouco isso. Agora, eu realmente não estava olhando pro Volpi, estava olhando para o pessoal lá do *Quattrocento*, né? Piero della Francesca, Fra Angelico...

Tem essa coisa da pintura, a maneira que eu pinto com a cera, tinta óleo com a cera, quer dizer, cada vez mais só tinta óleo, mas tem a cera como *medium*, assim, para ou ter opacidade ou transparência, sobretudo para tirar o brilho, a coisa da cera com a pintura é que ela tem encáustica fria, na verdade. Isso dá um certo ar de têmpera, lembra um pouco a têmpera. Na verdade, se você olhar de perto não lembra, mas ele tem essa coisa sem brilho da têmpera, essa materialidade da têmpera, e isso talvez seja outro ponto que vai me aproximar do Volpi. Transparência, a luz da tela muitas vezes aparece. Muitas vezes o quadro é salvo quando a luz da tela aparece. No caso do Volpi isso é muito presente, não tem um quadro que não tenha luz da tela, ele não fecha. A luz do Volpi vem da tela. O preto do Volpi soa como um cinza, porque ele não fecha, ele não veda, você vai ter sempre o ponto da lona, do linho, aparecendo. Eu uso muito esse recurso, isso acontece muito na minha pintura, então também lembra um pouco o Volpi. Mas para por aí.

P: Eu acho muito legal a maneira como você falou agora há pouco sobre seu universo visual. O Marco [Giannotti] chama de Museu Imaginário, ele fala um pouco sobre essa ideia nas aulas. Você chamou agora de outro nome...

FM: Chamei de Natureza, porque eu já vi isso, alguém já falou isso, não nesse contexto, eu achei uma ideia boa, não me lembro quem, onde foi que eu li isso, mas ele estava falando de outra coisa. Mas os pintores pintavam na natureza, certo? A questão era aproximação, separação da natureza; O que eu quis dizer é que esse meu ambiente afetivo, esses pintores e essas pinturas formam para mim uma espécie de natureza, eu pinto sobre aquilo. Então, o que acaba é que o resultado final é completamente diferente, mas é legitimo, porque o pintor, quando pinta uma árvore, ele não precisa fazer a árvore... ele pode estar pintando aquela árvore e retratando aquela árvore sem ter essa obrigação com a mimese total, com ser idêntico, com ser parecido. Então eu percebi isso, é uma ideia, para mim, nova sobre o meu trabalho, que na verdade eu tenho essa paisagem que se renova, que toda hora eu introduzo coisas, e é isso que eu pinto, é esse que é um pouco o assunto.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 262-264 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025243

P: E você acha que existe uma relação entre a obra e o lugar, agora estou querendo trazer um pouco a discussão para o lugar onde você vive.

FM: São Paulo...

P: São Paulo. Pensando um pouco na cidade em que você mora, por mais indireto que seja...

FM: Eu acho que isso faz parte, talvez seja até uma pergunta mais simples. Aí eu acho que é o seguinte, acho que é algo que eu sou, eu sou de São Paulo, sou paulistano. Passei a minha infância em Ubatuba. Tenho uma memória dessa coisa, uma memória mítica de Ubatuba, porque a memória da minha infância de Ubatuba não existe mais, é outra. É outra cidade. E isso é o que eu sou, quer dizer, é aí que as coisas vão acontecer. É aí que essa cabeça que vai processar as coisas foi criada aqui, mora em são Paulo, passou a infância em Ubatuba, viaja para o litoral às vezes, mas para por aí. Não creio que tenha ou local ou...

Eu acho que tem uma coisa muito diferente entre a pintura que é feita aqui em São Paulo e a pintura que é feita em Nova Iorque, isso era super relacionado ao fato de as pessoas morarem em Nova Iorque ou morarem em São Paulo. Isso é um fato, isso existe. Isso não deve ser confundido com cor local, com coisas assim mais restritivas, não é? Porque, também, todo mundo tem acesso a tudo, atualmente. Ou por internet ou por viagens ou por livros, as pessoas têm contato com as coisas, não é? Então eu acho que é isso. Não vejo uma relação. Eu tenho aquele meu trabalho de fotografia, do qual eu fiz um livro, passei anos fotografando e juntei tudo. Ali tem uma coisa de lugar porque as fotos eram feitas em lugares onde eu vivi. São Paulo, lugares em que eu passava, e a coisa do litoral, de caminhos muitas vezes percorridos. Serra do Mar, Santos, ou por Caraguá[17] ou por Taubaté ali, não é?[18] Ali tinha uma coisa meio de tentar escarafunchar, de tentar ver um lugar, uma memória. Mas na pintura não, na pintura não sinto isso. O meu trabalho de pintura se relacionou muito com o meu trabalho de fotografia. No transcorrer do meu trabalho tem muita relação entre uma coisa e outra. Então é isso, eu não estou muito afiado para falar da fotografia, porque faz tempo que eu não fotografo e eu esqueci um pouco. Mas ali tinha uma vontade, um caminho de uma coisa que eu queria rever, que eu mais ou menos documentei esse tempo todo. Isso se relaciona com a pintura, porque a pintura é mais solta, surgem coisas de outros lugares. Acho que é isso.

17 Abreviação de Caraguatatuba, município brasileiro no litoral norte do estado de São Paulo.

18 Regiões da Serra do mar e do litoral do estado de São Paulo.

Referências

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

BESSA, Altamiro Sergio Mol (org.). **A unidade múltipla**: ensaios sobre a paisagem. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021.

GIANNOTTI, Marco. **Reflexões sobre a cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

HOBSBAUM, Eric. **A era das revoluções**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel/ Edusp, 1990.

MONTEIRO, Taís Cabral. **Percursos poéticos** (2017. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/T.27.2017.tde-01062017-095007. Acesso em: 28 set. de 2025.

NETO, João Cabral de Melo. **O engenheiro**. Rio de Janeiro: Amigos da Poesia, 1945. Hobsbawm, E. A era das revoluções. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

Submissão: 29/09/2025
Aprovação: 18/11/2025

A arte desvelada na maturidade: entrevista com o artista José Carlos da Rocha[1]

Art revealed in maturity: an interview with the artist José Carlos da Rocha

El arte revelado en la madurez: entrevista con el artista José Carlos da Rocha

Giovana Zarpellon Mazo (UDESC-Brasil)[2]

Lucas Marconato (UDESC-Brasil)[3]

1 A entrevista foi orientada e revisada pela professora Drª Jociele Lampert.

2 Professora doutora do programa de pós-graduação em Ciencias do Movimento Humano do CEFID/UDESC e membro do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura – Apotheke. Currículo lattes: http://lattes.cnpq.br/3218844421449745. ORCID: http://orcid.org/0000-0002-7813-5592. E-mail: gzmazo@gmail.com

3 Aluno da graduação em Artes Visuais do CEART/UDESC e membro do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura – Apotheke. Currículo Lattes: https://lattes.cnpq.br/1051597447162923. ORCID: https://orcid.org/0009-0000-1696-0282. E-mail: lucasamarconato@gmail.com

RESUMO

A entrevista apresenta reflexões do artista e pesquisador José Carlos da Rocha, doutor em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina, sobre como a arte, desvelada na maturidade, impulsiona processos de formação acadêmica e científica. O diálogo percorre sua trajetória desde a economia até a pintura, evidenciando a relevância de sua produção artística, de sua pesquisa, de sua experiência na docência e de suas contribuições para o campo da arte contemporânea e do ensino em artes visuais.

PALAVRAS-CHAVE

Arte visuais; Universidade; Pintura; Maturidade; José Carlos da Rocha.

ABSTRACT

The interview presents reflections by the artist and researcher José Carlos da Rocha, PhD in Visual Arts from the State University of Santa Catarina, on how art, revealed in maturity, fosters processes of academic and scientific development. The dialogue traces his trajectory from economics to painting, highlighting the significance of his artistic production, research, teaching experience, and contributions to the fields of contemporary art and visual arts education.

KEY-WORDS

Visual Arts; University; Painting; Maturity; José Carlos da Rocha

RESUMEN

La entrevista presenta reflexiones del artista e investigador José Carlos da Rocha, doctor en Artes Visuales por la Universidad del Estado de Santa Catarina, acerca de cómo el arte, revelado en la madurez, impulsa procesos de formación académica y científica. El diálogo recorre su trayectoria desde la economía hasta la pintura, evidenciando la relevancia de su producción artística, de su investigación, de su experiencia en la docencia y de sus contribuciones al campo del arte contemporáneo y de la enseñanza en artes visuales.

PALABRAS-CLAVE

Artes visuales; Universidad; Pintura; Madurez; José Carlos da Rocha.

Apresentação

O artista visual José Carlos da Rocha, conhecido como Rocha, nasceu em Criciúma, no estado de Santa Catarina (SC), em 1953. Hoje, aos 72 anos, apresenta uma trajetória marcada pelo trabalho, pelo estudo e pela dedicação às artes e à pintura. No entanto, sua história nem sempre esteve ligada exclusivamente às artes. Quando criança, já demonstrava grande interesse pelo desenho e uma habilidade inata. Contudo, aos nove anos, sua professora subestimou seu talento, afirmando que ele não poderia ter feito o trabalho sozinho. Esse episódio o fez afastar-se das artes, permanecendo quatro décadas sem desenhar ou pintar.

Seguiu então outro caminho: formou-se em 1978 em Ciências Econômicas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e, em 1998, concluiu uma especialização em Gestão Econômico-Financeira pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Trabalhou durante 23 anos como economista na empresa Centrais Elétricas do Sul do Brasil (Eletrosul), em Florianópolis (SC).

Mas, aos 60 anos, aposentado, por incentivo de sua esposa Marlene (in memoriam), da família e dos amigos, resolveu revisitar e romper algo que estava dormente desde a sua infância: a arte. Resolveu se desafiar e começou a cursar Artes Visuais na UDESC (em 2013). Depois, em 2017, aos 64 anos, concluiu o curso de mestrado e, logo após, o de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em 2023, aos 70 anos.

Em sua formação acadêmica e científica em artes visuais, a Profa. Dra. Jociele Lampert sempre foi sua referência, como professora, orientadora e mentora. A Profa. Jociele comenta:

> Sempre observei o seu interesse pelo aprendizado de um fazer artístico. Lembro de uma situação peculiar, quando ouvi de um colega professor que fazer mestrado era para 'gente jovem', deixando, assim, à margem e segregando o discurso da colaboração e da arte para todos. Ao perceber o quanto desmotivador poderia ser o contexto, convidei Rocha para fazer parte de meus projetos de pesquisa e de extensão. Assim, tornou-se membro participante ativo no Estúdio de Pintura Apotheke desde 2014 (Rocha, 2020, p. 207).

Deste modo, podemos refletir sobre o idadismo no contexto universitário. O idadismo é um conceito que compreende o preconceito contra a velhice e apresenta efeitos na sociedade como um todo, inclusive na restrição da inserção de pessoas idosas no mundo e em seus diferentes espaços sociais (Podhorecka et al., 2022), como na universidade. O Estatuto do Idoso (Brasil, 2003) garante que as pessoas idosas têm direitos à educação, cultura e lazer, assegurando participação social em condições de igualdade.

Busca-se, no meio universitário, a valorização da pessoa idosa por meio de diferentes ações voltadas ao ensino, à pesquisa e à extensão, numa perspectiva de

envelhecimento bem-sucedido e ativo. Rocha, em seu processo de envelhecimento, adentra o contexto universitário com uma percepção positiva de propósito de vida. Essa percepção está associada ao bem-estar psicológico, à autoestima, ao sentido e à direção na vida, ao estabelecimento de metas, ao crescimento pessoal, à motivação, à visão positiva e à percepção de felicidade e saúde.

Nesse sentido, a arte desvelada na maturidade traz a ideia de que esse período de vida é um tempo de revelação, expansão e aprofundamento da arte na vida do artista Rocha, tanto no fazer artístico quanto no pensar e ensinar arte. Trata-se de um artista que se dedica aos estudos e pesquisas entre diálogos artísticos, literários e filosóficos, bem como a trabalhos em diferentes meios e possíveis interlocuções poéticas.

Diante disso, a entrevista com o artista visual José Carlos da Rocha nos fará refletir sobre como a arte, desvelada na maturidade, impulsiona processos de formação acadêmica e científica no contexto universitário.

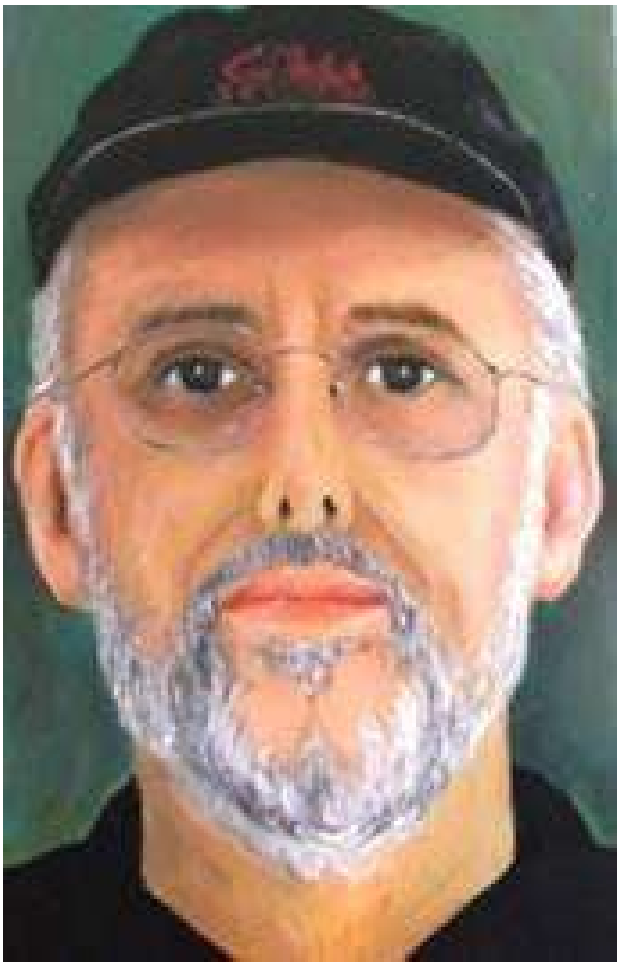


Fig. 1. José Carlos da Rocha. Autorretrato. Óleo sobre tela. 20x30cm. Florianópolis, 2013. Fonte: Portfólio do artista, 2025.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 268-277 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025265

Entrevista

Entrevistadora: Giovana Zarpellon Mazo (membro do Estúdio de Pintura Apotheke)

Pergunta: José Carlos, você iniciou sua trajetória acadêmica na área da Economia e, mais tarde, dedicou-se às Artes Visuais. Como foi esse processo de transição e o que o motivou a buscar na maturidade a formação em artes?

Resposta: Então, na verdade, uma experiência na infância, aos nove anos, redirecionou-me para longe das artes. Ao desenhar uma árvore como tarefa escolar, em homenagem ao Dia da Árvore, vivi minha primeira decepção como artista: fui desacreditado pela professora diante dos colegas. Triste e desmotivado, afastei-me do mundo da arte por décadas, até me aposentar como economista. Minha esposa Marlene (in memoriam), já em estado debilitado de saúde, sugeriu que eu fizesse o que realmente desejava. Esse incentivo levou-me a revisitar e superar aquela experiência da infância, retomando o caminho das artes. Assim, reiniciei minha vida acadêmica, agora no campo artístico. Foi avassaladora a retomada de um desejo contido e reprimido ao longo dos anos - um desejo que permaneceu latente, como a magma de um vulcão prestes a explodir. E essa oportunidade de voltar ao caminho da encruzilhada que ficou no tempo recomeça com a graduação no bacharelado em Artes Plásticas, na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde me despi de todos os paradigmas e mergulhei nesse espaço das artes. Senti que a ponte agora estava ligada e conectada à minha vida real, e não mais só ao sonho. Minha pauta foi o lema de Juscelino Kubitschek: "Cinquenta anos em cinco". Era o começo de um caminho em que a percepção de um mundo novo estava para ser construída. Passei a pintar e desenhar *full time*. Como já estava decidido, ficou fácil relembrar minhas habilidades guardadas há tanto tempo. Estavam sendo retomados os primeiros passos de uma longa caminhada sem volta. Ao mesmo tempo, tive várias experiências ao acudir às necessidades da enfermidade de minha esposa. Foi um período difícil, com um final triste. Sua partida levou-me a envolver-me e a dedicar-me ainda mais ao processo artístico, e nele encontrei a possibilidade de demonstrar e externar meus sentimentos e reminiscências. Surge, assim, uma nova oportunidade de compartilhar minhas experiências com os outros. Desse modo, fui levado pelas múltiplas possibilidades que o processo artístico propicia de exteriorizar meus sentimentos e lembranças afetivas. Encontrei novos professores na universidade que me apoiaram a transpor as barreiras do passado. Abriu-se, assim, um mundo de possibilidades, realizando minha primeira pesquisa por meio do desenho de meus objetos afetivos, da relevância de cada um deles e das narrativas contextualizadas dessas experiências. Resultou, assim, no meu primeiro livro *Museu dos Objetos*, originado do meu trabalho de conclusão de curso *Memórias Afetivas* (ROCHA, 2013).

Pergunta: Sua graduação em Artes Plásticas, concluída em 2013, abriu portas para o mestrado e o doutorado no PPGAV/UDESC. Quais foram os principais desafios e aprendizados nesse percurso acadêmico já iniciado na maturidade?

Resposta: Uma vez no caminho da arte, mesmo recomeçando na maturidade, o horizonte se expande e instiga novos olhares, percepções, conhecimentos, desejos, descobertas e sonhos. A universidade propicia diversas opções de pesquisas a serem exploradas e investigadas no mestrado e no doutorado, por meio da investigação, da teoria e das práticas relacionadas ao universo da arte. É como um percurso a ser descoberto por si mesmo, em que a reflexão, a crítica, o desconhecido, as dúvidas, o improvável e a incerteza são os obstáculos que movem e levam aos questionamentos e às descobertas de novas possibilidades de percepção e visualização. Nesse sentido, minhas dúvidas e incertezas aumentaram e me instigaram a fazer o Mestrado em Artes Visuais da UDESC, por meio de um projeto que envolveu pesquisa de campo, teoria, prática e reflexão teórica, para encontrar respostas às minhas inquietações sobre como a arte pode estar presente em ambientes fechados. Assim, foram desenvolvidos a dissertação (Rocha, 2017) e o livro *Experiências Poéticas em Arte Educação com Adolescentes no Centro de Internação Feminina* (Rocha, 2020). Mesmo após o mestrado, outros questionamentos surgiram. Ciente da necessidade de investigar outras questões, cursei o doutorado como uma forma de procurar encontrar respostas e soluções para as perguntas que me instigavam, com o estudo da cor e de suas composições harmônicas e contrastes, preconizado pelos ensinamentos do artista e professor suíço Johannes Itten, conhecido por seu trabalho na Bauhaus e por suas contribuições à teoria das cores, e pelos conceitos de experiências estéticas do filósofo e educador norte-americano John Dewey. No período do doutorado, enfrentei problemas de saúde, pois fui acometido por duas infecções respiratórias causadas pela COVID-19 e por uma cirurgia de apendicite. Tudo isso, porém, não me impediu de prosseguir na pesquisa, em busca de respostas e inovações para a introdução da percepção da harmonia e do contraste das cores como experiência estética com um olhar singular, propondo modelos inéditos didático-pedagógicos, bidimensionais e tridimensionais. Assim, defendi a tese, em 2023, intitulada *Harmonia e Contraste da Cor e a Arte como Experiência* (Rocha,2023).

Pergunta: Na sua produção pictórica, quais são os temas e preocupações que mais aparecem e como eles dialogam com suas pesquisas científicas em Artes Visuais?

Resposta: A minha produção pictórica sempre está atrelada a um estudo, a um momento, a uma situação, a uma indagação, a um desejo ou a uma necessidade de uma fase da minha vida. Os temas que mais aprecio e exploro são as lembranças afetivas, contextualizadas e representadas por desenho e pintura; a arte em espaços fechados; autorretratos e retratos de pessoas que contribuíram para o campo da arte, do ensino e da educação; bem como as paisagens e a dinâmica das cores. A partir da inquietação de cada tema, procuro pesquisar referências tanto teóricas quanto práticas, envolvendo filósofos, artistas e educadores que se relacionam com o motivo abordado. Com base nas referências teóricas e práticas investigadas, procuro aprender, desenvolver, expressar e ressignificar diferentes percepções, distintas das já pesquisadas, e realizar a minha produção como artista-pintor.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 270-277 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025265

Pergunta: Em sua tese de doutorado *Harmonia e Contraste da Cor e a Arte como Experiência* (2023), você explora a cor como experiência estética e formativa. Como essa investigação teórica se conecta com sua prática como artista-pintor?

Resposta: Na minha tese, procurei explorar a cor como experiência estética e formativa. Utilizei as cores com harmonia e contraste, que são opostas dentro do círculo cromático, tanto no aspecto objetivo quanto no subjetivo. Como aspecto objetivo, utilizei as cores que fisiologicamente são complementares, independentemente de minha subjetividade. São cores que se complementam naturalmente pelo sistema óptico visual, como, por exemplo, o vermelho e o verde, ou o amarelo e o roxo, e assim sucessivamente, com todas as cores do círculo cromático que estão diametralmente relacionadas. Diante disso, a tese resultou na criação de uma metodologia integrada de ensino da cor, que articula teoria estética, prática artística e formação docente, fundamentada em Johannes Itten e John Dewey, propondo modelos didáticos bidimensionais e tridimensionais que ampliam a experiência sensível, perceptiva e educativa da cor nas artes visuais. Espera-se que os resultados impactem e auxiliem na formação de professores, artistas e pesquisadores em Artes Visuais, que, a partir da utilização dos modelos didáticos e práticas artísticas que integram teoria e experiência estética da cor, ampliem a percepção, o ensino e a criação artística. Da tese resultou o livro *A Cor como Experiência Estética em Modelos Didáticos*, publicado pela Editora UDESC em 2025 (Rocha, 2025).

Fig. 2, 3, 4. José Carlos da Rocha. Modelos didáticos pedagógicos bidimensionais e tridimensionais desenvolvidos. Florianópolis, 2025. Fonte: Portfólio do artista, 2025.

Pergunta: Como o envolvimento em projetos de extensão, como o Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, e em grupos de pesquisa, como o Entre Paisagens, contribuiu para sua formação e atuação como artista e professor?

Resposta: Os projetos de extensão, como o Grupo de Estudos Estúdio de Pintura - Apotheke e o Entre Paisagens, coordenado pela professora doutora Jociele Lampert do CEART/UDESC, foram fundamentais para minha formação e produção artística. O binômio teoria e prática move os ensinamentos propiciados nesses projetos de extensão. Toda a minha produção artística e textual está pautada nos ensinamentos recebidos nesses projetos durante toda a minha formação, a partir do mestrado. Sou grato pela oportunidade de participar dos encontros semanais durante mais de uma década, principalmente no Apotheke. Além de propiciar ensinamentos e práticas, o Apotheke atua em diversas frentes, como publicação de uma revista, exposições, entrevistas de artistas-professores-convidados, presencial e virtualmente, residências e ações colaborativas com a comunidade - enfim, atividades que enriquecem o currículo dos acadêmicos e de convidados ao longo de sua existência. O meu livro, publicado em 2025 e baseado na minha tese de doutorado, articula teoria e prática por meio de modelos didáticos bidimensionais e tridimensionais, desenvolvidos em micropráticas junto à comunidade e aos acadêmicos da UDESC. O estudo destaca a artografia como metodologia - uma abordagem que articula prática artística, registro e reflexão crítica -ampliando a compreensão da harmonia e do contraste cromático e contribuindo para o ensino das Artes Visuais. O estudo destaca a artografia como metodologia - uma abordagem que articula prática artística, registro e reflexão crítica - ampliando a compreensão da harmonia e do contraste cromático e contribuindo para o ensino das Artes Visuais.

Pergunta: A maturidade pode trazer ao artista um olhar singular. De que forma sua vivência e experiência influenciam sua prática criativa e sua forma de ensinar arte?

Resposta: Creio que a maturidade, sim, pode contribuir muito para diversificar e ressignificar os processos artísticos e expandir a percepção pelas experiências e observações vividas. No meu caso, minhas primeiras experiências remontam à infância, pela observação, pelo que percebi, pelas formas e cores dos objetos afetivos, pelas cores que me encantavam, pelos movimentos de equilíbrio dos brinquedos, como o pião e a pandorga, pelas luzes e reflexos das bolas do presépio no Natal, pela fumaça branca e preta dos trens, pelo brilho das pedras de carvão, pelas imagens coloridas dos livros, pelas cores das bolas de gude. Estes são exemplos de sinais cromáticos que me fascinavam e prendiam minha atenção pela observação. Alguns desenhos eu fazia na escola para ilustrar um jornal até os nove anos. Depois, só retomei o desenho e a pintura já aposentado, quando retornei aos estudos na universidade. Desde então, comecei a ampliar meus conhecimentos, recebendo ensinamentos de muitos professores, de artistas, de colegas, das pesquisas, das práticas e das referências teóricas. Em suma, todas essas experiências contribuíram para ampliar meus conhecimentos de forma exponencial. O Apotheke foi a principal fonte de referência para aprender e ensinar arte. Aprendi que só se ensina quando se conhece, domina,

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 272-277 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025265

compreende e pratica com experiência. Assim, minhas micropráticas têm como base essas experiências, tanto no meu processo criativo quanto no dos participantes.

Fig. 5. José Carlos da Rocha. Cromacidade. Suminagashi sobre papel. Florianópolis, 2020. Fonte: Portfólio do artista, 2025.

Pergunta: O que significa, para você, ser artista e pesquisador simultaneamente, conciliando a produção artística com a reflexão acadêmica?

Resposta: Ser artista e pesquisador é um binômio, como as duas faces de uma moeda. Quando as duas atividades compõem a criatividade do artista, o resultado do trabalho alcança um nível elevado, significativo, consistente e com potência. É como a construção de um edifício, em que tudo deve ser primeiro planejado para depois ser executado. Assim, a pesquisa serve para fundamentar novos conhecimentos, propor inovações e possibilidades criativas para o artista. Procuro sempre fazer uma reflexão crítica sobre os trabalhos que executo, das dificuldades que encontro, da relação que têm com a minha vida, das experiências e tentativas, dos erros e acertos, das alternativas e inovações pertinentes, e do meu crescimento como artista, professor e pesquisador. Considero que a composição de ser artista e pesquisador simultaneamente é um fator determinante para a expansão dos meus conhecimentos e para a qualidade dos meus trabalhos. Cabe ao professor exercer um papel decisivo na disseminação e aplicação do conhecimento, compartilhando experiências e construindo novas formas de aprendizado.

Fig. 6. José Carlos da Rocha. Manufatura de tinta. Óleo sobre tela. 30x40cm. Florianópolis, 2021.
Fonte: Portfólio do artista, 2025.

Pergunta: Você costuma dialogar não só com as artes visuais, mas também com a literatura e a filosofia. Como essas interlocuções poéticas aparecem em sua obra e pesquisa?

Resposta: Então, quando se relacionam distintas formas de arte, considerando a tríade - arte visual, literatura e filosofia - temos a possibilidade de compor um trabalho com três camadas que, aglutinadas, expressam ao mesmo tempo a criação, a imaginação e a expressão visual. Procuro trabalhar nessa direção, pois isso potencializa o trabalho e amplia sua significação. Nos trabalhos desenvolvidos de pesquisa e nas obras produzidas, sempre procuro referências de artistas, filósofos e educadores, tendo como base suas obras, ensinamentos e experiências. Exemplifico alguns autores com os quais trabalhei essa tríade, citados nos meus três livros: No primeiro livro, *Museu dos Objetos* (2013): Manoel de Barros, Walter Benjamin, Henri Bergson, Sophie Calle, Gilles Deleuze, Orhan Pamuk, Marcel Proust. No segundo livro, *Experiências Poéticas em Arte Educação com Adolescentes no Centro de Internação Feminina* (2020): Ana Mae, Ricardo Basbaum, Jean Baudrillard, John Dewey, Elliot Eisner, Michel Foucault, Rita Irwin, Marcel Proust, Alan Thornton, Milton Santos. No terceiro livro, *A Cor como Experiência Estética em Modelos Didáticos* (2025): Josef Albers, Rudolf Arnheim, Ana Mae, Faber Birren, John Dewey, Marco Giannotti, Johannes Itten. Conforme essas referências, procuro sempre pesquisar e trabalhar na perspectiva de buscar novas fontes, envolvendo o trabalho com textos literários, filosóficos e a elaboração de imagens, em busca de outras percepções e expressões estéticas para o ensino das Artes Visuais.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 274-277 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025265

Pergunta: Que conselhos ou inspirações você gostaria de deixar para artistas e estudantes que iniciam sua trajetória acadêmica em diferentes momentos da vida?

Resposta: Pelas minhas experiências e pela reflexão crítica das situações vividas, em resposta às adversidades encontradas na busca de novos conhecimentos do universo da arte, concluo que: A semente do conhecimento pode germinar, crescer, florescer e frutificar a qualquer tempo, em todas as estações da vida, por meio da Arte. Sou grato por ter encontrado professores que acreditaram no meu potencial e interesse em aprender na fase da maturidade, especialmente a professora doutora Jociele Lampert, que acreditou no meu sonho e ajudou a torná-lo realidade. Esta entrevista é um testemunho de que nunca é tarde para realizar um sonho e contribuir para o ensino da arte.

Pergunta: Para finalizar: como você enxerga o futuro de sua pesquisa e produção artística? Há novos caminhos ou projetos que gostaria de destacar?

Resposta: Desejo que minhas produções e pesquisas não fiquem esquecidas, preenchendo espaços virtuais ou físicos nas estantes das bibliotecas ou em depósitos, mas que circulem entre as mãos e leituras, incentivando novas pesquisas e trabalhos. Por isso, tudo o que aprendi e aprendo no campo da arte compartilho com todos que amam a arte, como artista, professor, pesquisador e, sobretudo, como ser humano. Durante o tempo em que respiro, a arte pulsa e se move em meus pensamentos, ações e práticas. Essa é a magia da arte que transpiro enquanto ser vivo! Nesse sentido, sempre busco a inovação que envolve diferentes possibilidades de pesquisa, prática, percepção e ressignificação do universo cromático.

Fig. 7. José Carlos da Rocha. Stones. Aquarela sobre papel 300 g/m2. 20x30cm. Florianópolis, 2023.
Fonte: Portfólio do artista, 2025.

Fig. 8. José Carlos da Rocha. Diversidades. Aquarela sobre papel 300 g/m2. Florianópolis, 2022.
Fonte: Portfólio do artista, 2025.

Considerações Finais

A entrevista com o artista visual José Carlos da Rocha nos convidou a refletir sobre como a arte, quando desvelada na maturidade, pode tornar-se um território fértil de reinvenção. Em suas palavras e pinceladas, a vida e a arte se entrelaçam num mesmo gesto de curiosidade e descoberta. Rocha revela que o ato de pintar, pesquisar e aprender permanece sempre vivo - um campo aberto onde o tempo não limita, mas amplia. Sua trajetória inspira a compreender que nunca é tarde para iniciar o próprio processo artístico, pois a criação, assim como a cor sobre a tela, renova-se a cada camada, a cada olhar, a cada instante.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 276-277 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025265

Referências

BRASIL. **Lei nº 10.741**, de 1º de outubro de 2003. Dispõe sobre o Estatuto do Idoso e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, p. 1, 3 out. 2003. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.741.htm.

PODHORECKA, Marta et al. Attitudes Towards the Elderly in Polish Society: Is Knowledge About Old Age and Personal Experiences a Predictor of Ageism?. **Psychology Research and Behavior Management**, v. Volume 15, p. 95–102, 2022. Disponível em: https://www.dovepress.com/attitudes-towards-the-elderly-in-polish-society-is-knowledge-about-old-peer-reviewed-fulltext-article-PRBM.

ROCHA, José Carlos da. **Experiências poéticas em arte educação com adolescentes: Centro de Internação Feminina.** 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017. p. 242 Disponível em: https://pergamumweb.udesc.br/acervo/137791.

ROCHA, José Carlos da. **Experiências poéticas em arte educação com adolescentes no centro de internação feminina.** Florianópolis: UDESC, 2020, p. 211. Disponível em: https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000084/00008458.pdf

ROCHA, José Carlos da. **Harmonia e contraste da cor e a arte como experiência.** 2023. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2023. p. 287. Disponível em: https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/0000b4/0000b453.pdf

ROCHA, José Carlos da. **Museu dos objetos**. Florianópolis: Editora Udesc, 2013. Disponível em: https://pergamumweb.udesc.br/acervo/138874

ROCHA, José Carlos. **A cor como experiência estética em modelos didáticos.** Florianópolis: Editora Udesc, 2025, p. 348. E-book ISBN 978-85-8302-251-0. Disponível em: https://repositorio.udesc.br/handle/UDESC/21576

ROCHA, José Carlos. **Memórias afetivas: museu dos objetos.** 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. 55 p. (v. 1); 72 p. (v. 2). Disponível em: https://repositorio.udesc.br/handle/123456789/12345

Submissão: 27/10/2025
Aprovação: 08/12/2025

INICIAÇÃO CIENTÍFICA

Literatura e desenho: Porto Calendário, oeste baiano e transcriação

Literature and drawing: Porto Calendário, wester of Bahia, and transcreation

Literatura y diseño: Porto Calendário, oeste baiano y transcreación

Helder Santos Rocha (UFOB-Brasil) [1]

Bruna da Silva Araújo (UFOB-Brasil) [2]

1 Professor Adjunto de Língua Portuguesa (PPGACT/UFOB). Doutor em Letras/ Estudos Literários (UFPR) e Pós-Doutor em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP). Lattes: http://lattes.cnpq.br/8136393464666432; Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9871-2334. Email: heldersantosrocha@gmail.com.

2 Estudante do curso de licenciatura em Artes Visuais (UFOB), voluntária de Iniciação Científica e Desenhista. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/0865455185329078. Email: bruna.a2764@ufob.edu.br.

RESUMO

Este ensaio apresenta uma reflexão pontual sobre uma experiência de iniciação científica, além do diálogo direto com alguns resultados da própria investigação. Trata-se de uma pesquisa teórico-prática sobre as relações entre a literatura e as artes visuais, tomando a potência da leitura crítica como originária de produtos científicos, mas, também e sobretudo, de produções criativas em outras linguagens e em outras mídias. Utilizando-se do conceito "transposição midiática", de Irina Rajewski (2012), empreendeu-se a leitura e a transcriação do romance 'Porto Calendário' (1962), de Osório Alves de Castro, na linguagem artística e na mídia do desenho sobre papel, a fim de suscitar respostas críticas e criativas sobre os diálogos interartes e intermidiáticos envolvidos. Como um dos resultados, compreendemos que a transcriação, ou a tradução criativa (Campos, 2006), entre diferentes linguagens e mídias também pode ser uma potente forma de elaborar outras estórias sobre memórias e culturas, as quais muitas vezes são estigmatizadas com perigosas histórias únicas, parafraseando o alerta da escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2009).

PALAVRAS-CHAVE

Desenho; Literatura; Transcriação.

ABSTRACT

This essay presents a specific reflection on an experience of scientific initiation, in addition to a direct dialogue with some of the results of the research itself. It is a theoretical-practical study on the relationship between literature and the visual arts, drawing on the power of critical reading as originating from scientific products, but also, and above all, from creative productions in other languages and medias. Using Irina Rajewski's concept of "media transposition" (2012), we undertook the reading and transcreation of the novel 'Porto Calendário' (1962), by Osório Alves de Castro, in the artistic language and medium of drawing on paper, in order to elicit critical and creative responses to the inter-artistic and inter-media dialogues involved. As one of the results, we understand that transcreation, or creative translation (Campos, 2006), between different languages and media can also be a powerful way of crafting other stories about memories and cultures, which are often stigmatized with dangerous single narratives, to paraphrase the warning of Nigerian writer Chimamanda Adichie (2009).

KEY-WORDS

Drawing; Literature; Transcreation.

RESUMEN

Este ensayo presenta una reflexión puntual sobre una experiencia de iniciación científica, además del diálogo directo con algunos resultados de la propia investigación. Se trata de una investigación teórico-práctica sobre las relaciones entre la literatura y las artes visuales, tomando el poder de la lectura crítica como originario de productos científicos, pero también y sobre todo de producciones creativas en otros lenguajes y otros medios. Utilizando el concepto de «transposición mediática» de Irina Rajewski (2012), se emprendió la lectura y la transcreación de la novela «Porto Calendário» (1962), de Osório Alves de Castro, en el lenguaje artístico y en el medio del dibujo sobre papel, con el fin de suscitar respuestas críticas y creativas sobre los diálogos interartísticos e intermediáticos involucrados. Como uno de los resultados, comprendimos que la transcreación, o traducción creativa (Campos, 2006), entre diferentes lenguajes y medios también puede ser una forma potente de elaborar otras historias sobre memorias y culturas, que a menudo son estigmatizadas con peligrosas historias únicas, parafraseando la advertencia de la escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2009).

PALABRAS-CLAVE

Diseño; Literatura; Transcreación.

Introdução

Com base em pressupostos e em discussões recentes oriundos dos estudos interartes e sobre a intermidialidade, a pesquisa "Literatura e Artes visuais: crítica e transcriação" buscou responder questões acerca das implicações e problemáticas nessas relações, além de inserir perspectivas estéticas e políticas sobre o que e como os produtos criativos e culturais gerados a partir desses relacionamentos são capazes de intervir socialmente.

Organizado em seções, o ensaio não apenas apresenta e relata a realização da pesquisa, mas questiona e reflete pontos relevantes que estruturaram o andamento e a coleta dos resultados. Ou seja, tentamos responder, antes e durante, os seguintes questionamentos: o que essas relações entre as formas literárias e as artes visuais produzem como intervenção estética e política no cotidiano contemporâneo? Como se pode praticar um diálogo ético e criativo entre a letra e a imagem de modo que seja possível ampliar a capacidade cognitiva e, ao mesmo tempo, de compreensão social do sujeito leitor? Essas questões foram diluídas e repensadas a partir de um cotejo entre o repertório teórico-crítico adquirido na formação acadêmica do/a pesquisador/a e do/a orientando/a de IC e a experimentação de ateliê de novas e diferentes leituras-escritas-desenhos com outros materiais e em outros suportes.

Para tanto, recortamos o plano de trabalho "Porto Calendário desenhado: uma proposta de transcriação", que integra o projeto de pesquisa supracitado, objetivando destacar uma análise criativa do romance *Porto Calendário* (1961), do escritor santa-mariense Osório Alves de Castro[3], transposta em outra arte e em outra mídia, o desenho. As reflexões a seguir foram aplicadas na condução do processo crítico e criativo da pesquisa acadêmica, mas, sobretudo, ao fim do percurso de análise e criação como provocações renovadas.

Narrar memórias e culturas, ainda

Narrar memórias e culturas sempre foi, e tem sido ainda mais, uma ação produzida para resistir às tentativas de apagamento de perspectivas sobre o passado histórico, constantemente perpetradas por pessoas e grupos vinculados a projetos neoliberais que detêm os poderes da manutenção e do controle dos arquivos considerados oficiais, o ponto de vista dos "vencedores" como apontou Walter Benjamin em seu célebre ensaio *Sobre o conceito de história* (Benjamin, 2020, p. 74). Portanto, tensionar a história com "H" maiúsculo e permitir a elaboração mnemônica

3 Osório Alves de Castro (1898-1978), natural de Santa Maria da Vitória-BA, alfaiate e militante comunista, publicou o romance *Porto Calendário*, em 1961, premiado com o Jabuti, em 1962, além dos romances *Maria Fecha a Porta prau boi não te pegar* (1978) e *Bahiano Tietê* (1990). Sua obra, apesar de laureada, ainda apresenta tímida fortuna crítica.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 282-294 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025296

e criativa de outras estórias[4] é um gesto, ao mesmo tempo, estético e político. No caso do historiador revolucionário anunciado por Benjamin: "[...] sua missão é escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 2020, p. 74). Já na práxis artística, como defende Márcio Seligmann-Silva, "a palavra de ordem é anarquivar para *recolecionar* as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica" (Seligmann-Silva, 2014, p. 38; grifo do autor).

Um dos fortes exemplos que temos na história recente de outras estórias possíveis é o depoimento da escritora nigeriana Chimamanda Adichie, primeiro em vídeo, na série TED Talk[5], em 2009, e, em seguida, escrito e traduzido no Brasil pela Companhia das Letras. Nas palavras de Adichie, temos um deslocamento perspectivístico sobre sua experiência de recepção: "percebi que pessoas como eu, meninas com pele cor de chocolate, cujo cabelo crespo não formava um rabo de cavalo, também podiam existir na literatura. Comecei, então, a escrever sobre coisas que eu reconhecia" (Adichie, 2009, p. 8).

O trabalho de promoção e de difusão criativa de outras estórias depende de uma variedade de técnicas e de estratégias estéticas. Partimos do pressuposto de que quanto mais criativas, no sentido da elaboração crítica do uso das linguagens, mais potente se tornam as estórias. Na contemporaneidade, combinar as linguagens literárias e as formas artísticas imagéticas tem sido uma forte proposição no âmbito da literatura, e, também, das artes visuais. Para o pesquisador Alex Martoni, que tem se debruçado sobre as relações entre a literatura brasileira contemporânea e a intermidialidade, ou mais especificamente pelo interesse dos escritores no trabalho dialógico e criativo com a imagem,

> O escritor contemporâneo - proponho aqui uma tese de caráter experimental - está inscrito em um horizonte de sensibilidade intermedial, isto é, seus gestos de apropriação, transformação e atravessamentos de signos verbais e gráficos apresentam, como condição de possibilidade, uma atividade imaginativa que interage, diuturnamente, com o manancial de imagens disponíveis na internet, com as ferramentas de edição de softwares e com a própria construção cultural da visão operada pelas formas sociais de uso dos dispositivos técnicos e suas formas de programação do próprio gesto de escrita (Martoni, 2020, p. 43; grifos do autor).

Por mais que o trabalho artístico, seja com as linguagens da literatura verbal, seja com as formas visuais, advenha de variados usos que se relacionam com as convenções sociais e historicamente padronizadas, são os deslocamentos discursivos e materiais que propiciam as diferenças mais significativas e que possuem a capacidade de modificar a paisagem do sensível; ou como nos adverte Jacques Rancière, "as práticas

4 O termo é recuperado da obra do escritor João Guimarães Rosa que o utiliza como oposição à História oficial do passado; como exemplo, veja-se os títulos dos seus livros de contos *Primeiras estórias e Tutameia* (terceiras estórias). Assim diz Rosa em um dos prefácios de Tutameia, intitulado "Aletria e hermenêutica": "A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota." (Rosa, 2009, p. 29).

5 Para ver o vídeo, acesse o seguinte link: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br.

artísticas são "maneiras de fazer" que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade" (Rancière, 2009, p. 17). Portanto, somente conhecendo, experienciando, experimentando e publicizando, é que as estórias tornam-se possíveis, e outros mundos também.

Para tanto, sugere-se que a experimentação de diversas formas das linguagens literárias e visuais, além de suas combinações, propiciam as potências máximas de suas significações. Utilizando-se oportunamente do termo "transcriação", nos apropriamos do sentido deslocado da palavra tradução, muito similar ao projeto de Haroldo de Campos, poeta concreto e tradutor brasileiro, que compreendia haver na tarefa translinguística também uma recriação do leitor e escritor que traduz, não somente do significado, mas, sobretudo, do próprio signo (Campos, 2006, p. 35). Assim como o escritor Guimarães Rosa orientava os tradutores de suas obras para outras línguas, partindo do preceito de que não há um sentido universal para as palavras, cabia ao escritor que se aventurasse no empreendimento de uma habilidade interpretativa e pragmática, capaz de recriar o verbo de acordo com os usos mais verossímeis da língua de destino (Rosa, 2003).

A tradução criativa não ocorre somente com relação à intertextualidade entre diferentes línguas, mas, também, entre diferentes linguagens, códigos e formas. O histórico de aproximação entre a literatura, de modo escrito e multimodal, e as artes visuais, nas suas inúmeras vertentes e experimentações, é antigo e sobrevive com mais força contemporaneamente, como apontam diversos estudos interartes e da intermidialidade. Para Solange Ribeiro, a tradução como transcriação, "[...] ou re-escrita criativa", tem sido uma tônica na criação pós-moderna (Ribeiro, 2007, p. 190). Já outros estudiosos da intermidialidade, como Claus Clüver (2011) e Irina Rajewsky (2012), têm demonstrado que os trânsitos, as misturas e as transformações intermidiáticas, que envolvem não somente as artes, mas, sobretudo, as variadas mídias existentes, implicam um constante e inacabável cruzamento de fronteiras, o que exige percepção híbrida na leitura, assim como perspicácia na produção da linguagem.

A letra e a imagem

Como supracitado, as relações envolvendo a literatura e as demais linguagens artísticas, sobretudo as de constituição visual, são de longa data. No que tange à produção e à recepção da arte literária, a imagem sempre esteve presente como um elemento relevante na produção de sentidos, ainda que durante um bom tempo imagem e palavra tenham sofrido um forçado afastamento (Arbex, 2006). Seja na forma de descrição verbal de elementos pictóricos (a *ekphrasis*), seja nos arranjos gráficos e midiáticos que expõem uma teia discursiva entrelaçando palavras e imagens, à exemplo de HQ's e de peças publicitárias, as relações literartes são uma das potentes maneiras de intervenção no meio social que propõem formas de leitura

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 284-294 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025296

política e cultural sobre a atualidade, assim como da memória e das possibilidades de existência futura.

Quando o leitor se depara com romances repletos de fotografias e de outras imagens (*Machado* (2016), de Silviano Santiago)[6], ou com instalações urbanas com poesias visuais (*Poesia concreto* (2022), de Verena Smit)[7], ou ainda com exposições de pinturas de cenas e de personagens literários (*O Pessoal da Literatura* (2021), de Taigo Meireles)[8], surge a necessidade de uma leitura híbrida que implique em relacionar e combinar os elementos da letra com os da imagem. Nesse processo interarte e de "transposição midiática" (Clüver, 2011), ao mesmo tempo em que existe a transgressão dos limites de uma arte autônoma, forçando a abertura para o encontro com o alheio, tal impertinência também produz a possibilidade da emergência de uma outra e diferente forma de significação. Para alguns críticos, essa "desapropriação da especificidade" (Garramuño, 2014), como um traço do contemporâneo, contesta não somente os regimes estéticos imanentes típicos da modernidade e do modernismo, mas, também, as supostas culturas e subjetividades "puras" e "acabadas", mitos produzidos e espalhados por sociedades coloniais.

Na escrita, um retorno à forte presença da imagem, sobretudo nas produções poéticas de fins do século XIX, indicam a necessidade de se repensar as relações sociais e políticas baseadas eminentemente na razão (logo) e no fonocentrismo. Segundo Márcia Arbex,

> A afirmação da iconicidade da escrita – e a aceitação de suas consequências – permitem pensar de outra forma o diálogo entre a literatura e as artes no século XX. Na literatura, a rigidez da escrita alfabética vem sendo questionada desde o século XIX, revelando que a escrita ocidental não cortou totalmente os laços com sua origem icônica. Mallarmé reintegrou ao alfabeto seu elemento visual e espacial. A partir de *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* [*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*, 1897], a cultura alfabética foi tomada pela imagem, e tanto a literatura quanto as artes viram surgir inúmeros exemplos de reintegração da parte visual e espacial da escrita, na ilustração, nos cartazes, nos jogos literários com a letra, nos jogos dos pintores com a escrita e dos poetas e escritores com a imagem. (Arbex, 2006, p. 19).

Cada vez mais frequente na circulação social contemporânea, os textos híbridos envolvendo sistemas de linguagem verbal e visual desafiam leitores a produzirem sentidos com potencial capacidade de geração de respostas e de intervenções culturais e políticas outras. A necessidade de um duplo letramento, tanto do verbal quanto do visual, faz com que os produtos estéticos literários com imagens propiciem uma transgressão à inteligência de base linear e lógico-semântica.

6 Romance do escritor e crítico cultural Silviano Santiago, publicado pela editora Companhia das Letras, em 2016.

7 Série de trabalhos com instalações urbanas envolvendo trechos poéticos e imagens. Para ver os trabalhos, acesse: https://verenasmit.com.br/.

8 Série de pinturas em diálogo com clássicos da literatura universal, a exemplo de *Dom Quixote*. Para conhecer os trabalhos do artista, acesse: https://taigomeireles.com/album/literatura/.

Para essa transgressão da lógica semântica de base ocidental na nossa comunicação contemporânea, tornam-se de relevantes contribuições as ideias e os manifestos dos poetas concretos Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, quando inscreveram no panorama crítico brasileiro o pensamento ideográfico como fundamento epistemológico da poesia concreta. Por sua vez, a instauração da poesia concreta pressupunha uma leitura da palavra em confluência com a imagem e o som, libertando-a da submissão às premissas aristotélicas da identidade na estrutura linguística (Campos, Campos e Pignatari, 2006). Ler a palavra junto com a imagem e criar relações estéticas a partir do contato com sujeitos diversos permite leituras desconstrutivas da própria palavra, da imagem por si e, por consequência, do mundo em que se insere.

A leitura híbrida como pedagogia crítica

Observações na práxis do ensino e da pesquisa, além de uma escuta sensível da própria sociedade local e global, sugerem que a geração de propostas diferenciadas de formação leitora podem ser ações eficientes para incentivar e desenvolver leitores mais críticos e conscientes das potências ativadas no contato com os elementos visuais e verbais que compõem a textualidade contemporânea. Segundo Lucia Santaella,

> [...] podemos passar a chamar de leitor não apenas aquele que lê livros, mas também o que lê imagens. Mais do que isso, incluo nesse grupo o leitor da variedade de sinais e signos de que as cidades contemporâneas estão repletas: os sinais de trânsito, as luzes dos semáforos, as placas de orientação, os nomes das ruas, as placas dos estabelecimentos comerciais etc. Vou ainda mais longe e também chamo de leitor o espectador de cinema, TV e vídeo. Diante disso, não poderia ficar de fora o leitor que viaja pela internet, povoada de imagens, sinais, mapas, rotas, luzes, pistas, palavras e textos (Santaella, 2012, p. 7).

A pesquisadora, assim, salienta a necessidade de tomarmos a evolução do termo leitura e do seu significado como acompanhamento da evolução das mudanças de textos impulsionadas pelas revoluções tecnológicas e pelas diferentes trocas de informações entre pessoas de mundos diversos (Santaella, 2012, p. 8-9). Além disso, relacionar textos verbais e imagéticos para produzir interpretações cada vez mais complexas e profundas permite ao indivíduo relacionar os variados conhecimentos e saberes da vida com as suas próprias ações no mundo, pois, assim como nos dizia Paulo Freire, "a leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente" (Freire, 2021, p. 36).

Deste modo, aprofundar-se na potência híbrida da multimodalidade (textos compostos por linguagens verbais e visuais, por exemplo), possibilita o desenvolvimento da capacidade do sujeito leitor para a tomada de melhores resoluções dos problemas

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 286-294 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025296

que encontra. Trata-se de uma necessidade política alavancar propostas de formação de uma nova e diferente "comunidade de tradutores" ou de "espectadores emancipados" (Rancière, 2012).

Porto Calendário desenhado: uma proposta de transcriação

Como exemplificação de análise transcriativa, apresentamos alguns resultados de uma pesquisa realizada em iniciação científica na Universidade Federal do Oeste da Bahia-UFOB, no Centro Multidisciplinar de Santa Maria da Vitória. A pesquisa experimental "Porto Calendário desenhado: uma proposta de transcriação" foi realizada por uma estudante de licenciatura em Artes Visuais, a partir de seu trabalho enquanto desenhista. Trata-se de um estudo de crítica e de transcriação a partir e com o romance *Porto calendário*, texto ficcional do escritor santa-mariense Osório Alves de Castro. Esse trabalho de crítica experimental demonstra uma forma possível de como a literatura e as artes visuais podem ser exercitadas de forma híbrida contemporaneamente.

De modo breve, podemos dizer que o romance traz como representação cultural o fluxo de pessoas e de mercadorias nas águas da Bacia do Rio Corrente, que bordam as margens de duas cidades do oeste baiano, Santa Maria da Vitória e São Félix do Coribe, numa temporalidade indeterminada entre o fim do século XIX e o início do XX. A temporalidade não é objetiva e cronologicamente fixa, mas alusiva à convergência de costumes e práticas sociais que aproximam essa zona limiar entre o fim do Brasil Império e o início da República. Repleto de cenas e de descrições realistas de paisagens da cidade de SaMaVi, como é apelidada a partir de suas iniciais, o romance comporta uma potência estética que induz a leitura à transgressão de sua mídia (livro escrito), possibilitando diferentes imaginários sobre o mesmo locus geográfico da região a partir de suas estórias narradas em forma de texto verbal associadas à circulação da memória coletiva oral dos sujeitos que nasceram e ainda vivem por ali.

O enredo do romance focaliza um conjunto de estórias sobre uma comunidade ribeirinha em contatos tensos com ameaças de alteração significativa de arranjos e de comportamentos sociais. Uma comunidade em boa parte tradicionalista, pautada pelo comando de respeitados coronéis e famílias ricas da época. No entanto, Osório também retrata, em forma romanesca, as dificuldades e os preconceitos que aquele povo ribeirinho vivia, como, por exemplo, o cotidiano patriarcal e misógino em que a mulher se calava e o homem falava. Um enredo composto de personagens corajosos, mas, também, receosos com as mudanças do tempo, dos costumes, dos destinos. No centro da paisagem fictícia, uma vila nascida sob crenças, de histórias de espíritos que viviam nos rios, com carrancas que iam na proa dos barcos, protegendo os sujeitos na esperança de espantar os maus agouros. Tudo isso e mais um pouco nasceu, e hoje se torna estória em Santa Maria da Vitória, e, por mais que muito tenha se perdido nas

ruínas do velho porto, as carrancas do mestre Guarany[9] e a igreja matriz ainda estão por aqui como narrativa e resistência.

A pesquisa proposta, além de um estudo crítico e literário da configuração romanesca, buscou responder as seguintes questões: como as cenas, as personagens e as paisagens de uma temporalidade ficcional poderiam se materializar numa outra mídia e arte visual na contemporaneidade? Como essa transposição midiática contribuiria como fonte de reflexão estética e política para a interpretação do romance de Osório? Uma outra produção estética com a linguagem visual amplificaria ou diminuiria o alcance das questões tratadas no romance escrito?

Como etapas e procedimentos metodológicos, empreendeu-se uma pesquisa experimental que envolveu: (1) leitura crítica do texto escrito, (2) seleção de trechos do romance que se destacavam no enredo; e, após um (3) cotejo com o referencial teórico-crítico sobre a crítica criativa e a intermidialidade, passou-se para a (4) produção de transcriações com a linguagem do desenho, a partir da seleção de descrições literárias oriundas das páginas do romance Porto Calendário. Objetivou-se provocar um olhar crítico sobre a obra de Osório Alves de Castro sem a intenção de substituir o texto fonte com a nova criação. A ideia da transposição intermidiática, conceito de Irina Rajewski (2012), porque envolve a transformação de uma mídia em outra, sugere um olhar crítico e ainda mais criativo sobre a obra do escritor, através de desenhos que figuram uma interpretação artística do que o autor narrou, e o que a artista e pesquisadora contemporânea interpreta atualmente.

Abaixo, apresentamos (Figuras 1, 2 e 3) reproduções fotográficas de alguns desenhos como parte do processo transcriativo a partir da leitura crítica de cenas e de paisagens do romance, além de breves comentários sobre a feitura da pesquisa experimental:

9 Personagem do romance *Porto Calendário*, reconhecido pelo trabalho como mestre carranqueiro. Para saber mais sobre o seu legado, acessar: http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/mestre-guarany-francisco-biquiba-dy-lafuente/.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 288-294 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025296

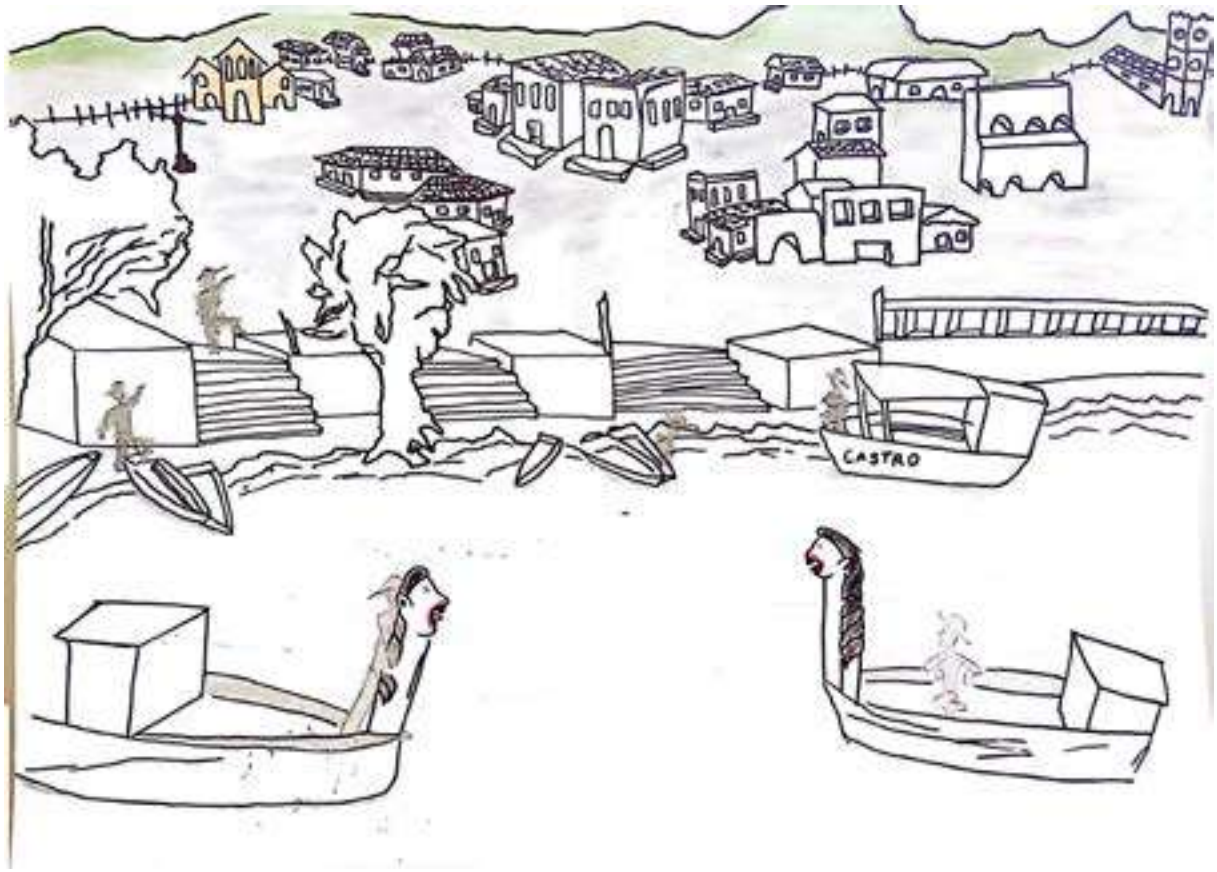


Fig. 1. Bruna Araújo, O cenário dessa história, 2024. Lápis e pincel HB sobre folha. 29,7 cm x 42 cm. Reprodução em fotografia.

Fig. 2. Bruna Araújo, As crianças pobres de SaMaVi, 2025. Lápis HB, pincel HB e lápis de cor sobre papel. 29,7 cm x 42 cm. Reprodução em fotografia

Fig. 3. Bruna Araújo, A chegada do século XX, 2025. Lápis HB, pincel HB e lápis de cor sobre papel. 29,7 cm x 42 cm. Reprodução em fotografia.

Podemos dizer que a contemporaneidade não fez a cidade perder o encanto. Osório, já residente no interior de São Paulo quando finalizou o romance, tinha saudades de sua terra e escreveu *Porto Calendário* em resposta a essa saudade e tudo o que viveu em sua infância na cidade. A leitora, crítica e artista de agora, nativa e residente de Santa Maria da Vitória até os dias atuais, estudante de Artes Visuais, através da linguagem do desenho, mescla a leitura do romance com a cidade que vivencia.

No processo transcriativo, cada material foi minuciosamente pensado para que surgisse o efeito necessário nas imagens, e isso converge com a leitura do ensaio *Da tradução como criação e como crítica* (2006), no qual Haroldo de Campos aponta como repensar o ofício da tradução com criatividade. Então, por exemplo, o 'lápis' deu mais segurança para errar e refazer detalhes, pensando a tradução do romance diversas vezes, aperfeiçoando-a no vai-e-vem dos traços. A 'caneta nanquim' traz reforço e destaque ao traço, podendo deixá-lo mais fino ou mais forte. Os 'lápis de cor', usados no desenho *As crianças pobres de SaMaVi* e no desenho *A chegada do século XX*, trouxeram vida e significados diferentes para cada criação, como sensações de esperança e de inocência. O uso desses materiais revela como o processo de transposição intermidiática necessita de reflexão sobre cada detalhe da mídia, por isso não só o seu conteúdo/assunto, mas, também, o próprio meio, ou seja, a linguagem utilizada.

Como antecipado acima, o desenho *Crianças pobres de SaMaVi* foi um dos

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 290-294 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025296

desafios da experiência de tradução intermidiática, até pelo esforço de tentar não recair no artifício simples do naturalismo estereotipado do retrato sobre a pobreza, nem o da típica cena do sertão nordestino castigado pela seca, nem o do cotidiano citadino de manchete jornalística. Abaixo, segue o excerto do romance que origina tal cena:

> De quando em quando via-se crianças espiando desconfiadas, por detrás dos capões ralos, onde localizavam ranchos emparedados de palha. Nenhum adulto. Os pais talvez fossem vaqueiros, pescadores ou agregados. As mulheres não apareciam. Vivem em estado de miserabilidade primitiva seminuas, como os filhos. Fugiam para o mato quando pressentiam a aproximação de estranhos. Atravessaram região do Manga, um velho quilombo negro de má fama. Mas como por toda parte, o que encontravam era bandos de crianças curiosas, nuas, barrigudas, comedeiras de barros (Castro, 2019, p. 200-201).

A composição de cada desenho foi pensada com objetivos específicos. As palavras abrem uma cena imaginária na leitura. Por sua vez, o traço do desenho risca o branco da página e recorta algo a mais na cena. Nesse diálogo, nessas trocas entre papeis, riscos, traçados e mídias, sentidos são ressignificados.

No meio do trabalho experimental, uma pausa para retomar as reflexões teórico-críticas, no seu diálogo com as criações estéticas. As perguntas proliferam, desnorteando as questões iniciais: o que se pensa quando ocorre a leitura do romance e quando se busca traduzi-lo em imagens? O que se quer transmitir com a nova criação a partir da leitura feita?

Não alcançamos todas as respostas, mas inferimos as trajetórias dos traçados esboçados. Por exemplo, a técnica 'olho de peixe' aplicada ao desenho *Crianças pobres de SaMaVi* permite que o espectador aprecie a imagem como se tivesse vendo-a de cima, ou seja, quem vê, pensa estar sobrevoando e visualizando num plano superior a estreita rua e o cotidiano das pessoas, além de apreciar a paisagem desenhada e colorida. Também podemos falar das folhas A3, que permitem um uso maior da espacialidade do impresso, gerando potência na imagem. Essas técnicas e os instrumentos relatados surgiram como meios e formas de se obter as primeiras transposições intermidiáticas, como experimentos aplicados a partir das leituras críticas de partes do texto de Osório. Nesse processo, Haroldo de Campos (2006) diz que toda tradução é crítica e criativa, pois o autor segundo acrescenta e modifica a obra do autor primeiro. Assim, pensamos que ao invés de reduzir a potência imaginativa das sugestões romanescas, a arte visual aprofunda e amplifica cada sugestão.

Por fim, pode-se afirmar que o processo de criação é crítico e meticuloso. A interação entre mídias que Claus Clüver (2011) pontua foi uma dificuldade notada, ou seja, compreender, de fato, como produzir a intermidialidade foi um desafio. No entanto, a resolução para esse obstáculo foi simplesmente interagir e se envolver com a história e as estórias lidas para recriá-las por imagens. Além disso, não podemos esquecer o envolvimento com as próprias andanças na cidade, e lembranças afetivas, associando-as com a leitura do livro, e relacionando à referências de filmes e de outros

livros já lidos também. Tudo são leituras que desnovelam outras narrativas e atam com os fios do novelo de início.

Considerações finais

Este ensaio teve como finalidade demonstrar a potência das relações interartes e intermidiáticas na contemporaneidade, sobretudo quando se combinam as formas da linguagem verbal e literária com as formas das artes visuais e, nesse caso específico, na linguagem do desenho. Trata-se de um envolvimento sempre possível e com a capacidade de produzir outros sentidos críticos sobre os produtos estéticos e culturais que já circulam na sociedade, promovendo novas leituras com sentidos e significados distintos.

Certamente, a compreensão das misturas e das mutações das linguagens escrita e visual perpassa não apenas a contextualização sociocultural e política das intervenções operadas por artistas e usuários profissionais da palavra e da imagem (profissionais da cultura e da comunicação), mas, também, requer uma sensibilidade estética para apreender o modo como a recepção irá afetar os sentidos dos produtos culturais, tanto dos já existentes, quanto dos originados a partir daqueles, assim como ambos em contato ou em tensão nos diálogos propostos. Ou seja, não basta um artista da imagem, desenhista, pintor ou cineasta, desejar a diferença sobre a obra primeira com que produz relação, mas é preciso que os leitores, ou espectadores, também complementem as relações com suas inferências, lembranças e interpretações.

O romance *Porto Calendário* obteve sua recepção crítica num contexto específico da historiografia da literatura brasileira com sua geração de sentidos e de significados pertinentes à trama romanesca e ao artifício literário. Os desenhos experimentais desta pesquisa propostos a partir de uma análise crítica e transcriativa de pesquisa científica, por outro lado, propiciam outras leituras do mesmo romance de Osório de Alves de Castro, afetados pela leitura contemporânea da artista em formação, e afetando os leitores que se deparam com as obras, romance e desenhos, em comparação, a partir de agora.

Por fim, os resultados que mais se destacam nesse processo que envolve leitura crítica e, também, criatividade e imaginário, vetores fundamentais do projeto de pesquisa "Literatura e Artes Visuais: crítica e transcriação", são as capacidades de ampliação e de transformação dos sentidos e das interpretações sobre as obras escritas e visuais, assim como uma percepção aguda e pontual de que as relações propostas entre obras distintas originadas a partir de um mesmo argumento podem, sim, propiciar e oportunizar que leitores mais interessados nas linguagens visuais sejam atraídos, num movimento posterior, pela e para a arte da palavra.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 292-294 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025296

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível:** ensaios sobre a escrita e a imagem. Organização de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BARBOSA, Ana Mae. Síntese da Arte-Educação no Brasil: duzentos anos em seis mil palavras. **Revista Polyphonía**, v. 27/2, jul./dez. 2016. p. 673-693. Acesso em 20 de março de 2025. Disponível em: https://revistas.ufg.br/sv/article/view/44693.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Tradução e organização de Adalberto Muller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: **Metalinguagem & outras metas:** ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CASTRO, Osório Alves de. **Porto Calendário**. 5. ed. Salvador: Editora da ALBA, 2019.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. Pós: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**. Belo Horizonte-MG, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Acesso em: 05 de abril de 2025. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48493.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler:** em três artigos que se completam. 52. ed. São Paulo: Cortez, 2021.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos:** sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MARTONI, Alex. Texto, imagem e visualidade na literatura contemporânea brasileira. **Revista Letras de hoje**. Porto Alegre, v. 55, n. 1, p. 39-50, jan.-mar. 2020. p. 39-50. Acesso em: 20 de abril de 2025. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/36438.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e as outras artes hoje: o texto traduzido. **Revista Letras**, n. 34, jun. 2007. p. 189-205. Acesso em: 13 de março de 2025. Disponível em: https://doi.org/10.5902/2176148511949.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. Tradução de Mônica Costa Neto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org. Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço

de Lima Reis. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). **Intermidialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

RIBEIRO, Solange. Literatura e as outras artes hoje: o texto traduzido. **Revista Letras**, n° 34. Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias. Programa de Pós Graduação em Letras - PPGL/UFSM. Jun, 2007. p. 189-205. Acesso em 13 de abril de 2025. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11949.

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa:** correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. **Tutameia** (terceiras estórias). 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro publicações, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquivamento – um encadeamento de Walter Benjamin. **Revista Poiésis**, n. 24, dez. 2014. p. 35-58. Acesso em: 28 de março de 2025. Disponível em: http://www.poiesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-3-marcio-seligmann-silva.pdf

Submissão: 11/09/2025
Aprovação: 11/11/2025

Ensaio Visual

Procedimentos de Montagem

Montage Procedures

Procedimientos de Montaje

Caio Lima (USP-Brasil)[1]

1 Mestrando em Poéticas Visuais pela Universidade de São Paulo (USP). Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/8031548719806996 ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8102-5063 e-mail: caiovsvl@gmail.com

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 296-326 Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025296

RESUMO

Este ensaio integra minha pesquisa de mestrado e investiga a montagem como operação central no meu processo artístico. A reflexão parte da imagem de uma cama formada pela junção de duas estruturas independentes, um gesto que evidencia a lógica de aproximar fragmentos para produzir novas relações visuais e simbólicas. Ao longo do ensaio, examino como essa operação se desdobra em meus desenhos, pinturas e mosaicos, articulando procedimentos de justaposição, coleta de imagens e recombinação de partes díspares. A montagem é tratada aqui como método, uma forma de construir imagens que não buscam sínteses contínuas, mas sim narrativas compostas, feitas de encontros entre elementos autônomos. O ensaio discute como a poética do fragmento estrutura meu trabalho e como o gesto de unir, se torna chave para compreender a natureza móvel, processual e relacional dessas imagens.

PALAVRAS-CHAVE

Montagem; Fragmento; Justaposição; Processos de criação.

ABSTRACT

This essay is part of my master's research and investigates montage as a central operation in my artistic process. The reflection begins with the image of a bed formed by the joining of two independent structures, a gesture that highlights the logic of bringing fragments together to produce new visual and symbolic relationships. Throughout the essay, I examine how this operation unfolds in my drawings, paintings, and mosaics, articulating procedures of juxtaposition, image collection, and the recombination of disparate parts. Montage is treated here as a method, a way of constructing images that do not seek continuous syntheses, but rather composite narratives made from encounters between autonomous elements. The essay discusses how the poetics of the fragment structures my work and how the gesture of joining becomes key to understanding the mobile, processual, and relational nature of these images.

KEY-WORDS

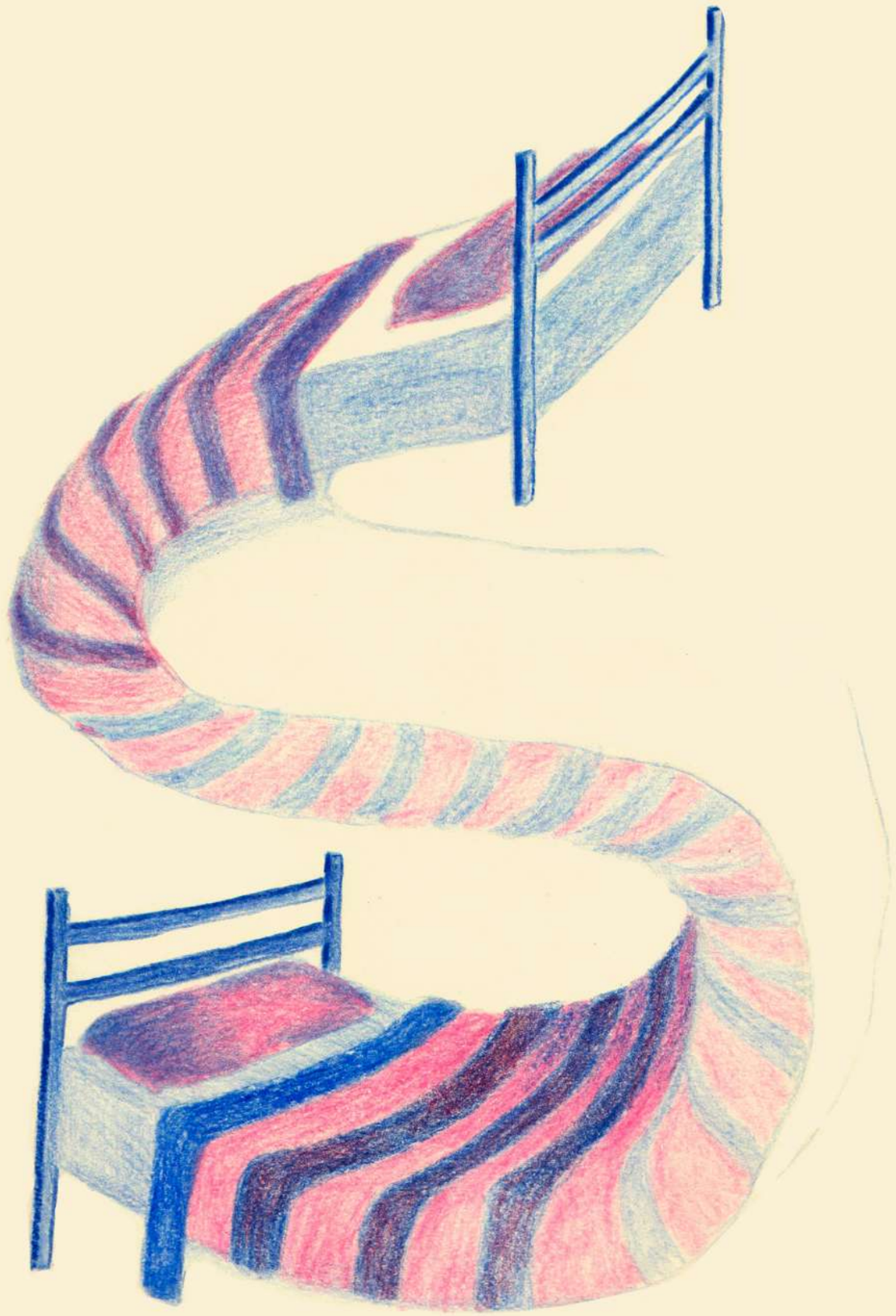
Montage; Fragment; Juxtaposition; Creative Processes.

RESUMEN

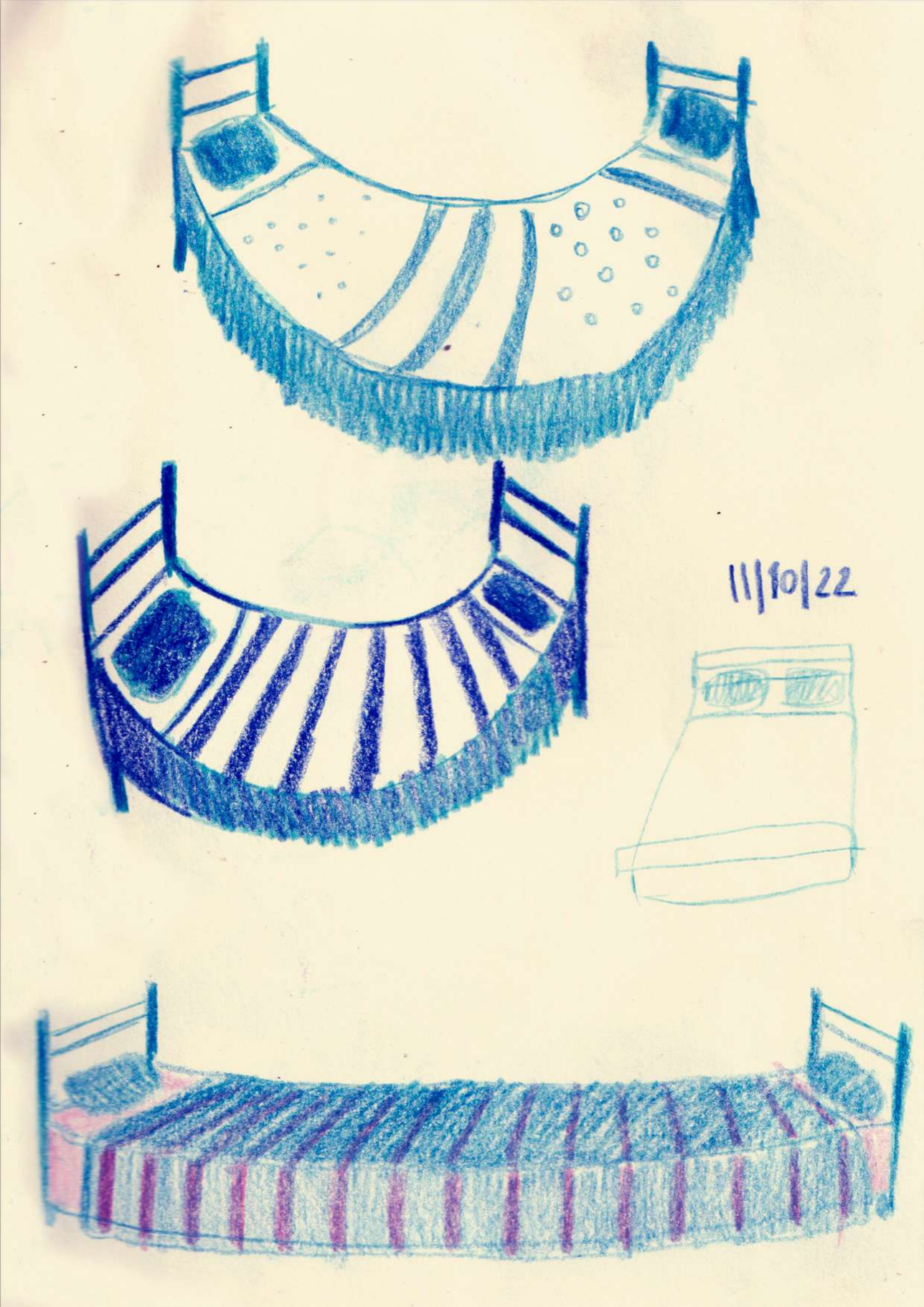
Este ensayo integra mi investigación de maestría e investiga el montaje como operación central en mi proceso artístico. La reflexión parte de la imagen de una cama formada por la unión de dos estructuras independientes, un gesto que evidencia la lógica de aproximar fragmentos para producir nuevas relaciones visuales y simbólicas. A lo largo del ensayo, examino cómo esta operación se despliega en mis dibujos, pinturas y mosaicos, articulando procedimientos de yuxtaposición, recolección de imágenes y recombinación de partes dispares. El montaje se trata aquí como un método, una forma de construir imágenes que no buscan síntesis continuas, sino narrativas compuestas, hechas de encuentros entre elementos autónomos. El ensayo discute cómo la poética del fragmento estructura mi trabajo y cómo el gesto de unir se convierte en una clave para comprender la naturaleza móvil, procesual y relacional de estas imágenes.

PALABRAS-CLAVE

Montaje; Fragmento; Justaposición; Procesos de Creación.



Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 297-326 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025296



O processo prático inicia quando junta-se duas camas de solteiro para criar uma só. Esse gesto, aparentemente banal, abriu para mim uma lógica de relação entre partes que logo ultrapassou a esfera doméstica. Ao aproximar duas estruturas independentes, percebi que formava algo como uma constelação, no sentido benjaminiano, em que fragmentos díspares, ao se iluminarem mutuamente, produzem um campo de sentido que nenhum deles sustenta sozinho. A cama com duas cabeceiras tornava-se, um dispositivo inaugural, um primeiro ensaio de montagem.

Quando levei esse gesto de montar duas camas para o desenho, em 2022, compreendi que ela atravessava o campo do amor. Mas também algo mais profundo, quase impossível de nomear. Havia ali um eco de gestos que atravessam a vida inteira. O impulso de juntar o que está separado, de imaginar proximidades onde antes havia distância, de fabricar um espaço onde dois podem existir sem deixar de ser um. A cama, naquele momento, não era apenas um móvel, era um território simbólico, um espaço de passagem entre o real e a imaginação, entre o que existe e o que poderia existir.

Ela condensava lembranças de quartos da infância, o medo e a proteção, o desejo pela presença de um outro corpo, o sonho de um espaço compartilhado. Naquele gesto, cabiam cenas de romances, de conversas sussurradas no escuro, de pequenos rituais cotidianos que definem uma intimidade. A cama se tornou uma espécie de palco, ou altar, para tudo aquilo que escapa ao desenho, mas que insiste em habitar a imagem.

Com o tempo, essa operação de montar se expandiu para outros desenhos e surgiram camas que mesclavam duas imagens díspares para se formar uma só, como uma cama-jardim, cama-armário ou a cama-paisagem. Todas surgiram da aproximação entre elementos que não nasceram juntos, mas que, colocados no mesmo espaço, geram formas híbridas. Foi nesse momento que entendi que a montagem não era apenas um procedimento formal, era um modo de pensar. Montar é perguntar o que acontece quando duas realidades se tocam, quando um fragmento encontra um outro que não lhe pertence. É criar uma superfície de convivência entre diferenças, uma espécie de habitat imaginado.

Havia ali uma operação visual, eram cortes, aproximações, deslocamentos, uma espécie de raciocínio por choques, próximo do modo como Eisenstein entende a montagem como forma de pensamento. A cama foi como um exercício, um ponto onde duas imagens se encontravam e, no encontro, criavam outras presenças. Nela, cada parte parecia carregar um tempo próprio, uma memória, quase como uma imagem sobrevivente. O processo de montagem significou aproximar fragmentos que não nasceram juntos, apostar que um corpo pode conversar com outro corpo, que duas superfícies podem criar um terceiro espaço e que a imagem pode ser reinventada pelo encontro improvável de seus pedaços.

Ao longo do tempo, essa operação se aprofundou. Comecei a coletar imagens de diferentes origens, reunindo quase como um quebra cabeça visual de partes que não nasceram juntas. Quando reorganizo essas imagens no papel ou nas telas, percebo como cada uma carrega consigo camadas de tempo e memória, não um tempo

único, mas um tempo estratificado, feito de resíduos, retornos e deslocamentos. É impossível para mim olhar para uma imagem como algo isolado, pois ela sempre chega carregando suas sombras, seus intervalos, suas versões anteriores. Conforme Didi-Huberman, a imagem é aquilo que arde entre temporalidades, como uma sobrevivência que se acende no atrito entre passado e presente. Em seu pensamento, a imagem nunca é um bloco homogêneo, mas um campo de tensões, uma montagem interna que já traz em si outras imagens que nela insistem.

> A montagem – pelo menos no sentido que aqui nos interessa – não é a criação artificial de uma continuidade temporal a partir de "planos" descontínuos agenciados em sequências. É, pelo contrário, um modo de desdobrar visualmente as descontinuidades do tempo da obra em toda a sequência da história (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 474).

Ao trabalhar com essas coleções de imagens, percebo que esses fragmentos também funcionam assim, porque são restos de mundos que voltam deslocados, criando fricções, continuidades inesperadas e lampejos de narrativas que não estavam previstas. Nada chega sozinho, tudo chega acompanhado de ecos. E é nesse encontro entre camadas de tempo que minhas imagens encontram sua força. Nos mosaicos de pinturas que venho desenvolvendo, essa operação torna-se ainda mais visível. Cada telinha funciona como unidade autônoma, mas, ao ser colocada ao lado de outras, participa de uma narrativa que não pertence a nenhuma delas isoladamente. Cada fragmento mantém sua vida própria mesmo quando compõe um conjunto maior. O interesse está justamente nessa fricção, são mundos que se encostam, mas não se dissolvem. A montagem, nesse sentido, valoriza as costuras, os encaixes, os limites e as zonas em que um fragmento resiste ao outro.

Percebo hoje que meu trabalho inteiro é atravessado por uma poética da montagem. Começa na cama com duas cabeceiras, mas se expande para tudo. Como se a primeira montagem tivesse sido um ensaio geral para todas as outras imagens que vieram depois. A cama se torna metáfora, mas também método: meu modo de criar é juntar, aproximar, sobrepor. Deixar que cada fragmento conte sua parte da história e, juntos, inventem uma narrativa que só existe porque foi montada peça a peça.

Talvez meu trabalho seja isso, uma coleção de encontros improváveis. Uma imagem que só existe porque é composta de muitas. Uma cama que começa em duas. Um corpo que se divide para poder se recompor. Um mundo que se faz no gesto paciente e teimoso de colar. No fim, cada trabalho que faço é uma tentativa de reorganizar o mundo a partir de seus próprios estilhaços. Nada nasce inteiro. Tudo é sempre parte de outra coisa, onde uma imagem montada não pretende esconder suas costuras mas evidenciá-las.

Ao revisitar a cama inicial, percebo que sua força não residia em permanecer unida, mas no gesto, no ato de aproximar duas estruturas que, por um instante, produziram uma imagem possível. A potência estava no encontro, não na fixação. Essa percepção se articula com aquilo que Cecília Almeida Salles descreve como

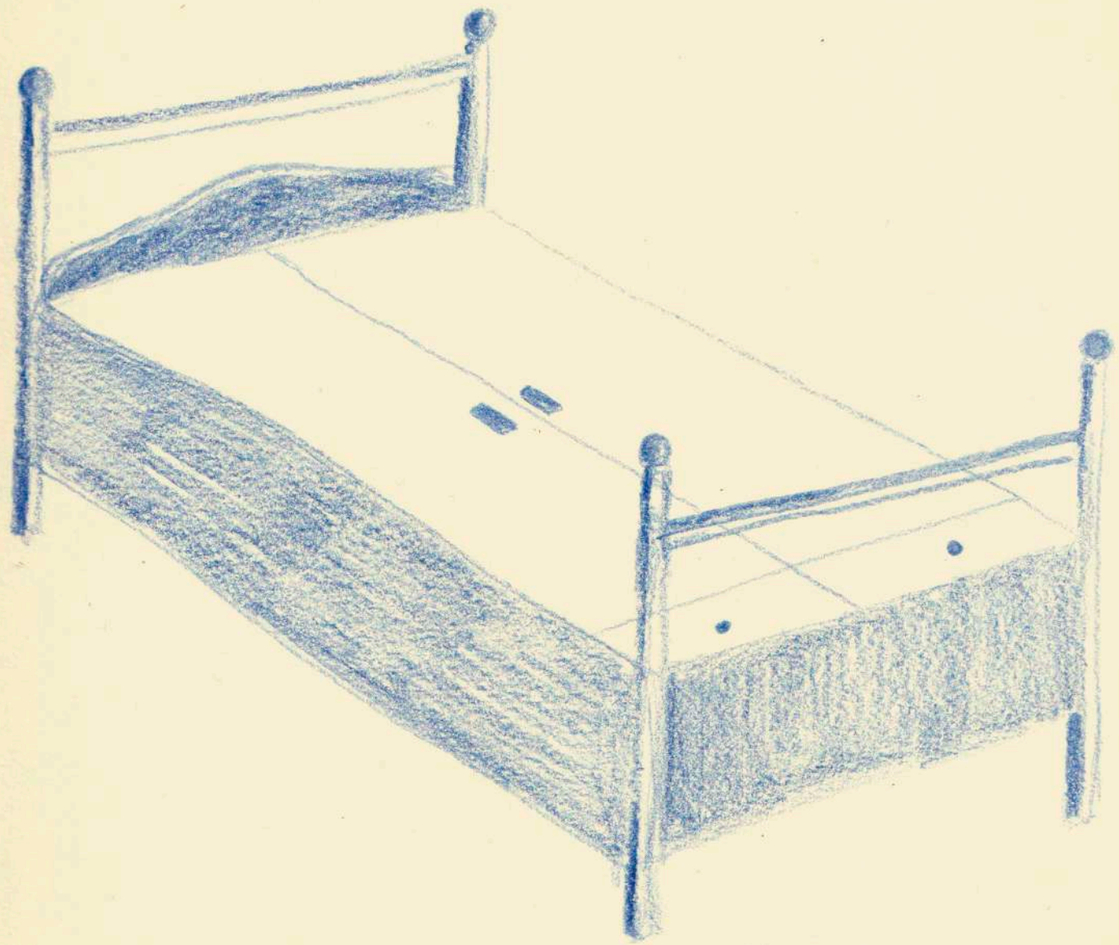
Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 301-326 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025296

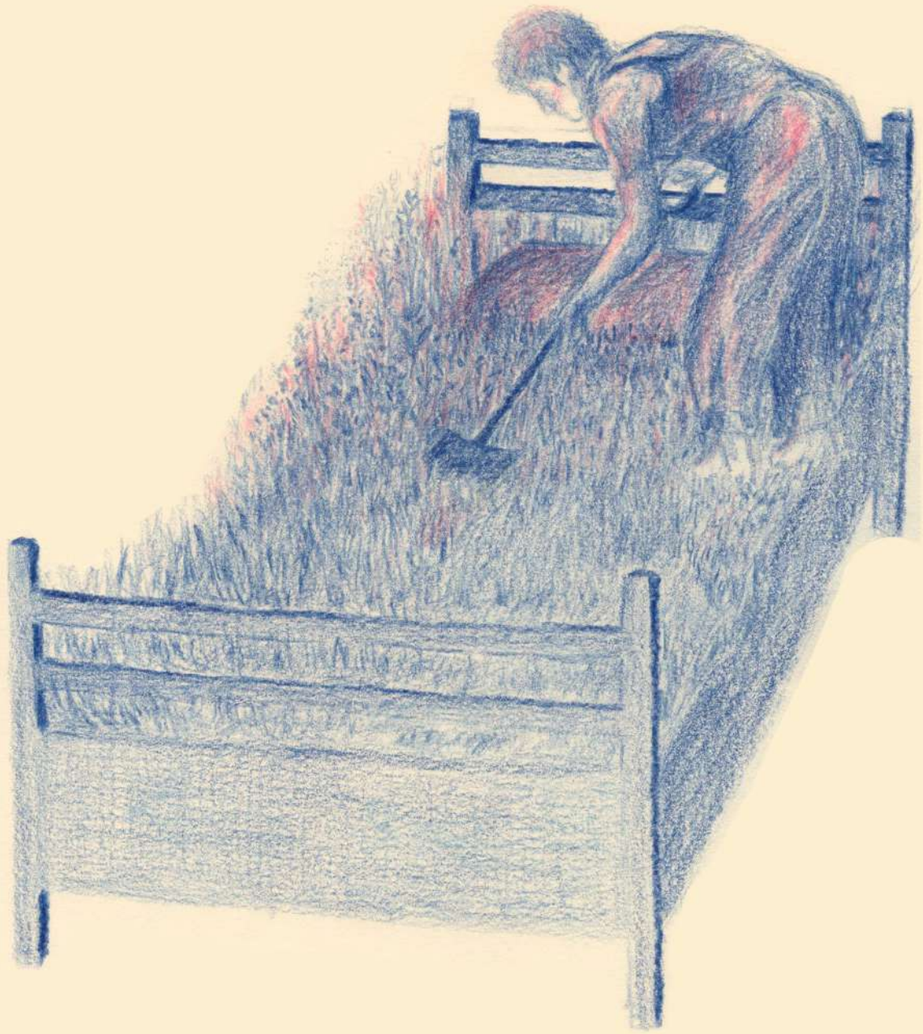
a natureza processual da criação. A obra não é um estado final, mas um percurso contínuo de transformações, onde cada gesto abre caminhos, e cada aproximação contém em si a possibilidade do desvio. Gosto dessa ideia de que o trabalho não se estabiliza, respira, se ajusta, se desfaz e se recompõe. Assim como Salles observa nos processos criadores, o que me interessa é essa zona intermediária em que a imagem ainda não se fechou. Hoje, penso a cama dividida novamente, como algo natural do próprio movimento do trabalho, pois durante o processo existem, momentos de toque e momentos de afastamento, ciclos de aproximação e suspensão. O processo, nesse sentido, não é linear nem conclusivo; é um campo vivo onde as imagens se constroem, se negociam, se contradizem e, sobretudo, continuam em transformação.

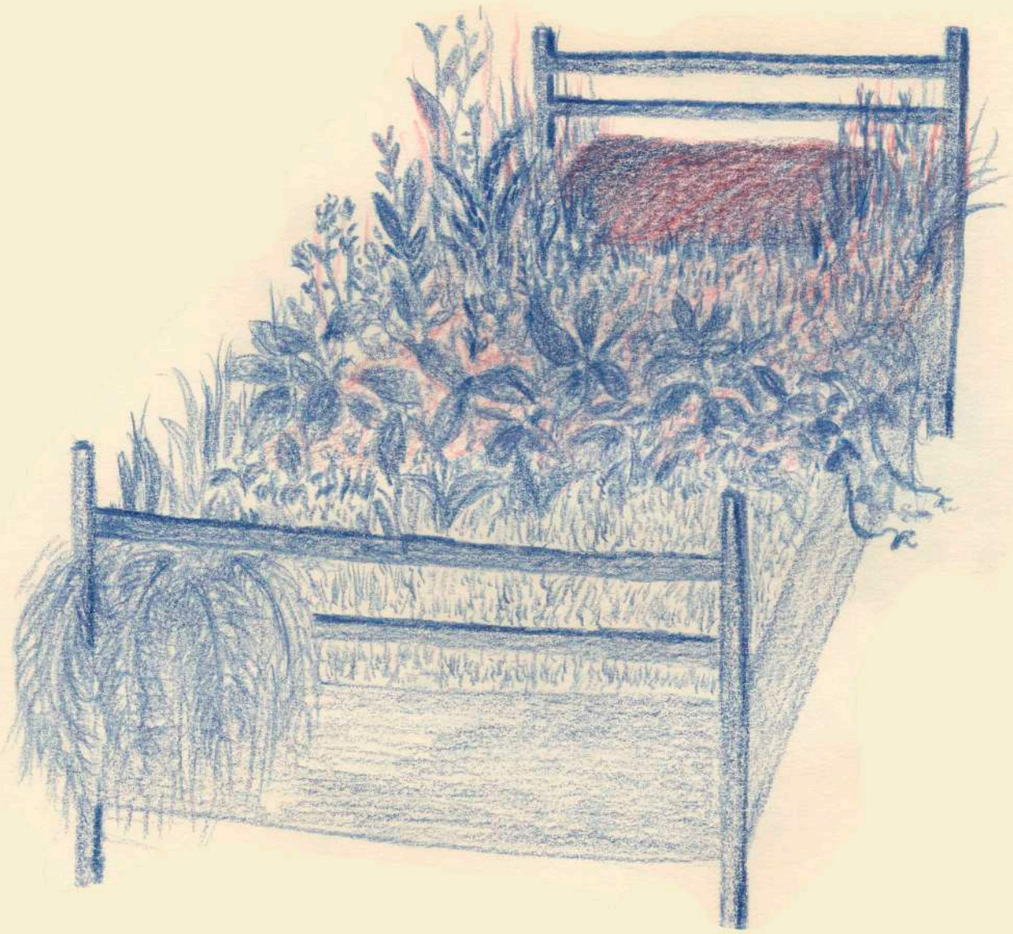
Meus mosaicos, minhas pinturas e meus desenhos seguem essa mesma dinâmica, porque são sistemas abertos, feitos de coexistências temporárias. Fragmentos se aproximam, criam sentidos por um tempo e depois retornam ao fluxo mais amplo do processo. Cada imagem carrega a memória de já ter sido outra, cada parte guarda sua autonomia mesmo quando entra em relação. Montar, para mim, é aceitar essa instabilidade. É permitir que a imagem se forme no entre, entre unir e separar, aproximar e deslocar, tocar e afastar.

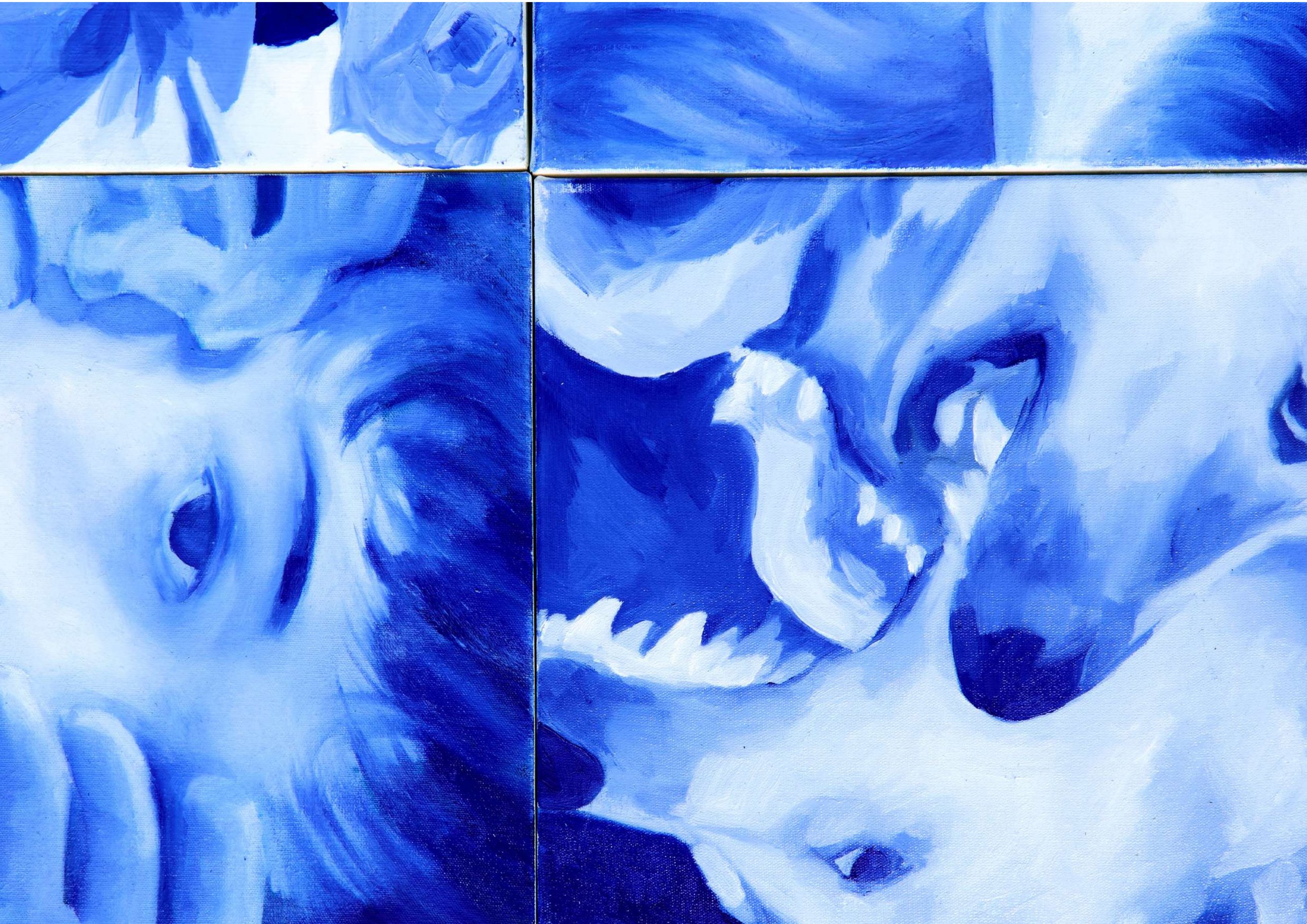
É nesse intervalo instável, porém fértil, que minhas imagens continuam nascendo.

Revista Apotheke, Florianópolis, v. 11, n. 3 | p. 302-326 | Dezembro 2025.
Universidade do Estado de Santa Catarina. ISSN: 2447-1267.
DOI https://doi.org/10.5965/244712671132025296



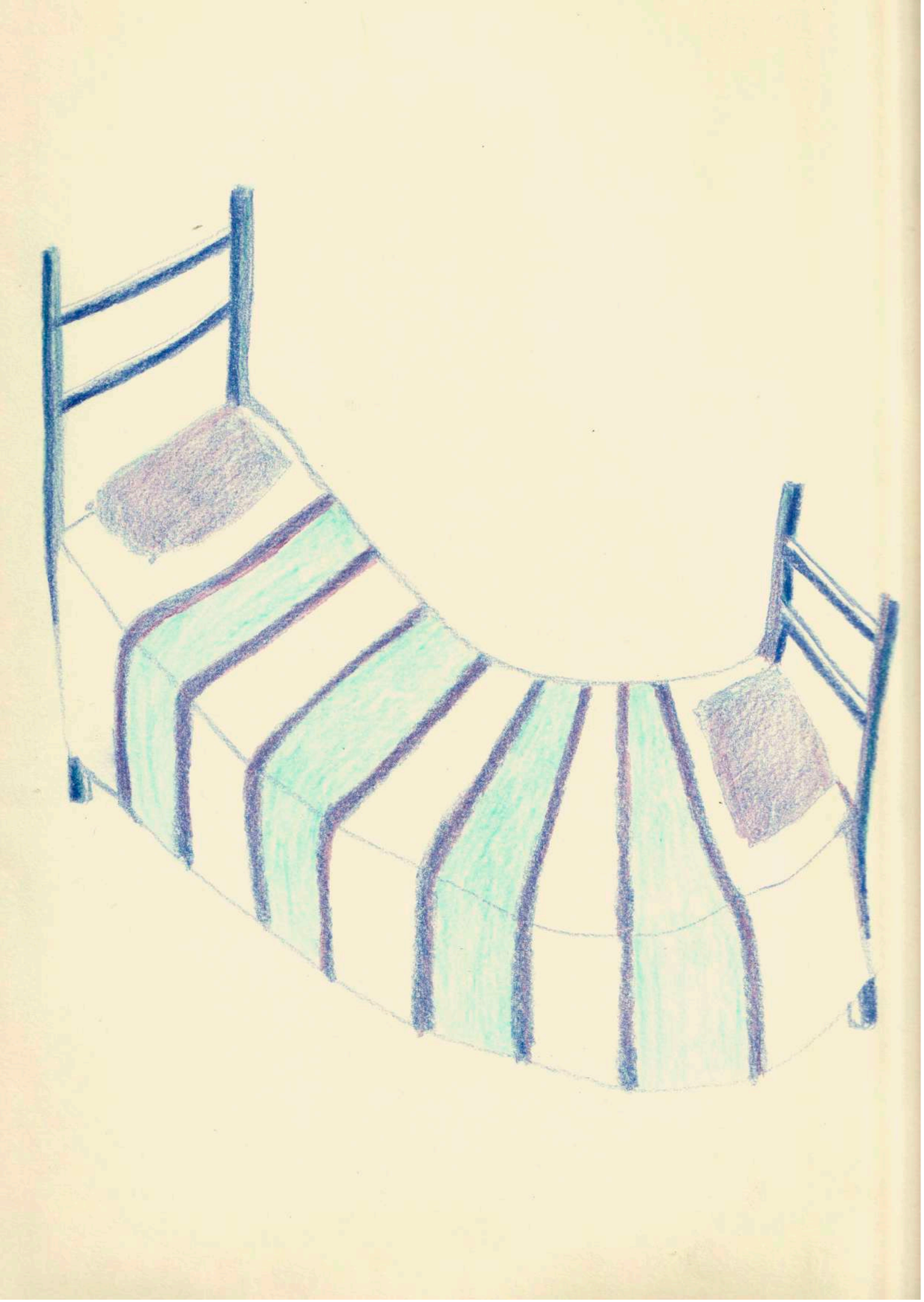






era uma cama com duas
cabeceiras, quase gêmeas, nós
dormíamos separados por um
longo corrimão, mas que nos mantinha
nhamos ligados. Quantos km para lá
ver, talvez já estivemos longe
mas perto
agora
distante
separados
uma cama
precisa
acabar

20/10/2022



Bibliografia

BENJAMIN, Walter. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 107–115.

EISENSTEIN, Sergei. Montagem. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 187–199.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa Moderna**. Essai sur le drapé tombe. Paris: Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

Submissão: 08/12/2025
Aprovação: 20/12/2025