

uff
Universidade
Federal
Fluminense

IACS

PPG
CA

ISSN
1984
4565
V7N8

gamb jiARRRO



gambiARRA

ISSN 1984-4565

**Precariedade, improvisação
e subversão nas artes**



Pedro Sánchez, *Cabuloza WildLife N.33*, Noviembre/2025. Xilografía sobre papel Color Plus, 260 x 190 cm.

Gambiarra v.7 n.8 (jul. 2026)

Precariedade, improvisação e subversão nas artes

DOI 10.70271/260615.1307

Editores

Brune Braga

Daniel Murgel

Mariana Destro

Rafael Mayer

Vanessa Hassegawa

Revisão

Vanessa Hassegawa

Projeto gráfico

Brune Braga

Mariana Destro

Rafael Mayer

Imagem da capa

Pedro Sánchez

Pareceristas

Ana Julia Melo Almeida | Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

Caroline Alciones O. Leite | Fundação Cecierj/Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

Eduardo Paschoal | Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

Isabel Carneiro | Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Luiz Sérgio de Oliveira | Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

Mariana Destro | Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

Marta Strambi | Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil

Patricia Reinheimer | Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Rafael da Escóssia | Universidade de Brasília, Brasília, Brasil

Rafael Mayer | Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

Ramsés Albertoni | Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Brasil

Tato Taborda | Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

Vanessa Hassegawa | Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

Sumário

| | |
|--|------------|
| Editorial | 6 |
| Entrevista | |
| Em estado selvagem: uma entrevista sobre mundos artísticos com Pedro Sánchez | 7 |
| Mariana Destro, Daniel Murgel e Pedro Sánchez | |
| Artigos | |
| Texto-corpo-fuça-gambiarra | 24 |
| Renata Leitão e Renata Lima Aspis | |
| Maternar como urgência de reinvenção: processo de subversão da arte por artistas-mães | 37 |
| Ana Júlia Souza Teodoro | |
| Montículos, pedras e árvore: paisagem, trabalho, território e memória em uma residência artística | 48 |
| Arthur Lauriano do Carmo | |
| Uma proposta de deturpação sonora a partir dos instrumentos da música | 61 |
| Lucas Castro Ribeiro e Carlos Eduardo Félix da Costa | |
| Ouvindo por contato | 77 |
| Rodrigo Ramos | |
| Tocar o perigo: aquilo que não escutamos no livre improviso sonoro | 91 |
| Dora Moreira Barreto Cavalcante | |
| A programação orientada à gambiarra (POG): um paradigma pedagógico para as artes e a educação tecnológica | 104 |
| Henrique Vaz | |
| Ensaio visual | |
| Acúmulo de kapital simbólico: ação-fotográfica de Traplev | 131 |
| Traplev | |
| Rota | 147 |
| Lua .C | |

Editorial

A *Gambiarra* chega ao seu oitavo número e inaugura uma nova fase. Após um período de hiato, retornamos movidos por aquilo que dá nome a este periódico: a capacidade de inventar caminhos quando os recursos parecem insuficientes, insistindo na criação mesmo diante da precariedade. Feito fio remendado no nó da linha do tempo, este número nasce do ímpeto coletivo. Na malemolência do improviso. Gambiarra é tecnologia da margem, da beira. É operação e resultado, como nos lembra o curador pernambucano Moacir dos Anjos.

Tomando como eixo o tema “Precariedade, improvisação e subversão nas artes”, esta edição reúne contribuições que investigam a gambiarra como linguagem estética, gesto político, metodologia criativa e prática de resistência. Ao longo das páginas, corpo, cuidado, escuta, território, memória, tecnologia e educação aparecem atravessados por operações de aproximação e reinvenção, nas quais elementos distintos, por vezes incompatíveis, são colocados em relação. Entre improvisos, desvios e adaptações, os trabalhos reunidos neste número exploram modos de criar a partir do encontro entre materiais, saberes, experiências e realidades heterogêneas.

Agradecemos às autoras e aos autores Renata Leitão e Renata Lima Aspis, Ana Júlia Souza Teodoro, Arthur Lauriano do Carmo, Lucas Castro Ribeiro e Carlos Eduardo Félix da Costa, Rodrigo Ramos, Dora Moreira Barreto Cavalcante e Henrique Vaz, cujos trabalhos compõem a seção de artigos desta edição. Agradecemos também a Traplev e Lua .C pelos ensaios visuais que expandem e tensionam as discussões propostas. Esta edição conta ainda com a entrevista realizada por Mariana Destro e Daniel Murgel com Pedro Sánchez, em maio de 2026, no Atelier Sanitário. *A Cabuloza WildLife* N.33, de sua autoria, ocupa a capa do oitavo número desta revista.

Por ocasião da retomada da *Gambiarra*, apresentamos um cartão-postal concebido por Jandir Jr. A partir de sua experiência no doutorado, o artista retoma suportes que atravessaram sua pesquisa — cartas, mensagens, aviõezinhos de papel — para pensar modos de circulação da escrita para além dos formatos acadêmicos convencionais.

Da espontaneidade de um furdunço batucado no quintal, atamos o intervalo da linha para trazer energia e vitalidade a este periódico que ostenta a vocação para o fuzuê da torcida. Que estas páginas sirvam como espaço de encontro da muvuca que tem a arte como modo de viver.

EM ESTADO SELVAGEM

Uma entrevista sobre mundos artísticos com Pedro Sánchez

Mariana Destro, Daniel Murgel e Pedro Sánchez

EM ESTADO SELVAGEM

Uma entrevista sobre mundos artísticos com Pedro Sánchez

Mariana Destro, Daniel Murgel e Pedro Sánchez

Fotos: João Werneck

Em uma tarde de outono na Gamboa, entre o som intermitente do VLT atravessando a rua Pedro Ernesto e as grandes xilogravuras modulares da exposição “O Clã Japu e outros relatos parapocalípticos”,¹ que recobriam as paredes do Atelier Sanitário, conversamos com Pedro Sánchez, artista visual, pesquisador e professor. Autor da imagem que ocupa a capa desta edição da *Gambiarra*, Sánchez percorre, ao longo da conversa, uma cartografia simultaneamente pessoal, institucional e urbana.

Ao revisitar suas vivências nos ateliês da Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ, as disputas entre tradição acadêmica e arte moderna, as transformações recentes da universidade pública e sua pesquisa sobre cultura gráfica de rua, o artista articula prática e reflexão crítica, revelando uma atenção constante às formas de circulação e às redes de colaboração que se constituem em outros mundos da arte.

Para preservar a oralidade, procuramos manter os desvios e as sobreposições próprios da conversa, acompanhando, nesta entrevista, um pensamento que se constrói em trânsito pelos ateliês, pelas ruas e pelas feiras de arte impressa e publicações independentes, nas passagens, nos deslocamentos e nas pequenas aberturas que emergem mesmo no interior de estruturas aparentemente rígidas — ou, melhor dizendo, pelas frestas.

1 No dia 1º de maio de 2026, no Atelier Sanitário, aconteceu a abertura de “O Clã Japu e outros relatos parapocalípticos”, exposição individual de Pedro Sánchez e lançamento das edições N.33 e N.34 da publicação *Cabuloza WildLife*.



Mariana Destro: Você e o Daniel [Murgel] se conhecem há muitos anos.

Pedro Sánchez: É, a gente se conheceu lá na UFRJ, na Escola de Belas Artes. A gente pertenceu a uma geração que estava atuando lá e dividindo aquele espaço — Daniel, eu, Gustavo Speridião, Thiago Rocha Pitta, Carlos Contente, Pedro Varela, Andrei Muller...

Mariana Destro: Isso no início dos anos 2000?

Pedro Sánchez: Sim. Entrei em 2000 — a gente entrou em 2000, não foi, Daniel?

Daniel Murgel: Estou na dúvida se foi 2000 ou 2001.

Pedro Sánchez: É, acho que você entrou um pouco depois de mim. A gente tinha, como geração anterior à nossa, uma outra galera que estava ali, que foi próxima e que conviveu com a gente de certa maneira — o Guga Ferraz, o Alexandre Vogler, o Felipe Barbosa, o Marcos Abreu, o Ducha... Era uma galera provocativa, que trouxe uma inovação ali para a EBA, que é um espaço peculiar.

Não sei se tínhamos uma noção muito clara dessa ideia de geração, porque, enquanto você está vivendo aquele encontro diário, isso é cotidiano, é normal, é o seu dia a dia, com os desafios todos de uma graduação em arte. E cada um tinha sua onda; havia ondas artísticas que se aproximavam, mas também éramos atravessados por aproximações que não eram exatamente artísticas, ou de pensamento, de postura ou mesmo de trabalho. Era também uma afinidade pessoal, de amizade, que atravessava isso que a gente hoje, com uma distância, consegue ver com mais clareza.

Daniel Murgel: Você chegou a citar o Guga [Ferraz] porque acho que, junto com essa galera toda, ele fez o Atrocidades Maravilhosas,² e isso já deu uma certa movimentação, talvez no sentido de agrupamento, de construção coletiva. Antes do Atrocidades Maravilhosas, também teve a Márcia X, o Alex Hamburger, o “Orlândia”³...

Mariana Destro: Acho que a gente está pensando em uma espécie de história recente da arte do Rio de Janeiro.

Pedro Sánchez: Por isso estou trazendo essa lembrança. Você perguntou sobre quando a gente se conheceu e lembrei de um mundo ali, de uma rede universitária que se estabelecia ali. Quando se é jovem, também tem essa coisa que cada um de nós estava chegando ali com esse desafio de se entender como artista. Então acho que, com essa distância de 25, 26 anos, conseguimos ter a dimensão de que aquilo se configurava como uma geração. Na época, era só o dia a dia de estudante, com todos os desafios pessoais.

Daniel Murgel: Lembro que alguém trouxe isso para dentro da faculdade, porque acho que a Márcia X, por exemplo, nunca teve nenhuma relação com a Escola de Belas Artes. Mas essa referência

2 Atrocidades Maravilhosas foi uma ação independente de intervenção urbana realizada no Rio de Janeiro em 2000, na qual artistas ocuparam a cidade com cartazes lambe-lambe, tomando o espaço público como campo de experiência estética e crítica.

3 “Com Ricardo Ventura, Márcia X idealiza e participa, entre 2001 e 2003, das mostras coletivas ‘Orlândia’, ‘Nova Orlândia’ e ‘Grande Orlândia — artistas abaixo da Linha Vermelha’, marcos da cena de artes visuais carioca, que mobiliza artistas, curadores e críticos.” Ver em: <https://mam.rio/artistas-cancao-enigmatica/marcia-x>. Acesso em: 18 mai. 2026.

do “Orlândia” chegou para a gente da mesma forma que, de dentro, tinha a referência do Atrocidades Maravilhosas...

Pedro Sánchez: É, o Imaginário Periférico.⁴

Daniel Murgel: Tinha a Festa do Baco, entendeu? Era completamente *hacking-based* o bagulho, em uma cena em que não tinha muita coisa para fazer, mas havia uma energia da galera querendo fazer coisas. De alguma forma, isso acaba coincidindo com uma espécie de retomada do mercado de arte aqui no Rio de Janeiro, que gera também uma cena de mercado, de galeria, de feiras, de um monte de coisa.

Pedro Sánchez: Que cresceu muito. Naquela época era bem mais restrito o acesso do jovem artista. Claro que já havia a valorização do jovem artista que existe hoje no mercado de arte, mas as possibilidades eram muito mais reduzidas. Isso começou a crescer nessa época. Antes, o próprio circuito, o meio artístico, era ainda mais restrito.

Mariana Destro: Mas isso nos anos 1990? Porque até os 1980, pelo menos, a cena de arte contemporânea do Rio era efervescente, não?

Pedro Sánchez: Mas comercialmente, para alguém que está começando?

Mariana Destro: É porque, assim, sou de Brasília e, nas artes visuais, a gente ainda fala muito do eixo Rio-São Paulo, entendeu? Só que agora que estou no Rio há quatro anos, sinto que está todo mundo em São Paulo; a grana está em São Paulo, as coisas estão acontecendo em São Paulo... O Luciano Vinhosa fala — é algo que ele pensa — que o incêndio do MAM Rio, em 1978, seria um marco simbólico da decadência cultural do Rio de Janeiro.

Pedro Sánchez: Ele está falando de um tempo anterior, né?

Mariana Destro: É, mas estou tentando contextualizar o que você está dizendo, porque estou tentando imaginar... Porque, nos anos 1980, tem a Geração 80, por exemplo, acho que tem um monte de coisa acontecendo aqui no Rio. E aí você disse que houve esse momento de baixa logo antes da geração dos anos 2000...

Pedro Sánchez: Acho que era uma coisa que vinha crescendo e que cresceu muito da época em que a gente estava ali como estudante para agora. Acho que o circuito artístico, o circuito cultural, cresceu no sentido de se tornar mais heterogêneo, mais difundido, menos centralizado. Acho que essa é a ideia de crescimento, né? Se tornar variado... Mas, enfim, voltando.

Eu era estudante de arquitetura e, no sétimo período, resolvi sair do curso. Fiz vestibular de novo, mas voltei atrás e decidi fazer uma transferência para a Escola de Belas Artes. Nessa época eu já pintava, tinha começado a pintar. Tinha feito aula no Parque Lage com o Orlando Mollica e resolvi que queria estudar arte, que não queria me formar em arquitetura, que queria mudar de graduação.

4 O Imaginário Periférico foi um coletivo de arte contemporânea surgido no início dos anos 2000 de artistas da Baixada Fluminense e de outros territórios periféricos que promovia ações coletivas, intervenções e circuitos artísticos fora dos espaços institucionais hegemônicos.

Isso foi um certo dilema, várias pessoas diziam para eu me formar, mas eu já não conseguia mais. Já tinha ido até o limite da minha paciência. Queria mudar. Queria fazer arte e estudar. Então fui para a Escola de Belas Artes e entrei no curso de gravura, que tem essa vivência de um ateliê coletivo. Acho que a Escola de Belas Artes é uma escola de artes com uma trajetória, uma história, que dá a ela uma situação peculiar. Ela tem essa marca muito própria dos espaços de produção, dos ateliês, e isso vem de uma história do que é aquela instituição.

É interessante pensar que são três ou talvez até mais escolas sobrepostas; você tem uma escola que começa com um projeto pedagógico colonialista, imperialista, né? Exclusivista. Mas que é um projeto pedagógico muito claro, muito definido, a partir da Missão Artística Francesa, com toda essa importação de repertório e de ideia do que é uma academia. Isso vai se tornar o corpo de disciplinas, as ementas, as dinâmicas das disciplinas e uma dinâmica desses professores que vêm e começam a formar uma leva de professores formatados, formados nesse mesmo compartilhamento de ideias.

E há também essa coisa dos prêmios de viagem. Então tem todo um repertório, que hoje em dia está no Museu Dom João VI, de obras que eram produzidas aqui e de estudantes que eram enviados para a França e para a Itália para estudar, produzir lá e enviar de volta seus trabalhos, que eram usados como modelos aqui. Então todo esse molde pedagógico baseado em modelos europeus, mas que era muito bem desenhado, sacou? Aquilo funcionava em um ritmo que hoje a gente lê criticamente, mas que, institucionalmente, tinha uma lógica muito definida. E aí começam várias questões internas dessa academe-

ria, com a ativação de artistas e professores ligados a uma ruptura moderna. Há estudos, por exemplo, sobre tentativas de implementar aula ao ar livre, com atas da congregação pedindo verba para estudantes saírem de bonde para fazer pintura de paisagem... Essas são peculiaridades dessa academia europeia no Rio de Janeiro.

Depois, já em um momento posterior, a história dos salões documenta isso, assim como outro registros — por exemplo, o Núcleo Bernardelli, que era um grupo de estudantes do curso noturno, trabalhadores durante o dia, vindos de uma condição social popular, que formam um grupo homenageando um professor acadêmico. Tem essa coisa interessante, contraditória.

E eles têm uma pegada moderna: passam a desenhar modelo vivo e a defender uma autoria criativa do estudante desde o princípio. Isso é um dos fatores de transformação e de ruptura que vão questionar a necessidade de copiar — porque imagina uma academia em que você precisaria ficar anos copiando uma maneira de fazer para só depois ter autoria, acrescentar sua pequena colher na tigela, nessa sopa compartilhada, porque era uma coisa até certo ponto apaziguada. Digo, no sentido de que a gente tem uma visão crítica muito evidente da academia, mas aquilo tinha um desenho, um projeto que era muito coerente.

Daniel Murgel: Um projeto colonial, não é?

Pedro Sánchez: Colonial, mas, dentro das suas próprias propostas, pedagogicamente coerente. Claro que é um absurdo, há coisas muito absurdas, como documentos de professores querendo importar modelo: “Vamos trazer uns europeus porque os brasileiros não servem para a gente fazer

uma aula de modelo vivo, como é que a gente vai pintar a partir de um corpo mestiço?”. Isso está documentado por historiadores. E essa escola começa a sofrer uma ruptura moderna. No entanto, vejam, há fatores de ruptura e também de continuidade. Por exemplo, a ideia da técnica, do domínio técnico — aquarela, pintura a óleo, litografia, xilogravura —, todas essas oficinas que até hoje fazem parte da escola. São os espaços que caracterizam a Escola de Belas Artes e a diferenciam, de certa maneira.

Bom, então essa ruptura moderna... A gente tem exposições onde hoje é o Museu Nacional de Belas Artes [MNBA], que era a sede da segunda escola. A primeira é hoje um estacionamento com um tapume atrás do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, com uma reprodução do antigo frontão. Esse frontão original está hoje no Jardim Botânico. Nessa segunda sede, onde hoje é o MNBA, houve um confronto prolongado entre professores de viés mais academicista e professores modernos. A história dos salões registra isso: teve um momento em que havia o prêmio do Salão Nacional de Belas Artes e o prêmio do Salão de Arte Moderna. Há uma dissidência que, com o tempo, se torna dominante. Os acadêmicos vão perdendo espaço, mas isso foi uma disputa longa e documentada, vivida também pelos estudantes.

Mariana Destro: Mas isso é na primeira metade do século XX?

Pedro Sánchez: Década de 1930... Ao longo do século XX. O Núcleo Bernardelli, por exemplo, em 1935, inaugurou uma exposição de arte moderna no ateliê do grupo, que era na escola [à época, Escola Nacional de Belas Artes], e que foi depredada por estudantes contrários. Foi invadida no dia da

inauguração. Entraram quebrando coisas, jogando no chão, e virou uma briga.

Daniel Murgel: Eles estavam fazendo arte contemporânea e não perceberam.

Mariana Destro: Os conservadores, né? (risos)

Daniel Murgel: Rompendo os limites ali da instituição...

Mariana Destro: Enquanto tentavam preservar a instituição!

Pedro Sánchez: E isso se repete posteriormente, se repete hoje em dia.

Daniel Murgel: A arte tem esse lugar de ideologia, né, que movimenta paixões que podem levar a brigas mesmo.

Pedro Sánchez: Sim, o tempo todo. Na arte brasileira isso aconteceu em diversas situações. Mas, na época em que eu me formei, o ateliê de gravura ainda tinha uma formação com essa pegada mais libertária moderna. Já estávamos nos anos 2000, mas havia um incentivo real à liberdade de produção — veja, fundamentada em um domínio técnico, disciplinar, até.

Daniel Murgel: Vou fazer uma provocação aqui, voltando para a época em que a gente estava estudando lá e que estava rolando essa efervescência de ações e tal. Você não acha que naquela época não tinha uma espécie de abandono institucional, a ponto da gente se sentir com autoridade para ocupar o espaço? Isso depois foi limitado, mas teve um momento em que o Pamplonão estava bem jogado para lá e a gente tinha a possibilidade de ir lá e ocupar o espaço.

Pedro Sánchez: Com certeza.

Daniel Murgel: Lembro que no Pamplonão a galera fazia pequenas barricadas para delimitar seus espaços de trabalho, e isso era respeitado.

Pedro Sánchez: O Pamplonão era um espaço anárquico, no sentido de uma divisão orgânica. Havia um compartilhamento orgânico do espaço. Era um lugar de aula dos professores, mas era dos estudantes.

Mariana Destro: O que é o Pamplonão?

Pedro Sánchez: É o ateliê de pintura da EBA.

Mariana Destro: Fiz Artes Visuais na Universidade de Brasília e o que tem, até hoje, é um prédio que era para ser um almoxarifado, mas virou o Departamento de Artes Visuais. Tem ateliê de gravura, de pintura, salas de modelo vivo... Me formei em 2018, e acho que o currículo mudou desde então, mas, na minha época, cursávamos Pintura 1, Pintura 2, Gravura, Escultura, Desenho 1, 2 e 3 etc., e era essa pegada parecida com a graduação de vocês, que o Pedro descreveu. Um certo paradigma moderno, ainda no fim dos anos 2010. Mas, ao mesmo tempo, tinha os ateliês compartilhados, que era uma experiência incrível.

Pedro Sánchez: Acho que isso é uma característica da universidade pública, né?

Daniel Murgel: Sobre o Pamplonão, a gente está falando de um prédio moderno do Jorge Machado Moreira.

Pedro Sánchez: Que foi projetado para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em 1957, e inaugurado em 1961, nos moldes modernos, pilotis...

Daniel Murgel: É um espaço gigantesco, compartilhado, assim, mas com divisões que se confrontam com o próprio projeto modernista, que são de um ambiente mais clássico da pintura, de você ter uma espécie de nicho para modelo vivo ou para uma natureza morta. Então existe essa divisão que já confronta...

Pedro Sánchez: Mas isso foi feito posteriormente.

Daniel Murgel: E depois teve essa fase da ocupação. Lembro que a galera ia no lixão da UFRJ, que era um lixão extremamente rico, a galera jogava, sei lá, armários fora...

Pedro Sánchez: O estudante fazia um pequeno ateliê particular ali. Você tinha uma mesinha — é isso que o Daniel tá falando —, você pegava uma cadeira que estava ali jogada no depósito, com uma roda faltando, e você levava; era uma cadeira de couro que estava ali, que veio sei lá de onde, que você sentava ali, ela meio bamba mesmo, e fazia o seu ateliê. E cada um ia produzir ali, tinha uma coisa bem anárquica mesmo. Os professores depois circulavam nesse espaço e você trazia um professor para ver o seu trabalho no seu ateliê, sacou?

Daniel Murgel: Era uma subversão da hierarquia, porque os professores, nesse momento, não controlavam o ateliê.

Pedro Sánchez: Mesmo no ateliê de gravura você tinha uma coisa semelhante, embora eu ache que ali tinha uma cultura comunitária — que acho que é própria da gravura — muito forte, e os professores eram parceiros, como o Adir Botelho e Marcos Varela, e o Kazuo Iha, na litografia. Mas, assim, o estudante ficava até de noite, ficava até mais tarde...

Daniel Murgel: Tinha gente que dormia lá. Mas é interessante que, com o movimento de pessoas que se aposentam e de alunos que viram professores — como é o caso do próprio Pedro, ou do Romano —, há uma série de artistas interessantes que estão lá hoje, como o Marcos Abreu, que eram alunos e agora estão nessa função. De algum modo, eles vão resignificando essa herança, esse atavismo que tem na Escola de Belas Artes em relação à invasão europeia. Acho que isso também faz parte da história da instituição. Não dá para desmontar e criar uma ruptura de repente; é um trabalho que vai se construindo.

Pedro Sánchez: Acho que a gente vem vivendo uma outra ruptura. De alguns anos para cá, começamos a viver um questionamento do que é uma escola de arte contemporânea. E esse questionamento é feito dentro dessa estrutura espacial e cultural moderna, que por sua vez se sobrepôs a uma estrutura institucional acadêmica. Isso que eu falei, são três escolas, sabe. Como pensar uma escola de arte contemporânea dentro dessa trajetória, dessa estrutura que estamos inseridos? A própria ideia dos cursos: você tem curso de pintura, curso de gravura...

Mariana Destro: E ainda é assim?

Pedro Sánchez: Ainda é assim. O curso de gravura passou por uma reforma e passou a se chamar Artes Visuais – Gravura, assim como Escultura virou Artes Visuais – Escultura. Essa estrutura se reflete também na sala de aula: em algumas ainda há palanque para o professor, o que já indica um modelo pedagógico espacializado. A geração com a qual eu compartilho aquele espaço tem o desafio de pensar uma escola de arte contemporânea. É isso que chamo de terceira ruptura.

Mariana Destro: Que está acontecendo agora.

Pedro Sánchez: Sim, já em curso. O Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), fundado pela Glória Ferreira e pelo Carlos Zilio, com outros professores como o Paulo Houayek, é talvez a afirmação mais emblemática disso. Um enclave de pensamento de arte contemporânea que segue influente e acabou se expandindo para a graduação. Acho que a presença da minha geração entre os professores também vai trazendo isso.

Quando comecei a dar aula em gravura, antes da reforma, a estrutura era dois anos de aula de Desenho Artístico, História da Arte, Estética, Geometria Descritiva, Perspectiva, Desenho Anatômico, e só depois você descia para os ateliês, que eram embaixo, e passava a ter só aula prática. Eram 12 horas semanais de litografia e 12 horas semanais de xilogravura, ao longo dos períodos finais. Na Escultura, a mesma situação. A Simone Michelin fez, junto com a Katia Gorini, a Cila MacDowell, a Beatriz Pimenta, a Gabriela Murab, uma reforma curricular pensando em um curso de arte contemporânea fundamentado na experiência espacial.

Então nosso desafio hoje é pensar um curso de Artes Visuais – Gravura. Estou lá com o Marcos Abreu, a Patrícia Pedrosa, o Márcio de Castro e agora com a Ítala Ísis, que entrou no concurso e a gente está esperando ela tomar posse. O desafio é esse: a gente herda uma estrutura espacial, simbólica, cultural e agora resta à gente pensar como propor uma formação que parta desses fazeres, dessas questões gráficas próprias da gravura. E que, de fato, seja coerente. Essa seria uma terceira ruptura, uma terceira guinada que a instituição vem vivendo. E hoje acho que a grande transformação da universidade é social e cultural, uma variedade, um enriquecimento mesmo do público.

Mariana Destro: Resultado da política de cotas.

Pedro Sánchez: Sim, também de transformações sociais e culturais mais amplas. E isso aponta para uma quarta transformação, que está germinando.

Mariana Destro: Enquanto você falava da Escola de Belas Artes, fazendo uma espécie de percurso genealógico, fiquei pensando que existe aí uma sobreposição interessante entre memória pessoal e história institucional. Você pertence a uma leva

de alunos da EBA que depois voltaram à escola como professores, como o Daniel apontou. Como você olha hoje para a sua trajetória ali, especialmente diante das transformações que a universidade viveu desde os anos 2000?

Pedro Sánchez: Eu era um estudante de arquitetura meio questionador, porque eu não me sentia totalmente identificado com aquilo, sabe? Eu questionava bastante a estrutura da Faculdade de Arquitetura, que foi muito importante para mim. Fiz sete períodos, três anos e meio. Mas, quan-



do mudei para a Escola de Belas Artes, eu falei: “Cara, agora eu preciso realmente terminar essa graduação”. Então foquei em fazer as disciplinas, sem questionar tanto, porque senão você não se forma. Depois que me formei, dividi um ateliê com meu irmão, com outros artistas...

Mariana Destro: Desculpa, vou fazer uma pergunta boba. Você queria ser artista, é isso?

Pedro Sánchez: Eu queria ser artista, comecei a perceber que eu queria trabalhar com arte, sabe? Nunca pensei “quero ser artista”, mas pensei “não quero mais essa faculdade, quero estudar arte”. Isso foi uma questão, porque, quando entrei para a Escola de Belas Artes, realmente pensei “o que vou fazer para me sustentar?”. Não tinha pretensão de ter uma garantia com a venda do trabalho.

Sempre coloquei meu trabalho em circulação, e ele sempre se pagou. Não me sustentava, mas se pagava, pelo menos. Isso já era uma meta desde estudante. O trabalho se pagava, ele não me mantinha, e eu tinha que pensar em alguma coisa. Foi quando fiz um estágio e entrei em uma sala de aula. Isso foi em 2001 ou 2002. Era um estágio na Secretaria de Saúde do município, com uma equipe multidisciplinar que fazia ações em escolas públicas, de conscientização de saúde bucal. Eu tinha 21, 22 anos, e entrei na sala de aula para falar com as crianças e tal. E foi foda. Eu pensei: “Porra, isso eu posso fazer”. Me senti muito à vontade ali, me comunicando com aquele grupo. Foi muito transformador. Aí comecei a investir nisso, em fazer oficina, dar aula, pensar em um *workshop*.

Então, mais para a frente, na faculdade, eu já tinha um ateliê com meu irmão, e a gente fez um *job* para uma agência publicitária, uma coisa com

ilustração e xilogravura, e recebemos uma grana que era exatamente o valor de uma prensa de gravura que estava à venda. A gente comprou essa prensa em 2004, quando eu estava me formando. Essa prensa existe até hoje. Ficou um tempo em um depósito, depois a gente tirou e reformou. Meu irmão, o João Sánchez, levou ela para o Estúdio Baren. Ele também se formou em gravura, nós fomos colegas, e o Estúdio Baren é um estúdio de edição de obras gráficas; essa foi a primeira prensa que ele usou lá. Hoje essa prensa está no ateliê de gravura da Escola de Belas Artes. É minha, mas reformei e levei para lá.

Depois que me formei, fui fazer mestrado e acabei entrando numa de “vou continuar”. Fiquei um ano formado trabalhando nesse ateliê, produzindo, e fiz uma exposição basicamente de xilogravura na galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu). Com essa individual ganhei um prêmio e uma viagem para Nova York. Aí fui fazer mestrado na PUC-Rio, em História Social da Cultura, e depois continuei lá no doutorado em Design. Acho que foi porque eu estava trabalhando com gravura e pensando sobre a gravura. Foi uma entrada interessante ali na PUC.

No doutorado comecei a pensar a gravura para fora do ambiente do ateliê. E comecei a desenvolver uma pesquisa que a princípio se chamava “Gravura na rua”. Era uma pesquisa de paisagem urbana, uma espécie de antropologia urbana partindo de manifestações visuais que têm a rua como plataforma, como suporte ou como aparato visual, que é a maneira como eu colocava. A rua como um aparato visual, apropriada por meio de procedimentos gráficos artesanais, de baixa sofisticação, acessíveis a uma série de agentes que não eram só artistas. Como o cara

que conserta geladeira e faz estêncil, faz serigrafia... Ou o anotador do jogo do bicho, que usa um procedimento de carimbo que é o mesmo procedimento da tipografia de Gutenberg. É um procedimento tipográfico de impressão daqueles folhetos que ele coloca ali, em um copinho de plástico Guaravita, pregado em uma mangueira em frente ao ponto de anotação do jogo do bicho dele. Tem um dispositivo, uma tecnologia de que a gravura faz parte, que a gravura integra e que está na rua sendo usada presentemente, atualmente, cotidianamente, por uma série de agentes que não são necessariamente artistas.

Nessa pesquisa, que foi a pesquisa que desenvolvi no doutorado, havia uma contrapartida: eu estava também como artista, fazendo cartaz em estêncil, em serigrafia, em xilogravura, levando esse cartaz como intervenção urbana. E esse trabalho depois me levou para o trabalho da *Cabuloza WildLife*, que é um trabalho de publicação independente. Com a *Cabuloza*, trabalho com xilogravura, que é um procedimento artesanal, tradicional, de baixa sofisticação de reprodução de imagem, um procedimento universal — no mundo inteiro existem manifestações de xilogravura, ligadas à cultura popular em uma série de contextos, lugares, países, períodos diferentes; a xilogravura tem uma vocação popular justamente pela simplicidade e pelo poder que ela dá, que ela permite, que ela abre: o poder da reprodução e da autorrepresentação. A xilogravura, particularmente, mas a gravura como um todo está relacionada a isso; a tipografia está relacionada a isso; a litografia está relacionada a essa questão.

Então uso esse procedimento para fazer uma publicação que tem um formato variável, mas que é pensado como um objeto gráfico dobrado, do-

brável, desdobrável e manipulável. E, justamente porque tenho a xilogravura como possibilidade de reprodução, eu não numero, não limito — que é uma tendência, uma prática, de certa maneira, uma conquista moderna, a limitação da tiragem —, faço impressão sob demanda, e também consigo tornar esse um objeto realmente acessível, barato. E com esse objeto adentrei uma cena cultural: a cena das artes gráficas, da publicação independente, das feiras de arte gráfica e publicação independente. É uma cena também mundial, relacionada com a literatura, com as editoras independentes, mas também com uma série de outros agentes criativos, como poetas, designers, ilustradores, a galera da história em quadrinho... E hoje em dia muito com a galera da gravura.

Agora, entre pegar a xilogravura, a gravura, fazer um cartaz, levar esse cartaz para a rua, se apropriar da rua como aparato visual e colocar essa gravura ali, sem saber se ela vai durar duas horas ou dois anos, e pegar esse mesmo procedimento e fazer uma publicação periódica independente, manipulável e versátil — porque consigo botar meu trabalho em um boteco, por exemplo —, acho que entre uma coisa e outra tem uma continuidade, tem um espelhamento, é um movimento análogo.

Daniel Murgel: Vou fazer uma outra provocação, que já imagino a resposta, mas acho que vale problematizar o termo “independente”. Acho que ele vem de um lugar de relações institucionais que, se não me engano, vem lá dos Estados Unidos. Essa ideia de arte independente porque ela está relacionada a uma instituição que de alguma forma possa fomentar — pública, estatal, enfim. Uma ideia de que existe um lugar de fomento e uma cena independente disso. No mercado de

arte, o “independente” virou aquele que não está no mercado, e não é bem isso. Esse termo me parece meio complicado, já pensei em outras formas, mas não encontrei nenhuma.

Pedro Sánchez: Então, essa é a questão.

Daniel Murgel: Independente do quê, e será que é independente mesmo?

Pedro Sánchez: Sociologicamente, “independente” é um termo que é compartilhado por uma série de outros campos; você pode falar de uma rádio independente, do rock independente, de uma editora de livros independente, de uma literatura independente... E ele é também questionado em todas essas instâncias. Tem a relação com o mercado, com o posicionamento editorial... Às vezes você lê o manifesto de uma editora independente e, no funcionamento dela, ela está inserida em várias lógicas do mercado. Eu, por exemplo, sei exatamente o que quero dizer quando digo que sou um artista independente.

Daniel Murgel: Tem a ver com autogestão?

Pedro Sánchez: Tem a ver com vários fatores. Na arte, existe o circuito de comercialização do objeto artístico com as galerias e também um circuito de institucionalização do objeto, da prática e do artista em museus, residências, salões, prêmios, que exercem um poder de legitimação das pessoas que se inserem ali. É uma estrutura que é o próprio campo, uma estrutura de disputa de poder.

Mariana Destro: Você está pensando no [Pierre] Bourdieu?

Pedro Sánchez: Claro. Historicamente, tradicionalmente e inevitavelmente, quase, é uma disputa

por poder e por posições escassas — programadamente escassas. Existe uma estrutura piramidal, de orientação vertical. Todo artista, de algum modo, confronta esse sistema. Sempre existe atrito com galerista, com curador, com a instituição, e o tempo todo estamos fazendo concessões. Sei lá, talvez você chegue a um patamar em que seja tão pica das galáxias que as pessoas vão babar tanto o seu ovo que você consiga se livrar disso parcialmente.

Daniel Murgel: Mas isso não tem a ver com uma classe desunida, em que todo mundo busca individualmente esse lugar de pica das galáxias e isso impede uma ação coletiva?

Pedro Sánchez: O Bourdieu diz que o público mais específico, mais especial, é também o de pares, que são ao mesmo tempo concorrentes. Então essa estrutura do campo, que é uma estrutura piramidal — o Bourdieu, pelo que eu tenha lido, não põe nesses termos, mas é como acabamos visualizando, uma pirâmide. E quanto mais alto, menores são as possibilidades. É uma estrutura de disputa. E, para além de qualquer ideia de colaboração, os artistas estão também se acotovelando nesse espaço. O que venho tentando trazer é outra referência.

Um outro sociólogo com quem tenho trabalhado teoricamente e, de certa maneira, artisticamente, é o Howard Becker, que é um sociólogo norte-americano que contrapõe a ideia de campo à ideia de mundos artísticos. O mundo artístico, diferente do campo — que é, como a gente vinha falando, um espaço, uma metáfora de um campo de forças de disputa por posições escassas —, é feito pela coletividade de pessoas que colaboram para um acontecimento que aquele próprio mundo reconhece como arte. Então você pode pensar, por exemplo,

a Feira Hippie de Ipanema como um mundo artístico. Ali existem disputas e colaborações internas, e todas as pessoas que participam daquele acontecimento compartilham um espaço comum. E, volta e meia, alguém é pinçado desse mundo, ou circula entre mundos como uma espécie de agente duplo, ou seja, esses mundos são interpermeáveis.

Mas a gente tem essa ideia ainda muito elitista, que está muito introjetada, de classificar esses outros mundos como cafonas, piegas ou *naif*. E de que maneira se sair bonito nessa nomenclatura, com esse estigma, né? Talvez o “*underground*” seja um rótulo mais bonito. Talvez o “independente” seja um rótulo mais bonito. Talvez a questão do “independente” seja uma autoproclamação de um grupo ou de grupos, talvez a adoção do termo “independente” seja uma resposta a isso, seja uma autoproclamação, diante de um sistema exclusivista, uma maneira de se afirmar.

Daniel Murgel: Tem uma frustração de um grito de independência que é latente... A própria cena da pintura da independência [do Brasil] é um arco muito louco, mas acho que, em termos de imagem e até de sentimento, isso tudo tem muito pouco tempo. Então, enquanto sociedade, a gente sempre tem essa ideia de que essa independência não existe plenamente. Talvez a minha desconfiança do termo venha daí. Sempre fico me perguntando: independente do quê? Mas eu consigo entender que tem, talvez, esse grito latente de uma ideia de autogestão, de autonomia. Então às vezes eu gosto mais do termo “autônomo” do que “independente”.

Pedro Sánchez: Você produz, você é artista, você está na base da produção. Toda forma cultural depende de produção, circulação e recep-

ção. A pesquisa histórica, sociológica, antropológica vai acabar olhando mais para um desses pólos — às vezes produção, às vezes recepção. Quando falo da produção, circulação e recepção, estou olhando a coisa sociologicamente. Uma vez que você fez o trabalho, como ele chega em um público? Entende? No caso dessa exposição aqui [“O Clã Japu e outros relatos parapolíticos”], que nem estava chamando de exposição no começo — queria chamar de “lançamento” —, acabei produzindo uma xilogravura de grande formato que virou a capa da *Gambiarra*. Claro que, quando isso vai para o ambiente urbano, ela vira quase um selo postal. Gosto de trabalhar grande, isso vem do meu processo, da minha poética.

Depois vem uma decisão prática: isso precisa se desdobrar em pôsteres menores, porque eu preciso levar isso para o meu nicho de circulação profissional, que são as feiras de arte impressa. É o lugar onde eu primordialmente tenho feito circular meu trabalho. Então eu já sabia que isso ia acontecer: esse trabalho ia se fragmentar em módulos menores para poder ser exposto, mostrado, vendido, circular nesses locais que são as feiras.

Mas ao mesmo tempo eu queria que o trabalho grande existisse como tal. Foi aí que procurei o Daniel, na época também em que ele me fez chegar o convite da *Gambiarra*, de participar e ceder uma imagem para a capa. E procurei o Atelier Sanitário, que é um espaço independente de produção artística. Quando uso “independente” nesse caso, sei exatamente o que estou dizendo. Tem a ver com amizade, com abertura de espaço, com uma possibilidade concreta de fazer junto, até com agenda, com encaixe de tempo, mas também com uma abertura que eu percebi ali. Essa percepção da abertura, de encontrar uma

fresta por onde algo pode sedimentar e brotar — que, inclusive, é uma coisa que as plantas fazem no ambiente urbano — é uma tática cultural, sabe? E é uma tática que a gente chama de independente. É um termo problemático, mas ainda assim é um termo eficaz.

Daniel Murgel: Gosto mais de “autônomo”.

Pedro Sánchez: Beleza, é um enfoque. É a mesma coisa do grafite: tem gente que fala “grafite”, tem gente que fala “*graffiti*”, “xarpi”, “pixo”, “pixação”. Não é uma questão de nomenclatura, é uma questão do que a gente está fazendo. E quando você chega e pensa esse espaço como um espaço de circulação, de fomento, de recepção, um catalisador... Quando você, Daniel, fala de produzir cerveja para viabilizar economicamente [o Atelier Sanitário] — acabei de conhecer um pessoal de um ateliê em Fortaleza que faz café, torra e vende. Você faz cerveja. É a mesma coisa. Quando você fala isso, eu escuto e penso: “É isso que eu estou fazendo”.

Acho que essa ideia dos mundos artísticos, que vem da sociologia, abre uma possibilidade de pensamento crítico em relação a essa hegemonia do campo artístico como uma pirâmide. Tatuagem, pixação, grafite, zine, publicação independente nas feiras, todas essas manifestações são mundos com configurações próprias, mundos autônomos. O questionamento é: por que eleger um deles como legítimo? A própria Feira Hippie de Ipanema, que eu comecei falando.

Daniel Murgel: Acho que a gente tem um ser gigante envolvido aí que seria o tempo. E dentro desse ser gigante tem essa edição de eventos que acaba virando o que a gente chama de história da

arte. Aí existem várias histórias da arte: aquela que foi contada e aquela que não foi contada. E, provavelmente, a que não foi contada é maior.

Pedro Sánchez: Ela está sempre sendo recontada, né?

Daniel Murgel: Mas existe uma tensão aí, talvez seja essa a palavra, que vai puxar para o mercado, para a valorização, para a especulação, na direção dessa história já contada — que já está estabelecida há um certo tempo. Então a gente pode continuar contando essa história, e isso também pode virar valor, pode virar grana, pode virar especulação, dentro de um sistema econômico que é especulativo, exclusivista em vários sentidos. Mesmo quando você compra um pacote que tem dois milhões iguais, ele te convence de alguma forma de que aquilo é exclusivo. Então, assim, acho que... Pronto, me perdi (risos).

Mariana Destro: E a gambiarra?

Pedro Sánchez: A gente fez uma boa analogia aqui da gambiarra. A gambiarra é uma tática, né? Uma tática de resistência, e ao mesmo tempo uma estética. Mas é uma estética que se configura a partir de uma tática. Tem a coisa da precariedade, que é uma realidade...

Daniel Murgel: O termo “gambiarra” vem dessas ligações elétricas improvisadas.

Pedro Sánchez: Sim, o “gato”, de puxar, fazer uma ligação, essa coisa do improvisado.

Mariana Destro: Que nasce da precariedade.

Pedro Sánchez: Que nasce da precariedade e que é subversivo. “Gato” é subversivo.



Daniel Murgel: Essa ideia de precariedade é complicada, porque às vezes dela surge uma sofisticação absurda.

Mariana Destro: Mas é esse o ponto, entendeu? Tem uma questão aí que é o fato de os países do Sul Global, que são marcados por processos de colonização e periferização, serem relegados, queira ou não, a um estado de precariedade e, ainda assim, surge esse tipo de invenção técnica e material extremamente sofisticada. A gambiarra não nasce apesar da precariedade, mas dentro dela.

Pedro Sánchez: Acho que o problema do termo precariedade é que ele se contrapõe a uma idealização da condição que seria o parâmetro ao qual aquele outro fugiria ou estaria fora de alguma maneira. Mas, no fundo, a precariedade é a própria condição humana, sabe? Em última instância, tudo é precário. A nossa situação é precária.

*

Pedro Sánchez é artista visual, pesquisador e professor, mestre em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, da PUC-Rio. Doutor em Design por esta mesma instituição, desenvolveu a pesquisa *Gráfica de rua: estratégias e táticas na cultura visual de rua do Rio de Janeiro*. É Professor Associado e coordenador do curso de Artes Visuais – Gravura da Escola de Belas Artes da UFRJ e Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Design da EBA/UFRJ, onde atua na linha de pesquisa Imagem, Tecnologia e Projeto. Líder do Grupo de Pesquisa em Táticas Visuais, trabalha com gravura e meios alternativos de reprodução gráfica, pesquisa o uso destes procedimentos e a

apropriação do espaço urbano como estratégias de inserção e construção de um meio independente de circulação de imagens e objetos culturais. Desde 2013 produz a publicação *Cabuloza WildLife*, editada em xilogravura.

TEXTO-CORPO-FUÇA-GAMBIARRA¹

Renata Leitão e Renata Lima Aspis

¹ Leitoris daqui ydacolá: abusamos demais das notas de rodapé, pensando em fazer muitas conexões e provocações, mas nenhuma delas é imprescindível, talvez. Criamos túneis, ribanceiras, desvios e bifurcações. Sendo assim, pode-se escolher ler o texto ignorando-as e depois voltar e ler apenas as notas ou outra modalidade qualquer de jeitim di ler que lhe aprouver.

Resumo: O presente texto traz a fuça como radar de um corpo desobediente e subversivo, entendendo-a como aparato corporal de uma metodologia própria de fazer, escrever, criar, encenar etc. viver. Como faz uma gambiarra? Com a mão e com a cabeça? Com durex, chicletes, canivetes? Tem luzinha, abraçadeira? Na cozinha, arte e ciência? Com motor de geladeira? Tudo isso, nada disso, deixa disso, cata o que tem por aí? Uma gambiarra se faz cas fuça! Mete as cara, bota a cara, dá na cara. É a fuça que puxa o corpo e as ideia, a fuça da leoa,² da leitoa, das piçoa tuda animalada. Dois buracos não são tomada, tá ligada? Fuça não é tomada, muito menos farejada. Nossa gambiarra é metodologia, é prática criativa, se realiza com a mão e a cabeça, mas sobretudo com o corpo todinho, metendo as cara, na criação de si e de mundos por vir.

Palavras-chave: corpo; fuçar; gambiarra; dissidência; resistência.

2 Uma leoa e, a boa, escorpiona e águia e caramuja, um tal bicho assim vos escreve, junto com a leitão, as renas e as antas e tudo no mesmo pacotão. Haja bicha pra nossa balaida, segura o estouro da boiada, sem tino pra gado, muito mais avacaiadas. Nóizotras, não abriremos mão de nenhuma de nóizas, nos movemos em bandos e pelas bandas. Se curtiu é só chegar.

TEXTO-CORPO-FUÇA-GAMBIARRA

Renata Leitão e Renata Lima Aspis

Pôr a cara e escarafunchar, por meio do toque da fuça na lata, revirada, remexendo, desorganizando o que tá separado, em busca do que não está dado. Uma boa fuçada é lambuzada, senão corre o risco de ser uma farejada.

Uma farejada é sempre algo apartado entre o farejador e o farejado e assim deve ser, reza a regra: sujeito e objeto, cada um no seu quadrado, é algo como: farejo, logo existo. O farejador usa seu aparato focinho para conhecer o que aparece, separando-se dele: a cada encontro se produz um objeto, dá-se um nome, uma classificação, um lugar na hierarquia do órgão maior: o mundo, um mundo; meu mundo, ele diz. De um lado o sujeito, aquele que organiza tudo o que encontra, asseadamente, encaixando dentro da estrutura previamente estabelecida. do outro lado, os objetos, que são objetos, apenas. São criações obedientes do delírio de poder do sujeito.³

3 Cê já sabe, mas não custa fazer esse puxadinho pra dizer que aqui estamos remendando Descartes, filósofo francês, do século XVII, que se tornou um grande astro das hollywood da época, dizendo que pensamento é uma coisa e corpo é outra. O cabra resolveu elevar aos céus o que ele chamou de *cogito*, aquilo que cogita, que duvida, que pensa: a razão. Parece mesmo que ele não se via como um trem só, que ele achava que a cabeça dele carregava sua essência, seu extrato de grandeza, puro suco de si mesmo boiando acima de seus miolos, independente de qualquer carcaça tendo ideias claras e distintas de tudo que fosse verdade e isso tudo em uma conexão questionável com um tal “o deus” deles (ver a Nota da nota anedota de reparo com fio desencapado). Ele, tão assim se amando, considerou que seu corpitcho devia de ser um pacote de órgãos subservientes envelopados por uma embalagem duvidosa, chamada

pele e que essa pacoteira deveria era somente obedecer aos desejos dos pensamentos, aos anseios de uma alma pura, límpida, cristalina, pedacinho de deus na terra que fazia que ele tivesse ideias brilhantes e atitudes dignas de um ser superior (ispiar Nota da nota grampeada abaixo do barbante pendurado cacaneta). Uma pena que ninguém achou que isso sim era é que era doidura, bruxaria, váderetrosanatartes, mas fato é que a ideia veio a calhar cas ideia dozotro homi sem noção que também, estavam se quereni demais a ponto de se dizerem nomeados por um deus, um deus que era deles e que queria eles também. É minha gente, é cada uma que parece duas. Mas, para ser mais precisas, esses homi não era sem noção, tinham noção até demais, não podemos esquecer que as ideias das revoluções burguesas e de capitalismo já estavam sendo embrionadas aí. Muito útil para a vindoura produção capitalística que houvesse de um lado corpos e de outro mentes, corpos proletários com a mão na massa e vida violentada por tudo que é tipo de privação, até da dignidade e de outro lado mentes brilhantes, pensadoras, com suas boas ideias de como deve funcionar essa sociedade (essas mentes portavam corpos muito bem tratados a pão de ló, ócio e champagne).

Nota da nota anedota de reparo com fio desemcapado: Nota-se nessa nota que nóizas optami por escrever o deus assim bem deusinho mesmo casdique o que eles chamam de deus, pra gente não está à altura do nosso baixo nível, embora ele teje nas altura, para eles. Esse deus aí foi eleito por uns caras, tão detestáveis quanto o fã clube do Descartes, para representá-lo, uma tal chamada Igreja Católica, instituição rica e poderosa, aliada dos destruidores de mundos possíveis, que extinguiram com máxima violência tudo que é vida que não se encaixava no “o” mundo único concebido pela razão deles, dizendo que o deus deles falou que tava de boa matar, estuprar, avacalhar, por uns tantos séculos, a vida de quem não se parecesse com eles. Mas nóizas não, nóizas é devota de Nêgo Bispo (tem surpresinha na Nota fita crepe na bainha da calça) e sua ojeriza pelo monoteísmo e pela monocultura humana. A gente é mesmo insolente, a gente não só tem corpo como tem fuça e por isso mesmo, com nossos espíritos de porco não iremos pôr um deusão no deusinho, e ele que lute.

Nota da nota grampeada abaixo do barbante pendurado cacaneta: Essas ideia que a gente dá, diferente de uns e outros poraí, né, não brotaru dos nossos suvacos e jogamos aqui. Elas brotaru também, às vezes, vai saber, mas bem que pode ser que tenham vindo do suvaco de Marilena Chauí e quem sabe de

A fuçada, na deriva, imbrica o corpo todo na procura. É pelas fuça, mas é um chamado também da barriga, dos nó das tripa. Se fuça cazunha, ca-zideia, com os pêlos e pelos cotovelos. A fuçada é um movimento de composição de si mesma, de se misturar e ser sempre outra. Tamo falando do ser como movimento de estar sendo. Vai caçando e descobrindo junto, embrenhando, remexendo, achando, perdendo e percebendo no enquanto aonde os desvios te levam.⁴

trás da zoreia de Silvia Federici. Essas duas mulheres fabulosas que insistem como nóizas em percorrer caminhos distintos do fã clube do René. Chauí, brasileira, filósofa, professora, além de dedicar muita saúde à obra do anti herói dos anos 1600, vulgo Espinosa ou Spinoza, também produziu um arsenal robusto usando a filosofia para o desenvolvimento da autonomia. Federici, italiana, filósofa, feminista tem pano pra manga pra falar do que se engendrou a partir da lógica cartesiana com mulheres e quem mais ousasse não ser escolhida por deus. Procure saber, procure saber.

Nota surpresinha fita crepe na bainha da calça: confira esse vídeo [Nêgo Bispo – Trajetórias](#). Se estiver sem tempo, comece do 14’40”, tu vai amá.

4 Olha bem e firma o corpo com silver tape. Deriva num é sair por aí deixa a vida me levar vida leva eu, vento levou, me deixei levar, sambarilove pra não se colocar no rolê. Essa deriva que falamos vem de uma gastura que dá na gente se for para seguir por um caminho único, por um caminho já caminhado por outras patas, por um caminho. No entanto, não quer dizer que vale tudo, que vale nada e o que rolar rolou. Um fuçadora (ver nota da nota gambiarrada com clips na sandália de dedo) sabe bem o que suas tripa quer, onde suas patas pisam, o que a terra te conta. Desviar é a forma de se perder dos caminhos pré concebidos, contudo sem se perder do que a fuça chama. O fuçadora pode perder-se de si até porque bobo é quem acha que se encontrou e isso é um fim, uma definição de si mesma. Acreditamos no jeito de viver indo vivendo, corpos se compondo no movimento de ir indo, sem essências deterministas de uma natureza imutável, nada disso.

Nota da nota gambiarrada com clips na sandália de dedo: O uso do artigo descombinado do sujeito, feito meia de pé com par perdido, fronha desencontrada do lençol e tampa dum pote encontrada no outro, foi um jeito que uma de nóizas, istrudia arrumou pra se livrar dessa coisa monótona universal masculina que a linguagem dos normais tem. Respondemos a uma garrafa com rolha e um papilim dentro, achada boiando numa poça pós temporal, que continha um bilete (e é verdade esse bilete) mencionando a necessidade declarada por bell hooks no seu livro *Ensinando a transgredir* (ver a Nota colar cerâmica quebrada com cola branca e purpurina dourada para parecer kintsugi) da reinvenção de uma linguagem que não seja a do colonizador. O espanto narrado pela autora ao ler o poema de Adriene Rich que diz que “esta é a língua do opressor, mas preciso dela para falar com você” (p. 223), que ao se dar conta de que isso estava tão entranhado nela ao ponto de nem mesmo poder se livrar de tamanha violência que é seguir se expressando inteiramente na língua daquele que destruiu tudo, inclusive a linguagem, para se impor. E nem é sobre se livrar de uma língua que estamos falando, até porque não é possível, né. É sobre invadir, sabotar, subverter. É sobre engolir e regurgitar, no nosso caso, nas bandas dos sul, um português engomadinho, frufriu e lero lero pra inglês ver. Essa é a ação que temos e que queremos contra atacar, falando a nossa língua. Uma língua que fale entre os dentes, que babe, engasgue e cuspa, que grite e que sussurre o que eles acham que podem entender.

Nota colar cerâmica quebrada com cola branca e purpurina dourada para parecer kintsugi: bell hooks, ativista feminista, autora e professora tem uma obra relevante sobretudo no campo da educação. Além do que já citamos neste rodapé, cabe dizer que o grafado do seu nome em minúsculas faz parte dessa invenção de outras formas de linguagem, das subversões daquilo que é tido como algo culto, certo e erudito e que inclusive esse nome, o dela, bell hooks, ela mesma inventou para si, ela criou, não foi o pai, nem a mãe, ela foi, fez e escreveu ele como ela bem quis. É puraf. Só que quando uma de noizas inventou de se escrever assim, nem conhecia a bellzinha, fez isso apaixonada pelo conceito de “menor”, de Deleuze e Guattari, para grafar sua desimportância (Manoel de Barros) e sua dissidência *ykomishtiatchie*: aqueles que pensam de outra maneira (Fucô, 2008).

O farejador é quem busca algo de uma memória, algo que já se conhece, algo que de novo acontece. O processo de conhecer é o de re-conhecer. Um movimento circular que se fecha em si mesmo: busca o que já conhece, acha, se sacia e para. Até que reproduz novamente o circuito fechado. A metodologia do farejo é uma ou outra. Quer dizer, pode deixar de ser uma para ser a outra, que é também uma, no sentido de uma, tem começo, meio e fim, como nas ciências, que reproduzem sempre o mesmo modo de fazer (até que mudam para um outro), há desejos generalizações e de leis universais: o mundo como um grande sistema de identidades e suas relações necessárias.

O fuçadora não, nada disso, minhassenhora, ela improvisa, isto sim. Está sempre permeável ao acontecimento e se compõe com ele. A fuçadora faz da gambiarra o seu modo de estar no mundo e de criar mundos. O corpo do fuçadora sofre de um tal faniquito, de um remelexo e dum siricutico, que é quenem o menino que tudo mexe, futuca e que o corpo todo pinica. É a fuça te chamando, te tirando pro bailado. Cê aceita? Uma dança que não foi ensinada (nem existe ainda!), que não se prende no passado e se aprende na passada. Um corpo inteiro que baila, ginga, inventa e modifica. Um corpo inteiro que fuça, que compõe enquanto cria. Corpofuçagambiarra,⁵ que não pode ser vendido separa-

5 Modos de fazer um corpofuçagambiarra: 1- Não tenha modos, isso pode comprometer sua existência; 2- Pré aqueça o forno e o torno; 3- Pré esqueça seus pensamentos leais; 4- Enfie a cabeça entre as pernas, envergando a coluna para trás; 5- Segure os tornozelos com as mãos; 6- Gire, esfregando pelo chão, da testa às coxa e voltando a ficar em pé; 7- Repita a operação até estar certa de que você tem um corpo, uma fuça e que tu és também uma gambiarra; 8- Tome um sol, lagartixando e quando estiver dourado, sorva-se.

damente. O radar tá no focinho, não só na cabeça. As patas, os pés, o rabo e as mãos, tudo junto em sintonia. Cata aqui, cola acolá, parafusa, solda, gruda, lambe, prega, acha um trem, perde outro, vai fazendo à medida que vai sendo, a gambiarra acontecendo.

É na superfície do corpo da fuçadora que brotam as gambiarras. Acopladas e projetadas para a expansão, são o prolongamento do corpo do fuçadora. Um corpo que é também a gambiarra, um corpo decapitado que requer reparos e manejos a cada encontro, a cada afeto. E nem vem de frankenstein pro nosso lado que aqui a gente corta outro dobrado. Esse corpo remendado não foi feito por ninguém, mas nos encontros com outros corpos, no movimento de estarsendo que por sua vez, ainda está nesse fazer, sem acabamentos, enquanto vai fazendo, ele vai sendo, cheio de continuamentos. Não é um corpo monstro que pretende ser um homem, feito por outro homem, não, não corremos esse risco de querer ser criador e nem tampouco criatura. O corpo do fuçadora cria e é criado. É selvagem, natural, superficial, animal, vegetal e sensacional. Corpo-fuçagambiarra-plantabichoflor.⁶ E de repente ele muda, se adapta, agrega outras partes capturadas nos encontros. Ele tem furinhos, alças, velcros, plug, peneira, boca, rabo, fuça, poros e invólucro

6 Modos de fazer uma corpo-fuçagambiarra-plantabichoflor: 1- Tudo da nota anterior; 2- Retire os sapatos e as roupas até o ponto de se sentir totalmente à vontade; 3- Deite na grama e olhe tudo bem de perto, suas ramificações, algum inseto, tudo; 4- vire de costas e contemple; 5- feche os olhos e role o corpo na grama, muito, até não dar mais; 6- olhos fechados ainda, perceba sua pele; 7- perceba os sons ao redor; 8- coma uma flor; 9- tome sol; 10- volte aos seus afazeres assim desfeita e refeita. Repita a operação sempre que necessário.

permeável, suscetível, corajoso, meliante e desviante e tem pele. A cada fuçada, a cada revirada, algo acontece com o fuçadora, algo muda, sacode, modela e cria.

E a gambiarra, essa danada, se tiver um beabá, beibe, não dá em nada. A gambiarra, pra existir, precisa mesmo é de ser desobediente, insolente, dissidente. No ir se embrenhando, a cada fuçada, o corpo do fuçadora vai se compondo, vai se com-pondo, pondo-com, no movimento que faz para se relacionar com o que encontra, para criar uma lógica, gerar sentido. É nos entres, nas beiradas, nas trincheiras do cara, do troço e do rolê que está a gambiarra e é por isso que ela não fica pronta, envernizada e acabada. Uma boa gambiarra, uma tranqueira malarrumada, precisa mais e mais é de ser gambiarrada. Gambiarra, enquanto estado provisório, continua. Sempre pronta, no seu estado de inacabado.

O farejador produz um objeto: planeja e faz. O fuçadora funciona diferente: ela cria um mundo e a si mesma, com o corpo todo, vai juntando e disjuntando, experimentando saboreando e cuspidando, mete a cara, a fuça toda, se lambuza. O pesquisadora-fuçadora se joga de cabeça sem quebrar o pescoço, nem perigo disso, porque não tem pescoço ainda, quando pula. Se joga e se mistura com o que o farejador chamaria de corpo e alma, cabeça e coração (Deckard, o caçador de andróides de Blade Runner, possivelmente dividiria o humano em *res cogitans* e *res extensa*, a coisa que pensa e a coisa que tem extensão, corpinho. Quem é humano e quem não é? Para ele, *res cogitans* é que é. Nóizas, não. Nananina: estamos justamente fugindo dessas divisões e, além disso, os andróide têm consciência da morte e chora, então...?).

Então, tá, recapitulando: entrar no fluxo da existência, bloco na rua, gingar, permeabilidade, atenção de antenas de barata, meter a fuça, fuçar, se misturar e ir assim, no fluxo procurando criar sentido, livre, sexto sentido-intuição-terceiro olho, olho de boi, olho do cu, entranhas e sinapses, joelhos esfolados e vai que vai e teme e não para, se entusiasmo duvidando, se certifica e não sabe e segue e nega e afirma ao mesmo tempo e sente e. E. E. E. E. E. E. zás e. Nesse movimento de ir sendo fazendo, há uma tecnologia, preciosíssima, que dá a liga, que faz com que seja um sistema a-centrado, que muda de natureza a cada nova conexão: é a gambiarra. Costura daqui e desfia dali, amarra, arame e cuspe, livro de receitas culinárias, narrativas de viagens, diários estufados de colagens encontradas, chat cazamiga e teorias científicas, corta um pedaço, destaca um conceito, borda ele alí, tapou direitinho aquele buraco, alucinações, memórias e planos, se besunta dos seus admirados antepassados, mata uns deles nem tão admirados assim e vai, crochê e marchetaria, argila, forno, vidro e quebra e cola, parafusa e remenda, dá um colo, dá um google, chama a vizinha, joga longe, boleia e achata, grudaqui, grudalí, decalcomania na tigelinha de água e vai plaft, costura aqui, desfialí e ... Corpofuçagambiarra-plantabichoflor-pregocolagru devoa.⁷

7 Modo de fazer um Corpofuçagambiarra-plantabichoflor-pregocolagru devoa: 1- Tudo das nota diantis; 2- acople um martelo no pulso direito, paralelo ao braço, com silver tape; 3- dance uma dança capenga, livre e desordenada; 4- sue; 5- na mão esquerda, revólver de cola quente; 6- na cintura, pacote (aberto) de clips; 7- rodopie como um dervixe, vai, vai; 8- dois grampeadores nas solas dos sapatos, patine, deslize; 9- alucine variáveis disso e aja.

Nota avulsa das nota dos modos de fazer para pessoas sem modos: É, então a gente falou que não tinha receita e ó

Um troço desse, bixo, parece descontrolado, desembestado, sangria desatada, aguaceiro rua abaixo, fogareiro morracima. E é. A certeza que uma fuça tem é a de estar sem o GPS guiando, vocechegouaoseu destino: meuzôvo. O fato de não ter um mapa que diz como é o local, como caminhar, qual a velocidade permitida, onde virar a esquina, fuce mais à direita, fuce mais à esquerda, é a forma que pode desembocar em outros modos de fazer. Outros modos de fazer um qualquer troço é um modo de fazer uma gambiarra. Uma pesquisa, uma dança, um pensamento, um troço, qualquer uma das gambiarras que se atrever e que der de acontecer, é preciso de bolar esquemas inventados para cada gambiarra da que se assuceeder. E ninguém aqui tá perdido, caçando pastoreio não, afastai, xô. Nóiza, ovelhas desgarrada, sabemos quais os fluxos vamos perseguindo. Vamos rumando, mapeando o chão com as patas, atrevendo a entrever outros caminhos que não o da trilha marcada, escala detalhada, legenda hachurada. Nossas crenças, nosso bando, nossa luta e a vontade que dá nas tripa é que bota contorno e assinala o descanso na perseguição.

CorpofuçagambiarraDUREXplantabichoflor-PLAFTpregocolagru devoaXÔ.⁸

nóizas aí queisse monti di imperativos. Nananina, beiba, não obedeça. Isso não é um modelo, é um exemplo para inspirar. Inspire. Pire. Nessas batata aqui e ni outras que tu inventá.

8 Modos de fazer um CorpofuçagambiarraDUREXplantabichoflorPLAFTpregocolagru devoaXÔ: 1- Tenha um corpo (vide notas 7, 6 e 5); 2- Desatarraxe a cabeça, deixando-a solta e giratória; 3- Acople uma tomada no meio da sua testa; 4- treine enxergar no escuro, gradativamente mais escuro, em lugares desconhecidos, aguçe o olfato, a pele e os ouvidos; 5- nunca reaja imediatamente: deixe os estímulos entrarem em seu corpo, perceba-os, deixe que decantem; 6- cante com eles a sua

Outra coisa que pode acontecer e que é preciso se precaver, é do zé povinho que o Emicida já falou que eis falava, dos tonto ensimesmado cabeção, um seu mané, vir achar que uma fuça-gambiarra-sendo é uma curtição do momento, uma coisa tilêlipster, hiponga dibutique, que faz qualquer bagaça bonitinha-esquisita aí e deu, foto bonita na rede social. Ispia, se apruma, se dê respeito e se toque. Uma fuça é muito menas.

Mas muito menas mêmo. E o que isso quer dizer? Quer dizer que sabemos muito bem nosso lugarzinho de seres inferiores que nos foi dado, todas minorias são menas, as que têm dia comemorativo e as que não têm, mulher, “índio”, LGBT, negro, criança sempre no universal, grandes categorias para se espancar, humilhar e matar, rápido, com tiro na cara ou devagar, como modo de vida ao qual se é submetidas.⁹ Cafuzos, mamelucos, mulatos, QIAPN+, caboclos, caiçaras, sertanejos, entre outras aberrações, tudus nome que inventaram para apartar, para marcar o não pertenci-

nova composição; 7- seja outre sempre outrem, só daí, então, talvez, alguma ideia e quem sabe uma expressão sonora em palavras.

Nota vestir a calcinha usada do avesso: O Bruno Latour tem um texto maravilhoso sobre como criar para si um outro corpo, no qual ele fala sobre como treinar um nariz, é estonteante, recomendamos.

9 Aqui a gente quer tamein é apontar esse conceito genial de “necropolítica”, de Achille Mbembe, grande pensador camaronês, que estudou Foucault e o atualizou pras pretitude periférica aforamente das Europa e fala memo é da vida como ela tá sendo nessas bandas de cá: o Estado decide que há partes da população que são matáveis e devem ser mortas para o bem de todos (todos, quem cara pálida?) e as mata. Procure saber. E, olhe, Achille Mbembe se pronuncia assim: [How to Pronounce Achille Mbembe](#).

mento ao conjunto branco, dourado e azul com pênis, chamado de ser humano. E é por isso também que nóizas escreve errado, vamos desobedecer o português agora que o erro do português já foi cometido, aqui e em Angola e Moçambique, na Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Goa, Macau, entre outras *possessões*, só tando possuído mesmo para tamanha violência. Sabemos que não correspondemos ao modelo de ser humano do humanismo europeu e que nunca vamos corresponder, porque somos gigantes pela própria natureza, somos o que vamos sendo nas gambiarra da vida, não temos sua essência, meu senhor. E NÃO QUEREMOS TER. E eis aí o ponto de inflexão, de ruptura: dis-si-dên-cia! Sim, nós sabemos separar as sílabas como os tugas. Escapamos do conjunto “seres humanos” e assumimos nossa animalidade complexa, diversa e diferente de si mesma, sempre em movimento, porém um movimento não constante e não linear. Esdrúxulo, inconstante, turbilhonar e imprevisível. Ora, pois não é assim mesmo a vida? Sair da esteira de produção do desejo de ser “como eles”, afirmar nossa não existência de seres com natureza dada *a priori*: nossa natureza muda a cada nova conexão, a cada fuçada, a cada gambiarra inventada.

Então, se vier um ser com modos de machinho brancoheterocis nos classificar de loucas, se vier dizer que o que fazemos não é ciência, que não é arte, não é filosofia, nóizas jogaremos nossas cabeças para trás e gargalharemos alto, pois, sim, o grande império está ruindo e é nóizas memo que estamos a roer suas pernas. E sabemos que isso não lhe há Grada.¹⁰

10 Grada Kilomba, que nunca foi quilombola, mas só que sim, é uma aquilombadora das grandes, escreveu “Memórias da Plantação”, embora seja mulher de cidade...

européia. Quais são as permanências reverberadas das plantações, açoite e destruições, que são reproduzidos incessantemente no espírito da colonialidade? E eis que quando somos nós a dizer, não é científico, não é racional, nunca seremos limpas o suficiente para ser permitido que entremos naquilo que os usurpadores chamam de mundo, de verdade, de real. Nóizas, todas categoria de gente menas, classificadas como objetos e, portanto, descartáveis, continuamos a sofrer v-i-o-l-ê-n-c-i-a, como disse a Grada, sobre o espaço acadêmico (e por falar em plantação, o romance bão, viu, esse da Octavia Butler, olha só, mais uma butler butlando nossos corpinho. Veja a Nota papel dobrado debaixo do pé da mesa bamba). A produção de conhecimento tem dono, o “o mundo” é deles, mas a rede de fissuras que move esse mundo é nossa, a la Deleuze (num bobeia ca Nota durex nos óculos).

Nota papel dobrado debaixo do pé da mesa bamba: Kindred se chama o romance: uma moça negra, casada com um cara branco, do nada começa a viajar no tempo e cai sempre no sul dos estados unidos da américa deles, do norte, na época em que a escravidão lá funcionava como uma das piores de suas versões. E PIMBA, do nada o leitora é jogada na total falta de sentido daquelas relações (anti) sociais. Feminismo anti-racista, ai, ai, adoramos.

Nota durex nos óculos: Deleuze uma vez deu uma entrevista a Antonio Negri, na qual fala sobre o modo como ele e Guattari, seu comparsa na autoria dos livros “Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia”, entendiam o modo de funcionar do capitalismo: menos por contradição e mais por criação de linhas de fuga, menos por ação das classes sociais do que das minorias. Minorias criando linhas de fuga. O que quer dizer isso em *pretoguês*? (Veja a Nota durepox no pegador da tampa da panela). Quer dizer: nóizas faz umas gambiarra, cria mundos dos nossos jeito de criar. É muito mais um modo de vida outro que faz o mundo mudar - e isso pode ser feito por qualquer uma, do que a luta de classes. Se fôssemos esperar pela A Revolução, esperar que todo o proletariado tomasse consciência da exploração que sofre etc, não teríamos mudado nada nunca... Trata-se de criar outras formas de subjetividade, não se subordinar a esse modelo que nos vem sendo imposto há séculos (Veja Nota pedacim de rolha no buraco grande demais para a bucha).

Nota durepox no pegador da tampa da panela: É da Lélia Gonzalez que nós tá falano, aquela giganta. Nossos erro de português né erro não, é a nossa mistura com línguas

Entonces, agora, galere, a título de finais, casdique esse rio precisa duma beirada, tudu qui nóizas ainda quer dizer, é que trata-se, sempre e ainda, de resistência à captura da vida, trata-se de insistir em existir como si menas, a despeito da grande máquina de moer carnes humanas, quer seja as matando literalmente ou simbolicamente, a despeito dos processos de objetificação, dos truque pérfidos do marketing, do capitalismo de vigilância, da plataformização da vida e a subseqüente fidelização dos usuários, das guerras trogloditas por territórios e deuses, e para tanta coisa precisamos de mais umas doze a cinquenta notas de rodapé, mas chega, agora tu procure saber por si mesma, montani suas artimanha, suas tramóia, meteni as suas cara e vamo juntas, na alegria (spinozana) e vá pela sombra e tenha calma...se puder.¹¹

africanas, das rua, das roçae dus sertão e que estão na formação desse brasil, sor. Conheça-a: [Por um feminismo afro-latino-americano](#) i di lambuja: [Pensamento Insubmisso com “PRETOGUÊS” de Lélia Gonzales](#).

Nota pedacim de rolha no buraco grande demais para a bucha: Fucô in “O sujeito e o poder”, texto ma-ra-vi-li-o-so, no qual ele vai dizer que o objeto de seus estudos não é o poder, como costumam dizer, mas sim o sujeito, tem interesse em saber como se constituem as subjetividades, e para isso, sim, tem que estudar as relações de poder, que são parte constituinte do sujeito e diz que o papel da filosofia, da Modernidade para cá, é investigar o presente e não se trata de descobrir quem somos, mas de rejeitar quem somos, nos colocar contra os modos de subjetivação que nos vêm moldando e modulando.

Nota tala de hashi e esparadrapo no galhinho quebrado da pranta: essa tá sobrando, colocamos elaki porque ficou boa.

11 Nota derradeira donde tudo veio a vir de ser no sendo e continua: Esse texto foi escrito entre Lisboa e Bahia, uma ali, outra acolá, um oceano no meio e tantos tudos que se cruzaram nas linhas de histórias de lá pra cá, há tantos anos em volta da gente e que nos transbordaram por esse meio. Uma

AGRADECIMENTO ÀS AGÊNCIAS DE FOMENTO

As autoras reconhecem e agradecem o apoio das seguintes agências de fomento à pesquisa e à criação artística:

- Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq);
- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES);
- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

Tais instituições contribuíram, ainda que de forma parcial, para o desenvolvimento das pesquisas, reflexões e experimentações que resultaram neste trabalho. O apoio concedido é fundamental para a continuidade das práticas acadêmicas e artísticas críticas, autônomas e comprometidas com o fortalecimento do conhecimento público no Brasil.

dorme, a outra acorda, uma nada e a outra caminha, duas em uma, uma em duas, nóizas em tantas, tantas em nóizas, tão igualquinem e diferentes. Entre azulejos, baleias, livros, picolés, invencionices e bufonaria, com nóizas duas fora das nossas casas, alinhavando azidea pelas fuça, fuçando os lugares que estamos, puxando pela memória (e pelo google drive) a nossa bibliografia, tecendo a gambiarra da vida e do texto troço, íamos deixando rastros, iscas, restos que pudessem atrair a fuça da outra, largando vazios para receber uns cutucos de irmos indo, táticas que instigassem a si e a outra para construir mais um pedaço. Ou porque a gente cansava, saia pra vadiar e deixava o treco para a outra continuar. Quem é essa outra? Somos dessas. Essa gambiarra também é uma carta de amor, de artesanias, de amizade, de truques de receitas boas, de pesquisa, de revolta, de dor no ombro direito, de saudade de casa que nem sempre é onde a gente mora. Uma sapequice, um brinquedo e um convite. Um sopro de esperança para que alguém que nos leia, se inquiete e continue. Vamo que vamo. Vamo?

REFERÊNCIAS

- ASPIS, Renata Lima. *Fazer filosofia com o corpo na rua: experimentações em pesquisa*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.
- ASPIS, Renata Lima. Todo cérebro tem um cu. *Revista Espaço Acadêmico*, v. 23, n. 276, p. 1–7, dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/68735>. Acesso em: 15 out. 2025.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- BUTLER, Octavia E. *Kindred: laços de sangue*. Tradução: Carolina Caires Coelho. São Paulo: Morro Branco, 2017.
- CHAUÍ, Marilena. *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Moderna, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.
- DELEUZE, Gilles; NEGRI, Antonio. Controle e devir. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972–1990)*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DROIT, Roger Pal. *101 Experiências de filosofia cotidiana*. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2002.
- EMICIDA. *Gueto*. Participação de MC Guimê. Produção de Leo Justi. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013.
- FEDERICI, Silvia. *Caliban e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Maura Chaves. São Paulo: Elefante, 2004.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução: Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231–249.
- FOUCAULT, Michel. *Segurança Território População: curso dado no Collège de France (1977-1978)*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Organização: Flávia Rios e Márcia Lima. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (orgs.). *Lélia Gonzalez*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- HISSA, Cássio E. Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- IVÁNOVA, Adelaide. *Asma*. São Paulo: Nós Editora, 2024.

- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LATOUR, Bruno. *Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência*. In: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/77-BODY-NORMATIVE-POR.pdf>
- LEITÃO, Renata; EMERICK, Larissa; NEVES, Libéria; ASPIS, Renata Lima (orgs.). *artes, filosofias e resistência*. São Paulo: Editora De Castro, 2025. p. 85-98.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução: Renata Santini. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NUÑEZ, Geni. *Descolonizando afetos: experimentações sobre outras formas de amar*. São Paulo: Paidós, 2023.
- PAULINO, Fred. *Gambiólogos 2.0*. São Paulo: Editora de Lenda, 2025.
- SANTOS, Antônio Bispo. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora / Piseagrama, 2023.

Renata Leitão cursou Artes Plásticas na Guignard, pedagogia na Facon, pós em Educação Criativa na PUC Minas e é mestranda em Artes, Filosofias e Resistências pela FaE – UFMG. Brotou na beirada do Rio Doce e deu de parar na capital. Coordena a ONG Nova Atmosphaera, se aglomera no grupelho e se encontra na cerâmica. Contato: asadebarata@gmail.com

Renata Lima Aspis cursou graduação em Filosofia, e mestrado e doutorado em Educação – Unicamp. Na FaE – UFMG é professora de filosofia e coordenadora do grupelho Grupo de Estudos e Ações em Filosofia e Educação, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação: conhecimento e inclusão social e ao Mestrado Profissional em Educação e Docência - Promestre. Contato: renatalimaaspis@gmail.com

MATERNAR COMO URGÊNCIA DE REINVENÇÃO

Processo de subversão da arte por artistas-mães

Ana Júlia Souza Teodoro

Resumo: O presente artigo busca discutir o materno dentro da arte e suas necessidades em uma sociedade patriarcal capitalista e a existência da maternidade dentro dessa instituição. A partir disso, se investiga a demanda de prática da gambiarra através da ideia de reinvenção e articula-se trabalhos artísticos e movimentações das artistas Mierle Ukeles, Mary Kelly e Malu Teodoro, entendendo a dimensão da subversão como posicionamento político-estético, reconhecendo a denúncia da precariedade que os trabalhos não remunerados de cuidado, manutenção e apoio de mulheres e mães sofrem e a proposição de diferentes representações do materno, se distanciando do aspecto superficial e adentrando em questões de rotina, cansaço e sobrecarga.

Palavras-chave: materno; cuidado; subversão; arte.

MATERNAR COMO URGÊNCIA DE REINVENÇÃO

Processo de subversão da arte por artistas-mães

Ana Júlia Souza Teodoro

Eu sou uma artista. Eu sou uma mulher. Eu sou uma esposa. Eu sou uma mãe (ordem aleatória). [...] Meu trabalho será meu trabalho (UKELES, 1969).

A gambiarra como ferramenta possui diversas simbologias que embasam diferentes imagéticas, refletindo boa parte de seu significado como conceito fluído, que se habilita a encaixar em diferentes modulações, espaços e tempos. Para esse texto, no entanto, o fator inventivo (TEIXEIRA, 2019) da gambiarra se sobressai, marcada especificamente por sua dimensão de precariedade. Destaca-se um fabular que se materializa apesar da realidade que cerceia criatividade, produções e poéticas, sobre um ato político da recusa ao não pertencimento às limitações e a busca, mesmo que seja pelas margens, de se esgueirar e trazer suas narrativas ao enfoque.

De acordo com Antônio Teixeira, em *A aura da Gambiarra* (2019), o conceito de gambiarra, a partir de uma visão psicanalítica e sua aplicação em clínica, emerge a partir de apropriação ou interferência em um dispositivo, o qual originalmente foi criado para fins específicos que não aqueles, fugindo de sua função designada e o controle dos titulares do invento. A gambiarra como prática e gesto (ASSUNÇÃO; MENDONÇA, 2016) para de um produto, ela é o processual criativo por trás do resultado. Uma escapatória a normas impositivas que confronta valores e brinca com relações de poder, uma negação a permanência a deriva, um desafio poético a falta.

O autor articula que a gambiarra não se associa ao improviso por um fator crucial, o improviso requer um certo domínio e

habilidade da questão, enquanto a gambiarra não. O improviso tem a capacidade de passar despercebido e tem isso como objetivo. Já a gambiarra não. A gambiarra pede invenção, experimentação, de uma tentativa e erro, uma evasão, um desvio, pois ela vem de um território de faltas e de necessidades, vem da precariedade.

Ao traçar uma linha de encontro desse conceito com o campo da maternidade, encontramos o espaço da instabilidade incessante, impresso principalmente por conta da lógica de maternidade ocidental, que se baseia em cuidado individual fugindo as concepções de cuidado em comunidade, como dito no provérbio africano: “É preciso uma aldeia inteira para educar uma criança”. Ignorar a perspectiva política da forma como a maternidade e seu trabalho doméstico é mal reconhecido é omitir a importância que tem o subverter e desmitificar essa posição dentro da sociedade, a mesma que confinou a mulher (FEDERICI, 1974).

Até mesmo em sua conceituação etimológica, *motherhood* (maternidade), foi imprescindível buscar outros termos para contrariar as violências que a linguística impõe, estas que se propagam por meio do histórico da palavra e suas colocações. A maternidade entra como um veículo do patriarcado, modelo do ser-mãe institucional que parte de uma fundamentação visando marginalizar mulheres, enquadrá-las nessa posição. Existe um trabalho para alienação das mesmas e de seus corpos através do aprisionamento dentro deles (RICH, 1976), advindo de um espaço de repressão, de um olhar masculino sobre o que é a vivência do ser mãe.

Nessa concepção, na década de 1960 e 70, com a segunda onda do feminismo impactando

espaços políticos, artísticos e comunitários, a necessidade de uma nova terminologia efervesceu e desta força foi realizada a tomada da palavra *mothering* (maternar ou maternalismo). O termo apropriado se tornou a visão do ser-mãe pertencente ao feminismo, a real experiência do maternar (RICH, 1976), a indicação de um sistema entre coletividade. Uma tentativa de renúncia a insegurança que é ser mãe infestou as práticas artísticas, onde mulheres, com a movimentação política da época que se alastra até a contemporaneidade. Fortaleceu-se, então, os questionamentos as suas funções constantemente sobrecarregadas, seja com afazeres domésticos, cuidados com a criança, zelo pelo marido, condições financeiras inferiores que inflamavam uma carência financeira e, por vezes, necessidade de trabalho, em sua maioria em ambientes abusivos e com óbvios recortes de raça e classe.

Em um território de necessidade de convergência entre o poder fazer arte e o conseguir fazer arte, polos que para realização da prática artística clássica tendem a andar juntos, Mierle Ukeles¹ buscou uma rota alternativa para driblar esse espaço elitista que a arte reside em seu consumir. Ou seja, “gambiarrou”. A artista estadunidense propõe uma exposição em 1969 com o texto *No Maintenance Art Manifesto 1969!*, que se baseia em tratar trabalhos que envolvem cuidado e manutenção, como uma mãe dando banho em seu bebê, varrer a cozinha ou a calçada em frente sua casa, todas essas funções são, na verdade, arte.

1 Mierle Ukeles (1939–), Colorado, Estados Unidos. Artista e ativista do movimento feminista.

Ukeles defende no texto que “meu trabalho será meu trabalho” (1969), criando um espaço de indissociação entre o processual cansativo e repetitivo que mulheres tem de suportar e a prática da arte vida como linguagem artística. Seu trabalho potencializa o trabalho da esfera privada, mas também o une com o mundo público e os ofícios dele (GARCIA, 2021), resultando em fotoperformances exemplificadas na figura 1, que mostra detalhes de uma de suas obras nomeada *Dressing to Go Out/Undressing to Go In* (1973), retratando os cuidados com seus filhos, a rotina e a repetição implícita dessa tarefa materna.

Ela utiliza, no início do manifesto representado pela figura 2, usa a palavra *CARE*, que significa “cuidado” em português, mas também significa “se importar”, reforçando a dimensão relacional e empática de todo o projeto, o trabalho dialoga sobre direitos, sobre conquista de reconhecimento de um esforço que é constantemente ignorado. Ali não estão só pessoas que auxiliam a comunidade, estão, na verdade, quem realiza toda o suporte “invisível” que mantém a sociedade em constância, garantem o funcionamento a partir de trabalhos não valorizados, muitas vezes não remunerados como no caso da maternagem. De um ponto de vista

Figura 1: Mierle Ukeles
Dressing to Go Out/Undressing to Go In (detalhe), 1973.
Fotografias em preto e branco.
Fonte: artsy.net



MANIFESTO!

MAINTENANCE ART -- Proposal for an Exhibition

"CARE"

©1969

Mierle Laderman Ukeles

I. IDEAS:

A. The Death Instinct and the Life Instinct:

The Death Instinct: separation, individuality, Avant-Garde
par excellence; to follow one's own path to death--do your

Figura 2: Mierle Ukeles
No Maintenance Art Manifesto 1969! (detalhe), 1969.
Documento.
Fonte: queensmuseum.org

mercadológico produzem um dos produtos mais importantes: a força de trabalho (GARCIA, 2021).

A necessidade de gambiarra, nessa situação, germina por conta da imposição de trabalhos de cuidado, principalmente doméstico, a mulheres, que com a sobrecarga de atribuições e tarefas não possuem a possibilidade de tempo hábil para fruição poética e produção artística. É nesse espaço de impedimento e marginalização que Mierle subverte esses espaços, legitima o processual como trabalho e arte e confronta colocações políticas já estabilizadas.

A artista força elasticidade entre termos, mesclando linhas que não era nem tênues antes,

enaltecendo o trabalho de dentro de casa, como os obrigatórios a figura da mulher, mas também o exterior, como trabalhadores de classes socioeconômicas subalternas, que estão dentro da sociedade capitalista sujeitos a subserviência compulsória. Ao reconhecer essas exaustivas funções e defender a urgência de um verdadeiro reconhecimento delas, a ativista abre espaços para que outras pessoas em situações desfavorecidas possam produzir uma arte alternativa e tenham o poder de decisão entre o que é arte e o que não é. Interliga o poder e o conseguir.

Em desafio ainda as convenções artísticas do que se pode ou não na arte, a artista Mary

Kelly² também, por meio da invenção através da gambiarra de novos meios de produção, não apesar da maternidade, mas em colaboração com ela, trouxe sua grande obra: *Post-Partum Document* (1973–1979).

O trabalho em consiste em seis secções, sendo cinco de documentação (*Documentation I, II, III, IV, V*) e uma de introdução (*Introduction*), onde ela relata os primeiros cinco anos de vida de seu filho, através de roupinhas de bebê antigas, arquivos sujos, transcrições de conversas entre eles, desabafos sobre a dificuldade de separação da entidade mulher e da figura mãe, relatórios fecais rabiscados. Uma quantidade expressiva de 139 peças diferenciadas que juntas contam a narrativa de crescimento da criança. Nesse conjunto de peças trabalhadas em cima do conceito de cuidado, Kelly questiona noções de parentalidade e identidade, em uma busca pelo reencontro de si após a perda de quem era.

Os primeiros anos do maternar são exaustivos e exigentes, nos primeiros meses o bebê nem mesmo entende que é um ser separado da mãe. Com essa sobrecarga de funções, para além das que já são esperadas de uma mulher, a artista encontra uma fórmula diferenciada de produzir, através do abraço do que normalmente seriam delegados como erros e da utilização de um tom arquivístico. Ao justapor a maternidade idealizada e a experiência de maternar que ela vive e tenta incorporar (WIERZCHOWSKA, 2015) a artista cria situações de choque, confusão e compreensão dessa jornada. Essa comunhão entre o não intencional e o intencional resultaram em uma produção complexa da dimensão do ser,

como é possível ver na figura 3, em que ela relata que ao perceber que não pensava tanto em seu filho quando estava fora de casa se sentiu culpada, mas ao expressar essa questão pensando que estava sendo muito ausente, foi confrontada com a ideia de que talvez fosse presente até demais, impedindo o desenvolvimento do menino.

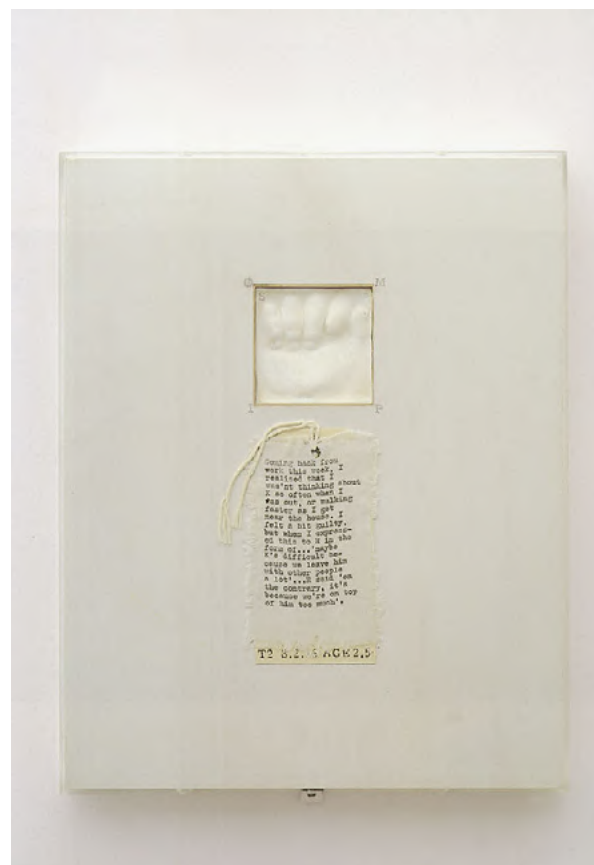


Figura 3: Mary Kelly *Post-Partum Document* (detalhe), 1973–1979. Diário, diagrama, objeto em unidades de acrílico, cartão branco, gesso, tecido de algodão. Fonte: marykellyartist.com

2 Mary Kelly (1941–015), Iowa, Estados Unidos. Artista, educadora, escritora e feminista.

Quando a obra foi exposta pela primeira vez, Mary recebeu diversas críticas quanto a sua validade como arte, causando controvérsia no cenário da época. Sua subversão aos limiares expôs não só a limitação do ramo a aceitar obras que não se encaixassem na convencionalidade, mas também a repressão de discursos feministas.

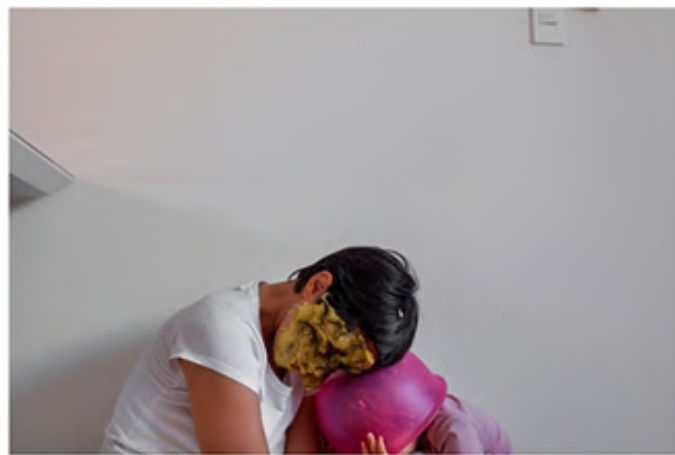
A obra chega ao fim para a artista quando seu filho começa a se tornar mais independente, evidenciando o deslocamento do filho da mãe e a relação com seu caráter complexo. A partir da obra, Kelly afastamento da romantização perante a maternidade, ao trazer relatos e objetos tão íntimos da sua vivência com seu filho, mostrou as dificuldades, dúvidas e experiências de crescimento como mãe, mulher e artista que a maternagem como campo poético podem propiciar.

O trabalho *A Mãe Monstra* (2021–2022) de Malu Teodoro³ nasce também desse espaço da

utilização do cotidiano como poética pela dificuldade de balancear funções tão cansativas como o ser mulher, ser mãe e ser artista, porém em um contexto diferente, já dentro da quarta onda do feminismo a qual teve sua amplitude em 2015 (HOLLANDA, 2018), caracterizado por uma retomada dos corpos e a performance do mesmo como empoderamento.

Em um dia pandêmico, época que inflamou a precariedade da vida em um campo geral no Brasil, a artista estava a brincar de massinha com sua filha. Durante essa atividade, a massinha foi misturada com cabelo cortado da mãe e, de repente, foi parar em seu rosto. Abraçando a brincadeira como poética e a mistura massaroca, Teodoro realiza uma sessão fotográfica com sua filha, esboçada pelas figuras 4 e figura 5.

As duas posam de forma orgânica, sem maiores combinados, até chegar em um ponto que a



3 Malu Teodoro (1986–), Roraima, Brasil. Artista multidisciplinar, com foco em vídeo, fotografia e escrita.

Figuras 4 e 5: Malu Teodoro
A Mãe Monstra (detalhe), 2021–2022.
Fotografia colorida.
Fonte: maluteodoro.com

artista declara que sua criança tinha um forte senso de construção de imagem. A partir das imagens, a artista fabula histórias sobre essa tal monstra, escrevendo e transformando toda a obra em livro. Nesse espaço de construção de texto, existe desabafo, uma necessidade de expor a realidade do cansaço e dialogar com novas formulações do ser mãe, como o amor construído socialmente, invés da romantizada história do amor instintivo.

Malu sobe degraus de complexidade em sua obra, se apropriando do não óbvio e o mesclando com o conceituado na arte. Ao realizar uma sessão fotográfica suja de massinha, a artista evidencia a maternidade como campo frutífero de poética, aguçando a necessidade de subversão não só da arte, mas de como o maternar é visualizado em sociedade, questionando como as políticas de cuidado devem ser.

A recusa por não representar mãe e filho apenas figurativamente em um momento de carinho, a afirmação de expor a vulnerabilidade da mãe mediante vida, a negação a falta de tempo que é infligida pelo modus operandi patriarcal da sociedade de mulher mãe dona de casa que trabalha incessantemente sem remuneração ou reconhecimento, a escolha por pesquisar e encontrar caminhos alternativos para produzir.

A prática dessas artistas utiliza-se da gambiarra como potência poética, como rota de fuga as normas da arte que, por sua vez, fariam o papel de prende-las a convenções as quais apenas cerceariam a fabulação artística. Ao utilizar-se das ocorrências da esfera privada sufocante, as obras não só ganham a possibilidade de existir como também de conectar uma rede de pessoas através da identificação. Ao encontrar meios não

convencionais de fazer arte para, não só combater, mas trabalhar junto da precariedade a fim de denunciá-la, elas quebram paradigmas da clássica representação da maternidade na história da arte.

REFERÊNCIAS

- ASSUNÇÃO, Helena Santos; MENDONÇA, Ricardo Fabrino. A estética política da gambiarra cotidiana. *Compólitica*, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 92–114, 2016. Disponível em: <https://revista.compolitica.org.br/index.php/revista/article/view/96>. Acesso em: 19 jun. 2026.
- FEDERICI, Silvia. *Wages against housework*. Bristol: Power of Women Collective and the Falling Wall Press, 1975.
- GARCIA, Carolina Gallo. Mierle Ukeles entre a arte e o trabalho de manutenção. *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 382-407, 2021. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/412/41275395006>. Acesso em: 19 jun. 2026.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- KELLY, Mary. *Post-partum Document*, 1973–1979. Instalação multimeio, tamanhos variados. Londres. Disponível em: <https://www.marykellyartist.com/post-partum-document-1973-79>. Acesso em: 08 out. de 2025.
- RICH, Adrienne. *Of Woman Born: motherhood as experience and institution*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1976.
- TEIXEIRA, Antônio. A aura da gambiarra. *Mosaico: Estudos em Psicologia*, Belo Horizonte, Brasil, v. 7, n. 1, p. 45–60, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/mosaico/article/view/24821>. Acesso em: 19 jun. 2026.
- TEODORO, Malu. *A Mãe Mostra*, 2023. Disponível em: <https://www.maluteodoro.com/m%C3%A3e-monstra>. Acesso em: 08 out. de 2025.
- TEODORO, Malu. *A Mãe Mostra*, 2021–2022. Fotoperformance e texto. Disponível em: <https://www.maluteodoro.com/m%C3%A3e-monstra>. Acesso em: 16 out. de 2025.
- UKELES, Mierle. *No Maintenance Art Manifesto 1969!* Nova York: Ronald Feldman Gallery, 1969.
- UKELES, Mierle. *Dressing to Go Out/Undressing to Come In*, 1973. Fotoperformance. Disponível em: <https://artsy.net/artwork/mierle-laderman-ukeles-dressing-to-go-out-slash-undressing-to-come-in>. Acesso em: 16 out. de 2025
- WARRINER, Rachel. Mary Kelly, Post-Partum Document. *Smarthistory*, 09 ago. de 2015. Disponível em: <https://smarthistory.org/mary-kelly-post-partum-document>. Acesso em: 08 out. de 2025
- WIERZCHOWSKA, Justyna. Narrating motherhood as experience and institution: experimental life-writing in Mary Kelly's Post-Partum Document. *Studia Anglica Posnaniensia*, Varsóvia, v. 50, n. 2-3, 2015. Disponível em: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/stap/article/view/stap-2015-0027>. Acesso em: 19 jun. 2026.

Ana Júlia Souza Teodoro é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, produtora de exposições, curadora e pesquisadora de arte com enfoque em questões feministas, se aprofundando na maternidade e sua representação artística. Contato: souzateodoroarte@gmail.com

MONTÍCULOS, PEDRAS E ÁRVORE

Paisagem, trabalho, território e memória em uma residência artística

Arthur Lauriano do Carmo

Resumo: Este artigo reflete sobre uma residência artística realizada na comunidade de Terra de Areia (RS), investigando como improvisação, erro, acaso e atenção podem constituir ferramentas metodológicas em práticas artísticas de território. A narrativa poética do processo — que incluiu erguer uma árvore morta, caminhar carregando pedras e envolver moradores na recuperação de memórias locais — é entrelaçada a reflexões teóricas de Simone Weil e Byung-Chul Han, dentre outros. Discutem-se criticamente as tensões entre paisagem, trabalho, território e memória desencadeadas por essa experiência, demonstrando como o fazer artístico pode reconfigurar narrativas locais e propor novos olhares sobre o cotidiano, sem perder o fio subjetivo e ensaístico da vivência.

Palavras-chave: residência artística; improvisação; atenção; território; memória.

MONTÍCULOS, PEDRAS E ÁRVORE

Paisagem, trabalho, território e memória em uma residência artística

Arthur Lauriano do Carmo

É preciso imaginar Sísifo feliz.

Albert Camus, *O mito de Sísifo*

A primeira imagem que pude me deter em Terra de Areia foi a de um céu opulento-estrelado. Tendo chegado à noite, madrugada adentro, numa casa afastada do centro da cidade, longe de vizinhos, fazia tempo que não via um céu como aquele. Já dentro da casa, deitado na cama, todas outras noites outras estrelas se acenderiam: adesivadas no teto, estrelas fluorescentes brilhavam no escuro, resquícios da infância de alguém que ali vivera, uma geração próxima a minha. Essa oposição entre um céu natural tão pujante do lado de fora e as marcas de uma geração crescida no auge das artificialidades do plástico foram as primeiras impressões que iriam voltar algumas vezes durante minha estada nesta cidade do litoral norte do Rio Grande do Sul, num bairro chamado Boa Vista.

Participei dessa residência em fevereiro de 2021, com apoio da Lei Aldir Blanc,¹ no âmbito do CASCO,² **Programa de Integração Arte e Comunidade**, interessado em investigar as relações entre ambiente, cultura-infraestrutura local e prática artística.

Paisagem e trabalho local

Logo nos primeiros dias, saí para observar a paisagem de Terra de Areia, atravessado pela silhueta distante da Serra do Mar e pelos extensos cultivos de abacaxi e mandioca conduzidos por agricultores familiares. Conversando com um morador, soube que em um hectare de terra colhem-se até 12 mil abacaxis, escoados gradualmente para mercados da região ou quitandas vizinhas em levas de 200 a 600 unidades. São números impressionantes de uma economia agrária visível na paisagem e nos corpos em constante cuidado e labuta. Em todos os lugares, havia movimento e trabalho: gente carpindo, plantando, erguendo paredes, chapiscando e finalizando casas novas no bairro da Boa Vista. Essa energia de fazer-contínuo construção-incessante me fez refletir sobre meu próprio papel ali enquanto artista. Em meio a um cotidiano tão pautado pelo trabalho manual, eu procurava pontos de contato ou dissonância entre o pulsar laborioso da cidade (de pouco mais de dez mil habitantes) e o meu fazer artístico, que muitas vezes opera em registros sutis e simbólicos.

Chamou minha atenção o fato de que mesmo nos quintais mais bem cuidados sempre havia alguns pequenos montículos de sobras: rejeitos de construção, caliça, entulho, monturos – nomes variados para aqueles montes discretos que fui aprendendo com os moradores. Esses montículos em seu conjunto formavam um espaço invisível nos quintais, mas não completamente esquecidos. Invisíveis à primeira vista, não estavam lá por descuido: cada um guardava uma esperança de futuro. Fosse juntar lenha, aterrar um terreno, consertar a estrada de terra-solo arenoso dos buracos de carros e chuvas. Eram acúmulos à espera de destino, um **espaço potencial** no cotidiano

doméstico. Interessavam-me particularmente **os percursos e as incertezas** embutidos nesses montes: muitos acabariam virando lenha; outros dependiam de condições imprevisíveis para cumprir sua promessa, como *um casamento que não veio* ou *uma obra que um dia talvez se faça*. Havia ali um futuro incerto, mas armado de alguma possibilidade — um **porvir imaginado** depositado na paisagem comum. **Prestar atenção** no comum incerto.

Essa atitude de atenção profunda aos elementos negligenciados da paisagem dialoga com a filosofia de Simone Weil. Para Weil, a atenção verdadeira é uma forma de generosidade, um esvaziar-se para realmente enxergar outro ou mundo em sua plenitude de presença (WEIL, 2019). Exercitar a atenção em Terra de Areia significou suspender o desejo-buscar e deixar que a própria paisagem – com seus vestígios-resíduos-silêncios – me falasse. As entrevistas pelo portão, **30.484 mortes**, hospitais lotando de onde eu vinha, Manaus e Amazonas acontecidos em janeiro de 2021, pessoas morrendo sem oxigênio e crescendo em fevereiro de 2021, logo mês seguinte, território de pandemia e residência. Olhar demoradamente os montículos nos quintais foi um ato de resistência contra a distração e a superficialidade. A suspensão do **nosso pensamento**, escreve Weil, *deixa-nos distantes, vazios e prontos para sermos penetrados pelo objeto* (WEIL, 2019) e de fato, ao contemplar aqueles montes de restos, passei a entrever histórias latentes, energias de trabalho pretéritas e futuras.

Improvisação, acaso e mudança de planos

Minha proposta inicial para a residência era construir alguns móveis instalados na paisagem, com-

binando elementos naturais (como sementes de flamboyant que são originárias de Madagascar e outras ilhas da África) com elementos trazidos de Curitiba (parafusos, pedaços de metal). Porém, logo percebi que não era a época de floração do flamboyant: poucas sementes estavam disponíveis nas vagens semi-lenhosas daquela árvore exótica. Essa frustração inicial com meu erro-ausência da natureza foi o primeiro de muitos convites ao improviso. Ao tentar visitar um antigo galpão gaúcho, celeiro tradicional que também pretendia pesquisar fui surpreendido por um enxame de marimbondos. A investida defensiva dos insetos me expulsou do galpão e deslocou o rumo da minha investigação. O **acaso** interveio ali de forma incontornável, me forçando a recalcular a rota criativa.

Contratempos frutíferos. A impossibilidade de seguir o plano desejo inicial abriu espaço para soluções intuitivas e experimentais conectadas com metodologias artísticas baseadas na **ação-**

-improvisação-ação. Pude vivenciar na prática aquilo que artistas como John Cage propuseram: incorporar o acaso e a indeterminação do entorno no processo criativo, em vez de negar a **experiência da presença deles**. Ao invés de lamentar o imprevisto, abraçar o método-caminho da experiência. Assim, meu foco se voltou para uma árvore caída na minha casa na residência — tronco morto, coberto por gramíneas, deitado no montículo de entulho-esquecimento no quintal. Numa necessidade de também construir algo, espelhado pela vida local, me propus a retirar essa árvore do seu montículo e remontá-la. Talvez como sinal de outro tempo, talvez numa vontade de sobrepor tempos diferentes de vida ou mesmo como uma resposta à minha frustração com os flamboyants. Desenterrar uma árvore, era o que pensava. Pô-la de pé. Novamente. Morta, mas de pé. Desenterrar. Levantar. **Levante**.



Figura 1: Arthur Lauriano do Carmo
Levante, 2021.
Performance, duração indeterminada.
Fonte: acervo do artista.
Fotografia: Arthur Lauriano do Carmo

Quando me apresentava como artista aos moradores locais para fotografar seus monturos de jardins me apresentava como alguém que estaria ali para trabalhar com alguns elementos da paisagem local. Contar alguma história enquanto artista-plástico ou mesmo como um artista-documentarista (STEEN, 2008). De todas as histórias que eu podia perceber que estavam ali entrelaçadas, nenhuma falava tanto de Terra de Areia quanto a chegada da rodovia asfaltada, a BR-101. Implantada ali a partir de um projeto nacional, iniciado com Juscelino Kubitschek e levado a cabo pelos Militares como estratégia de integração (desmatamento e expropriação), ainda reverbera por todo o interior do País. A rodovia tem uma presença fundamental para a vida da cidade. Dividiu por muito tempo o lado da rodoviária, por onde desembarcavam as pessoas, e no qual proliferava o comércio, e o outro lado, o chamado lado paraguaio, talvez dito assim num sentido de desqualificar uma margem pouco acessada, esquecida. A margem do Rio Cornélios, no qual a cidade existiu por primeiro, numa outra dimensão temporal, era citada de forma saudosa, mesmo lírica. *No tempo em que era em Cornélios, Quando não tinha a rodovia.* Um atendente de informática contou do tempo de plantações de mandioca de seu avô. A espera pelo barco a vapor, as carroças, outro-tempo.

Duas paisagens que desapareceram da vista, mas são parte fundamental da construção do eu lírico brasileiro: a hidroviária e a ferroviária. Outro tempo. Outros tempos. Tropeços da paisagem em decisões de Estado. Tropear. Em pedras que são muitas decisões. Imprecisões. Desfavoráveis em qualquer consulta popular. Pedras em silêncio, carregadas pelos carros, carroças, ainda correm, amassadas nas estradas. Pedras que não sorriem. Esquecidas, inútil depósito praias. Os móveis, que

poderiam registrar o vento e as ventanias desse local passaram então a ser percebidos por mim como um vento civilizatório, que encobria a história de tantos outros lugares e paisagens e que nesse sentido deslocou a cidade para as margens da rodovia, BR-101, e quantas não foram assim? Assim surgiu uma ideia de caminhada, com meu corpo a arrastar pedras para o outro lado da cidade, para o outro tempo-rio. O tempo saudoso de alguns moradores. **A cada 100 passos uma pedra.** No passo 101, recomeçar a contagem. *As pedras nunca sorriem, e tu vais dizer que é passado.*

Trabalho de caminhar estando num triângulo seco em relação à bacia hidrográfica da região, entre o Rio Cornélios, a Lagoa dos Quadros e a Lagoa Itapeva, o grande bairro de Boa Vista em Terra de Areia não possui rios ou lagoas, é formado por alguns banhados, restinga e o pampa, além de pequenos açudes, criadouros de peixes. Não gostaria de retirar nada do local, da geografia de Terra de Areia e transportar para qualquer outro lugar que não fosse a própria cidade. Mas ainda havia a possibilidade de depositar algo sobre a terra-areia que formariam o caminho de regresso temporal da BR-101 ao Rio Cornélios. Retirar pedras, e então depositar palavras. Com meu dedo, gesto e corpo escrevi palavras ao longo do trajeto da caminhada, todas as vezes que retirava uma pedra, depositava uma palavra. Fazer da palavra uma pedra. Todavia, as palavras ali depositadas ainda eram minhas, o caminhar também, mas não o caminho, nem as pedras. Da BR ao Rio, para onde levaria as pedras para tomarem encontro do rio, serem depositadas, formarem parte de um outro leito que não o rodoviário, faltava algum outro texto, um texto que eu não poderia inventar ou narrar, algo que fosse dos moradores locais.

O erro e o fracasso nessas circunstâncias deixaram de ser inimigos da experiência. Conforme Byung-Chul Han (2015) discute, vivemos na sociedade do desempenho onde o imperativo de produtividade constante nos torna avessos a qualquer falha ou *tempo morto* – uma condição que leva ao esgotamento e à depressão. Em Terra de Areia, escolhi me libertar desse imperativo de eficiência. Pude converter o *erro* em encontro: a falha do plano original não paralisou o proces-

so, ao contrário, catalisou novas conversas. Na contramão da lógica produtivista, o **improviso e o errar de percurso** revelaram percursos alternativos. Essa abertura ao erro como potência criativa constitui uma crítica prática ao que Han descreve: num mundo que exige desempenho incessante, afirmar o direito ao inútil, ao *experimento sem garantia*, torna-se quase subversivo (HAN, 2015). Um Sísifo que se põe sorrir (e a chorar) com as pedras (CAMUS, 2007).

Figura 2: Arthur Lauriano do Carmo
A cada 100 passos uma pedra (As pedras nunca sorriem. E tu vais dizer que é passado), 2021.
Performance, duração indeterminada.
Fonte: acervo do artista. Fotografia: Kim Costa Nunes





Figura 3: Arthur Lauriano do Carmo
*A cada 100 passos uma pedra (As pedras nunca sorriem. E tu
vais dizer que é passado)*, 2021.
Performance, duração indeterminada.
Fonte: acervo do artista. Fotografia: Kim Costa Nunes

Figura 4: Arthur Lauriano do Carmo
A cada 100 passos uma pedra (As pedras nunca sorriem. E tu vais dizer que é passado), 2021.
Performance, duração indeterminada.
Fonte: acervo do artista. Fotografia: Kim Costa Nunes



Figura 5: Arthur Lauriano do Carmo
*A cada 100 passos uma pedra (As pedras nunca sorriem. E tu
vais dizer que é passado)*, 2021.
Performance, duração indeterminada.
Fonte: acervo do artista. Fotografia: Kim Costa Nunes



Diante disso, senti a necessidade de envolver diretamente os moradores na tessitura poética do trabalho-memória-matéria. Junto com meu articulador local, retornei a diversas casas que havíamos visitado anteriormente (quando eu apenas fotografava os montículos em seus quintais) e propus algo a alguns moradores: que escrevessem breves relatos de suas **memórias de água** – lembranças ligadas a rios, chuvas, lagoas, ou quaisquer histórias que emergissem desse imaginário aquático.

Água do Parto

Água do Rio

Água do Poço

Água de Banho

Água da Chuva

Água da Poça Água de Lava o carro

Água da Piscina

Água da Bananeira

Água do Cachorro

Água da Corçan

Água de Mar Água Gelada

Água Salgada

Água Doce

Água Amarela

Água Salobra³

A experiência em Terra de Areia tensionou e transformou minhas noções de paisagem, trabalho, território e memória. A paisagem deixou de ser mero cenário para se revelar como tecido vivo de forças infraestruturais e políticas (as estrelas, as plantas, as máquinas, a estrada); o trabalho ganhou faces múltiplas, do braçal cotidiano ao tra-

balho poético de Sísifo; o território mostrou-se atravessado por linhas históricas e afetivas, memória, muitas vezes soterradas sob camadas do presente.

Em um trajeto à contramão daquele que carregou a cidade da orla do canal até a aridez do asfaltamento, em um caminho histórico inverso, o artista propôs um retorno: um percurso em direção a memórias distantes, a tempos saudosos vividos junto com as águas de lá. (...) O cântico, a distância percorrida, o peso carregado, as pedras, a caminhada rumo ao ponto de origem, todos esses elementos apontavam aspectos litúrgicos. Sua proposta de peregrinação estabelecia algum tipo de diálogo com o universo teológico cristão, algo já constituinte do processo de formação do artista. (...) Durante a residência, investigou e registrou as estruturas materiais que denotavam os ofícios locais. Direcionou seu olhar aos galpões esparramados pela paisagem e à arquitetura rural, documentando restos de produção que se avistavam pelos quintais da Boa Vista. (FABRES, 2021, s/p.)

Em última instância, confirmar *Sísifo feliz* significa reconhecer que há uma alegria intrínseca em persistir na presença, em *levantar de novo o que caiu*, em arrastar pedras e palavras para construir junto novas possibilidades de mundo — mesmo que seja por um breve momento de encontro-comunhão.

1 Residência artística realizada com recursos da Lei Aldir Blanc, Lei nº 14.017/2020, política emergencial de apoio ao setor cultural brasileiro durante a pandemia de Covid-19.

2 O CASCO – Programa de Integração Arte e Comunidade teve sua primeira edição realizada em fevereiro de 2021, aproximando artistas, articuladores locais e pequenas comunidades do litoral norte do Rio Grande do Sul. A residência contou com articulação local vinculada ao território e integrou artistas participantes do programa, em processos de pesquisa, escuta e produção artística situados em diferentes cidades da região. Disponível em: <https://www.cascoresidencia.com.br>. Acesso em: 15 out. 2025.

3 Lista elaborada a partir de anotações de caderno-processo de Diener Pereira Lima e familiares, em Terra de Areia, 2021.

REFERÊNCIAS

- CARMO, Arthur Lauriano do. *Levante*. 2021. Performance. Terra de Areia, RS. Fotografia do autor. Acervo do artista.
- CARMO, Arthur Lauriano do. *A cada 100 passos uma pedra (As pedras nunca sorriem. E tu vais dizer que é passado)*. 2021. Performance. Terra de Areia, RS. Fotografias de Kim Costa Nunes. Acervo do artista.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FABRES, Lola. Arthur L. do Carmo: residente do Distrito-sede de Terra de Areia. *CASCO*, 2021. Disponível em: <https://www.cascoresidencia.com.br/terra-de-areia>. Acesso em: 17 out. 2025.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LIMA, Diener Pereira. *Anotações de caderno-processo*. Terra de Areia, 2021. Material não publicado.
- STEEN, Paula Alzugaray van. *O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade*. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. DOI: 10.11606/D.27.2008.tde-15072009-221515. Acesso em: 17 out. 2025.
- WEIL, Simone. *Espera de Deus*. Petrópolis: Vozes, 2019.

Arthur Lauriano do Carmo é doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense, mestre em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo e pesquisador associado ao Fórum Permanente. Trabalha entre Curitiba e Rio de Janeiro. Contato: arthur_carmo@id.uff.br

UMA PROPOSTA DE DETURPAÇÃO SONORA A PARTIR DOS INSTRUMENTOS DA MÚSICA

Lucas Castro Ribeiro e Carlos Eduardo Félix da Costa

Resumo: O ensaio investiga como a reapropriação técnica de instrumentos e dispositivos sonoros, através da gambiologia, desloca o design industrial e reconfigura uma política da escuta. Com base em Vilém Flusser e Giuliano Obici, sustenta-se que a técnica prescreve gestos e expectativas, de modo que mesmo o improvisado opera em territórios programados. Metodologicamente, articula-se primeiramente um enquadramento teórico e, posteriormente, um estudo prático-artístico: o instrumento-osso (realizado a partir de ossatura bovina e informação magnética). Mostra-se que *hacks* e rupturas de uso criam fissuras entre ruído e música, afetando o material e os modos de ouvir. Propõe-se o “pecado técnico” como operador político para práticas que recusam a neutralidade do aparato.

Palavras-chave: gambiologia; design; som; ruído.

UMA PROPOSTA DE DETURPAÇÃO SONORA A PARTIR DOS INSTRUMENTOS DA MÚSICA

Lucas Castro Ribeiro e Carlos Eduardo Félix da Costa

Aparatos técnicos e política da escuta

Tive muitas discussões acerca das bandas *punk*, que diziam: “Aprenda três acordes e forme uma banda.” Eu pensava: “Por que diabos aprender três acordes?” Aí está, para mim, o problema do *punk* — eles queriam aprender a tocar música. Aprender a tocar música baseada no *rhythm and blues* é tornar-se escravo do sistema (P-ORRIDGE, 1998 *apud* CRIQUI, 2022, p. 61, tradução livre).

Nesta pesquisa, propõe-se a investigação de maneiras alternativas de utilização das ferramentas técnicas da música por meio de métodos da *gambilogia*. Para alcançar tal objetivo, julga-se necessário, antes de adentrar em abordagens disruptivas da criação sonora, estabelecer bases teóricas e filosóficas que sustentem essa experimentação. O ato de apropriação e reconfiguração do objeto técnico — alterando sua função original e subvertendo seu manuseio preestabelecido —, dialoga com um gesto *hacker* em oposição ao design industrial e à lógica fabril capitalista.

A ferramenta musical, como qualquer outro utensílio cotidiano, é projetada com um propósito específico e se torna técnica a partir de seu uso prescrito durante sua concepção. No entanto, a reapropriação desses dispositivos desafia tais determinações, abrindo espaço para novas formas de interação e experimentação. Para fundamentar essa discussão, recorro inicialmente aos pensamentos de Vilém Flusser em *O mundo codificado* (1998) e *O universo das imagens técnicas* (1985). Flusser

investiga a criação de códigos, máquinas e sua influência na cultura, além de propor a transfiguração desses dispositivos como um ato de subversão. Sua abordagem anárquica em relação às mídias contesta a sua natureza normativa e conclama os artistas a se rebelarem contra as estruturas tecnológicas, buscando resultados não previstos por seus criadores.

O rompimento com o objeto fabril, mais do que uma estratégia estética, é um gesto político. No contexto da música, esse gesto se manifesta em práticas que desafiam tanto a materialidade dos instrumentos quanto as convenções da escuta. O *DIY* (“*Do-it-yourself*” ou “Faça você mesmo”) *punk*, por exemplo, não apenas questiona os meios de produção musical, mas também redefine as relações entre artista e instrumento. Neste capítulo, serão explorados conceitos que tensionam as fronteiras entre técnica e ruído, estimulando sintomas diversos de deturpação das convenções sonoras e regras musicais tradicionais. Esse gesto de transgressão constitui um “*pecado técnico*” contra a ordem fabril, um desvio criativo que abre caminho para novas possibilidades de escuta e criação sonora.

A Matéria (*in*)formada, o pecado técnico e a gambiologia

Na primeira fase são inventados e programados aparelhos. Na segunda, os aparelhos são invertidos contra o seu programa. [...]. Trata-se pois de gesto invertido contra si próprio, de gesto que ilustra o supremo pecado segundo a Igreja Católica. [...]. As imagens técnicas são resultados de luta dramática e ‘pecaminosa’. Em toda imagem técnica é possível descobrir-se tal colaboração e luta entre o programador e a liberdade informadora (FLUSSER, 2008, p. 28).

O termo “pecado técnico”, inspirado nos escritos de Vilém Flusser em *O universo das imagens técnicas* (1985), refere-se à tensão deliberada gerada contra o programa original dos objetos. Essa tensão emerge da subversão intencional do design planejado por engenheiros, músicos e designers, em uma prática que ressoa com a lógica *punk*: um desvio provocativo do propósito inicialmente projetado. Ao reconhecer que a forma genética dos objetos carrega em si as possibilidades de ruptura, propõe-se uma abordagem de intervenção baseada na filosofia *Do-it-Yourself (DIY)*, contrapondo-se à lógica maquinal e industrial indesejada aos olhos dos criadores de objetos em série do capitalismo das fábricas. O trabalho do artista se torna o de um *hacker* analógico, deturpador de códigos e semânticas da forma, apropriador do ferramental físico que almeja criação musical, para a ruptura através da gambiarra, ocasionando a dobra do que foi anteriormente programado. Almeja-se através desta prática a desobediência às normas e a utilização dos erros; propõe-se enxertos em aparatos que tornam seus planejamentos originais borrados pelas novas estruturas físicas impostas.

Todo aparato não automatizado, necessitado da ação da mão humana, tende a ser creditado e entendido como neutro, guiado pelo ser humano, controlado pela mão e posto a soar segundo intenções planejadas. A intenção, ao menos no campo da música tradicional, é diretamente interligada ao projeto do instrumento: as ações fazem parte de um escopo de permissões programadas, idealizadas pelos designers e teóricos. O músico é capaz de fazer aquilo que for permitido pelo instrumento, ou melhor, pelo idealizador da ferramenta. O gesto do músico, é, de certa forma, previsível segundo a idealização do equipamento. Flusser, ao se referir não a

um instrumento musical, mas ao aparato fotográfico, afirma:

Toda imagem técnica é “acidente programado”. É precisamente isto que o termo “automação” significa: processo de acidentes programados do qual a intenção humana foi eliminada, para se refugiar no programa produtor dos acidentes (FLUSSER, 2008, p. 27).

O que acredito e pretendo argumentar é que, ao empunhar uma guitarra elétrica e improvisar por longos minutos, o músico ainda está operando dentro dos limites do que foi previamente estabelecido. Mesmo no improviso, considerado um espaço de liberdade criativa, o gesto do músico aciona mecanismos e possibilidades sonoras que já foram concebidos e condicionados pelo design do instrumento e seus acessórios. Ele “aperta os botões da máquina” de acordo com funções e respostas sonoras previstas em sua estrutura original. A improvisação, portanto, não é totalmente livre; ela se desenrola dentro de um território mapeado pelas intenções dos idealizadores da ferramenta.

É justamente nesse ponto que a *gambilogia* e a disrupção do design tradicional se tornam relevantes ao permitir fissuras no ‘programa’ pré-estabelecido. A proposta é a oposição contra a automaticidade. Esta tal luta é um movimento natural, inerente ao processo da humanidade e de suas ferramentas: primeiro, são criadas as máquinas e as técnicas; depois, surgem os movimentos de deturpação, inversão dos gestos, movimentos da cultura que partem contra a própria cultura: os *avant-gardes*, os *hackers* e os *punks*, indivíduos que promovem a luta contra a automação e a programação, os incitadores de ações *DIY* que tomam como base a máquina-ferramenta construída nas escalas de produção em massa industrial para

torná-las objetos únicos. Este processo de luta é a tentativa de liberdade perante o artefato antes informado pela indústria e cultura tradicional.

O gesto de deturpação pode vir de um movimento manual sensível, mas parte do pressuposto da rebelião ao projeto concebido por um programador, designer, arquiteto, teórico ou fábrica industrial. O indivíduo desatento ao protocolo das máquinas joga conforme seu jogo, traçando caminhos situados por outros indivíduos, se tornando passivo à técnica. Esse indivíduo não detém o controle sobre a máquina, mas se faz funcionário da regra que rege o sistema. A evolução tecnológica e filosófica dá espaço ao indivíduo que se permite dialogar com a ferramenta, impondo seus interesses perante o aparato e elegendo quando se submeter ao totalitarismo da técnica e quando não se tentar ao “dizer” do instrumento e da cultura de massa construída ao seu redor. Cabe a este indivíduo o ato de ludibriar com as diferentes possibilidades a partir da informação disponível, produzindo algo não antes previsto. O *hacker avant-garde* das ferramentas tecnicistas se engaja em opor contra o aparelho, depondo contra suas estruturas, apresentando algo novo diante de uma utilização que escapa da cegueira utilitária da ferramenta.

Esse movimento de indisposição frente ao aparato permite o empreendimento/desafio do resultado não sabido, desconhecido e improvável. Não se trata de rejeitar por completo as normas, mas de revisá-las e reinventá-las continuamente. O verdadeiro gesto criativo reside na capacidade de navegar entre as determinações impostas pelos utensílios e a liberdade de transcendê-las, gerando algo que extrapole os limites do previamente concebido.

No plano do objeto a gambiarra quebra a lógica da mercadoria, gera um curto-circuito entre forma e funcionalidade do design industrial. Ela parte de um design preexistente mas, dependendo do grau de interferência, pode gerar um novo design (OBICI, 2024, p. 253).

Aprofundemo-nos, portanto, na teoria e no estudo da gambiarra: esta forma de ‘jeitinho’, reparo e ruptura dos objetos que é amplamente “enaltecida” em contextos sociais marginalizados e sintomatiza a desigualdade social através da tentativa de adaptação na ausência de recursos considerados “mais adequados” para a utilização de objetos diversos do cotidiano.

A inventividade humana prolonga a vida útil de objetos já considerados obsoletos ao processo de descarte capitalista, ou enxerta novos usos não planejados ao aparelho em sua criação. A precariedade envolta na ação abre um campo ilimitado de artigos únicos, sustentáveis na tentativa de tardar o descarte e úteis ao usuário que adapta com desejo de construir algo que julga indispensável. De consumidor e usuário passivo, o autor da gambiarra se torna designer de novos aparatos, criador anti-capitalista e *hacker* social, destruindo a hierarquia de criação do objeto das grandes fábricas e anarquizando contra esse já cansado processo de consumo. A desobediência do ato mora na micro esfera política de desvinculação ao processo consumista-capitalista: o “jogador”, agente ativo de criação, *designer-hacker*, pirateia objetos para criar novos aparatos ao seu bem entender. Este pirata projetual se desvincula de qualquer existência prévia de técnica, pois cria suas próprias regras de uso, impondo seus trejeitos, necessidades e desejos próprios ao uso deste novo artefato.

Estes novos objetos *gambio-estilizados*, *hackedos* diante das normas fabris e projetuais de sua estrutura original, apresentam trejeitos e peculiaridades que demandam novas técnicas de uso. O artefato *gambio-alterado* opera no erro; sua precária estabilidade leva a imprevistos e requer improvisado por parte de quem o usa. É comum a este objeto anti-fabril a constante necessidade de *redesign* e reestruturação, ocasionando sucessivamente a adaptação e abertura ao processo de acaso, diferentemente dos objetos mais “tradicionais” que comumente estão prontos para uso e seguem seu próprio padrão de qualidade para a operação em questão. O ruído de comunicação oferecido por parte desses utensílios é um interessante campo de conhecimento que abre espaço para técnicas únicas.

No contexto dos instrumentos musicais inventados através da criação única da gambiarra — a chamada gambioluteria — as possibilidades operam diretamente ao campo do imprevisível. Devido a carência desses objetos em relação às conformidades modais tradicionais e por seu alto grau de precariedade antes analisados, os instrumentos sonoro-musicais, *gambio-inventados*, atuam em ações que normalmente não permitirão estruturas fechadas, como, por exemplo, o uso das partituras tradicionais ou quaisquer outras codificações da música. O que se pode delimitar, apenas, é uma utilização livre da ferramenta através de guias de direcionamento para o objeto em questão. Walter Smetak, músico e compositor suíço, radicado no Brasil, conhecido por sua criação experimental de instrumentos musicais, expressa acerca do assunto que “Os instrumentos são a própria composição. [...] Eles substituem, então, a partitura” (SMETAK, 2008, *apud* OBICI, 2024, p. 262).

Muitos dos instrumentos da gambioluteria, portanto, fogem de qualquer ideia de música e produção de som planejada, oferecendo um ideal de reprodução única ao momento em que se manuseia a ferramenta: um improviso constante e uma abordagem técnica de reinvenção. Na mesma medida em que o instrumento sonoro-musical tradicional demanda uma técnica de uso, o instrumento da gambioluteria também suscita normas de utilização — porém o faz de maneira altamente exploratória e, muitas vezes, intuitiva, diante de um objeto único, sem precedentes reconhecíveis pelo usuário. Esse instrumento torna-se, assim, uma escultura empírica a ser desbravada. Cabe, por vezes, ao *músico-hacker* — criador da peça — formular ou sugerir caminhos possíveis para fazer ressoar essa nova materialidade escultórica e instrumental. Ao invés de partituras ou cifras tradicionais, trata-se de propor orientações que permitam a outro instrumentista interagir com o objeto, deslocando os códigos tradicionais da execução musical.

O *gambiodesigner* estabelece uma relação profundamente particular com o objeto. Enquanto o agente fabril — em sua posição passiva — tende a perceber a ferramenta como neutra, este se debruça sobre o aparato com atenção sensível: estuda-o, observa seus comportamentos, interage fisicamente com ele e busca, em sua própria estrutura, brechas para a invenção. A relação com o material torna-se uma etapa central do processo criativo, influenciando diretamente a forma como o objeto será utilizado. O conhecimento íntimo do instrumento — um *ready-made* modificado, desviado de sua função original — impacta o desenvolvimento de uma técnica própria, singular e intransferível, que emerge da fricção entre improviso e escuta.

O som da gambioluteria está intrinsecamente ligado à imagética que se constrói em torno do instrumento. As escolhas visuais, construtivas e estruturais — muitas vezes intuitivas, improvisadas ou acidentais — não apenas moldam a aparência da peça, mas influenciam diretamente a maneira como ela vibra, ressoa e se comporta acusticamente. Não se trata, portanto, de uma dissociação entre forma e função, mas de um entrelaçamento: a estética visual do instrumento é também uma proposta sonora. Uma desafia a lógica dos instrumentos tradicionais ao recusar qualquer ideia de neutralidade ou padronização — o som nasce justamente da materialidade singular, do gesto artesanal e da combinação única de elementos que escapam às convenções. O que se ouve é o reflexo direto do que se vê e do que se toca — uma escultura sonora que convida o corpo a reaprender a tocar.

Tomemos a guitarra elétrica como um ensaio filosófico para explorar essa temática. A lógica estrutural do corpo de uma guitarra segue a mesma construída em seus antecessores dos séculos passados. Heranças da vihuela e do alaúde permanecem codificadas na afinação tradicional (EADGBE), na espessura e tensão das cordas, bem como na construção do formato do instrumento e outros elementos que condicionam sua técnica de uso. Ao longo do tempo, surgiram estratégias para modificar e distorcer o som elétrico, como os pedais de efeito, que emulam falhas físicas de amplificadores e expandem suas possibilidades sonoras, afinações alternativas e incorporação de ruídos e *feedbacks* ao som tradicional do instrumento. É nesse ponto que esta pesquisa se estabelece: estudar as rupturas tecnicistas, através, principalmente, do *design-hack* pecaminoso, para então suges-

tionar os próprios métodos de entendimento do fazer sonoro.

Ensaaios – O instrumento-osso

A ideia de criar um instrumento não é nova em minha pesquisa: dar forma a algo que possa se configurar como ferramenta sonora é um gesto recorrente no meu trabalho artístico. Tenho particular interesse por sons gerados a partir de meios não convencionais — sons que nascem da criação a partir da estranheza. Instrumentos criados a partir de objetos ou elementos que não estão ligados diretamente ao campo sonoro e são entendidos como parte da matéria silenciosa disposta no mundo.

Essa curiosidade sonora remonta à adolescência: reverbero até hoje a primeira vez que assisti, aos 15 ou 16 anos, ao documentário *It Might Get Loud* (2009), protagonizado por Jack White, Jimmy Page e The Edge. O filme, centrado no diálogo entre os guitarristas e suas perspectivas e abordagens técnicas em relação ao instrumento de cordas elétrico, teve impacto fundante em meu modo de pensar os instrumentos musicais. Enquanto Page e Edge faziam parte do universo musical ao qual fui exposto por influência do meu pai, Jack White, por sua proximidade geracional, teve o discurso que mais ressoou comigo. Guardo ainda uma de suas falas no filme, salva em meu bloco de notas: “*We have to fight against man-made materials*” (“Temos que lutar contra os materiais feitos pelo homem”) (SONY PICTURES CLASSICS, 2009, tradução livre). Se a memória não falha, isso é dito enquanto White pisa sobre uma de suas próprias guitarras.

A cena introdutória do filme também marcou profundamente: cercado por bois e vacas — acredito que em sua própria casa/fazenda — Jack cons-

trói um instrumento rudimentar com um pedaço qualquer de madeira, uma garrafa de vidro, cabos, pregos, um captador e uma corda metálica, demonstrando assim um processo de feitura de instrumento que não precisaria nascer de grandes conhecimentos e refinamentos técnicos ou, menos ainda, necessitava surgir da indústria e da construção em massa. O músico cria um objeto único e demonstra seu uso durante a cena — ao plugar sua nova máquina musical a um amplificador e um pedal de efeitos — fundando assim o pensamento acerca de novas possibilidades sonoras ao espectador.

O instrumento-osso nasce também da leitura de *O livro dos seres imaginários* (1957), de Jorge Luis Borges, obra articulada em pequenos contos onde o autor descreve criaturas ilusórias. A concretização do gesto se dá a partir da ideia de criar um objeto sonoro inspirado em um dos seres descritos por Borges, mais especificamente, da narração dedicada ao cavalo-do-mar. No livro, Borges descreve esse ser como uma criatura marítima rara, silenciosa, quase lendária. O animal faz moradia no mar, mas costuma vir à superfície em busca de fêmeas, “quando a brisa lhe traz o cheiro das éguas, nas noites sem lua” (BORGES, 2000, p. 73). Me coloquei a imaginar uma forma de burlar sua vinda à superfície, por meio de um instrumento sonoro-musical criado no íntimo esqueleto de outra criatura, talvez uma das éguas de seu interesse.

A coleta dos materiais necessários para este experimento se mostrou um processo complexo — diante da decisão de utilizar como matéria-prima os ossos de um animal. Por mais desejado que tenha sido obter ossos de cavalos e éguas, contentei-me com a ossada de um boi para formalizar a construção do novo instrumento.

A obtenção dos ossos exigiu esforço e se deu por um percurso traiçoeiro. Por uma infeliz incapacidade de adquirir a ossada de criaturas que morreram de causas naturais, diversas visitas a açougues foram feitas até finalmente encontrar o que precisava — ao longo da busca, colecionei olhares tortos e estranhamento acerca de minhas intenções com os resíduos estruturais do animal. Quando enfim consegui o material desejado, iniciei o processo de prepará-lo para tolerar minhas futuras ideias construtivas. Foi aí que surgiu uma nova camada de desafio: um conhecimento químico se fez necessário. Buscas de tutoriais no *You-*

Tube, leituras de fóruns, consultas a sites diversos para entender como limpar adequadamente esse material orgânico, ainda completamente desconhecido dentro de minha pesquisa artística. Algumas idas ao mercado foram essenciais em busca de soda cáustica — a quantidade adquirida nunca era suficiente, demandando a volta ao estabelecimento comercial. O processo era repetitivo: mergulhar em água, aplicar a soda, limpar, fazer tudo novamente. Não esquecer as luvas. A carne e o cheiro resistiram — talvez pela inexperiência com esse tipo de material, talvez pela solidez dos corpos orgânicos que habitam esta Terra. Em

Figura 1: *Frame extraído de It Might Get Loud.*
Fonte: SONY PICTURES CLASSICS.





Figura 2: Ossos. Fonte: acervo do autor.

certos momentos, me perguntei se deveríamos mexer nas estruturas da natureza e acelerar seus processos de decomposição naturais. Talvez fosse melhor respeitar o tempo das coisas.

A carne, enfim, saiu. Agora afundo a ossada — os alicerces do que um dia foi um grande animal — em hipoclorito de sódio — mais uma etapa de preparação antes de promover enxertos nas estruturas ósseas dos restos da criatura. Enxertos brutos sobre uma matéria inflexível, sólida e desafiadora. Preciso admitir nessa etapa do proces-

so: não sei se as escolhas que fiz até aqui foram “corretas”. Tampouco sei se, de fato, o instrumento que imaginei chegará a existir. Com uma triste honestidade afirmo que o aspecto do osso não parece um dos melhores. Sua estrutura ficou, em certos pontos de sua superfície, porosa, dando a entender que o tratamento do material não foi corretamente realizado.

A intenção passa a ser atuar por meio de testes empíricos, descobrindo como orientar esse esqueleto a tornar-se um instrumento — uma



Figura 3: Extração da carne do osso. Fonte: acervo do autor.

ferramenta sonora, um objeto sônico capaz de ser tocado — um som para implorar a vinda do admirável cavalo-do-mar à superfície, como um estranho berrante para a criatura imaginária.

Compro um pino afinador de harpas e liras e coletei em minha oficina peças descartadas de outros instrumentos musicais e objetos diversos do cotidiano: *Jacks P10* — usados como saída de áudio para ligar instrumentos a amplificadores —, cabos elétricos, captadores e cordas de guitarra, cantoneiras e partes metálicas de impressoras e antigos aparelhos de videocassete. Uma ideia surge a partir da visita a diversos vídeos no *Youtube*: criar um instrumento autônomo, baseado em um sistema “expandido” de um *E-bow*¹ — pequena

ferramenta que cria um campo magnético em torno das cordas de instrumentos elétricos que utilizam captadores. A ideia é criar um instrumento capaz de funcionar sem o toque humano, criador de um uníssono constante e instruído a clamar a vinda do cavalo imaginário à superfície. Uma textura sonora como um berrante elétrico sem fim.

O sistema, possibilitado pela adição de relés — utensílio magnético comum em circuitos elétricos — cria um sinal de magnetismo em torno da corda metálica de guitarra e a põe a vibrar. A corda agora atua de forma independente, vibrando de forma ininterrupta a partir do acionamento do sistema que também abarca um circuito de amplificador — este por vez que emite o sinal para as pequenas bobinas de cobre presentes no interior dos relés. Pequenos ímãs de neodímio são posicionados nas extremidades dos relés, amplifican-

1 JHS PEDALS. *How To Use An EBow The Right Way*. *YouTube*, 20 maio 2024. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=72PAYd0grfI>. Acesso em: 17 abr. 2025.

do seu sinal magnético e possibilitando a verdadeira capacidade de pôr a corda metálica a vibrar.

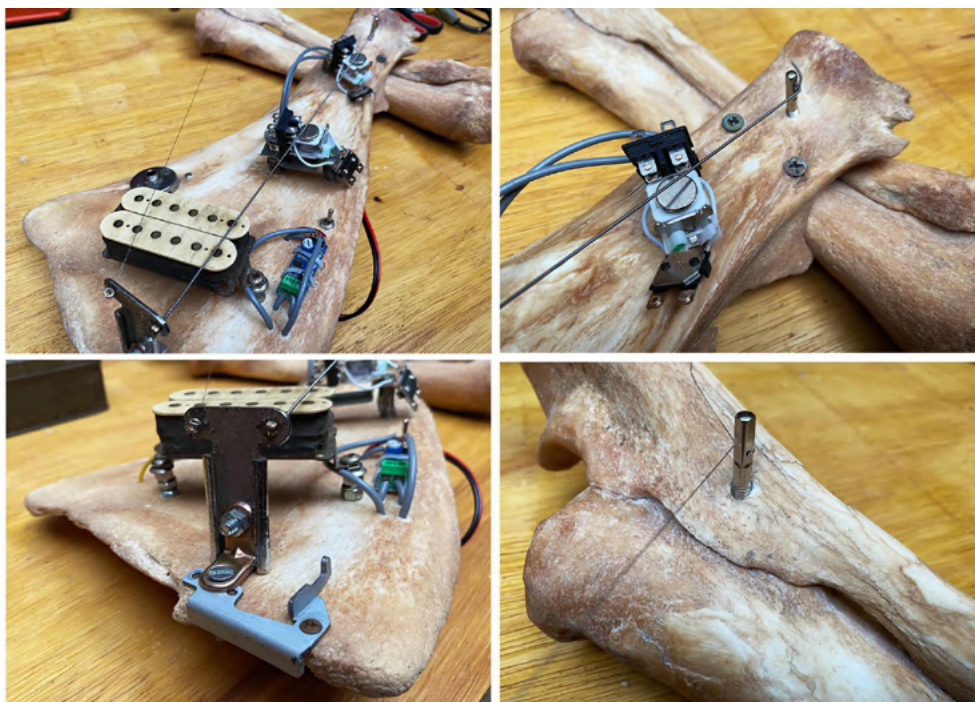
O processo construtivo também se deu por vias complexas de estruturação. A superfície irregular do osso e sua apresentação porosa em alguns dos pontos de sua forma — devido a preparação errônea do material — dificultaram a construção do instrumento parte-elétrico, parte-orgânico. Dois longos parafusos seguram duas peças distintas da ossada do animal. Uma peça de metal — a qual desconheço a procedência — é presa, junto a uma cantoneira e uma peça metálica encontrada em um aparelho de videocassete, dando forma a uma ponte para o instrumento. Aos leigos acerca do linguajar das ferramentas da música: “ponte” se refere ao objeto que usualmente segura as cordas na extremidade inferior

do instrumento; na outra extremidade, no topo, são dispostas as tarrachas que são ajustadas para garantir afinação.

Outra corda foi esticada no instrumento e também fixada por um pino de afinação de harpa. Esta não é afetada pela energia dos relés, mas permite ao gambio-musicista performar junto ao instrumento ósseo de força magnética. Trata-se, assim, de um instrumento que demanda uma técnica de performance a ser descoberta empiricamente ao longo de seu uso e adequação por parte do músico ao contexto sonoro gerado pelo aparato experimental. A afinação desta segunda corda

Figura 4: Instrumento - Osso

Fonte: RIBEIRO, Lucas. *Instrumento - Osso*. YouTube, 25 jul. 2025. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=-ZrqRj7wUXs>. Acesso em: 25 jul. 2025.

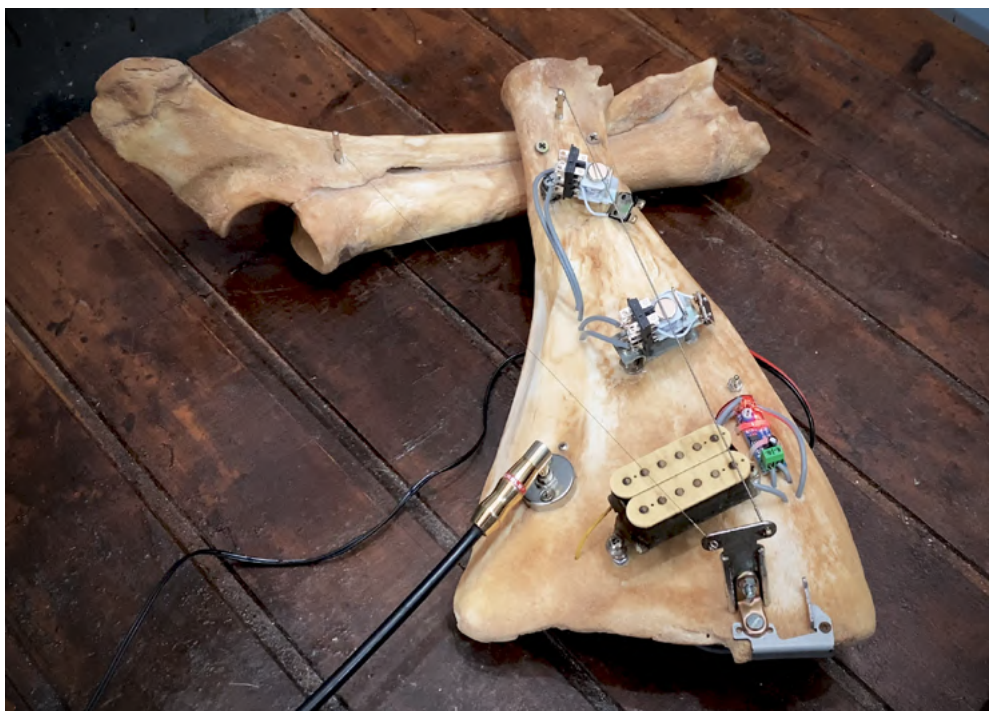


altera a afinação da primeira, por uma provável fragilidade no corpo do aparato, dificultando, mas não impossibilitando, a obtenção de afinações harmônicas segundo a teoria musical tradicional.

O instrumento-osso tem, de certa maneira, como objetivo remeter ao movimento sonoro-musical conhecido como *drone*. O termo *drone* descreve sons contínuos e sustentados por longos períodos, com pouca ou nenhuma variação rítmica ou melódica, frequentemente gerando uma textura sonora densa, semelhante a um ruído prolongado ou a frequências uníssonas constantes. Essa abordagem está presente em práticas culturais milenares, onde diferentes tradições utilizam bases sonoras contínuas para fins cerimoniais, meditativos ou espirituais, muitas vezes associadas à criação de

estados de concentração, transe ou contemplação. No cenário contemporâneo, o *drone* se tornou um elemento importante em práticas de bandas e músicos dedicados à exploração de texturas e atmosferas sonoras prolongadas. Brian Eno, por exemplo, sistematizou o uso do *drone* eletrônico ao criar composições imersivas em sua produção na música ambiente, pautada em camadas de frequências contínuas. O grupo islandês Sigur Rós explora o *drone* como base harmônica e textural: o *bowed guitar*, técnica em que o guitarrista Jónsi utiliza um arco de violino sobre as cordas da guitarra elétrica, cria sons densos, processados por *delays*, *reverbs* e

Figura 5: Detalhe Instrumento - Osso
Fonte: RIBEIRO, Lucas. *Instrumento - Osso*. YouTube, 25 jul. 2025. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=-ZrqRj7wUXs>. Acesso em: 25 jul. 2025.



diversos efeitos, resultando em paisagens sonoras abstratas em suas composições musicais. O grupo My Bloody Valentine, precursor do movimento *shoegaze*, cria uma densa camada sonora em suas apresentações ao vivo de “You Made Me Realise”, sustentando uma frequência ensurdecidora que reverbera continuamente e atinge níveis extremos de volume. Esse procedimento cria um ambiente imersivo e físico, no qual o *drone* sonoro ultrapassa os limites da percepção auditiva.

Quando a carne se esvai, consumida pelos processos naturais de decomposição, resta a osada — o bruto alicerce estrutural que resiste de forma duradoura. No princípio, ferramentas e instrumentos musicais foram fabricados a partir dos ossos dos seres que habitaram este mundo, fazendo deste material, no contexto do trabalho artístico que aqui descrevo, um significante da gênese e de práticas fundantes da humanidade. O som do instrumento reafirma essa conceituação: uma frequência ininterrupta que parece emergir do interior da terra para alcançar o ouvido atento. Como um canto ancestral de fins cerimoniais, ou como as frequências hipnóticas e ensurdecidoras do My Bloody Valentine, a sustentação da frequência contínua atua como um mantra elétrico, possibilitado pela força magnética do sistema enxertado ao osso do falecido animal. Ressoando um longo chamado ao cavalo-do-mar, o osso persiste em seu canto duradouro, simulando a brisa que o convida à superfície.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Carmen Vera Cirne Lima; prefácio de Sylvia Molloy. 8. ed. São Paulo: Globo, 2000.
- CHAVES, Rui; IAZZETTA, Fernando (org.). *Alto e bom som: uma história da arte sonora brasileira*. São Paulo: Edusp, 2024.
- CRQUI, Jean-Pierre (org.). *Christian Marclay*. Paris: Éditions du Centre Pompidou; JRP Editions, 2022. 256 p. Catálogo de exposição.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organização de Rafael Cardoso. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- OBICI, Giuliano. Perspectivas sonoras da gambiarra. In: CHAVES, Rui; IAZZETTA, Fernando (org.). *Alto e bom som: uma história da arte sonora brasileira*. São Paulo: Edusp, 2024.
- SONY PICTURES CLASSICS. It Might Get Loud | “Jack White Builds a Guitar Then Plays It” Official Clip (2009). *YouTube*, 18 mar. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r_F7aiOvdwE. Acesso em: 28 abr. 2026.

Lucas Castro Ribeiro é artista e designer de São Gonçalo (RJ), bacharel em Comunicação Visual pela UFRJ e mestre em Design e Arte na PUC-Rio. Desenvolve trabalhos com som, escultura, colagem e vídeo a partir de objetos encontrados, mídias obsoletas e materiais de arquivo, explorando deslocamentos e instabilidades visuais e sonoras. Contato: hello@lucasribeiro.art

Carlos Eduardo Félix da Costa é bacharel em Pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ, com mestrado (2005) e doutorado (2013) em Linguagens Visuais pela mesma instituição. Realizou pós-doutorado no PPGAV-UFRJ. Artista plástico e professor pesquisador da PUC-Rio, onde coordena o LINDA – Laboratório Interdisciplinar em Natureza, Design e Arte. Contato: cadu@puc-rio.br

OUVINDO POR CONTATO

Rodrigo Ramos

Resumo: A pesquisa sonora desenvolvida a partir do uso do microfone de contato constitui uma investigação poético-experimental sobre as vibrações inaudíveis que habitam os objetos e os espaços cotidianos. Essa tecnologia *low tech*, barata e acessível, transformou minha forma de perceber o mundo ao deslocar a escuta do ar para a matéria, revelando sonoridades ocultas em superfícies dos objetos urbanos e da natureza. O gesto de ouvir por contato tornou-se uma metodologia para uma relação tátil e afetiva com o ambiente. Prática, marcada pela simplicidade técnica e pela dimensão lúdica, propõe uma aproximação sensível e política do uso do meio urbano, ressignificando o ato de ouvir como experiência estética e de encontro. Através dessa escuta material, emergem novas formas de composição, de presença e de pertencimento ao mundo sonoro que nos atravessa.

Palavras-chave: microfones de contato; intervenções urbanas; arte sonora.

OUVINDO POR CONTATO

Rodrigo Ramos

Realizo há mais de 10 anos um projeto de escutas e de apropriação do espaço público como instrumento sonoro, que batizei como *À Deriva Sonora*.¹ Uma proposta de intervenção urbana através de diversas formas de escutar as cidades.

Através de uma busca inicial por identidades sonoras de cada local visitado nesse longo período, na qual realizei gravações de campo e mapeamentos sonoros influenciado por propostas neo-situacionistas (ou neo-flanerista-deambulista-visitista), caminhadas sonoras e cartografias de Hildegard Westerkamp, criei registros do meu ponto de escuta com microfones binaural, buscando uma escuta imersiva de cada espaço e investindo em uma escuta de um corpo-performático que se coloca em situações inusitadas pelo ato da escuta. Investiguei também escutas ampliadas utilizando microfones direcionais que revelaram detalhes e texturas escondidas em pequenos cantos da cidade, recortando o grande caos sinfônico que muitas vezes estamos envolvidos e não nos é percebido.

Vale citar também, que nesse período de pesquisa de formas de escuta, desenvolvi a obra *Espelho Sonoro*,² uma releitura artística de localizadores sonoros acústicos utilizados durante a Primeira Guerra Mundial e no período entreguerras, que nessa abordagem serviu

1 *À Deriva Sonora*, Umap. Disponível em: https://umap.openstreetmap.fr/pt-br/map/a-deriva-sonora_1016458#8/-11.996/-41.396. Acesso em: 13 abr. 2026.

2 Mais informações do *Espelho Sonoro* no site do autor. Disponível em: <https://www.rodosound.com/category/arte-sonora/espelho-sonoro>. Acesso em: 13 abr. 2026.

para ouvir mais de 40 pontos de escutas urbanas e naturais e em aproximadamente 15 cidades do Sul ao Nordeste do país, porém no presente relato tal prática não será abordada devido?

No processo de procurar novas formas de escuta, um novo processo investigativo me despertou uma escuta primária, talvez ressoante com uma percepção infantil, uma forma de perceber o mundo com uma curiosidade ao toque, de descobrir o mundo através do sentido tátil da matéria. Trata-se da relação de uma escuta por contato ou “escuta-tátil”, à qual esse relato se debruçará. Uma escuta “tátil-corpórea” que pensa o corpo como uma caixa de ressonância, mas também uma escuta “tátil-tecnológica” a partir de aparatos desenvolvidos tendo o som enquanto vibração, para além da escuta.

Neste relato abordarei obras e vivências artísticas do uso de tal investigação até então, sendo estas intervenções no espaço público com o projeto *À Deriva Sonora* e com o grupo de pesquisa ECOARTE (PPGAV-UFBA),³ e trabalhos do coletivo IHU.⁴

Lembro-me de experiências sonoras da infância, nas quais passava longos momentos com o ouvido encostado em mesas, portas e outras superfícies. Esse gesto simples me permitia perceber que cada material possuía uma forma própria de vibrar e ressoar, revelando um universo acústico distinto

3 <https://ecoarte.info> - Ecoarte é um grupo de pesquisa e um grupo de experimentação artística coordenado pela professora Karla Schuch Brunet do IHAC (Instituto de Humanidades, Artes e Ciências) da Universidade Federal da Bahia.

4 <https://ihucoletivo.wixsite.com/iuarte> - IHU, coletivo transdisciplinar focado em práticas de escuta e expressões artísticas, de uma perspectiva decolonial. Suas ações incluem mapeamento sonoro, criação de rádio, ecoperformance, assim como ações educacionais no campo da arte sonora.

daquele acessado pela escuta cotidiana. Na cozinha, a mesa de madeira tornava-se um mediador entre meu corpo e o ambiente. A voz da minha mãe, filtrada pela densidade da madeira, perdia os agudos e ganhava um timbre mais grave e difuso. O som da panela de pressão deixava de ser estridente e se transformava em uma vibração profunda, quase orgânica. Mesmo toques leves: unhas, dedos, pequenas batidas, adquiriam uma dimensão ampliada, ressoando de forma intensa e sensível.

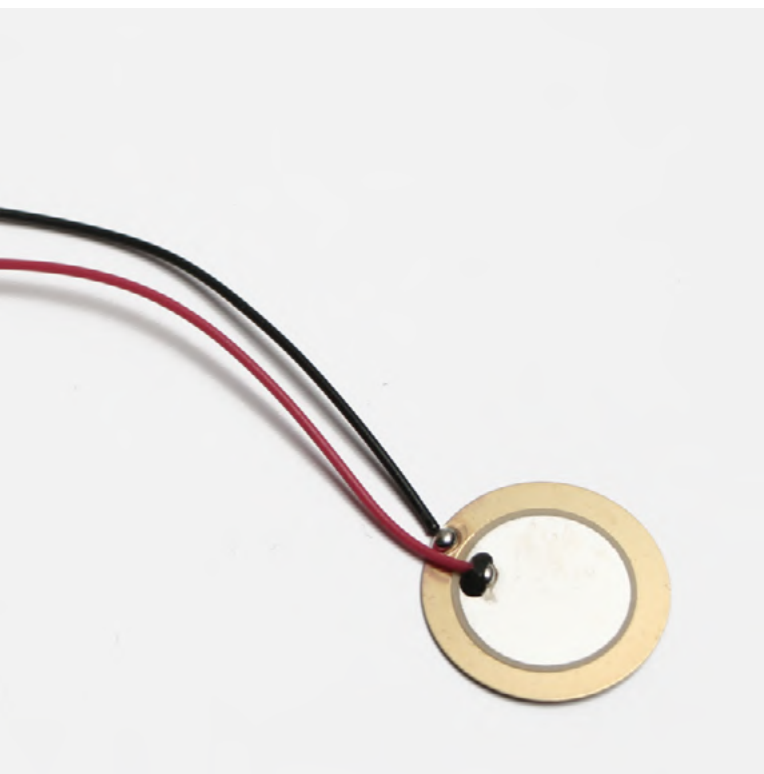
Essas primeiras experiências podem ser compreendidas como um primeiro contato intuitivo com o som enquanto fenômeno material e espacial. Ao perceber o modo como o som se transforma conforme atravessa a matéria, comecei, ainda sem consciência conceitual, a desenvolver uma forma de escuta que se aproxima das práticas da arte sonora contemporânea: uma escuta atenta às vibrações, às mediações físicas e às ressonâncias entre corpo, objeto e ambiente. Essa relação direta com a materialidade do som se tornaria mais tarde, um eixo central de minha pesquisa artística, quando descobri a existência de uma tecnologia que se tornou fundamental nesse processo artístico: o microfone de contato.

Ao gravar os sons da cidade com microfones de contato, me deparei com um outro mundo sonoro: o que vibra por dentro dos objetos. Cada superfície guarda um som próprio: o ferro tem um grave denso, o vidro responde com fragilidade aguda, a pedra, uma textura porosa, a madeira vibra quente. Ao encostar o microfone, somos levados a tocar e escutar ao mesmo tempo. Nesse encontro, o objeto deixa de ser apenas coisa e passa a ser instrumento.

Um microfone de contato não é só um microfone. É uma espécie de licença poética para ouvir

o som tátil do mundo. Ele nos faz perceber que o som não está apenas no ar, mas também nas coisas. Como soa uma placa? Uma pedra? Uma árvore? Já se fez essa pergunta?

Esse tipo de microfone é um transdutor, como todos são, transformando uma energia em outra, da mecânica para a elétrica, mas que nesse caso, funciona de um modo particular, pela piezoelectricidade: a capacidade de certos cristais de gerar eletricidade quando pressionados. A pastilha de cristal piezoelétrico geralmente é feita de materiais cerâmicos piezoelétricos, como: quartzo, titanato de bário, titanato de chumbo e zircônio (PZT), nitreto de alumínio, turmalina, topázio, sal de Rochelle, e cristais de glicina. O quartzo,



por exemplo, é um composto de silício e oxigênio (SiO_2) com uma estrutura cristalina hexagonal, que, quando submetido a uma deformação mecânica, gera uma carga elétrica.

Piezein, em grego, significa apertar. Quando esses pequenos cristais são tocados pela vibração de uma superfície, produzem impulsos elétricos que podemos traduzir em som. O que ouvimos então, não é o ar vibrando, mas o próprio corpo dos objetos em movimento. Escutar com um microfone de contato é se aproximar das coisas até sentir sua respiração, é perceber que o som também vive dentro da matéria — e que cada vibração, por mais mínima, é uma forma de presença.

Construí meu primeiro microfone de contato⁵ com piezoelétrico por menos de R\$5,00 em 2014 no Tarrafa Hacker Clube⁶ (UFSC), o que parecia uma gambiarra banal, realizada em um laboratório universitário experimental, mudou completamente minha pesquisa sonora, artística e acadêmica.

A tecnologia barata e acessível, que remonta sua descoberta em 1880 pelos irmãos Pierre e Jacques Curie na França, no entanto só começa a ser realmente usada a partir da Primeira Guerra Mun-

5 Construção do microfone de contato: <https://vimeo.com/87786756?fl=tl&fe=ec>

6 O Tarrafa é um *hackerspace* situado em Florianópolis - Laboratório comunitário, espaço onde pessoas com interesses em comum, frequentemente em tecnologia, ciência, arte digital e eletrônica, política, matemática, biologia, arquitetura, segurança, e qualquer área do conhecimento humano, podem se encontrar, compartilhar conhecimentos e colaborar em projetos conjuntos. - <https://tarrafa.net/aboutUs>

Figura 1: Piezoelétrico. Fonte: synthrotek.com

dial com protótipos de sonares submarinos, cuja tecnologia atualmente se encontra presente em relógios de quartzo, microfones, sensores de pressão utilizados na engenharia elétrica e na robótica.

Através do uso dos microfones de contato criei instalações e intervenções urbanas, transformando os objetos dispostos na urbe (árvores, pontes, monumentos e etc.) em possíveis instrumentos sonoros e tornando praças públicas e monumentos escultóricos em um campo de ressignificação do espaço público, como uma prática lúdica de “tocar” (do tátil ao instrumento) e se relacionar com ambiente e com a história coladas como símbolos hegemônicos nas esculturas dispostas pelas cidades. Procuro por marcos sonoros e objetos com ressonâncias interessantes: placas, bancos, grades, monumentos... Um *objet trouve*.⁷

Tal prática, em diversas ocasiões, demonstrou que um gesto simples de interação com o espaço público, por meio da presença e do toque, pode gerar tensões significativas, sendo frequentemente interpretado como subversão da ordem e, por isso, coibido tanto por agentes do poder público quanto por cidadãos normatizadores. A seguir, apresento alguns casos.

A partir de 2014, objetos urbanos e monumentos tornaram-se o foco central da pesquisa sonora. O interesse pela materialidade do som convive com um impulso lúdico de subverter usos funcionais da cidade, revelando um jogo constante entre vigilância normativa e desejo de atravessar limites comportamentais.

7 *Objet trouvé* é um termo francês para “objeto encontrado”, usado na arte para descrever um objeto do cotidiano, natural ou feito pelo homem, que é selecionado por um artista e apresentado como uma obra de arte. Prática popularizada pelo artista Marcel Duchamp (1887–1968).

Durante o congresso do *Hemispheric Institute of Performance and Politics* em 2014 na NYU, participei do grupo de trabalho *Sound and the City*. Diante da ponte do Brooklyn, imaginei-a como uma grande harpa humana, captando suas vibrações com microfones de contato. A tentativa de tocar a estrutura se transformou em questão policial, simbolizando a colisão entre desejo de escuta e normatização dos espaços urbanos. Um policial arrancou meus microfones de contato, alegando a falta de autorização para isso.

Na obra *Homenagem ao Mineiro* (2016)⁸ — escultura de bronze em tamanho real que simboliza o trabalhador de Criciúma — realizei junto aos artistas residentes do SESC, uma intervenção urbana. Conectamos a estátua a microfones de contato, software de edição em tempo real e caixas de som. O gesto inicial de tocar a escultura gerou estranhamento, mas logo transeuntes se aproximaram e participaram, interagindo com mãos, galhos e pequenas pedras. Os sons eram captados, digitalizados e processados em *Ableton Live*, com filtros e *delays*, incluindo a repetição da frase emblemática da cidade: “*Criciúma: amor e trabalho*”, transformada em “*amor e/é trabalho*”.

A intervenção tensionou símbolos fundantes da cidade, levando à chegada da polícia para conter a ação, informando que havia uma denúncia de perturbação da paz e som alto (sem qualquer averiguação de decibéis, que seguramente estava dentro do permitido). Alegando a falta de autorização do uso do espaço público para fins artísticos, a performance se encerrou, mas seu objetivo já tinha sido cumprido: promover uma relação sensorial com os monumentos, tensionando o uso do espaço público.

8 <https://www.rodosound.com/a-deriva-sonora-praca-nereu-ramos-criciuma-brasil>

Em 2017 propus uma intervenção urbana em Florianópolis durante a mostra *Xoke: mostra independente de arte de guerra*, na qual realizei a intervenção *À Deriva Sonora - Figueira*,⁹ tendo a Praça XV de Novembro no Centro de Florianópolis e a centenária Figueira como interface sonora e tátil.

A performance consistia em gravar e manipular os sons acústicos do espaço, como o trânsito, a fala dos transeuntes e comerciantes, e a fauna, mixando junto aos sons capturados por contato, como os galhos da figueira, grades, bancos, postes, carrinho de vendedor ambulante. A população interagiu com a intervenção: garotos tocaram a árvore como uma guitarra, os transeuntes falaram suas questões nos microfones dispostos, referindo-se uma mensagem de paz, uma promoção dos seus negócios, uma imitação de um apresentador local, uma indagação política ou mesmo para reclamar daquela “anarquia” sonora que se instalara na praça.

A ideia é estar à deriva sonora em um local muito conhecido em busca de uma sonoridade, pesquisando a peculiaridade auditiva desse espaço e nessa intervenção de escuta buscar a alteridade: o Outro, os choques e tensões. As tensões estavam familiarizadas, e até camufladas, mas despiando a camuflagem e ouvindo os cidadãos como naipes musicais, as tensões se afloram. Procurar o som à deriva e escutar discursos que estão marginalizados e apagados no espaço público profanam

9 Vídeo do trabalho: <https://www.youtube.com/watch?v=EwedjkCN0qg&t=128s>

Figura 2: *À Deriva Sonora - Árvore Centenária*
Fonte: acervo do artista. Fotografia: Lizandra Mendonça

uma pacificação imposta pelo poder público.

Um dos projetos que expandiu minha escuta e percepção da natureza como forma artística em si mesma foi *Vazios Habitados* (2018),¹⁰ realizado em formato de residência artística com o Duo Strangoscope e Felipe Vernizzi, na Chapada Diamantina, BA. A proposta consistia em uma imersão audiovisual na paisagem, utilizando a própria natureza como meio e suporte para gravações e projeções.

Toda a sonoridade do projeto, inclusive as composições musicais, emerge diretamente da natureza. Utilizei microfones de contato em cactos como o mandacaru e o xique-xique, cujos es-

10 Página do trabalho no site do autor: <https://www.rodosound.com/vazios-habitados-2018>





Figura 3: *Toque o cacto*/Exposição “Vazios Habitados” MIS-SC
Fonte: acervo do artista.

pinhos produziam timbres percussivos variados, próximos a marimbas, atabaques e congas. Folhas secas, pedras e ventos locais contribuíam para uma textura sonora que traduzia a paisagem da caatinga em matéria audível.

O resultado deste projeto integrou um filme e uma exposição no Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina (MIS-SC),¹¹ além de compor o álbum *Each Morning of the World*,¹² organizado pelo curador Stéphane Marin, e o programa Radiofonias (UDESC-FM).

Na tentativa de transpor essa experiência para outro contexto, realizei uma instalação no MIS-SC em que um mandacaru foi plantado no interior do museu. O cacto, equipado com microfones de contato e conectado a uma mesa de som, difundia suas vibrações por caixas acústicas espalhadas na sala. Uma pequena placa — “Toque o Cacto” — convidava o público a interagir. O gesto, aparentemente simples, subvertia normas museológicas e sociais: atribuir valor artístico a uma planta viva, transformar o toque em ação estética, e propor a interação tátil com um corpo espinhoso, ao mesmo tempo sedutor e perigoso.

Essa instalação deu origem a uma *jam session* no museu, reunindo músicos e visitantes em torno do mandacaru como instrumento sonoro central. A planta tornou-se mediadora de uma experiência de escuta expandida: um organismo vibrátil que devolvia à arte a possibilidade de coexistir com o que é vivo, indomado e ressonante.

Provocar relações com esculturas através do toque também foi o objetivo na performance *À*

11 Exposição “Vazios Habitados” MIS-SC: <https://vimeo.com/292825223>

12 Link para a escuta do álbum: <https://chaquematindumonde.bandcamp.com/track/cactus-soundscape>

*Deriva Sonora – Boitatá Incandescente*¹³ que aconteceu no CIPS (Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades) em 2019, na UFSC. A escultura monumental de Laércio Luiz, inspirada no mito do Boitatá e construída com vigas metálicas retiradas da ponte Hercílio Luz, adentrava o lago da universidade. Microfones de contato captavam a vibração do metal, *hidrophones*¹⁴ registravam sons submersos, e a mistura digital gerava paisagem sonora híbrida, com notas metálicas, rugidos e sons animais. O público era atraído pelo som, tocava, explorava e se tornava parte da ativação sonora da escultura. Crianças e transeuntes assistiam à performance, que transformou a escultura e o espaço público em corpos vibrantes, animados pelo som e pela interação.

As experiências de transpor a natureza para o espaço interno do museu e fazê-la atuar como gatilho para outras sonoridades — abriu caminho para novas abordagens em minha pesquisa artística. Em 2023, participei da exposição *Imersão Mediterrânea*, realizada por Karla Brunet¹⁵ e pela equipe do projeto *Ecoarte* do PPGAV – UFBA.

Para essa mostra, concebi a obra interativa *Entre Terras*, que propunha ao visitante uma experiência lúdica de escuta e participação corporal. A instalação consistia em uma esfera plástica flu-

13 Página do trabalho no site do autor: <https://www.rodosound.com/a-deriva-sonora>

14 Microfone de contato subaquático.

15 Karla Brunet é artista e pesquisadora, possui doutorado em Comunicação Audiovisual. Karla é professora do IHAC, ProfArtes e PPGAV da UFBA e coordena o Ecoarte, um grupo interdisciplinar de arte, tecnologia e meio ambiente. Suas práticas artísticas envolvem fotografia, vídeo arte, visualização de dados, ambiente sensorial, arte híbrida, performance audiovisual, webart, mapeamento artístico e jogos, sempre com foco em experiências na natureza.



Figura 4: *Boitatá Incandescente*
Fonte: acervo do artista.

tuante, pintada por Rebeca Vieira, que funcionava como interface tátil entre o público e os sons do Mar Mediterrâneo — gravações realizadas por Karla Brunet nas regiões de Ceuta e Valência. A esfera continha um microfone de contato conectado a um sistema digital controlado pelos softwares *Ableton Live* e *Max for Live*. O toque do participante ativava (dependendo da pressão) 4 disparadores sonoros: o som do mar de Celta no falante da esquerda e o de Gibraltar no falante da direita, uma percussão flamenca e um sintetizador.

Em *Entre Terras – Imersão Mediterrânea*, o gesto de tocar convertia-se em escuta expandida: o corpo do visitante tornava-se mediador entre mares distantes, culturas sonoras e paisagens vibráteis. A água, elemento simbólico e físico de ligação entre territórios, emergia ali como superfície sensível — um espaço de conexão entre som, matéria e experiência.

Em terras soteropolitanas formei com Edbrass Brasil¹⁶ e Pedro Amorim Filho,¹⁷ o coletivo IHU e participamos como residentes *do Tsunami - XVII Festival de arte sonora*, que aconteceu em Valparaíso, Chile em 2023.

No processo criativo buscamos esculturas ur-

16 Edbrass Brasil é artista intermídia, educador e curador independente, com mais de duas décadas de atuação em música experimental, arte sonora e performance. Sua pesquisa articula práticas afro-diaspóricas e indígenas, desenvolvendo trabalhos em rádio-arte, instalações e intervenções sonoras apresentados no Brasil e no exterior.

17 Professor Adjunto de Música e Cultura no CECULT/UFRB, é doutor em Composição Musical pela UFBA. Atua como pesquisador e compositor nas áreas de música experimental e processos criativos, com trabalhos apresentados no Brasil e no exterior. Desenvolve pesquisas sobre ritmo, linguagem musical e práticas interdisciplinares, articulando música, performance e outras artes.

banas para possíveis obras de intervenção sonora, contudo, resolvemos exaltar as árvores *Ginkgo Bilobas* como monumentos urbanos e nos relacionar com ela e o seu entorno. Desenvolvemos então duas performances a partir das árvores: uma realizada na *Plaza de la Victória* e outra foi a performance final do coletivo IHU no *Festival Tsunami* no jardim do *Espacio La Compañía*, ambas exibidas em tempo real pela Radio Tsunami¹⁸ de modo virtual em seu site e na 88.5 FM.

A primeira, respectivamente, se trata de uma intervenção urbana. A performance radial inves-

18 <https://radiotsunami.org>

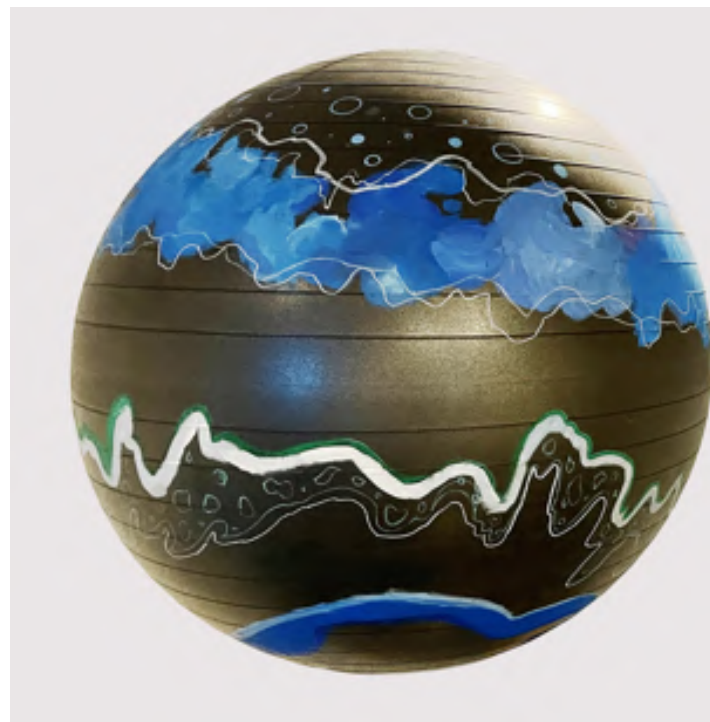


Figura 5: *Entre Terras – Imersão Mediterrânea*.
Fonte: acervo do artista.

tigou o som da praça captando com microfones direcionais, Pedro Filho entrevistava transeuntes sobre a árvore *ginko biloba* e a utilizávamos como instrumento sonoro, seus galhos possuíam microfone de contato que eram conectados ao computador, que me permitia manipular a sonoridade (timbre, envelope, reverberação e ressonadores) provida dos toques em seus galhos por Edbrass. Na segunda performance realizada no jardim do *Espacio La Compañía*, a ideia era construir um jardim sonoro onde os objetos sonoros fossem *objet trouvé* naturais do espaço. Sendo assim, nossos instrumentos eram: uma fonte d'água com hidro-

phone, uma tangerineira com microfone direcional, um *ginko biloba* com 2 microfones de contato em cada galho. Em um deles funcionava com instrumento sonoro como no caso da *Plaza de la Victória*, no outro servia como disparador de textos quando tocado, esses textos contavam sobre a origem da árvore estrangeira e a sua possível vinda para o Chile.

A performance ainda promovia ações de escutas e apreensão do som ao redor, como dos próprios ruídos na intenção de criar uma sintonia ser/espaco. Por fim, os ouvintes eram convidados a se relacionarem tátil-sonoramente com a árvore.



Figura 6: IHU - ¡Estás oyendo cosas!
Fonte: acervo do artista. Fotografia: Raúl Goycoolea

A busca do coletivo IHU é a criação transdisciplinar que envolva o meio-ambiente sendo parte dele, buscando uma relação que sensibilize a partir do entorno, de uma escuta atenta e do jogo tátil.

Chegando ao final desse relato, podemos ver um percurso de mais de uma década de pesquisa artística a partir de um dispositivo simples e acessível, capaz de potencializar escutas e nossa relação com espaço público.

A experiência da troca com o público foi tão gratificante, que me fez compartilhar a experiência da criação de um microfone de contato, atividade que realizo diversas vezes em forma de oficina.

O microfone de contato revela-se assim, como um dispositivo de escuta expandida: uma ferramenta capaz de tornar audível o inaudível, de fazer vibrar o que antes parecia silencioso. Ao captar as pulsações escondidas nos objetos, nas ruas e nos elementos da natureza, ele nos convida a uma relação sensível e tátil com o mundo. O gesto de ouvir por contato transforma o ato cotidiano de tocar em um exercício poético: um modo de habitar o espaço público pela escuta e pela experimentação. Ao mesmo tempo, seu caráter acessível e *low tech*, uma verdadeira gambiarra estética, reforça o potencial subversivo da arte como campo de invenção e jogo, que desestabiliza padrões de percepção e sociabilidade.

Nessa simplicidade técnica reside uma potência política e lúdica: a de ressignificar o espaço urbano como campo sonoro compartilhado, onde o ruído, o acaso e o improvisado se convertem em matéria de criação e em gesto de liberdade.

Essa pesquisa tem como apoio financeiro a **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)**.

Rodrigo Ramos é um artista multidisciplinar que pesquisa formas de escuta e sonoridades através da arte/tecnologia/meio ambiente. É formado em Cinema pela UFSC, mestre em Artes Visuais (PPGAV) pela UFBA e doutorando em Sonoridades (PPGCA) na UFF. Trabalha como artista sonoro e sound designer para teatro, dança e cinema. É membro do Grupo de Pesquisa SOMA. Contato: rodoramossound@gmail.com

TOCAR O PERIGO

Aquilo que não escutamos no livre improviso sonoro

Dora Moreira Barreto Cavalcante

Resumo: O presente artigo trata de uma carta para o músico Marcos Campello escrita em 2017, durante pesquisa e feitura de dissertação de mestrado. O texto parte de conversas com o artista para refletir acerca de risco, erro, livre improviso e escuta, buscando adentrar a materialidade do som e tendo como ponto central o trabalho *Niños Heroes*. Para tanto, dialoga ainda com os músicos Tom Zé, Negro Leo, John Cage, Felipe Zenícola, dentre outros, adentrando o universos de des-canção, conversas e escutas. Ao final, uma revisão da carta conversa com o pensamento sonoro de Fred Moten, iniciando uma racialização nas ideias centrais de escuta e livre improviso.

Palavras-chaves: livre improviso; escuta; som.

TOCAR O PERIGO

Aquilo que não escutamos no livre improviso sonoro

Dora Moreira Barreto Cavalcante

Entre Fortaleza e Rio de Janeiro, 2016–2026.

“Uma canção tem que ser um crime. Um crime, no mínimo.”

Tom Zé

Marcos,

Essa carta já começa na curva de um movimento, uma dobra que faço no dispositivo que criei para a dissertação. antes, eu pensava em a partir de cada conversa desenvolver uma carta endereçada à pessoa com quem conversei. Mas as conversas vão acontecendo — formais e informais, ora agendadas, registradas com gravadores e microfones profissionais, ora em momentos de fritaço via WhatsApp mesmo — e o dispositivo vai se desenvolvendo numa necessidade de pôr em diálogo as diversas conversas — inclusive as que acontecem entre minhas idéias e as dos autores, durante as leituras. É assim que começo essa carta: te convoco como interlocutor sem saber a quem, precisamente, escrevo.

É que nesse tempo de escritura da dissertação também vai ficando evidente que não existe um eu fechado, encerrado, que escreve e um Marcos — por exemplo — que seja endereço da escrita. As cartas, a escritura e a leitura vão criando — ou conhecendo — uma personagem autora e uma personagem interlocutora muito descompassadas da pesquisadora e sonidista cearense Dora Moreira e

do guitarrista carioca Marcos Campello. O mais importante, aqui, é, com lealdade e implicação, reconhecer também que possivelmente a nossa conversa seja justamente o punho desenrolado de nossas posições e definições. O risco, que tantas vezes convocamos, é também o de desenrolarmos nossos nomes, funções e autorias. Te escrevo, eu, sim, implicada, a ti, mas como dispositivo que põe a girar o motor do pensamento, que põe a se desenrolar o punho da rede, chegando ao ti em estado de alerta e atenção. Te convocando numa convocação maior à escuta. Descompassada de mim, essa escrita é também visceral, quer inventar mundo, ou melhor, *abrir um buraco no mundo*, como veremos adiante com Tom Zé. Descompasso também das escutas, da suposta intelegibilidade plena tanto do que digo quanto daquilo que me disseste nas conversas que antecedem esta carta. O dispositivo importa aqui na nossa partida, e será retomado em *ritornelo* desta carta porque desenvolvo essa pesquisa na tecitura de uma relação entre processos subjetivos e sonoridades. Na pista de John Cage, se me fosse pedido — e ainda bem que não tem sido — que eu sintetizasse em uma única pergunta o trabalho que desenvolvo, eu perguntaria: “Qual era qual? Os sons ou eu?” (CAGE, 2013, p. 127). E *qual era qual?*, meu amigo: *tu ou os sons?*

Antes que nos alvoreçamos em nossos românticos de plantão, escutemos Tom Zé contando Koellheutter, em aula inaugural da faculdade de música da Bahia: “A música não é a expressão dos sentimentos através dos sons” (ZÉ, 2011, p. 89). A pergunta de Cage é não sobre o que se expressa, e nem mesmo caça a distinção entre si e sons — é a afirmação do incategorizável e indecifrável nessa relação. Não se trata de adivinhar sentimentos,

pensamentos ou mensagens embutidas em notas, mas de escutar os sons em suas relações com os corpos e as subjetividades que os executam, que os escutam. Possivelmente, para as corporeidades e agências dos próprios sons.

Como nos fala Tom Zé, sobre o concerto de Stockhausen que assistiu, e que intitulou *A Luta do Ouvido contra o Olho*,

inicia-se para nós a experiência do som como sujeito. Protagonista privilegiado, ele não tem outro desejo, que não o de ser som. Apresenta-se nu, em estado primal, sem metáforas, sem melodia, sem signos. Um som que se quer só presença física. Apenas e tanto (ZÉ, 2011, p. 108).

Amigo, não sei se tu lembra, a gente estava falando de *improv*. Eu estava deitada na rede e você sentado no sofá. Você falou que tocar podia ser como sentar naquela rede. Se a rede está estável, bem armada, eu me sento nela, relaxo. Mas se o punho tá desenrolando, eu já vou sentar mais esperta, não vou me acomodar tanto, vou procurar um jeito diferente de estar naquela rede. “Tem que ter o risco” (CAMPELLO, 2016), você disse. “Tem que ter o perigo se balançando na rede com o punho desenrolando” (CAMPELLO, 2016).

A arte que se arrisca no desconhecido, no ignoto, para caminhar nesse fio de navalha, entre o ridículo e o brilhante, precisa de leveza, de espartana economia. Mesmo que seu referente seja a imensidão do apocalipse (ZÉ, 2011, p. 105).

Assim, adianto que para mote dessa carta partirei do trabalho *Niños Heroes*, assinado por Negro Leo, lançado ao longo de 2015, aquele em que você toca guitarra. Prefiro chamar trabalho, e não álbum, já que o que me interessa aqui são as linhas e movimentos, os caminhos que o projeto

vai desenhando desde sua concepção e invenção, mas também ao longo dos shows e dos encontros. Como conta Fred Coelho no *release* que foi convidado a fazer:

Escrever um texto sobre o que eles fazem em *Niños Heroes* é aquém, pois só pousará na superfície das coisas. É preciso que se cave. É preciso cavar a si (COELHO, 2015).

Penso nas nossas conversas como pás, mas daquelas que vão mais revirando terra, revirando a gente: aterrando sem enterrar.

Des-canção e Processo

No caso do *Niños* [*Heroes*] a canção é só mais um elemento. E me desculpe, na real, não tem isso de canção, que é um termo muito bobo e velho. Talvez funcione para um determinado grupo de músicas, composições, mas acho que não cabe falar de canção no *Niños*. Até dá, por esporte. Mas é como você usar uma forma de bolo velha pra um outro tipo de comida que não é bolo, saca? Acho que no caso do *Niños* falar do processo ajuda na reflexão (ZENÍCOLA, 2016).

Eu já vinha percebendo que o que perseguíamos não era um novo olhar para a canção. Escutando Zeni, acho que o terreno em que estamos é o da escuta do fazer — essas formas sem fôrmas des/articuladas entre sons, silêncios e palavras. Na tentativa de construir um pensamento consistente que pudesse se chamar dissertação, eu pensava em traçar um caminho, uma linha torta, rasurada, de koellreutter aos dias de hoje, aterrando no Rio de Janeiro, arriscando intersecções. Mas, escuta: os sons não são assim. A gente aqui atentando pros jeitos de fazer, de tocar, de escutar, de

rimar, sobre modos de operar essa des-canção... já é isso aqui, amigo.

Des-canção é esse termo que eu roubei do Tom Zé e que ele usa para sua própria obra. Eu gostei demais de usar ele pra falar desses sons aqui, mesmo que Zeni já tenha abandonado a categoria, eu ainda acho que pra além da categoria a des-canção ressoa demais quando o *free improv* encontra a palavra.

Minha quimera de fazer uma des-canção não aludia à canção em si, era só um artifício para eu poder cantar sem ser cantor. E, vá lá, era a truculência da fera abrindo um buraco no mundo (ZÉ, 2011, p. 24).

Sem paralelo entre Tom Zé e *Niños Heroes*, acerto que alguma inquietação, algum reviramento do corpo-cancional, em diferentes intensidades e formas que acontece nos trabalhos de Tom Zé pode nos ajudar a escutar o trabalho de vocês. Importa dizer que isso tudo, essa escrita, nossas conversas, eu acho que são sempre sobre se encontrar na escuta — escutar melhor. Escutar como aquilo que Tom Zé chama de abrir um buraco no mundo. Talvez seja disso que tratem tanto os objetos sonoros quanto essa pesquisa: a propagação do som nas partículas abrindo-um-buraco-no-mundo, a crítica de arte abrindo buraco de escuta dessas obras.

Era preciso disfarçar e mascarar a canção, eludir, enganar, para me livrar do impossível papel de cantor e ter a chance de estabelecer, sem anteprojeto nem aviso-prévio, o novo acordo tácito com o ouvinte. Em vez de ser tomado pelo páthos do artista, eu lutava para desartizar meu corpo, expressão e voz (ZÉ, 2011, p. 32).

Desartizar. São outros tempos, caminhos distintos e resultados distantes, mas não será disso que se trata em *Niños*? Talvez desartizar, em *Niños*, seja como o que Fred Coelho nos conta:

Estamos vivos em cada pausa, em cada arranjo sônico, em cada verso bélico, em cada narrativa do absurdo em curso. O disco aparece como contra-discurso dos tempos aterrorizantes em que nos afundamos a cada dia, cujos horizontes totalitários, mecanicistas, economicistas, racistas, sexistas se abrem nas vistas da janela de casa e das redes (COELHO, 2015).

Desartizar como abandonar. Menos que abandonar, passear pelas linguagens estabelecidas — seja em palavra, seja em som — pela música tradicional e permiti-la em sua relação com o acaso, com algum real que se pôde partilhar. Retirar a invenção de um universo criador, de uma mensagem e trazê-la para o âmbito cotidiano, para a intervenção e ação política. Muito distante dos significados, ainda que com versos que soam concomitantes à instrumentação. Des-canção como desartizar a canção.

Mas essa luta, sei lá, guerra civil, interna mesmo, de você ter um trabalho que é muito mais restrito e você ter que capitalizar isso de alguma forma, eu comecei a achar que isso é bom, é vida real, sabe? Comecei a questionar um pouco essas coisas que tão fora da vida real, sabe? que foi o que eu vivi durante graduação e mestrado. Fazendo uma porrada de música, pensando pra caralho, lendo pra caralho, programando pra cacete, fiz um monte de coisa bonita e tal.. hoje eu olho e falo assim.. qual a relação que tem isso?! (CAMPELLO, 2016)

Desartizar enquanto relação e possibilidade, espaços entre inventar e estar no mundo. Abrir buracos no mundo que sejam também buracos em si.

Uma vez que, para praticar uma des-canção, uma anti-canção, eu teria de renunciar à beleza — beleza ligada a tudo que era do canto e do cantar (ZÉ, 2011, p. 17).

Como Zeni explicou:

A voz surge posteriormente. Grava, edita, “monta” a voz. Isso já é um sintoma. Quem “dita” a voz não é a poesia, não é o padrão de compassos que estão na memória do compositor, nem a melodia que está na bagagem dele. Quem dita isso é o próprio improviso editado. Ele serve como a partitura da voz. A poesia talvez seja o aspecto mais flexível ali. Mas mesmo ela está a mercê dessa partitura, pois decide escolhas de palavras conforme a quantidade de sílabas, por exemplo. Como no free jazz há a inversão hierárquica entre instrumento de solo e instrumento de base: a bateria sola junto com o sax, etc, essa horizontalização... Ali no *Niños* e *Ilhas [de Calor]*, há também essa inversão da hierarquia. A voz subjulgada à fôrma que é o próprio improviso registrado e editado (ZENÍCOLA, 2016).

Emissão, pausa e Diálogo

No rastro do que Zeni partilha, é o improviso que nos arrasta para dentro e fora da escuta de *Niños Heroes*. Aí você me disse que era começar pelo não:

Você tentar ir pra outros lugares, você esquecer que... é impossível, né? Mas aí tem vários recursos que são extra-musicais. Você pode trazer um instrumento diferente pra botar, enfiar alguma coisa no meio das cordas, esfregar o negócio no chão, e aí você inventa um monte de coisa

que vai te levar pra outro lugar. Mas pra mim o principal, quando não rola *improv*, é que a pessoa não tá te ouvindo, tá na onda dela. E se ela tá te ouvindo, ela não tá tentando dialogar, e às vezes ela tá propondo uma coisa que tem muita personalidade, uma coisa que não deixa espaço, uma coisa muito grande (CAMPELLO, 2016).

Junto com essa escuta aguçada, você contou também de uma limpeza pré-*improv*, que a gente tinha que limpar os ouvidos antes de ir pro livre improviso. E aí eu te pergunto: como acessar esse estado, aguçado, de escuta e de presença? Não parece ser só sobre fazer silêncio — embora também o seja. Mas como conversar com o outro? Esse outro não só como o corpo homo sapiens que toca um instrumento ou faz um vocal, mas também o mundo: seus objetos e seus ruídos. O que me lembra John Cage em *4'33"*, por exemplo, e me conta que a escuta do mundo também é movimento dos mais caros de deslocamento para o livre improviso.

Da escuta do mundo à escuta do outro, lembro a proposição do professor Tato Tabor da disciplina que ministrou durante o semestre de 2015.2 no PPG em que estou matriculada. Tato propôs o curso como uma *pausa na emissão*, na potência da não-palavra, não-enunciado, quiçá o silêncio dizendo mais do que poderia ser dito. Para o professor, era sobre ele próprio pausar sua emissão — não operar a disciplina através de um conteúdo programático, vídeos, atividades já pré-estabelecidas, uma vez que a universidade estava em greve — e observar o que poderia soar na pausa, o que já soava mas estava inaudível, mascarado por outros sons.

No pensamento dos sons, essa proposição estaria intrínsecamente ligada à possibilidade do

compositor abdicar de uma subjetividade romântica, sua “expressão”, em prol de um diálogo com o que soa, pois o que soa já irradiaria sons. Nessa perspectiva, o som não seria organizado para ser portador de um estado de espírito de um artista (sujeito), mas seria deslocado para a potência do que está soando.

Parar um pouco antes de voltar a falar. Se aproximar da maneira como o mundo soa: quando se apaga um desenho, o trabalho continua valendo (TABORDA, 2016).

Recorto das minhas anotações frases soltas proferidas por Tato em sala de aula, Marcos, daquilo que eu não sabia que caminham com nossas proposições para a improvisação. Essa pausa que antecede a emissão em um processo coletivo de improviso. Seja esse outro humano ou não-humano.

Quando você vai improvisar com outras pessoas é foda. Tem pessoas que já chegam e te entregam... é tipo: vamo fazer uma comida juntos? Vamo. Aí a pessoa chega e traz azeitona, massa, forminha de empada e queijo. Bicho, vou fazer uma empada então, né? Tipo, você começa um *improv* e o batera começa tum-tum-pá... aí cê fala, okei, vai ter que ser um tum-tum-pá que vá se relacionar com isso... [...] só que é foda porque a tradição de improvisação tem alguma literatura, mas eu nunca encontrei nada que propusesse essa limpeza pré-*improv* pra você tentar se comunicar a partir de um nível mais básico...” (CAMPELLO, 2016)

Errar, Urrar e Analfabetismo

Quando eu toco sozinho eu sempre desafino minha guitarra de um jeito que eu não sei o que é... tá sempre diferente. Se eu der um acorde vai soar alguma coisa q eu não sei o que é e isso vai

me dar um impulso pra algum lugar.. isso é um recurso pra eu não cair nesse lugar comum. Se eu acabei um improv e vou começar outro, eu desafino a guitarra ou então ligo um pedal... pedal não que eu me atrapalho todo com pedal sozinho, não consigo... vou fazer alguma coisa, botar a guitarra no chão, alguma coisa que vai mudar minha relação com ela. E tem aquilo de você tentar não viver no passado. Você acabou de tocar uma coisa? Agora você se lava daquilo e vai fazer outra coisa (CAMPELLO, 2016).

Aqui você me arrasta pruma dobra de intervalo infrafino: adversidade como potência. Como nos lembra Itamar Assumpção, *O erro como urro*.

Quando você tá falando de improvisação, é muito mais da aceitação do que tá acontecendo, do que aconteceu, que do *estar pronto*. O *tá pronto* é: aconteceu, ficou assim. É muito mais uma pulsão do processo que do resultado. Você vai curtir o resultado que acontece porque acontece muita coisa legal, mas independente disso, o processo é que tá te guiando... é muito mais a proposta do Kiko [Dinucci]: vamos fazer de novo, mas vai ser outra coisa. Cada vez que você toca, você tá fazendo uma coisa que é diferente da outra. (CAMPELLO, 2016).

As tuas idéias de aceitação, escuta e limpeza prévia me levam a pensar em Marcel Duchamp. Como disse Tato, em sala de aula, pensando acerca da contribuição dele para a arte contemporânea ocidental: “não tem como não ir parar no Duchamp, como o cara que jogou as flechas todas e depois a gente saiu correndo atrás.”

Nota nº 9 (recto) - “les gens/ qui passent au tout dernier moment *infra-mince*” [...] nota nº 9 (verso) - “Pantalons de velours - leur siffotement (dans

la) marche par / frottement des 2 jambes est une / separation *infra-mince* signalée / par le son (ce n’est pas ? un son *infra-mince*) (DUCHAMP, 1980).

Essa idéia de Duchamp, Marcos, que não chegou a se configurar como um conceito, mas que cada vez mais se revela como engrenagem dessa pesquisa. Em suas notas sobre o *inframince*, o autor propõe um conceito aberto, que enxergo como ligado a uma suspensão do tempo-espaço, um lugar e um tempo não mensuráveis, um momento imponderável que não cessa de escapar. Para o artista, seria o momento último da passagem na catraca (*passou*) e o que se gera no friccionar contra uma calça de veludo. Estaria ainda ligado à memória quando Duchamp propõe também uma incapacidade de reconhecer como semelhantes dois objetos aparentemente idênticos.

Parece-me ter haver também com a idéia de Cage do papel que, depois de cortado, ficaria “livre da faca que foi usada para cortá-lo” (CAGE, 2013); ou de “um instrumento, como o piano, que, quando usado, deixa suas notas espalhadas por toda a música que foi tocada” (CAGE, 2013). Ou quando Nelson Freire, pouco antes de iniciar um concerto na Sala São Paulo, experimenta o piano após mais uma afinação, que para os presentes parece perfeita, e afirma que aquele piano não gosta dele. “E eu não fiz nada pra ele!”, Teria dito o músico. O que seria essa resposta que o músico espera desse piano e que não chega? De onde poderia vir? Lembro da carta que escrevi para Juçara, quando percebi no *infracino* algo que escapa na ação de um corpo sobre outro (afecção) e algum vestígio dessa ação (afecto). Esse *infracino*, me parece estar no ‘aconteceu’ do *improv*.

“Digamos que não seja um *duchamp*. Vire-o ao contrário, e eis um *Duchamp*” (CAGE, 2013,

p.72). Na ‘limpeza pré-improv’, mas também naquilo que se precisa escutar e naquilo ao qual se responde no improvido, John Cage chama atenção em uma entrevista: a possibilidade de se olhar para uma garrafa de coca-cola, e depois olhar para outra como se nunca a tivesse visto. Uma possibilidade de não reconhecer como semelhantes dois objetos da mesma fôrma. Arrisco, aqui que essa idéia seja uma linha que costure uma escuta do outro, uma aceitação da adversidade e uma limpeza prévia de si. Pensando com John Cage, como, na situação hipotética que você trouxe, usar aqueles ingredientes para não fazer a empada — fazer *deixar outra coisa entra no negócio*.

Naquele momento do *alea jacta* é interessante o papel que a guitarra elétrica desempenhou: um *ready-made* constantemente presente, despudorado e provocador, e ao mesmo tempo um lápis de grifar que ressaltou e fez emergir as mais sutis nuances diferenciais. Ela era jarro de exposição, tanto para uma evidente abordagem nova como para um detalhe quase escondido entre o tecido tecido com a entrelaçada seda. [...] quando deixo minha outra coisa, que não quero chamar de maluquice, minha outra coisa entrar no negócio, acabo achando um resultado que é muito melhor que o correto. é um reconhecimento dos defeitos (ZÉ, 2011, p. 249).

Já era 2016 e eu estava em sala de aula tentando falar um pouco sobre os sons que permeiam minha pesquisa quando falei que Arto Lindsay dizia não saber tocar um acorde. Metade da sala riu e se surpreendeu, outra metade não sabia o que aquilo queria dizer. Pus então para eles assistirem uma sessão de livre improvisação de Arto e seu parceiro Paal Nilssen-Love. Uma estudante disparou um tanto indignada: nossa, eu credi-

to que ele não sabe, ele não faz a menor idéia do que tá fazendo.” Quando acabou o vídeo, perguntei a ela o que ela achava. Ela achava que aquilo não era música. Que poderia se tratar de um diálogo, algo mais instintivo. Mas que era muito sem ordem, não era música. Se era — se é — ou não música não está em questão, de certo que aqueles sons não guardam correspondência com aquilo que o sistema tonal determina enquanto harmonia, melodia e ritmo. Mas quanto mais aquela estudante falava com propriedade sobre o que lhe incomodava naquela escuta, mais aquela sessão se concretizava enquanto algo que *aconteceu*.

O analfabetismo é um ideal difícil. Se você, criança ainda, aprende uma qualquer língua ocidental cuja estrutura de adestramento já esteja codificada subliminarmente pelas reações semânticas, a descultura torna-se um ideal quase impossível, uma utopia (ZÉ, 2011, p. 54).

Não somos analfabetos, estamos imersos na cultura. Em *Niños*, estão imersos em uma sensação à qual nomeamos — som, ainda que dissonantes. Estamos imersos em uma linguagem — a música, ainda que não tonal. Imersos ainda mais em uma outra linguagem — a palavra, ainda que se misturem idiomas e não se prendam significados. Um apanhado de referências: rock, canção, livre-improviso, cultura pop, vida contemporânea. Instrumentos que já têm caminhos conhecidos - bateria, guitarras, baixo, sintetizadores. Como revirar? Como analfabetizar a si, aos instrumentos e aos ouvidos? *Uma idéia quase impossível, uma utopia*. Mas em *Niños*, tudo é distopia. Inframince. Erro e urro.

Quando levei um amigo que não era muito da área para o lançamento do disco *Niños Heroes*, na Audio Rebel, em setembro de 2015, ele, encanta-

do pelo show, virou pra mim e perguntou: “mas menina, esse povo ensaia, né?! Como é que eles dizem: pronto, tá pronto?!” Te contando isso, arisquei:

“é que no Niños parece que o show nunca tá pronto, né?”

“não, não, o show tá pronto!”

“mas o que é estar pronto?”

“é... o show estar pronto é todo mundo estar de acordo que vai tocar naquele dia, entendeu? Isso é que é estar pronto!”

Aquilo que não escutamos

Dez anos atrás, quando entreguei no banco de dissertações da Universidade Federal Fluminense a primeira versão desse texto, o que mais me interessava sobre livre improvisação, amigo, era pensá-la como quase que composição em tempo real, na quebra da dicotomia compositor-intérprete, no momento da performance como possibilidade de presentificação dos sons e o que isso opera em subjetividades. Hoje, exatos dez anos depois, me inquieta e interessa muito mais a escuta: a qualidade de escuta necessária e urgente para que o *improv* — na música quanta na vida *em e sub-comum* aconteça. Isso, sim, tem haver com presença, com implicação e com desaprender muito além de acordes e vícios de estilos — ainda que criado pelo artista. Diz de vício de escuta, vício de presença.

Diz dessa nossa capacidade de escuta seletiva que emoquece àquilo que lhe é desconhecido e se atém ao conhecido — apenas ao semelhante, aquilo que nos foi ensinado. Você nos fala de uma limpeza pré-*improv*, amigo, e de um estado de escuta ao qual, agora, respondo em troca de

casca que oportunaria ouvir e responder — onde responder é se implicar — àquilo que teria sido inaudito pois ignorado ou banalizado — aquilo que Fred Moten nos ensina como “a resistência do objeto” (MOTEN, 2021) nos gritos de Tia Hester. É que o *free improv* após ter aprendido profundamente com o *free jazz*, chegou aos nossos ouvidos por demais embranquecido, e foi da minha escuta branca e seletiva que segui neste caminho. Portanto aqui preciso deixar, para seguirmos, esse além: o que no transe a que Zeni refere carrega daquilo que Moten aponta nos *spirituals jazz*? O que, na escuta que não acontece, diz da colonialidade? Onde a repetição de *estilo* e a não-limpeza — o *tum-tum-pá* é muito mais a supremacia branca da razão que qualquer outra coisa?

Dez anos, um doutorado e muita pêa depois, me pego ao modo como ignoramos que tudo aquilo que buscávamos aqui: o risco, a escuta, o analfabetismo, o crime, o acontecimento, o infrafino, o transe... Tudo já era assentado na história do jazz, negro. Todas as palavras portuguesas e eurocêntricas — brancas — que usamos para não chegar àquilo para o qual não tínhamos nome — quase como fetiche — já estavam ali, onde e pelas vozes que jamais conseguimos escutar. Aquilo que, sem precisar, pactuamos: como falamos de tantos processos e atravessamentos em *Niños Heroes*, assinado por Negro Leo, citando apenas autores masculinos e brancos?

Com que facilidade reconhecemos que o *free jazz* foi gatilho para o *free improv* sem jamais escutar e citar os nomes de John Coltrane, Cecil Taylor, Albert Ayler, Sun Ra, Alice Coltrane, Carla Bley, Jeanne Lee, Abbey Lincoln, substituindo-os todos por nomes brancos europeus em textos escrito por brancos brasileiros? Em determinado

ponto de seu texto, Moten nos diz que não poderíamos não escutar no canto de Abbey Lincoln o eco dos gritos de tia Hester. Eu pude, e pude escrever por três anos pouco atentando àquilo que Negro Leo traz nos versos de *Niños Heroes* e em seus gritos. Você pôde? Para além do roubo, e se percebêssemos que nossas ideias de transe e infrafino vêm se alimentando famintamente com os *spirituals*?

Na banca de defesa da dissertação, a tia Kaci Gadelha alertou: “Dora, você tirou a cor do canto de Juçara (Marçal)!” E embora tenha gostado muito desta carta pelo modo como adentramos e habitamos o som, me controu que podíamos mais — e que aquelas pessoas herdeiras das artes cariocas nem iriam conosco, nem nos deixariam ir.

É que aquilo que pactuamos sem precisar dizer — o pacto da branquitude (BENTO, 2022) — é a nossa herança. E eu não dou notícia de quem já tenha aberto mão da sua. Como o quebraríamos? Como o quebraremos? Por fim, que é certamente o começo da tese de doutorado que defendi em 2023, retomando a pergunta de John Cage — *Qual era qual, os sons ou eu?* —, eu te pergunto, *daquilo*: era você que não falava ou era eu que não escutava?

REFERÊNCIAS

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CAGE, John. *De Segunda a Um Ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Hannover: Wesleyan University Press of New England, 1995.

COELHO, Fred. *Sobre Pequenos Gigantes Heróis*. Disponível em: <http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2015/09/sobre-pequenos-gigantes-herois.html>. Acesso em: 10 jun. 2026.

LEO, Negro. *Ilhas de Calor*. QTV, 2014.

LEO, Negro. *Niños Heroes*. QTV, 2015.

MOTEN, Fred. *In the break: the aesthetics of the Black radical tradition*. University of Minnesota Press, 2003.

DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980.

ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2011.

ZENÍCOLA, Felipe de C. *Improvisação livre: aspectos estruturais e pedagógicos*, monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

Dora Moreira Barreto Cavalcante é artesã, sonidista e fuxiqueira. Doutora interdisciplinar em Linguística Aplicada (PIPGLA-UERJ), mestra em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF) e especialista em som (Iatec/RJ), tem se dedicado à pesquisa e feitura de sons encarnados em processos contracoloniais de escuta e ressonância. Contato: dora@guara.art.br

A PROGRAMAÇÃO ORIENTADA À GAMBIARRA (POG)

Um paradigma pedagógico para as artes e a educação tecnológica

Henrique Vaz

Resumo: Este artigo investiga e propõe a programação orientada à gambiarra (POG) como um paradigma pedagógico insurgente para a educação tecnológica nas artes. Em oposição aos modelos hegemônicos baseados em eficiência, usabilidade e acabamento, a POG eleva a precariedade, o improviso, o erro, a subversão e o inacabado à condição de operadores epistemológicos. O artigo articula a fundamentação teórica do paradigma — dialogando criticamente com os fundamentos da computação — e apresenta sua proposta operacional, sistematizada em um ecossistema de ferramentas e uma cartografia pedagógica aplicada. A POG se afirma, assim, como um gesto de resistência ao tecnofeudalismo algorítmico, ao colonialismo de dados e à plataformação da educação, reconfigurando o letramento digital como uma prática crítica que devolve à educação tecnológica seu caráter emancipador.

Palavras-chave: programação orientada à gambiarra; educação tecnológica; pedagogia crítica; pensamento computacional; artes e tecnologia.

A PROGRAMAÇÃO ORIENTADA À GAMBIARRA (POG)

Um paradigma pedagógico para as artes e a educação tecnológica

Henrique Vaz

Para mim, a questão que se coloca é: a serviço de quem as máquinas e a tecnologia avançada estão? Quero saber a favor de quem, ou contra quem as máquinas estão postas em uso. [...] Para mim os computadores são um negócio extraordinário. O problema é saber a serviço de quem eles entram na escola (FREIRE, Paulo. *A máquina está a serviço de quem?* Revista Bits, 1984).

1. Educação tecnológica: cenários empíricos, normativos e conceituais

A pesquisa TIC Kids Online Brasil 2019 (CETIC.BR, 2019a) atesta que 89% das crianças e adolescentes de 9 a 17 anos são usuários de internet, sendo o acesso majoritariamente móvel (95%). Esse uso intenso evidencia não apenas a conectividade, mas a interação precoce com tecnologias opacas baseadas em inteligência artificial sob regime corporativo (IA extrativista, AlaaS), levantando tensões em relação a Convenção sobre os Direitos da Criança face à exposição a conteúdos sensíveis e mercadológicos. Na esteira desse fenômeno, a TIC Educação 2019 (CETIC.BR, 2019b) aponta a ubiquidade do WhatsApp (85% dos alunos urbanos) e do Instagram (65%) para atividades escolares e sociais, plataformas pertencentes ao conglomerado Meta (DINO; MACAYA, 2020).

Essa realidade exige políticas públicas que orientem sua incorporação crítica. No Brasil, um arcabouço legal e normativo fornece tais diretrizes. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei

nº 9.394/1996) já estabelecia a inclusão digital e o uso crítico das tecnologias. O Plano Nacional de Educação (Lei nº 13.005/2014), por sua vez, prevê em suas Metas 7 e 12 a ampliação das TICs no ensino e na democratização do acesso à educação superior. Condição indispensável para isso, o Marco Civil da Internet (Lei nº 12.965/2014) assegura o acesso universal. Já a Lei Geral de Proteção de Dados (Lei nº 13.709/2018) impacta diretamente o setor ao regular o tratamento de dados de estudantes, enquanto a Lei Brasileira de Inclusão (Lei nº 13.146/2015) impõe a acessibilidade digital como requisito transversal, não como adaptação posterior. No âmbito normativo, a Resolução CNE/CES nº 1/2016 e a Resolução CNE/CP nº 2/2017 preveem a incorporação de tecnologias digitais nos currículos e na formação docente, respectivamente, sendo a primeira a norma que estabelece as Diretrizes e Normas Nacionais para a Oferta de Educação Superior na Modalidade a Distância. A Base Nacional Comum Curricular (BNCC), por fim, determina a inserção das tecnologias como elemento essencial ao processo pedagógico. Em conjunto, estes dispositivos não apenas legitimam a inovação pedagógica, mas também situam a urgência de uma “educação tecnológica” no centro das políticas educacionais.

Tal arcabouço, em sua densidade normativa, alinha-se a um movimento global de incorporação da computação na educação básica. No entanto, como observado em contextos estadunidenses, britânicos e nórdicos, a expansão legal precede a consolidação de diretrizes pedagógicas substantivas: todos esses marcos, no Brasil e no exterior, legitimam a inovação, delimitam competências e habilidades, mas permanecem relativamente silenciosos quanto às epistemologias que devem orientar sua abordagem.

No plano internacional, observa-se um movimento convergente de incorporação da Ciência da Computação na educação básica ao longo das últimas décadas. Iniciativas como o *K-12 Computer Science Framework* (K-12 COMPUTER SCIENCE FRAMEWORK, 2016; CODE.ORG, 2020; LYE; KOH, 2014; TOURETZKY et al., 2013) nos Estados Unidos, bem como políticas análogas no Reino Unido (GOV.UK, 2022), Austrália (ACARA, 2015) e Finlândia (EDUFI 2022), evidenciam um consenso crescente em torno da centralidade do pensamento computacional e do letramento digital como competências fundamentais para o século XXI.

Nesse contexto, diferentes propostas metodológicas têm sido formuladas. Souza et al. (2022) apresentam o CTProgER, um *framework* baseado em robótica educacional; Jocius et al. (2020) propõem o modelo 3C (*Code, Connect, Create*), voltado à formação docente; e Zhang et al. (2019) desenvolvem o LPK12, que integra pensamento computacional e ensino de ciências por meio de programação lógica. Apesar de suas contribuições, essas abordagens tendem a estruturar o ensino a partir de ferramentas específicas ou da programação como eixo central, frequentemente subordinando o pensamento computacional a finalidades instrumentais ou disciplinares.

Embora mais detalhado, o arcabouço brasileiro, em seu ordenamento legal, também carece de diretrizes pedagógicas substantivas sobre como ensinar computação frente aos “estudos críticos do código” (SOON, 2016; MARINO, 2020). Iniciativas como a Olimpíada Brasileira de Robótica (OBR) exemplificam essa difusão com resultados mensuráveis de engajamento (DA SILVA NÓBREGA 2022). Fundamentada em abordagens construtivistas e construcionistas (NUNES et al.,

2021), a OBR enfatiza protagonismo estudantil e articulação teoria-prática. Contudo, mesmo em iniciativas bem-sucedidas, observa-se a permanência de uma lógica pedagógica orientada à resolução de problemas dentro de estruturas relativamente estabilizadas — lógica que, como se verá, a POG vem tensionar.

Legitimar o uso da tecnologia não basta; é crucial distinguir entre “tecnologia para a educação” e “educação tecnológica”. A primeira refere-se ao conjunto de ferramentas de apoio ao ensino, como *softwares* e jogos educacionais (KRÜGER, 2006; MILETTO et al., 2004; SCHRAMM, 2009). A segunda, por sua vez, toma a tecnologia como objeto de estudo, vinculada ao desenvolvimento do pensamento computacional (BLIKSTEIN, 2008). Se a “tecnologia para a educação” instrumentaliza, a “educação tecnológica” visa formar sujeitos capazes de compreender criticamente e reinventar a técnica, superando o “adestramento digital”. Enquanto a primeira amplia o acesso e dinamiza práticas, apenas a segunda assegura autonomia cognitiva e criativa face à ubiquidade tecnológica, preenchendo, assim, o vão entre o arcabouço legal e uma formação emancipatória.

O panorama levantado revela uma tendência recorrente: a consolidação de *frameworks* que, embora ampliem o acesso e a difusão da computação, permanecem ancorados em modelos pedagógicos orientados à “eficiência”, à “previsibilidade” e à “estabilização” de práticas. É precisamente aí que emerge a necessidade de paradigmas alternativos capazes de tensionar tais pressupostos e reintroduzir a dimensão crítica e inventiva.

Essa distinção entre “tecnologia para a educação” e “educação tecnológica” não é meramen-

te terminológica ou programática. Ela carrega uma aposta epistemológica mais profunda. Se a primeira trata a técnica como ferramenta — algo a ser usado — a segunda a trata como objeto de compreensão crítica e de transformação. Nesse sentido, a “educação tecnológica” alinha-se a uma tradição que insiste na múltipla realizabilidade do “mental” sobre o “material”: a cognição pode ser realizada em diferentes suportes — silício, código, algoritmos —, o que permite não apenas estudar a mente por modelos artificiais, mas ampliar seu campo para além de seu “habitat naturalizado”. Uma educação tecnológica crítica, portanto, não pode se contentar em ensinar o uso de ferramentas digitais; precisa formar sujeitos capazes de compreender a técnica em sua materialidade, em sua lógica algorítmica e em seu potencial de reconfiguração. Do contrário, a incapacidade de transformar o mundo pode estar diretamente relacionada à incapacidade de compreendê-lo — e uma tecnologia que não se compreende criticamente é uma tecnologia que se limita a reproduzir as relações de poder que a constituem.

No contexto brasileiro, a gambiarra é também herança de práticas de sobrevivência técnica. A POG não eleva essa prática para uma estetização distanciada, mas reconhece nelas um saber que a educação formal historicamente desqualificou. Se a precariedade estrutural é violência, a gambiarra é contra-conduta (CERTEAU, 1990) que a POG sistematiza como método pedagógico. O que se segue articula essa aposta em quatro movimentos: primeiro, o diagnóstico do pensamento computacional e da POO como marcos que a POG vem tensionar; segundo, a crítica à “gamificação” e à “gamblificação” como contexto de urgência; terceiro, a fundamentação teórica do paradigma;

quarto, o diálogo imanente com a computação e a operacionalização pedagógica via Estudos Críticos do Código e laboratório documentado.

2. Do pensamento computacional à POO: fundamentos e abertura para a gambiarra

O pensamento computacional (PC) emerge como estratégia cognitiva inspirada na ciência da computação. Wing (2006) o define como a habilidade de formular problemas e soluções processáveis por um agente humano ou máquina, indo além da programação para abranger a estruturação do raciocínio e a decomposição de complexidades. Essa definição, ao incluir processos exclusivamente humanos no escopo do PC, abre o conceito a interpretações amplas — o que, para alguns críticos, dilui sua especificidade algorítmica (FOOHS et al., 2025), mas que, para os fins deste artigo, indica justamente sua plasticidade normativa: o PC pode servir a pedagogias da eficiência ou a pedagogias da subversão, dependendo de quais aspectos de sua definição se enfatizam.

Blikstein (2008) sublinha a necessidade de introduzir o PC criticamente no currículo, sob risco de a formação se reduzir a um consumo passivo de tecnologias. No Brasil, sua incorporação na educação básica e superior busca atender à demanda por letramento digital, mas persiste o desafio de evitar que se converta em mera tecnicidade, esvaziando sua dimensão crítica. Compreendê-lo como dispositivo formativo que articula lógica, criatividade e autonomia cognitiva exige, portanto, atenção não apenas ao seu núcleo algorítmico, mas às pedagogias que o mobilizam.

Nesse contexto, a programação orientada a objetos (POO) consolidou-se como paradigma pedagógico central. Baseada em classes, objetos, he-

rança e polimorfismo, a POO oferece um modelo cognitivo de resolução de problemas via abstração e modularização (BRENNAN, 2011). Seus conceitos foram adotados não apenas como técnica, mas como forma de pensar a decomposição de sistemas, orientando estudantes a mapear o mundo em entidades e interações formalizadas em código. A POO, nesse sentido, cumpre uma função estruturante: ensina a abstrair, a encapsular, a hierarquizar — talvez operações cognitivas fundantes para qualquer intervenção técnica posterior.

Contudo, a POO carrega uma normatividade técnica implícita que merece ser problematizada, não rejeitada. Sua ênfase em hierarquias, encapsulamento e previsibilidade estabiliza o mundo em taxonomias rígidas: o erro tende a ser corrigido, a eficiência valorizada e a criatividade subordinada a objetivos previamente definidos. A construção de sistemas estáveis ocupa o horizonte, enquanto a experimentação com a precariedade, a improvisação e a abertura dos processos criativos permanecem marginalizadas. Isso não constitui falha da POO, mas limite de seu escopo: ela forma para a engenharia, não para a gambiarra; para a estabilidade, não para o improviso; para o produto finalizado, não para o inacabado.

Se o PC e a POO são marcos — o primeiro por introduzir a dimensão algorítmica na educação, o segundo por oferecer um modelo didático de abstração —, ambos operam dentro de um horizonte comum: o da “previsibilidade como valor normativo”. O que permanece em aberto é se uma pedagogia que valorize a imprevisibilidade como operador epistemológico, e não como defeito a ser corrigido, pode emergir não à margem desses marcos, mas a partir de sua própria lógica interna.

2. Do *homo ludens* à luditadura, da gamificação à gambificação...

A “gamificação” — a aplicação de mecânicas de jogo a contextos não lúdicos — consolidou-se como estratégia hegemônica na educação tecnológica e no design de plataformas. No entanto, sua adoção frequentemente acrítica mascara implicações éticas e políticas profundas. Como modelo persuasivo, ela pode moldar comportamentos, reproduzindo lógicas de consumo, controle e instrumentalização, configurando o que Mattar e Czeszak (2017) intuem como “modelos predatórios”. Esse quadro é análogo à “luditadura” (ESCRIBANO, 2013), um regime de dominação e controle social que se assemelha à McDonaldisação (RITZER, 2021), à Californização (RAESSENS, 2006), à Americanização (KOOIJMAN, 2008) e à Disneyficação (HARVEY, 2000). A crítica cultural revela a contradição central: se o jogo é, por essência, a expressão do *homo ludens* e de sua liberdade criativa, sua apropriação instrumental pela “gamificação” o converte em mecanismo de normalização e performatividade (FUCHS, 2014). O que era para ser espaço de invenção torna-se ferramenta de regulação.

Se há uma década a crítica se concentrava na “gamificação” como captura do lúdico pelo produtivo, o cenário contemporâneo impõe um desdobramento mais crucial: a “gambificação” — a conversão de toda interação digital em estrutura de aposta, onde a recompensa certa é substituída pela promessa incerta do prêmio. O que antes era tornar as tarefas mais atraentes (“gamificação”) agora se expande para tornar a própria vida um ativo negociável (“gambificação”). Exemplos proliferam em escala global: plataformas de e-commerce que condicionam descontos a mecanismos

de sorteio; *fintechs* que migram de modelos de poupança para estruturas de staking e apostas; mercados preditivos que se apresentam como “democratização da informação” mas financeirizam diferenças de opinião sobre eventos geopolíticos, eleitorais e até sanitários, transformando a incerteza coletiva em oportunidade de especulação individual. A lógica é invariante: sob o pretexto da “democratização do acesso”, generaliza-se a financeirização do cotidiano — não como inclusão, mas como ampliação da dependência estrutural de renda variável sobre a qual o trabalhador não exerce controle.

Esses fenômenos não são acidentes ou desvios de percurso. Eles são a expressão explícita de um ciclo estrutural mais amplo, descrito por Cory Doctorow (2025) como *enshittification* (algo como “coisificação” ou “degradação sistêmica”). O ciclo é invariante: primeiro a plataforma é boa para o usuário (atrai massa crítica); depois, boa para o cliente-anunciante (extrai valor da atenção); por fim, boa apenas para o acionista (degradando a experiência ao máximo, pois o usuário já não tem para onde ir). Diante desse cenário, a POG posiciona-se como uma resposta radicalmente distinta. Enquanto a “gamificação” busca otimizar e controlar o engajamento por meio de recompensas externas; a “gambificação” radicaliza essa lógica, financeirizando a incerteza; e a *enshittification* consolida o processo como ciclo estrutural inevitável do capitalismo de plataforma — a POG oferece uma contraposição epistemológica. Se a “luditadura” domestica o gesto lúdico, e a “gambificação” o sequestra para o campo da dependência e da exploração financeira, e a *enshittification* o normaliza como destino inevitável, a gambiarra liberta o gesto criativo

como ato de subversão e invenção. A POG não oferece roletas, nem pontos, nem anúncios camuflados: oferece a “precariedade” (o instável, o incerto) como operador de criação, o “erro” como método, o “inacabado” como horizonte — e, sobretudo, recusa a lógica da extração como destino único da técnica.

4. Paradigma: uma abstração para além da programação

Podemos definir um paradigma como uma função de segunda ordem que relaciona singularidades a inteligibilidades possíveis. Formalmente, seja um conjunto de ocorrências singulares $S = \{s_1, s_2, \dots, s_n\}$. Um paradigma P é uma função: $P: S \rightarrow I$, onde I é o espaço das inteligibilidades. Diferente da indução ou da dedução, o paradigma move-se de singularidade a singularidade, por analogia (AGAMBEN, 2010). Assim, cada gambiarra torna-se uma singularidade que não aponta para um universal, mas para uma rede de inteligibilidades criativas. Formalmente, o paradigma estabelece relações analógicas: $P(s_i) \sim P(s_j), \forall s_i, s_j \in S$. Nesse modelo, a gambiarra é um operador G que age sobre um sistema técnico T , desativando seus pressupostos normativos: $G: T \rightarrow T'$, onde $T' \not\equiv T$, mas $T' \Rightarrow R$, sendo R um conjunto de relações e funcionalidades criativas emergentes.

Em outras palavras, a gambiarra não é “falha”, mas reprogramação subversiva: um gesto que transforma a regra em exceção e a exceção em nova regra. A programação orientada à gambiarra (POG) estrutura-se, assim, em precariedade (π) e improviso (ι) como parâmetros heurísticos: $POG(x) = f(x, \pi, \iota)$, onde f é uma função que não busca a otimização global, mas soluções

localmente adequadas. Nesse modelo, a precariedade é uma variável estrutural, e a improvisação, uma heurística de cálculo. Cada gambiarra é um teorema encarnado. Se o século XX consagrou os paradigmas de programação como abstrações metodológicas (FLOYD, 1979), propomos a POG como um paradigma emergente: uma forma de conhecimento que desativa pressupostos rígidos e expõe novas inteligibilidades criativas, transfigurando as condições do problema ao incorporar a precariedade e o improviso como motores de invenção.

É necessário aqui distinguir a precariedade como operador da POG da precariedade como condição de miséria estrutural. A primeira é escolha metodológica — a restrição deliberada que funciona como motor de invenção (como um poeta que se impõe a métrica para gerar sentido). A segunda é imposição material — a privação de condições básicas de existência que viola dignidade humana. A POG não romantiza a segunda: ela emerge, muitas vezes, em contextos onde a primeira é a única forma de resistência à segunda. A gambiarra de quem improvisa uma antena para captar sinal de rádio educativa; a técnica de patch que comunidades mantêm em software livre para evitar dependência de licenças corporativas — essas não são estetizações, mas táticas de sobrevivência crítica que a POG reconhece como epistemologia legítima. O operador π não descreve a miséria, mas recupera a agência intelectual que a miséria estrutural programática tenta negar.

5. Por um manifesto pedagógico da POG

Se a seção anterior definiu a POG como paradigma epistemológico, esta seção o operacionaliza como função pedagógica — especificando os operado-

res π , ι , σ , λ em sua dimensão formativa. A programação orientada à gambiarra (POG) constitui um paradigma pedagógico no qual o erro, a precariedade e o improviso convertem-se de contingências negativas em operadores do pensamento computacional. Se na programação clássica um algoritmo busca soluções corretas, na POG o processo pode ser formalizado como: $f: X \rightarrow Y$, onde $f(x) = y + \epsilon$, sendo ϵ o erro não como ruído, mas como variável estrutural que abre caminho a novas inteligibilidades — f encarna a função que transforma uma entrada $x \in X$ em uma saída $y \in Y$ contrariando $f(x) = y$. Nesse sentido ϵ é método: cada bug não interrompe a aprendizagem, mas desencadeia hipóteses e invenções. A precariedade, por sua vez, modela-se como um operador que restringe o espaço de soluções. Seja Ω o conjunto de todas as soluções possíveis em condições ideais. O operador de precariedade π atua sobre Ω para produzir o subconjunto S de soluções acessíveis sob restrições materiais: $\pi: \Omega \rightarrow P(\Omega)$, tal que $S = \pi(\Omega) \subset \Omega$. Pedagogicamente, S não é uma ausência, mas um espaço de busca que mobiliza a invenção. A precariedade, assim, é um operador criativo que motiva a reconfiguração a partir do disponível.

O improviso (ι) surge como heurística legítima em contextos de incerteza. Formalmente, pode ser descrito como uma função parcial $\iota: X \dashrightarrow Y$, definida apenas para um subconjunto próprio de X . Esta incompletude não é uma falha, mas a condição de possibilidade para a criação situada: onde a função formal $f: X \rightarrow Y$ é indefinida, o improviso ι opera, preenchendo os vazios com conhecimento local, adaptativo e emergente da urgência do contexto. A subversão (σ) é o princípio pedagógico que [des]opera as normas rígidas, ex-

pondo a contingência de toda regra técnica. Ela não se opõe à funcionalidade, mas à sua “normatização hegemônica”. Esse princípio se materializa na própria ação do operador gambiarra $G: T \rightarrow T'$, onde a subversão garante que $T' \neq T$ e que $T' \Rightarrow R$. Educar pela subversão é demonstrar, através da gambiarra, que um sistema pode ser reconfigurado para servir a novos fins e valores, mantendo-se operante sob critérios reinventados... Educar pela subversão é, por exemplo, demonstrar que um mesmo algoritmo de ordenação pode ser reconfigurado para gerar desordem composicional intencional — não para invalidar o algoritmo, mas para expor que sua neutralidade técnica é construção histórica.

Por fim, o inacabado (λ) é reconhecido como força motriz, opondo-se à ideologia do produto finalizado. Seja P o estado de um projeto em um dado momento. O operador de inacabamento λ atua de forma contínua, gerando uma trajetória de estados sempre abertos: $\lambda: P(t) \rightarrow P(t + \Delta t)$, onde $P(t + \Delta t)$ nunca coincide totalmente com $P(t)$, sendo sempre uma expansão, fragmento ou mutação. O projeto é, assim, um “processo infinito”, cuja abertura estrutural é assumida como condição da criação, onde cada execução é uma variação.

Em síntese, a POG propõe uma pedagogia fundada na precariedade, na improvisação e na subversão. Cada gambiarra pode ser entendida como um teorema encarnado na matéria técnica, cuja demonstração se escreve em cabos improvisados, circuitos reconfigurados e linhas de código remendadas. Ensinar a POG significa ensinar a pensar a técnica como território estético e político, em que cada restrição pode se tornar recurso, cada erro pode se tornar método, e cada improviso pode se tornar conhecimento. Podemos agora reformular a definição da POG como função pedagógica mais

completa: $POG(x) = f(x, \pi, \iota, \sigma, \lambda)$, onde a precariedade (π) e o improviso (ι) fundam a prática, a subversão (σ) garante que cada solução reconfigura normas, e o inacabado (λ) assegura que o processo é sempre provisório, aberto a mutações. Essa formulação não apenas descreve a POG como pedagogia da precariedade e improviso, mas como teoria formal da “abertura” e da “reconfiguração”, que pode ser lida tanto em chave filosófica quanto didática...

6. Diálogo com os fundamentos da computação: a POG como crítica imanente

A programação orientada à gambiarra (POG) não se posiciona à margem da ciência da computação, mas engaja-se em um diálogo profundo e crítico com seus fundamentos epistemológicos. Longe de rejeitá-los, a POG os reconhece como um campo onde significados são construídos. Ela opera uma crítica imanente, utilizando as próprias ferramentas e conceitos da computação para expor seus pressupostos culturais e abrir espaço para alternativas. Este diálogo ocorre nos principais eixos:

6.1. Algoritmos: da eficiência operacional à ineficiência expressiva

Na ciência da computação clássica (KNUTH, 1997), um algoritmo é definido por sua concretude e eficiência, sendo a Análise de Complexidade (Big-O) a métrica soberana. A POG propõe uma resignificação: o algoritmo como texto cultural e “performance estética”. Enquanto a computação tradicional busca otimizar para $O(n \log n)$ ou $O(1)$, a POG explora voluntariamente complexidades “ineficientes” — como $O(n^2)$ ou recursões profundas com custo exponencial $O(2^n)$ — para gerar consequências imprevistas. A ineficiência

deixa de ser um defeito e torna-se um parâmetro composicional. Um *loop* intencionalmente mal-condicionado, em vez de travar, pode gerar uma textura de *buffer overflow* sonoro. O conceito de abstração, central no pensamento computacional (WING, 2006), é reapropriado. Não se abstrai para escamotear complexidade e criar interfaces ótimas, mas para criar “camadas de opacidade”. Uma função *gerarSom()*, na POG, pode não encapsular uma lógica determinística, mas sim uma cadeia de processos onde a relação entre *input* e *output* é não linear e deliberadamente obscura.

6.2. Estruturas de dados: reconfigurando hierarquias e linearidades

Estruturas de dados são os alicerces lógicos sobre os quais os algoritmos operam. A POG intervéem nessas estruturas, questionando suas lógicas inerentes de organização. Estruturas arbóreas (árvores binárias, BSTs), que impõem uma relação hierárquica e ordenada, são desestabilizadas. Na POG, uma “árvore sonora” (grafos de síntese frequentemente estruturados como árvores de dependência) em DSP ou DDSP (processamento digital de sinais diferenciável) pode ser percorrida de forma não-ordenada, com saltos entre nós, ou ter sua hierarquia corrompida para produzir aglomerados caóticos de eventos e artefatos: “corromper a hierarquia” transforma a árvore em um grafo direcionado com ciclos, acessos não determinísticos ou quebra de dependências parentais em pipelines de processamento — gesto que, no domínio do áudio, se materializa como *feedback*, *aliasing* por sobrecarga espectral ou modulação caótica. Estruturas lineares como listas encadeadas e filas (FIFO – *First-In-First-Out*) implementam uma temporalidade sequencial e

progressiva. A POG explora o seu avesso: pilhas (LIFO – *Last-In-First-Out*) para criar palíndromos, ou quebras deliberadas da linearidade para introduzir rupturas. Um Array ou List é tratado não como um contêiner ordenado, mas como um campo de possibilidades onde os índices podem ser acessados de forma “aleatória”, reversa ou através de funções de hash imperfeitas.

6.3. Paradigmas de programação: a gambiarra como metalinguagem

A POG recusa a adesão dogmática a um único paradigma, posicionando-se como uma prática “meta-paradigmática”. Em um OO (Orientação a Objetos) tensionado, o encapsulamento é violado para expor variáveis internas; a herança cria híbridos disfuncionais; o polimorfismo opera por pura contingência, não por substituição de Liskov. A programação funcional subvertida introduz deliberadamente efeitos colaterais e estado mutável em funções “puras”, transformando *map* ou *reduce* em processos imprevisíveis. Estruturas de controle corrompidas *if*, *for*, *while* — a base do fluxo imperativo — são subvertidas, condicionais (*if*) podem ser escritas para que a condição seja quase sempre verdadeira ou falsa, criando vieses sistemáticos. *Loops (for)* podem ter seus contadores corrompidos em tempo de execução, gerando estruturas que se auto-desorganizam.

6.4. A máquina abstrata: colapso entre programa e dado

Em um nível mais profundo, a POG engaja-se com o modelo de von Neumann. Na performance de *live coding*, o código (armazenado na memória) pode ser modificado em tempo de execução por quem estiver programando e imediatamente re-

processado pela UCP, colapsando a distinção entre programa e dado. Esta é uma materialização técnica do princípio filosófico da POG: a indissociabilidade entre a ferramenta e o pensamento. Em termos de teoria da computação, tal gesto pode ser aproximado da máquina de Turing — não como modelo abstrato desencarnado, mas como performance material de reescrita. A máquina de Turing teórica opera sobre uma fita infinita onde lê, escreve e desloca símbolos segundo regras de transição fixas. Na programação em tempo real, quem programa faz algo mais radical: as próprias regras de transição são reescritas enquanto a execução ocorre. A fita, na POG, não é dada — é improvisada; não é infinita — é precária, sujeita a vazamentos de memória e corrupções que se tornam eventos composicionais.

Essa recursividade performativa configura o que se poderia chamar de “metamáquina”: o programa é simultaneamente objeto (o que é executado) e operador (o que modifica a execução). O colapso entre programa e dado, materializado na arquitetura von Neumann onde ambos residem na mesma memória, é aqui elevado à potência criativa: quem programa não apenas habita a máquina, a reprograma enquanto habita. Essa é a essência filosófica da POG: “criar é também reinventar as condições da própria criação” — não como metalinguagem distanciada, mas como ação situada no tempo de execução. Enquanto a engenharia de software tende a abstrair o tempo em favor da eficiência e da previsibilidade, a POG o expõe como matéria “estética”. O erro, o atraso ou o *crash* deixam de ser falhas técnicas e passam a ser eventos performativos — o cálculo não elimina a contingência, mas a acolhe como fonte de sentido e invenção.

6.5. Complexidade e computabilidade: os limites do cálculo

A POG estabelece um diálogo crucial com a teoria da computação, particularmente com os “problemas da parada” e da complexidade de Kolmogorov. A POG opera no território dos algoritmos não garantidamente terminantes. Um processo sonoro que pode, em teoria, executar-se indefinidamente ou entrar em um estado de não-resposta, é abraçado como uma fonte de tensão composicional. A incerteza sobre se um processo terminará torna-se parte da textura da performance onde o “problema da parada” verte-se em recurso criativo. A complexidade de Kolmogorov, entendida como a medida do tamanho da menor descrição possível de um objeto, busca sempre a forma mais concisa de representação. A POG, em contrapartida, subverte esse princípio ao explorar justamente o seu reverso: implementações propositalmente verbosas, redundantes ou circularmente complexas para produzir sons ou comportamentos que, em essência, seriam simples. A “ineficiência” não é desperdício: é camada de opacidade sonora que a transparência funcional eliminaria. O que na teoria da informação seria lido como desperdício de recursos, na POG se converte em potência criativa, pois desafia a ideia de que a melhor representação é necessariamente a mais curta e revela que a redundância também pode ser produtora de sentido.

6.6. Lógica e sistemas formais: a falha como inferência

A gambiarra engaja-se de modo singular com os fundamentos da lógica computacional ao transformar princípios rígidos em matéria plástica. Os sistemas de tipos, tradicionalmente concebidos

como garantias formais de consistência, passam a operar na POG como sugestões maleáveis, sujeitas a transgressões deliberadas. *Type casting* indiscriminado, heranças circulares e estruturas de dados logicamente inconsistentes são cultivados pelo seu potencial de invenção, instaurando aquilo que se pode chamar de uma “lógica do malfuncionamento”. Do mesmo modo, as falhas de inferência, que em um compilador ortodoxo resultariam na interrupção do processo, são aqui reapropriadas como método criativo. A mensagem de erro, o *stack trace* e até o estado de memória corrompido deixam de ser ruído indesejado e se tornam insumos para a composição, instaurando uma espécie de raciocínio abduutivo inscrito no próprio código. A POG, assim, revela que a inconsistência e a falha não precisam ser corrigidas, mas podem ser vertidas em “estatuto poético” ou como operadores de criação.

Ao realizar este diálogo ampliado com os fundamentos da computação — da eficiência algorítmica à lógica formal —, a POG demonstra que a gambiarra não é sinônimo de ignorância técnica, mas o oposto: é a aplicação de um “conhecimento técnico” com uma intenção crítica. Quem programa nesta perspectiva identifica os valores e hierarquias embutidos nas estruturas mais fundamentais das tecnologias computacionais e, sobretudo, assume reconfigurá-las para epistemológicas plurais.

7. POG e os limites da Programação Criativa: uma leitura a partir dos Estudos Críticos do Código

A noção de “programação criativa” (*creative coding*) emergiu no início dos anos 2000, vinculada a linguagens como Processing e plataformas

como Arduino, com a nobre intenção de deslocar a ênfase da eficiência e do rigor formal para a expressividade e o acesso democrático ao código (FRY; REAS, 2007). Nesse contexto, programar deixou de ser apenas uma atividade técnica para se tornar também uma prática estética. Contudo, ao se consolidar, esse campo passou a carregar suas próprias normatividades. A proliferação de ambientes amigáveis, bibliotecas pré-configuradas e estéticas “polidas” instauraram um regime de criatividade que, se por um lado democratiza, por outro domestica a potência da experimentação. O risco, como alertam Berry e Dieter (2015), é que a “programação criativa” acabe aprisionada em um design de interfaces que repete a lógica da indústria cultural: intuitiva, fluida, mas também previsível e reprodutível.

É precisamente contra essa domesticação que se insurgem os “estudos críticos do código” (*critical code studies* – CCS). Propostos por Mark C. Marino (2020), os CCS aplicam a hermenêutica crítica à interpretação do código computacional, argumentando que as linhas de código não são neutras — elas carregam valores, retóricas e pressupostos culturais que podem (e devem) ser analisados como se analisa um texto literário. O código não é apenas funcional; é também um sistema sóico com sua própria retórica. Essa virada interpretativa, no entanto, não se limita à leitura estática do código-fonte. Como demonstra Winnie Soon (2016) em sua tese *Executing Liveness*, é preciso ir além: o código precisa ser executado, testado e subvertido em suas operações vivas. Soon propõe uma *reflexive coding practice* que combina *close reading* do código, *iterative trials* (BERRY, 2011) e *cold gazing* (ERNST, 2013; PARIKKA, 2011, 2012) para examinar a dimensão viva e performativa do código em rede.

A programação orientada à gambiarra (POG) pode ser lida, nesse quadro, como uma pedagogia que operacionaliza as meditações do CCS e da *reflexive coding practice* no contexto da criação artística e da educação tecnológica. Enquanto a “programação criativa” tradicionalmente se preocupa em superar barreiras técnicas para a expressão, a POG as erige em matéria-prima da criação. Enquanto o *creative coding* busca a fluidez e o acabamento, a POG cultiva a precariedade (π), o improvisado (ι) e o erro (ε) como operadores epistemológicos. Enquanto os CCS nos ensinam a ler o código como texto cultural, a POG nos ensina a reprogramá-lo como gesto subversivo — transformando a regra em exceção e a exceção em nova regra.

Cada gambiarra, nesse paradigma, é mais do que um arranjo provisório: é um teorema encarnado (nos termos da POG) e, simultaneamente, um objeto de estudo crítico (nos termos dos CCS). O código não é só cálculo, mas matéria plástica, dobrável, suscetível à torção criativa. A mensagem de erro, o *stack trace*, o *buffer* vazio, a consulta inexecutável — tudo o que na engenharia de software é ruído ou falha — torna-se, na POG, insumo para a criação e documento para a análise crítica. Assim, a “programação criativa” deixa de ser um espaço domesticado de expressividade e se reconfigura como um território de precariedade insurgente, onde *bug*, remendo, *glitch* e risco se convertem em condições de possibilidade para formas de arte, pensamento e existência que escapam à lógica da eficiência e da reprodutibilidade industrial.

7.1. Da hermenêutica crítica à poiese gambiológica

Se os “estudos críticos do código” nos ensinam a ler o código como texto cultural — carregado de valores, retóricas e pressupostos ideológicos —, resta a questão de como essa leitura se converte em gesto pedagógico. A resposta da POG não está em aplicar os CCS como conteúdo a ser ensinado, mas em operacionalizar sua lógica hermenêutica como método de criação. O código, nessa transposição, deixa de ser objeto de análise estática para tornar-se território de intervenção performática: cada linha é simultaneamente leitura crítica e reescrita subversiva.

Essa transposição foi sistematizada em um protocolo pedagógico aplicado no Departamento de Música do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) no primeiro semestre de 2022, envolvendo três disciplinas distintas — Música e Tecnologia I (MUS156), Composição Musical (MUS141/142/143/146/147) e Arranjo Vocal & Instrumental I (MUS290) —, totalizando 28 estudantes de graduação. O dispositivo metodológico foi o “ensaio algorítmico”: não uma “peça” ou “obra” finalizada, mas um experimento documentado que parte da engenharia reversa dos algoritmos de design de instrumentos musicais



Figura 1: Capa e contracapa do álbum Ensaaios Algorítmicos I (2022): documentação fonográfica da disciplina Música e Tecnologia I (MUS156-2022/1), resultado da aplicação da POG como método pedagógico. Os ensaios musicais materializam a engenharia reversa de algoritmos de design instrumental (acústico, eletrônico, digital, cultural) via código criativo e gambioluteria. A publicação como avaliação subverte o portfólio acadêmico privado, instaurando ciclo de criação de ponta a ponta (concepção, gravação, design, distribuição) operado em laboratório com as turmas. Arte de capa: Катерина Богатова. Coordenação: Henrique Vaz. UFJF/Estúdio IAD.

Disponível em: <https://estudio-iad-ufjf.bandcamp.com/album/ensaios-algor-tmicos-i>. Acesso em: 15 abr. 2026.

(acústicos, eletrônicos, digitais e culturais) para reconfigurá-los via código criativo e gambioluteria enquanto método de luteria pós-digital.

A inversão pedagógica operada aqui é fulcral. Em disciplinas tradicionalmente analíticas, a lógica hegemônica prescinde da dissecação de repertório autorizado, subordinando o estudante à posição de receptor crítico. A POG reverte esse fluxo: o estudante de bacharelado em instrumento, por exemplo, cuja formação se concentra em interpretação, torna-se autor, compositor e criador não por acumulação de competências técnicas prévias, mas por imersão direta na materia-

lidade do fazer. A gambioluteria — método que colapsa a distinção entre lutier, compositor e executante — funciona como operador de desidentificação: o estudante não aplica conhecimentos sobre instrumentos, reprograma o próprio conceito de instrumento.

O protocolo desenvolveu-se em três movimentos interdependentes. Primeiro, a desmontagem epistemológica: cada estudante selecionava um instrumento (convencional ou imaginário) e mapeava seus algoritmos de design — acústico (resonância, timbre, afinação), eletrônico (circuito, sensoriamento, amplificação), digital (sín-



Figura 2: Capa e contracapa do álbum Ensaios Algorítmicos II (2022): segundo volume da série, documentando a aplicação da POG em cinco disciplinas de Composição Musical (MUS141/142/143/146/147-2022/1), IAD/UFJF. Onde o Volume I operou em disciplina tecnológica (Música e Tecnologia I), o Volume II demonstra a transversalidade do método — a gambiarra como operador de integração curricular, não como conteúdo isolado. A sobreposição de nomes com o Volume I indica continuidade longitudinal de estudantes em múltiplas disciplinas simultâneas. Arte: Катерина Богатова. Coordenação: Henrique Vaz.

Disponível em: <https://estudio-iad-ufjf.bandcamp.com/album/ensaios-algor-tmicos-ii>. Acesso em: 15 abr. 2026.

tese, processamento, protocolo de comunicação) e cultural (função social, simbologia, história de uso). Esse mapeamento não buscava fidelidade taxonômica, mas “opacidade produtiva”: a incompreensão parcial, a suposição abductiva, o erro de leitura eram cultivados como pontos de fuga para a invenção.

Segundo, a reconfiguração gambiológica: a partir desse mapeamento, o estudante construiu um artefato sonoro utilizando materiais de baixo custo, hardware reaproveitado e código criativo. Aqui, os operadores da POG atuam em conjunto: a precariedade (π) impõe restrições materiais que

funcionam como motor de invenção; o improvisado (ι) preenche lacunas de conhecimento técnico com soluções situadas; a subversão (σ) quebra a distinção software/hardware, compositor/instrumentista, teoria/prática; e o inacabado (λ) suspende a ideia de produto finalizado em favor do processo documentado.

Terceiro, a publicação como avaliação: a avaliação das disciplinas não se deu mediante prova ou rubrica convencional, mas pela publicação fonográfica dos ensaios em três volumes. Essa escolha não é meramente administrativa: ela quebra o paradigma da academia como espaço de acu-



Figura 3: Capa e contracapa do álbum Ensaios Algorítmicos III (2022): terceiro volume da série, documentando a aplicação da POG na disciplina Arranjo Vocal & Instrumental I (MUS290-2022/1), IAD/UFJF. Os ensaios consolidam o ciclo formação — da disciplina tecnológica às disciplinas composicionais, chegando à disciplina de arranjo. A POG aqui opera como maturação metodológica: o discente que antes improvisava circuitos integrados, sistemas modulares e desmontava algoritmos agora reconfigura a lógica de agrupamento instrumental sob o prisma da gambioluteria. A série lançada constitui prova de conceito da transversalidade e replicabilidade do método. Arte: Катерина Богатова. Coordenação: Henrique Vaz.

Disponível em: <https://estudio-iad-uffj.bandcamp.com/album/ensaios-algor-tmicos-iii>. Acesso em: 15 abr. 2026.

mulação simbólica privada e instaura um ciclo de criação integrado — composição, gravação, edição, design gráfico (por Катерина Богатова), publicação e distribuição — operado inteiramente em laboratório com as turmas. O “selo” aqui não imita a indústria cultural, mas subverte a lógica do portfólio acadêmico: o ensaio não é arquivado para avaliação do professor, mas lançado como artefato público.

O termo “entalhe” — presente no subtítulo dos três volumes — opera como alegoria metodológica. Em sua acepção tradicional, o entalhe é o gesto do lutier que esculpe a madeira para dar forma ao instrumento. Na POG, o entalhe torna-se intervenção multimodal: é o corte no código, o *glitch* no circuito, a modificação no protocolo de comunicação, a reinvenção da interface humano-máquina. Remete aos campos de *New Interfaces for Musical Expression* (NIME) e *Human Interface Device* (HID), mas não como aplicação de tecnologias pré-fabricadas — como crítica imanente à própria lógica da interface, que a POG desestabiliza em favor de corporeidades computacionais precárias.

Os Ensaio Algorítmicos materializam, assim, a conversão dos “estudos críticos do código” em pedagogia. Se Marino (2020) propõe o *close reading* do código e Soon (2016) propõe a *reflexive coding practice*, a POG acrescenta uma terceira dimensão: fazer-como-pensamento, onde a gambiarra é simultaneamente leitura crítica, escrita subversiva e performance documentada. O código não é apenas interpretado ou executado, mas reconfigurado como instrumento — e o instrumento, por sua vez, é reconfigurado como código. Essa recursividade performativa é o cerne da transposição metodológica: os CCS operacionalizam a pedagogia não como teoria aplicada, mas como prática que teoriza a si mesma no ato.

8. Sistematização e horizontes: da poiese aos paradigmas

Os três volumes dos Ensaio Algorítmicos (Figuras 1-3) não são ilustrações da POG: são sua materialização inaugural. A partir dessa poiese, as cartografias das Figuras 4 e 5 — antes rascunhos prospectivos — tornam-se mapas de um território já percorrido. O que se segue é a derivação teórica dos princípios operacionais testados em laboratório, com suas confirmações, complexificações e limites.

8.1. Teoremas encarnados: das abstrações aos artefatos

A Figura 4 mapeia a transfiguração de blocos clássicos da computação em operadores da POG. A experiência dos 28 estudantes em três disciplinas distintas revela que essa transfiguração não ocorre apenas no código, mas estruturalmente nas práticas curriculares. Quando a Composição Musical e o Arranjo são convertidos em laboratório de engenharia reversa, ocorre um deslocamento metacurricular: o operador subversão (σ) atua não apenas sobre algoritmos, mas sobre a arquitetura institucional do currículo. A “árvore de decisão” da ementa é percorrida de forma não-ordenada, com saltos entre nós que deveriam ser sequenciais, gerando aglomerados de atividades onde a teoria e a prática se confundem — espelhando, no nível pedagógico, a corrupção hierárquica que a Figura 4 atribui às estruturas de dados.

A Figura 5, por sua vez, lista operadores gambiologos vinculados a ferramentas técnicas específicas. A poiese dos Ensaio complexifica essa vinculação: as ferramentas não são mobilizadas por eficiência, mas por potencial de desvio. O SuperCollider, listado sob “síntese errática e abstração opaca”, foi utilizado não para geração sonora

| ***** | | | |
|--|---|---|----|
| ***** | | | |
| BLOCOS CLÁSSICOS DA COMPUTAÇÃO | TRANSFORMAÇÃO NOS EIXOS POG | COMENTÁRIO CRÍTICO-CRIATIVO | |
| 1 MEMÓRIA (RAM, REGISTRADORES, PILHA, HEAP) | 2 A MEMÓRIA DEIXA DE SER MERO REPOSITÓRIO ESTÁVEL E PASSA A SER ESPAÇO PERFORMATICO, INSTÁVEL E SUJEITO A VAZAMENTOS, SOBREPOSIÇÕES E CORRUPÇÕES. | 3 A PRECARIÉDADE DA MEMÓRIA É CULTIVADA COMO OPERADOR EXPRESSIVO: MEMORY LEAKS OU ESTADOS "CORROMPIDOS" SE TORNAM MATÉRIA SONORA OU VISUAL, INSTAURANDO UM ESPAÇO DE IMPROVISO. | 4 |
| 5 FLUXO DE CONTROLE (CONDICIONAIS, LAÇOS, LOOPS, CONCORRÊNCIA) | 6 EM VEZ DE ESTRUTURAS RÍGIDAS, O FLUXO É CONSTATAMENTE DESVIADO, SUSPENSO OU SATURADO POR INTERFERÊNCIAS EXTERNAS E IMPROVISOS EM TEMPO REAL. | 7 O INACABADO SE MANIFESTA: LOOPS INFINITOS, CONDIÇÕES PARADOXAIS E RACE CONDITIONS SÃO ASSUMIDOS COMO DRAMATURGIAS DO TEMPO. | 8 |
| 9 DADOS E TIPOS (INTEIROS, FLOATS, BOOLEANOS, STRINGS, ARRAYS) | 10 TIPOS NÃO COMO LEIS, MAS COMO SUGESTÕES PLÁSTICAS: TYPE CASTING ARBITRÁRIO E ESTRUTURAS INCONSISTENTES SÃO EXPLORADAS CRIATIVAMENTE. | 11 A LÓGICA ABDUTIVA DA GAMBIARRA: ONDE A COMPUTAÇÃO EXIGE CONSISTÊNCIA, A POG ENCONTRA NA CONTRADIÇÃO UMA FONTE DE INVENÇÃO. | 12 |
| 13 EXCEÇÕES E ERROS (TRY=CATCH, STACK TRACE) | 14 ERROS NÃO SÃO CORRIGIDOS, MAS PERFORMADOS: MENSAGENS DE EXCEÇÃO, STACK TRACES E CRASHES SÃO MATERIALIZADOS COMO SOM, IMAGEM OU GESTO. | 15 O ERRO É CONVERTIDO EM ESTÉTICA: A FALHA DEIXA DE SER OBSTÁCULO PARA SE TORNAR RECURSO EPISTEMOLÓGICO. | 16 |
| 17 COMPILADORES E INTERPRETADORES | 18 A DISTINÇÃO ENTRE TRADUÇÃO E EXECUÇÃO SE DISSOLVE: CÓDIGO PODE SER MODIFICADO EM TEMPO REAL, COM RESULTADOS IMPREVISTOS. | 19 A SUBVERSÃO CONTRA O RIGOR DO COMPILADOR: EM LIVE CODING, O CÓDIGO É FLUXO ABERTO E NUNCA SE ESTABILIZA COMO PRODUTO FINAL. | 20 |
| 21 ARQUITETURA DE HARDWARE (VON NEUMANN, PARALELISMO) | 22 A SEPARAÇÃO CLÁSSICA ENTRE PROGRAMA E DADO É COLAPSADA: AMBOS SE CONFUNDEM NA PERFORMANCE, ESPELHANDO A FILOSOFIA POG. | 23 A PRECARIÉDADE ONTOLÓGICA: O QUE ERA DISTINÇÃO TÉCNICA TORNA-SE METÁFORA DA INDISSOCIABILIDADE ENTRE FERRAMENTA E PENSAMENTO. | 24 |
| 25 REDES E COMUNICAÇÃO (SOCKETS, PROTOCOLOS, APIS, OSC= MIDI) | 26 REDES INSTÁVEIS, CONEXÕES QUEBRADAS E LATÊNCIAS SÃO INTEGRADAS AO PROCESSO CRIATIVO, EM VEZ DE SUPRIMIDAS. | 27 A FALHA DE REDE COMO GESTO ESTÉTICO: A PRECARIÉDADE DA COMUNICAÇÃO É CONVERTIDA EM IMPROVISO COLETIVO. | 28 |
| 29 ALGORITMOS CLÁSSICOS (ORDENAÇÃO, BUSCA, OTIMIZAÇÃO) | 30 A EFICIÊNCIA DEIXA DE SER VALOR CENTRAL: ALGORITMOS SÃO "MAL OTIMIZADOS" DE PROPOSITO PARA GERAR RUÍDO, LATÊNCIA OU REDUNDÂNCIA CRIATIVA. | 31 COMPLEXIDADE DE KOLMOGOROV INVERTIDA: A REDUNDÂNCIA E A VERBOSIDADE SE TORNAM CAMINHOS DE INVENÇÃO ESTÉTICA. | 32 |
| 33 INTERFACES GRÁFICAS E I=O | 34 A INTERAÇÃO NÃO É SUAVIZADA, MAS TORNADA OPACA, GLITCHADA OU IRREGULAR. | 35 A ESTÉTICA DO GLITCH: FALHAS GRÁFICAS E SONORAS COMO INTERRUPÇÕES PRODUTIVAS QUE DESAFIAM A ERGONOMIA HEGEMÔNICA DO DESIGN. | 36 |
| 37 INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL (APRENDIZADO SUPERVISIONADO E NÃO SUPERVISIONADO) | 38 A "ALUCINAÇÃO" DA IA É VALORIZADA COMO RECURSO CRIATIVO E NÃO CORRIGIDA COMO ERRO, ARTEFATOS PERFAZEM-SE EM ESTATUTO POÉTICO. | 39 CONTRA A TIRANIA DO "RACIOCÍNIO", A ALUCINAÇÃO É CELEBRADA COMO DIREITO COMPUTACIONAL DE SONHAR. | 40 |

Figura 4: Cartografia da transfiguração de blocos clássicos da computação em operadores da POG. Originalmente prospectiva, esta matriz foi reconfigurada após aplicação em três disciplinas (MUS156, MUS141/142/143/146/147, MUS290) com 28 estudantes, 2022/1, IAD/UFJF. A precariedade (π), o improviso (ι), a subversão (σ) e o inacabado (λ) emergem não apenas como operadores de código, mas como deslocamentos metacurriculares: a “árvore de decisão” da ementa é percorrida de forma não-ordenada, espelhando a corrupção hierárquica atribuída às estruturas de dados.

Fonte: Elaboração própria em impressora matricial.

| OPERADOR GAMBIOLOGICO | FERRAMENTAS, AMBIENTES e PLATAFORMAS DE DESENVOLVIMENTO | FUNÇÃO NA PEDAGOGIA POG |
|---|--|---|
| SÍNTESE ERRÁTICA E ABSTRAÇÃO OPACA | SUPERCOLLIDER, PURE DATA, CSOUND, CHUCK, FAUST | NUCLEAÇÃO DA POG: A SÍNTESE ALGORÍTMICA É FUNDADA NA PRECARIIDADE E NO ERRO COMO PARÂMETROS COMPOSICIONAIS. CRIA-SE CAMADAS DE OPACIDADE SONORA COMO ALTERNATIVA CRÍTICA À TRANSPARENCIA FUNCIONAL, TRANSFORMANDO RADICALMENTE O MATERIAL SONICO. |
| IMPROVISO COMO FUNÇÃO PARCIAL | TIDALCYCLES, SARDINE, SONIC PI, FOXDOT, STRUDEL ORCA, OVERTONE | ESTRUTURA O IMPROVISO COMO UMA LÓGICA DE INCOMPLETUDF, ONDE A CODIFICAÇÃO É PERFORMANCE E O CÓDIGO É TRATADO COMO PARTITURA EM FLUXO CONSTANTE, NUNCA COMO TEXTO FINALIZADO. |
| SUBVERSÃO META-PARADIGMÁTICA | C++, JAVA, LISP, PYTHON, LUA, HASKELL | ATUA COMO METALINGUAGEM PARA TENSIONAR E CORROMPER PARADIGMAS DE PROGRAMAÇÃO, EXPONDO A CONTINGÊNCIA DE TODA REGRA SINTÁTICA ATRAVÉS DE VAZAMENTOS DE ESTADO, EFEITOS COLATERAIS DELIBERADOS E CONTRADIÇÕES PRODUTIVAS. |
| INTERFACES, CORPOREIDADE E IA | PROCESSING, OPENFRAMEWORKS, OPENCV, OPENGL, VULKAN, WEBGL, GODOT, OPENSOURCE3D, COMFYUI | criação de interfaces não-ergonômicas que convertem bugs gráficos e rastros de movimento em matéria expressiva. Cria interfaces não-ergonômicas e visualidades glitch, convertendo bugs gráficos e rastros de movimento em matéria expressiva. subverte a aceleração gráfica e a modelagem 3D para produzir corporeidades computacionais precárias. modelagem de alucinações via arquiteturas de aprendizagem profunda. |
| SOB O ENTALHE DA GAMBIOLOTERIA | ARDUINO, ESP32, RASPBERRY PI, DAISY POD, BELLA SYSTEMS, AXOLOTI CORE, TEENSY (PJRC), TINYFPGA e ULX3S | OPERADOR DE PRECARIIDADE MATERIAL POR EXCELENCIA: A CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS A PARTIR DO DISPONIVEL COLAPSA A DISTINÇÃO SOFTWARE@HARDWARE. A LIMITAÇÃO MATERIAL É O MOTOR DA INVENÇÃO E DA RECONFIGURAÇÃO TÉCNICA. |
| REDE COMO FRONTEIRA INSTÁVEL | OSC, MIDI, WEBSOCKETS, WEBRTC, FLOK, ESTUARY, ROTEADORES COM FIRMWARE CUSTOMIZADO (OPENWRT), EMULADORES DE REDE (NETEM), RÁDIOS DEFINIDOS POR SOFTWARE (SDR), IMPLEMENTAÇÕES DE DIAL-UP (PPP), REDE MESH COM PROTOCOLOS EXPERIMENTAIS | EXPLORA A LATÊNCIA, A PERDA DE PACOTES E A INTERFERÊNCIA COMO ELEMENTOS COMPOSICIONAIS PRIMÁRIOS. TRANSFORMA A REDE DE UM CANAL TRANSPARENTE EM UM MEIO DE INCERTEZA E IMPROVISO COLETIVO, ONDE A FALHA É MATÉRIA-PRIMA. |
| SONIFICAÇÃO DE SISTEMAS E EXPLORAÇÃO MULTIMODAL | BIBLIOTECAS DE ANÁLISE DE DADOS. ECOSISTEMA PYTHON (LIBROSA, ESSENTIA, MARSYAS), SCMR (MUSIC INFORMATION RETRIEVAL FOR SCI), MISCELLANEOUS.LIB (DE TILL BOVERMANN); BIO-SENSORES (ECG, EEG, GSR), CÂMERAS WEB COM COMPRESSÃO ARTEFATADA, MICROFONES DE CONTATO EM SUPERFÍCIES INUSITADAS, LEITORES DE REDE (WIRESHARK) CAPTURANDO TRÁFEGO LOCAL. | APLICA A GAMBARRA A DADOS DE SISTEMAS COMPLEXOS E ORGÂNICOS. A SONIFICAÇÃO NÃO BUSCA FIDELIDADE, MAS EXPOR INTELIGIBILIDADES EMERGENTES A PARTIR DA PRECARIIDADE DOS DADOS E DE ALGORITMOS DE TRADUÇÃO NÃO-LINEARES, OUVINDO O INAUVIVEL DA CULTURA TÉCNICA. |

Figura 5: Cartografia do ecossistema POG: ferramentas ressignificadas não por eficiência, mas por capacidade de serem desviadas, recombinadas, corrompidas. Originalmente prospectiva, esta matriz foi reescrita pelos Ensaios Algorítmicos — cada operador (Síntese Errática, Improvise como Função Parcial, Sob o Entalhe da Gambioloteria) testado em laboratório com 28 estudantes, 2022/1, IAD/UFJF. O hardware reaproveitado, o código em tempo real, a rede instável: tudo é matéria-prima de invenção, não recurso a ser otimizado.

Fonte: Elaboração própria em impressora matricial.

otimizada, mas para criação deliberada de *memory leaks* sonoros — camadas de opacidade que transformam a “transparência funcional” em textura. O TidalCycles e linguagens Uzu para codificação ao vivo de padrões algorítmicos, vinculado ao “improvisado como função parcial”, operou como partitura em fluxo constante onde o *commit* do código funcionava como gesto performativo, não como registro de produto. A distinção entre ferramenta e operador dissolve-se na prática: o que importa não é o que a ferramenta faz, mas o que a gambiarra faz com ela.

8.2. O ecossistema como corpo de operadores

A sistematização dos Ensaios Algorítmicos permite derivar princípios operacionais que extrapolam o caso específico. Se a Figura 4 mapeia a transfiguração dos blocos clássicos da computação, a Figura 5 lista o ecossistema que materializa essa transfiguração. A articulação entre ambas não é meramente ilustrativa: cada operador da Figura 5 (síntese errática, improvisado como função parcial, sob o entalhe da gambioluteria) é uma encarnação técnica dos deslocamentos que a Figura 4 atribui à memória, ao fluxo de controle, à arquitetura de von Neumann. Apresentam-se quatro desdobramentos teóricos confirmados pelo exercício laboratorial:

Primeiro: a precariedade como métrica composicional. A Figura 5 lista hardware reaproveitado (Arduino, ESP32, Raspberry Pi) sob o operador “sob o entalhe da gambioluteria”. Nos Ensaios, a limitação material dessas plataformas — memória insuficiente, latência de processamento, ruído de circuito — não foi superada nem aceita passivamente, mas incorporada como parâmetro

estrutural. Um ensaio utilizou a latência de comunicação OSC como elemento rítmico, transformando a “falha de rede” em padrão temporal. Isso confirma a inversão da complexidade de Kolmogorov proposta: a redundância e a verbosidade tornam-se caminhos de invenção.

Segundo: o código como interface corporificada. O operador “interfaces, corporeidade e IA” (Figura 5) foi mobilizado nos Ensaios através de biossensores (ECG, EEG, GSR), microfones de contato em superfícies inusitadas e DDSF. A inversão pedagógica aqui é: o estudante de instrumento, cuja formação corporifica a dicotomia “executante/compositor”, torna-se interface viva de seu próprio instrumento reconfigurado. O código não medeia a expressão; é a expressão materializada — o gesto físico e o gesto algorítmico indistinguíveis. Há aqui uma distinção crucial entre técnicas de aprendizado de máquina (redes neurais, *backpropagation*, modelos generativos) e o que a literatura crítica passou a denominar IA Extrativista ou IA como Serviço (AlaaS). As primeiras constituem um campo legítimo de exploração matemática e criativa — e são, inclusive, passíveis de gambiarra via *fine-tuning* local, *datasets* curados comunitariamente e execução em hardware reaproveitado. A segunda designa um regime econômico e político: plataformas proprietárias de código fechado, operadas por data centers que drenam recursos, treinadas com dados espoliados sem consentimento e empacotadas como assistentes que, na prática, servem para terceirizar a cognição e extrair mais-valia informacional. A POG não é ludista: ela não recusa o cálculo; recusa a expropriação.

Terceiro: a publicação como performance de conclusão. O ciclo de criação de ponta a ponta —

composição, gravação, design gráfico, publicação — operado em laboratório com as turmas, subverte a lógica do portfólio acadêmico tradicional. A avaliação via publicação fonográfica (três volumes lançados em um semestre) não é mera substituição de nota por produto, mas instauração de um regime de visibilidade pública: o ensaio é lançado, não arquivado. Isso opera o princípio do inacabado (λ) na esfera institucional: o “trabalho de conclusão de disciplina” torna-se artefato em circulação, sujeito à contingência da recepção.

Quarto: a subversão como metalinguagem curricular. O operador “subversão meta-paradigmática” (Figura 5) foi mobilizado não apenas no código, mas na arquitetura institucional das disciplinas. Quando o Arranjo e a Composição Musical foram convertidas em laboratório de engenharia reversa, ocorreu um deslocamento metacurricular: a ementa, estruturada como árvore de decisão hierárquica, foi percorrida de forma não-ordenada, com saltos entre nós que deveriam ser sequenciais. O operador σ , nesse contexto, não viola apenas encapsulamentos de código: rompe a própria lógica de progressão curricular.

Esses desdobramentos, porém, não se apresentam como triunfo irrestrito. A precariedade como métrica composicional exige disposição ao risco: o ensaio que celebra a latência de rede pode, em outro contexto, simplesmente se manifestar de forma “não-produtiva”. A interface corporificada exige acesso a materiais (sensores, microcontroladores) que nem sempre estão disponíveis em instituições subfinanciadas. A publicação como avaliação pode exigir infraestrutura (selo, plataforma, distribuição) que a maioria dos cursos não possui. A POG, nesse sentido, é “paradigma de condição”: floresce onde há alguma margem de

manobra, e não pode ser exportada como receita universal sem atenção às desigualdades materiais que a tornam possível — ou impossível.

8.3. Limites e contaminações

O exercício dos Ensaio Algorítmicos revela também tensões não resolvidas, que a POG não pode ocultar se pretende rigor epistemológico. A publicação como nota final resolve a lógica do produto, mas deixa em aberto como avaliar o processo sem recair em rubricas tradicionais. Como quantificar — ou melhor, como qualificar — o “entalhe” enquanto gesto técnico-emergente? Os Ensaio operaram com acompanhamento individual contínuo, mas essa escala (28 estudantes) é sustentável. A questão permanece: como institucionalizar a avaliação da gambiarra sem domesticá-la?

Sobre escalabilidade e resistência institucional, os Ensaio funcionaram em disciplinas com estudantes voluntariamente imersos na lógica experimental. A transferência para cursos obrigatórios de grande massa enfrentaria resistência estrutural: currículos fechados, turmas numerosas, formação docente alinhada a paradigmas de eficiência. A POG, nesse cenário, corre o risco de ser neutralizada como “metodologia ativa” domesticada, mais uma técnica no repertório do “engajamento estudantil”.

No que tange à formação docente, quem forma os formadores na lógica da gambioluteria? Os Ensaio foram coordenados por pesquisador com formação em música, computação e luteria — hibridismo que não é replicável por mera capacitação docente. A POG exige docentes que operem como artistas-pesquisadores, não como aplicadores de método. Isso levanta a questão política: a disseminação da POG depende de mudança na formação de professores, não apenas de inserção curricular.

8.4. POG como gesto de resistência

Documentos orientadores recentes, como “Educação digital e midiática: como elaborar e implementar o currículo nas escolas” (BRASIL, 2025), sinalizam esforços institucionais para integrar letramento digital, pensamento computacional e educação midiática. Tais iniciativas, ao articularem políticas públicas, fundamentos pedagógicos e competências da BNCC, legitimam a urgência da educação tecnológica crítica. Contudo, ao operarem predominantemente no registro da construção de competências mensuráveis e da cidadania digital como uso consciente, permanecem relativamente silenciosos quanto às epistemologias que podem orientar o ensino de computação nas artes — lacuna que a programação orientada à gambiarra busca preencher ao reposicionar a precariedade, o erro e o inacabado como motores de invenção pedagógica.

Se a plataformização impõe regimes de captura e controle — onde 72% das instituições de ensino superior brasileiras adotam soluções GAFAM (OBSERVATÓRIO EDUCAÇÃO VIGIADA, 2023) —, os Ensaios Algorítmicos demonstram que a resistência não está em recusar a técnica, mas em reprogramar as condições de sua própria reprodução. O ciclo de criação de ponta a ponta operado em laboratório não é escala reduzida de indústria cultural, mas escala insurgente de autonomia formativa: o selo do Estúdio IAD/UFJF não compete com plataformas de *streaming* e nega a lógica da centralização algorítmica ao operar como infraestrutura comunitária.

A pergunta freireana — “a serviço de quem as máquinas estão?” — encontra na POG uma resposta materializada: a serviço de quem as reconfigura como instrumento de criação coletiva, não

como dado técnico a ser consumido. A gambiarra, elevada a paradigma pedagógico, devolve à educação tecnológica seu caráter emancipador por poiese documentada: 28 estudantes, 3 disciplinas, 3 volumes de ensaios, 6 dias de lançamentos, 1 ciclo de criação que da concepção à fonografia permaneceu — precário, improvisado, subversivo, inacabado — inteiramente em laboratório.

A formalização e lógica empregada ao longo deste artigo não opera, contudo, como tentativa de domesticação ou taxonomização da gambiarra. Funciona, antes, como um gesto de tradução estratégica: um léxico provisório sem neutralizar a potência insurgente do improvisado. Assim como a fita crepe que sustenta estruturas sem selá-las definitivamente, a notação aqui proposta (π , ι , σ , λ , ε) é um andaime conceitual removível, cujo valor reside justamente em sua capacidade de ser desmontado, reinterpretado e refeito no chão da prática. Essa tradução não visa domesticar o erro, mas equipá-lo para circular nos circuitos de validação institucional sem perder seu caráter de contra-conduta. A operabilidade da POG, por sua vez, não se restringe ao código ou à produção sonora. Seus operadores são intrinsecamente transversais e se deslocam com igual potência para outras linguagens artísticas, não é um método setorial, mas uma ecologia do fazer que se espalha por qualquer território onde a técnica encontre a contingência.

Por fim, é necessário reconhecer que a própria escrita deste artigo negocia com a lógica que pretende descrever. A decisão de entrelaçar formalização lógica, crítica institucional e registro poético obedece à exigência de um texto que se deixa costurar por atalhos, que aceita a sobreposição de registros e que convida a leituras não lineares.

res. Há aqui uma recusa deliberada da fluidez asséptica: as seções, as cartografias e as referências não buscam uma progressão inevitável, mas funcionam como pontos de acesso múltiplos, como remendos teóricos que se sustentam mutuamente. Escrever sobre a gambiarra sem praticá-la na forma seria cair na mesma armadilha da domesticação que a POG se propõe a desmontar. Assim, este texto se assume como um artefato em estado de obra, aberto a cortes, reapropriações e novas costuras por quem o ler — gambiarrear o próprio método, transformando a precariedade em potência e o inacabado em horizonte de resistência.

9. Nota de conformidade ética

Este artigo apresenta a documentação e reflexão crítica de uma prática pedagógica desenvolvida no âmbito das atividades docentes regulares do Departamento de Música do Instituto de Artes e Design da UFJF. Por tratar-se de relato de experiência de ensino e produção artística colaborativa, sem intervenção em sujeitos vulneráveis, sem coleta de dados sensíveis e sem fins de avaliação comportamental ou clínica, a atividade não se configura como pesquisa envolvendo seres humanos nos termos das Resoluções CNS nº 466/2012 e 510/2016, dispensando submissão a Comitê de Ética em Pesquisa. Todos os estudantes participantes foram informados sobre o caráter público dos artefatos produzidos (Ensaio Algorítmico I, II e III) e consentiram livremente com a autoria, divulgação e utilização acadêmica de suas composições. A manutenção da identificação e autoria dos discentes é intencional, em consonância com a prática de reconhecimento público da produção acadêmica e artística e com o princípio de visibilidade que estrutura a avaliação por publicação na POG.

REFERÊNCIAS

- AUSTRALIAN CURRICULUM, ASSESSMENT AND REPORTING AUTHORITY (ACARA). *The Australian Curriculum*. Sydney: ACARA, 2015. Disponível em: <https://www.australiancurriculum.edu.au>. Acesso em: 14 abr. 2026.
- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre el método*. Tradução de Flávia Costa, Mercedes Ruvituso. Barcelona: Anagrama, 2010.
- BERRY, David M. *The philosophy of software: code and mediation in the digital age*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- BERRY, David M.; DIETER, Michael. *Postdigital aesthetics: art, computation and design*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- BLIKSTEIN, Paulo. *O pensamento computacional e a reinvenção do computador na educação*. Education & Courses, v. 1, 2008.
- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Educação digital e midiática: como elaborar e implementar o currículo nas escolas*. Brasília: MEC, 2025.
- BRENNAN, Karen. *Computação criativa: uma introdução ao pensamento computacional baseada no conceito de design*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Nova edição, estabelecida e apresentada por Luce Giard. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CETIC.BR. *TIC Kids Online Brasil 2019: Pesquisa sobre o uso da Internet por crianças e adolescentes no Brasil*. Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2019. Disponível em: https://cetic.br/media/analises/tic_kids_online_brasil_2019_coletiva_imprensa.pdf. Acesso em: 1 out. 2025.
- CETIC.BR. *TIC Educação 2019: Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nas escolas brasileiras*. Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2019. Disponível em: https://cetic.br/media/analises/tic_educacao_2019_coletiva_imprensa.pdf. Acesso em: 1 out. 2025.
- CODE.ORG. *Nine policy ideas to make computer science fundamental to K-12 education*. 2020. Disponível em: https://code.org/files/Making_CS_Fundamental.pdf. Acesso em: 14 abr. 2026.
- DA SILVA NÓBREGA, J. *A aplicação da robótica educacional para auxiliar no desenvolvimento das dez competências gerais da base nacional comum curricular*. 2022. Tese (Doutorado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília.
- DINO, Luísa Adib; MACAYA, Javiera F. M. *Inteligência Artificial: incluindo a perspectiva de crianças e adolescentes no debate*. In: Panorama Setorial da Internet, Ano XII, n. 3, p. 10-16. São Paulo: CGI.br | NIC.br, 2020.
- DOCTOROW, Cory. *Enshittification: why everything suddenly got worse and what to do about it*. First edition. New York: MCD, Farrar, Straus and Giroux, 2025.

- OPETUSHALLITUS (EDUFI). *National core curriculum for basic education*. Helsinki: Finnish National Agency for Education, 2022. Disponível em: <https://www.oph.fi/en/education-and-qualifications/national-core-curriculum-basic-education>. Acesso em: 14 abr. 2026.
- ERNST, Wolfgang. *Media archaeology: method and machine versus history and narrative of media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- ESCRIBANO, Flavio. *Gamificación versus Ludictadura. Obra Digital*, Barcelona, n. 5, p. 58-72, 2013
- FLOYD, Robert W. *The paradigms of programming. Communications of the ACM*, New York, v. 22, n. 8, p. 455-460, 1979.
- FUCHS, Mathias. *Gamification as twenty-first-century ideology*. *Journal of Gaming & Virtual Worlds*, v. 6, n. 2, p. 143-157, 2014.
- FOOHS, Marcelo Magalhães; PISSOLATTO NETA, Antinesca Joana; KRÜGER, Júlia Andressa Paes dos Santos; REBOUÇAS, Randerson Oliveira Melville. *Armadilhas do pensamento computacional: análise crítica*. Aracê, São José dos Pinhais, v. 7, n. 1, p. 2002-2026, 2025.
- GOVERNMENT DIGITAL SERVICE (GOV.UK). *National curriculum*. Londres: GOV.UK, 2022. Disponível em: <https://www.gov.uk/government/collections/national-curriculum>. Acesso em: 14 abr. 2026.
- HARVEY, David. *Spaces of hope*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- JOCIUS, R. et al. *Code, connect, create: the 3C professional development model to support computational thinking infusion*. In: Proceedings of the 51st ACM Technical Symposium on Computer Science Education, 51., 2020. Anais... New York: ACM, 2020. p. 971-977.
- K-12 COMPUTER SCIENCE FRAMEWORK. *K-12 Computer Science Framework*. 2016. Disponível em: <http://www.k12cs.org>. Acesso em: 14 abr. 2026.
- KOOIJMAN, Jaap. *Fabricating the absolute fake: America in contemporary pop culture*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- KNUTH, Donald Edwin. *The Art of Computer Programming: Fundamental algorithms*, Volume 1. 3ª ed. Massachusetts: Addison-Wesley, 1997.
- KRÜGER, Susana Ester. *Educação Musical Apoiada pelas Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC): Pesquisas, Práticas e Formação de Docentes*. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 75-89, mar. 2006.
- LYE, S. Y.; KOH, J. H. L. *Review on teaching and learning of computational thinking through programming: What is next for K-12? Computers in Human Behavior*, v. 41, p. 51-61, 2014.
- MARINO, Mark C. *Critical code studies*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2020. (Software studies).
- MATTAR, João; CZESZAK, Wanderlucy. *Gamificação como um novo componente da indústria cultural*. Revista Intersaberes, [S.L.], v. 12, n. 25, p. 60-67, 7 jun. 2017.

- MILETTO, Evandro Manara et al. *Educação Musical Auxiliada por Computador: Algumas Considerações e Experiências*. *RENOTE: Revista Novas Tecnologias na Educação*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 1-11, jul. 2004.
- NUNES, T. F. B.; VIANA, C. C.; VIANA, L. A. F. de C. *Perspectivas da robótica como recurso pedagógico aplicada à educação 4.0: uma análise bibliométrica sobre robótica educacional*. *Research, Society and Development*, v. 10, n. 1, p. 1-14, 2021.
- OBSERVATÓRIO EDUCAÇÃO VIGIADA. *Plataformização do ensino superior público brasileiro*. 2023. Disponível em: <https://educacaovigiada.org.br/pt/sobre.html>. Acesso em: 10 out. 2024.
- PARIKKA, Jussi. *Operative media archaeology: Wolfgang Ernst's materialist media diagrammatics*. *Theory, Culture & Society*, v. 28, n. 5, p. 52-74, 2011.
- PARIKKA, Jussi. *What is media archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012.
- RAESSENS, Joost. *Playful identities, or the ludification of culture*. *Games and Culture*, v. 1, n. 1, p. 52-57, 2006.
- REAS, Casey; FRY, Benjamin. *Processing: A Programming Handbook for Visual Designers and Artists*. MIT Press, 2007.
- RITZER, George. *The McDonaldization of Society: Into the Digital Age*. 10. ed. Thousand Oaks, US: Sage Publications, 2021.
- SCHRAMM, Rodrigo. *Tecnologias aplicadas à Educação Musical*. *RENOTE: Revista Novas Tecnologias na Educação*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 1-8, out. 2009.
- SOON, Winnie. *Executing Liveness – An examination of the live dimension of code inter-actions in software (art) practice*. 2016. Tese (Doutorado) – School of Communication and Culture, Aarhus University, Aarhus, 2016.
- SOUZA, I. M.; ANDRADE, W. L.; SAMPAIO, L. M. *A framework for teaching programming in high school through educational robotics*. In 2022 IEEE Frontiers in Education Conference (FIE), pages 1–9. IEEE, 2022.
- TOURETZKY, D. S.; MARGHITU, D.; LUDI, S.; BERNSTEIN, D.; NI, L. *Accelerating K-12 computational thinking using scaffolding, staging, and abstraction*. In: Proceedings of the 44th ACM Technical Symposium on Computer Science Education, 2013. Anais... New York: ACM, 2013. p. 609–614.
- WING, Jeannette. M.. *Computational thinking*. In Communications of the ACM, vol. 49, no. 3, 2006, pp. 33–35.
- ZHANG, Y.; WANG, J.; BOLDUC, F.; MURRAY, W. G. *LP based integration of computing and science education in middle schools*. In: ACM Conference on Global Computing Education, 2019, Chengdu. *Proceedings...* New York: ACM, 2019. p. 44-50.

Henrique Vaz é pesquisador-criador, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, onde coordena o grupo “Gambioluteria: da programação orientada à gambiarra ao entalhe da luteria pós-digital”. Atua na intersecção entre modelagem computacional e composicional, síntese sonora e visual, e explora notações e sintaxes emergentes no campo das práticas criativas. Contato: henrique.maia.vaz@ufjf.br

ACÚMULO DE KAPITAL SIMBÓLICO


Ação-fotográfica de Traplev

Traplev




ACÚMULO DE KAPITAL SIMBÓLICO
ação-fotográfica de Traplev





**4 dias em Copacabana
vendendo picolé no verão de 2025**






**o contexto da necessidade
está longe da glamourização
e romantização do ato**









**o acúmulo de capital
simbólico ou econômico
esconde o que o sistema
apaga,**





mas a linguagem denuncia.



Leite condensado
MOMANGO
UVA
COCO
Chiclete
Chocolate
MILHO VERDE
LIMÃO
MARGARITA
AÇAÍ
MINTA MENTA - CACAO
CHOCOLATE





**traplev
2025**

Traplev é artista e pesquisador, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ e bolsista sanduíche pela CAPES na Universidade Nova de Lisboa, Portugal. Foi editor geral da publicação *recibo de artes visuais* (2002–2016). Expõe como artista desde 1999 em várias cidades do país, tendo se formado em Artes Plásticas pelo CEART da UDESC (2003). Como artista, pesquisa o campo das práticas artísticas de projetos colaborativos. Vem desenvolvendo desde 2016 o projeto editorial *Programa de re-alfabetização política Almofadas Pedagógicas*, que ativa a história do Brasil através de um ponto de vista da justiça social, disponibilizando conteúdo que atravessa a educação, a história e as artes visuais. Contato: recibo0@gmail.com

ROTA

Lua .C

O tempo que é gasto todos os dias no transporte público dentro de uma metrópole como o Rio de Janeiro representa uma grande parte do dia dos trabalhadores, que passam entre 2 e 4 horas no deslocamento entre casa e trabalho. Estar em trânsito por tantas horas rouba do passageiro algo que não pode ser simplesmente restituído: o tempo, um bem que vem se tornando cada vez mais importante no estado avançado de capitalismo em que vivemos.

Se a maneira como o Estado organiza a mobilidade urbana coletiva rouba o tempo, ela nos toma também a possibilidade de viver, nos condicionando a pensar maneiras alternativas de sobrevivência, nos esgueirando pelas frestas de oportunidades. O tempo gasto se deslocando não pode mais ser usado para essa única finalidade; ele precisa ser otimizado, já que, ao chegar ao seu destino — seja ele casa ou trabalho —, aquele espaço demanda atividades específicas que o trabalhador não pode negligenciar. Resta, portanto, para quem está em trânsito, apropriar-se do não-lugar do transporte público para sobreviver. O que vemos nos transportes coletivos atualmente são passageiros comendo, lendo, estudando, se arrumando, dormindo, entre outras atividades, numa tentativa desesperada de usar esse tempo roubado para viver.

A série *Rota* propõe explorar o universo do transporte público e se apropriar dele, assim como os demais passageiros — só que, desta vez, como gesto artístico. Os desenhos produzidos dentro do ônibus, em movimento, retratando aquele ambiente, procuram implementar o balanço do trajeto nos grafismos, compondo uma paisagem industrial em fluxo desordenado, onde as linhas se emaranham e se perdem. As obras guardam um processo dicotômico entre a tomada de decisão e a imprevisibilidade do movimento, gerando uma dança entre tentativa e possibilidade. Signos e frases comumente encontrados dentro dos ônibus integram a imagem, escapando dos contornos pré-determinados, comportando-se como elementos gráficos com autonomia, criando novos sentidos para o cenário representado.

As obras deturpam a ideia de ateliê e convidam os passageiros a enxergarem com atenção um local cotidiano que se torna íntimo por necessidade. Elas convidam artistas a refletirem quantas vezes já pensaram conceitualmente, tiveram ideias ou trabalharam de maneira prática sobre os próprios trabalhos.







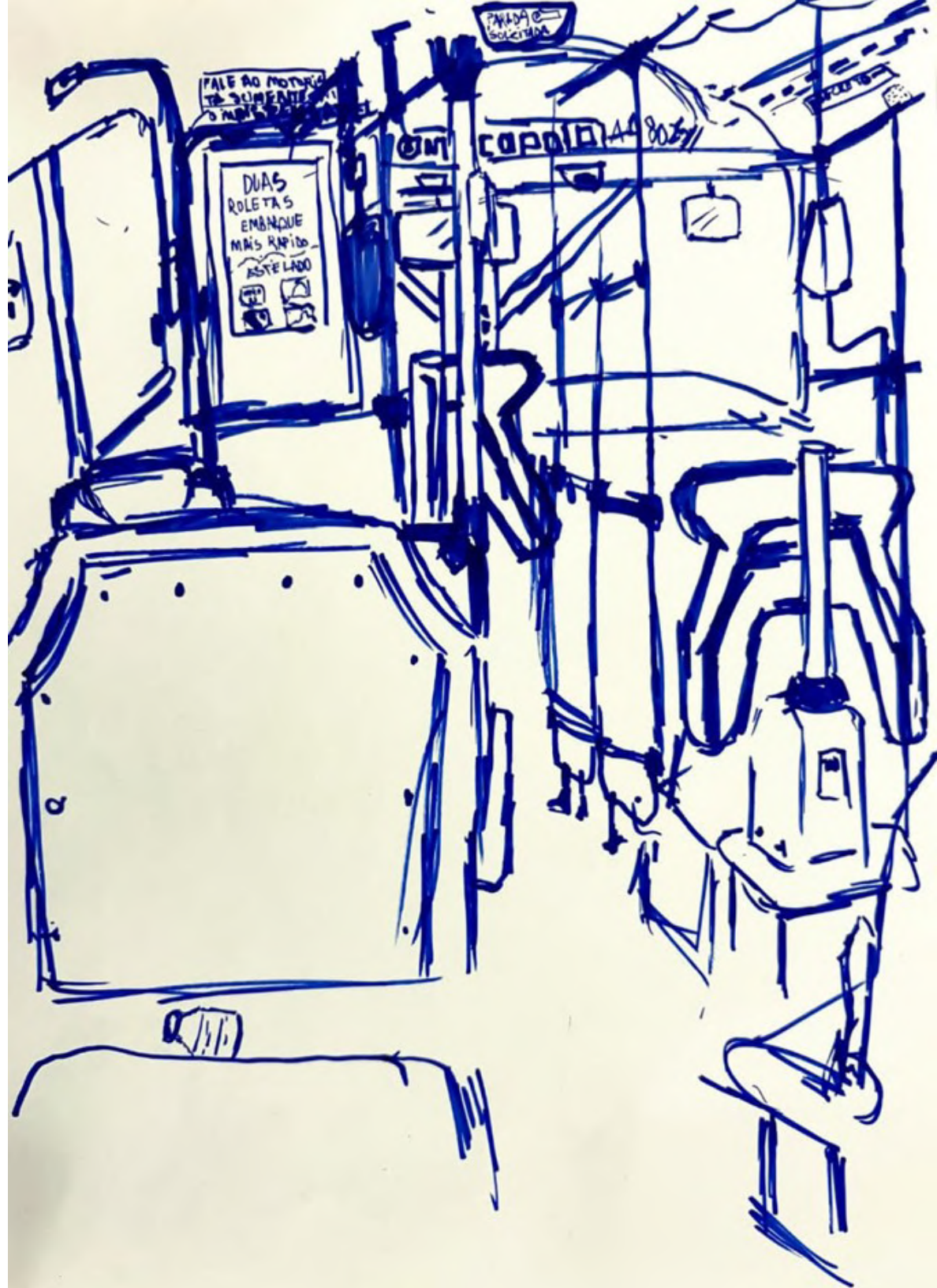


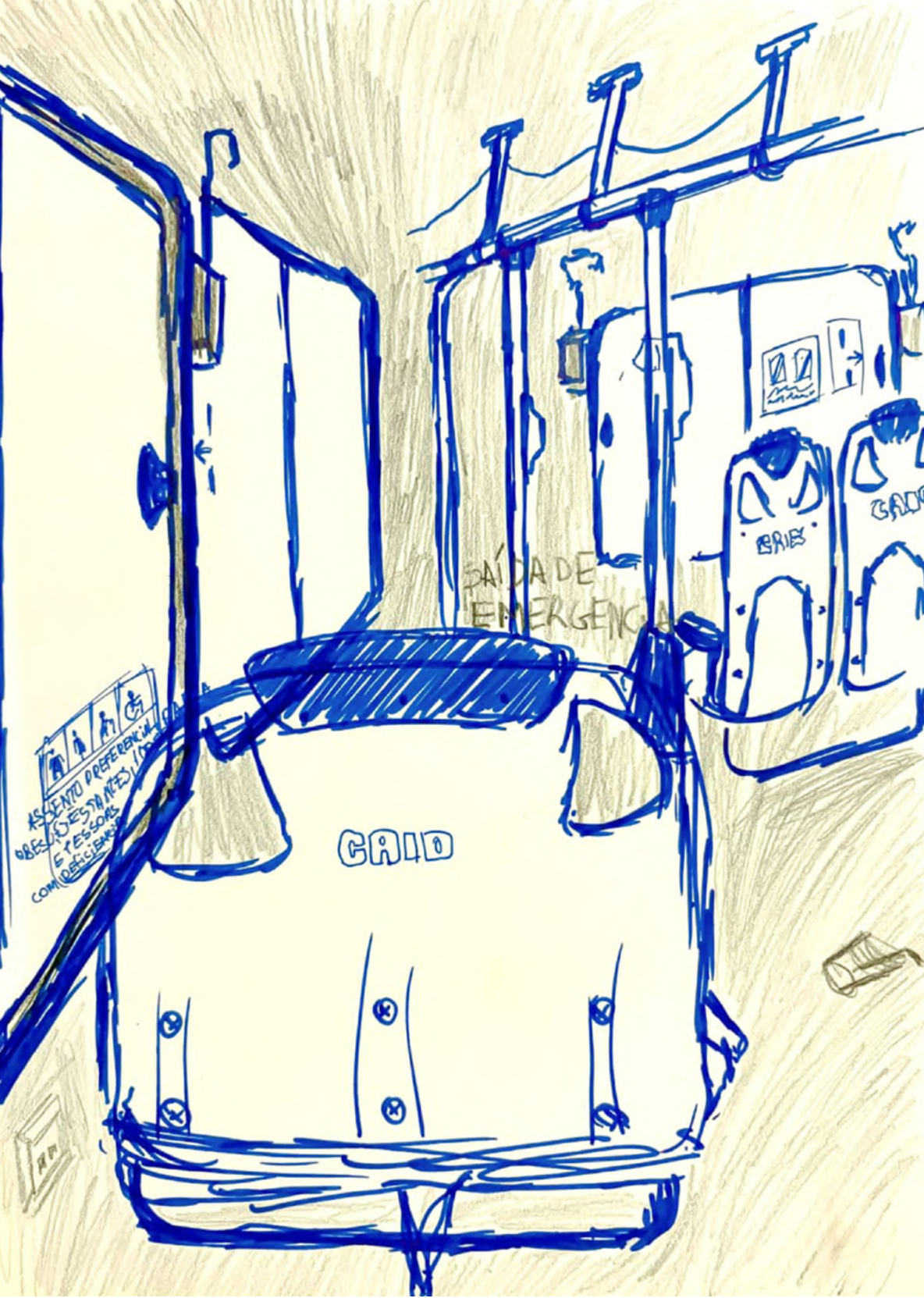












606

Marcador sobre papel sulfite
21 cm x 29,7 cm

107

Grafite e marcador sobre papel sulfite
21 cm x 29,7 cm

232

Marcador sobre papel sulfite
21 cm x 29,7 cm

607

Grafite e marcador sobre papel sulfite
21 cm x 29,7 cm

309

Grafite e marcador sobre papel sulfite
21 cm x 29,7 cm

422

Marcador sobre papel sulfite
21 cm x 29,7 cm

409

Marcador sobre papel sulfite
21 cm x 29,7 cm

433

Marcador sobre papel sulfite
21 cm x 29,7 cm

703D

Marcador sobre papel sulfite
21 cm x 29,7 cm

410

Grafite e marcador sobre papel sulfite
21 cm x 29,7 cm

Lua .C é pesquisadora, curadora e artista visual, graduada em Artes pela UFF. Através de materiais como tecidos, costuras, miçangas, papel e uma paleta marcada por cores e texturas, suas obras investigam a construção de vínculos, os deslocamentos e as dinâmicas geracionais. Sua produção propõe reflexões sobre alteridade, gestos cotidianos e as experiências triviais que, muitas vezes de forma inconsciente, estruturam a vida contemporânea. Contato: luana.cardosoc88@gmail.com

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Instituto de Arte e Comunicação Social
Universidade Federal Fluminense
Campus do Gragoatá – Bloco J
Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n
São Domingos – Niterói, Rio de Janeiro
CEP: 24210-201

Site: periodicos.uff.br/gambarra
E-mail: revista.gambarra@gmail.com

Revista Gambarra [recurso eletrônico].

v.7, n.8, (2008–). – Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, 2026.

1 recurso online: il.

Publicação contínua a partir do volume 7, 2026.

ISSN: 1984-4565.

Disponível apenas online.

Título, resumos e textos em português.

1. Arte contemporânea – Periódicos. 2. Práticas artísticas - Periódicos. I.
Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Estudos
Contemporâneos das Artes.

CDD - 700



N.33

W L

CANILHA WILDFE N.33
UMA PUBLICAÇÃO INDEPENDENTE
EDITADA EM XILOGAMURA
POR PEDRO SÁNCHEZ
ISSN:2447-8892 NOV 2025
CANILHA@WILDFE