

**UFRRJ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

DISSERTAÇÃO

**CRÍTICA AO PROJETO MODERNO POR MEIO DA ARTE: DENISE ALVES-
RODRIGUES E BIARRITZZZ**

VITÓRIA FERREIRA DIAS BARENCO

2026



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**CRÍTICA AO PROJETO MODERNO POR MEIO DA ARTE: DENISE ALVES-
RODRIGUES E BIARRITZZZ**

VITÓRIA FERREIRA DIAS BARENCO

Sob a orientação da professora
Sabrina Parracho Sant'Anna

Dissertação submetida como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais, no
Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais

Seropédica, RJ
2026

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B248c Barenco, Vitória Ferreira Dias, 1997-
Crítica ao projeto moderno por meio da arte: Denise Alves-
Rodrigues e biarritzzz / Vitória Ferreira Dias Barenco. -
Seropédica, 2026.
187 f.: il.

Orientadora: Sabrina Marques Parracho Sant'Anna.
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural do Rio de
Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais,
2026.

1. sociologia da arte. 2. crítica ao projeto moderno. 3. ecologia
decolonial. 4. arte contemporânea. I. Sant'Anna, Sabrina Marques
Parracho, 1980-, orient. II Universidade Federal Rural do Rio
de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais III.
Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

VITÓRIA FERREIRA DIAS BARENCO

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de Concentração em Ciências Sociais.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 06/05/2026.

Documento assinado digitalmente
 **SABRINA MARQUES PARRACHO SANT ANNA**
Data: 13/05/2026 07:51:04-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dra. Sabrina Parracho Sant'Anna.
UFRRJ (Orientadora)

Documento assinado digitalmente
 **ANTONIO DA SILVEIRA BRASIL JUNIOR**
Data: 18/05/2026 19:34:19-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura

Prof. Dr. Antonio da Silveira Brasil Jr.
UFRJ

Documento assinado digitalmente
 **ANA CAROLINA FREIRE ACCORSI MIRANDA**
Data: 13/05/2026 18:23:39-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Assinatura

Prof. Dra. Ana Carolina Freire Accorsi Miranda
UFRRJ

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Sabrina Parracho Sant'Anna, pela presença contínua e pela confiança ao longo de um percurso que já atravessa a iniciação científica, a monografia de conclusão de curso e, agora, o mestrado. Agradeço pela leitura atenta, pelas críticas precisas, pela exigência intelectual que não abre mão do rigor e, sobretudo, por ter sustentado, com generosidade e firmeza, as condições para que este trabalho pudesse se tornar mais consistente do que eu mesma imaginava em muitos momentos.

Agradeço à banca examinadora, Profa. Dra. Ana Carolina Freire Accorsi Miranda e Prof. Dr. Antonio Brasil Jr., pela disponibilidade, pela leitura e pelas contribuições. Agradeço ao Prof. Dr. Guilherme Marcondes pelas valorosas contribuições no exame de qualificação. As observações feitas ao longo do processo foram decisivas para reposicionar o trabalho, delimitar escolhas analíticas e fortalecer sua arquitetura argumentativa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Esta dissertação investiga como práticas artísticas contemporâneas mobilizam interpretações críticas ao projeto moderno, descrevendo de que modo obras, dispositivos e situações expositivas tensionam promessas e separações associadas à modernidade ocidental. A pesquisa se organiza em dois estudos de caso, um sobre a obra de Denise Alves-Rodrigues e um sobre a obra de biarritzzz, e inclui um capítulo etnográfico sobre o núcleo *Geografias do tempo*, integrante da exposição *Histórias da ecologia*, apresentada no edifício Pietro Maria Bardi do MASP. O argumento central é que a crítica ao projeto moderno, nos casos analisados, se materializa como ecologia decolonial: um modo de mapear relações e disputas cosmológicas que deslocam hierarquias epistemológicas e reorganizam temporalidades, mediações e regimes de verdade na experiência estética.

A metodologia combina análise documental de registros públicos disponíveis online, leitura de textos de apresentação e fichas técnicas, e observação presencial de uma obra *in situ*. A dissertação assume explicitamente a mediação digital como condição empírica do acesso: parte significativa do contato com as obras ocorreu pela internet e, no caso de biarritzzz, integralmente por registros digitais, com destaque para o Instagram como plataforma de apreciação e interlocução. A etnografia da exposição, construída a partir de visita em novembro de 2025, permite observar como curadoria, expografia e práticas do público produzem experiências temporais e enquadramentos de leitura.

Defende-se que, nesta dissertação, a crítica ao projeto moderno é observada como procedimento: ela aparece na reconfiguração de temporalidades, no deslocamento de separações modernas, na pluralização de regimes de verdade e na explicitação das mediações que tornam a obra legível. Ao final, o trabalho oferece uma matriz de indicadores analíticos e um protocolo de etnografia de exposição para tornar argumentável a experiência estética em contextos de circulação híbrida, presencial e digital.

Palavras-chave: crítica ao projeto moderno; ecologia decolonial; arte contemporânea.

Abstract

This dissertation examines how contemporary artistic practices enact critical operations toward the modern project by describing how artworks, devices, and exhibition situations challenge promises and separations associated with Western modernity. The research is organized around two case studies, Denise Alves-Rodrigues and biarritzzz, and an ethnographic chapter focused on the *Geografias do tempo* nucleus within the exhibition Histórias da ecologia at MASP's Pietro Maria Bardi building. The central claim is that critique materializes as decolonial ecology: a way of mapping relations and cosmological disputes that displace epistemic hierarchies and reorganize temporalities, mediations, and truth regimes in aesthetic experience.

Methodologically, the dissertation combines documentary analysis of publicly available online records, readings of presentation texts and technical sheets, and in-situ observation of an artwork in an exhibition context. Digital mediation is treated explicitly as an empirical condition of access: a significant part of the encounter with the works occurred online and, in biarritzzz's case, entirely through digital records, with Instagram foregrounded as a platform for appreciation and public interaction. The exhibition ethnography, based on a visit in November 2025, shows how curatorial discourse, exhibition design, and audience practices produce temporal experience and interpretive frames.

It is argued that, in this dissertation, the critique of the modern project is approached as procedure: it emerges through the reconfiguration of temporalities, the displacement of modern separations, the pluralization of regimes of truth, and the explicit foregrounding of the mediations that make the work legible. In conclusion, the study offers a matrix of analytical indicators and an exhibition-ethnography protocol to render aesthetic experience arguable in contexts of hybrid circulation, both on site and online.

Keywords: critique of the modern project; decolonial ecology; contemporary art.

SUMÁRIO

1 Introdução e metodologia.....	13
2 Crítica ao projeto moderno por meio da arte e a ecologia decolonial.....	23
2.1 O que é o projeto moderno.....	23
2.2 Indicadores da crítica nas obras de arte.....	30
2.2.1 Reconfiguração de temporalidades.....	31
2.2.2 Deslocamento de separações modernas.....	34
2.2.3 Pluralização de regimes de verdade.....	37
2.2.4 Mediação como parte do sentido.....	41
2.2.5 Crítica por procedimento.....	46
2.2.6 Endereçamento do público e produção de experiência.....	49
2.3 Ecologia decolonial como lente.....	57
3 Denise Alves-Rodrigues.....	63
3.1 <i>Sombrero Fantasma</i> (2016).....	70
3.2 <i>Mediador de Assuntos Delicados</i> (2017/2019).....	82
4 biarritzzz.....	89
4.1 <i>Mandacura</i> (2016).....	96
4.2 <i>EX@</i> (B.I.A. – <i>EX@</i> feat. Mun Há e Deize Tigrone) (2020).....	112
5 Histórias da ecologia, núcleo <i>Geografias do Tempo</i> , a exposição.....	127
5.1 Microestudo: Treta em situação expositiva.....	135
6 Nossa Vida Bantu, a exposição.....	155
6.1 Microestudo: <i>NGANZA</i> em situação expositiva.....	159
7 Conclusão.....	174
Referências bibliográficas.....	182

Lista de tabelas

Tabela 1 – Definição dos operadores conceituais do projeto moderno.....	29
Tabela 2 – Definição dos indicadores da crítica nas obras de arte.....	53
Tabela 3 – Comparação entre os operadores do projeto moderno e como aparecem nas obras.....	56
Tabela 4 – Como os indicadores de crítica aparecem em <i>Sombrero Fantasma</i>	81
Tabela 5 – Como os indicadores de crítica aparecem em <i>Mediador de Assuntos Delicados</i>	87
Tabela 6 – Como os indicadores de crítica aparecem em <i>Mandacura</i>	112
Tabela 7 – Como os indicadores de crítica aparecem em <i>EX@</i>	127
Tabela 8 – Como os indicadores de crítica aparecem em <i>Treta</i>	156
Tabela 9 – Como os indicadores de crítica aparecem em <i>NGANZA</i>	175

Lista de Figuras

Figura 1 — Captura de tela do perfil no Instagram de Denise Alves-Rodrigues (@tecnosapatanismo).....	68
Figura 2 — Captura de tela ampliada dos dados do perfil de Denise Alves-Rodrigues no Instagram.....	69
Figura 3 — Denise Alves-Rodrigues. <i>Sombrero Fantasma</i> . 2016. Chapéu de palha e circuito detector de eletricidade estática, 23 x 30 x 21 cm.....	71
Figura 4 — Postagem de fotografia de <i>Sombrero Fantasma</i> no Instagram de Denise Alves-Rodrigues.....	75
Figura 5 — <i>Sombrero Fantasma</i> sendo apresentado ao público no Open Day na Kiosko Galería (2016).....	79
Figura 6 — <i>Sombrero Fantasma</i> à venda no site artsy.net.....	80
Figura 7 — Denise Alves-Rodrigues. <i>Mediador de Assuntos Delicados</i> . 2017/2019. Objeto - Técnica Mista, 30 x 32 x 13 cm.....	83
Figura 8 — Captura de tela do perfil de biarritzxx no Instagram.....	94
Figura 9 — Captura de tela ampliada do perfil no Instagram de biarritzxx.....	95
Figura 10 — biarritzxx. <i>Mandacura</i> . 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som.....	97
Figura 11 — biarritzxx. <i>Mandacura</i> . 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som.....	99
Figura 12 — biarritzxx. <i>Mandacura</i> . 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som.....	102
Figura 13 — biarritzxx. <i>Mandacura</i> . 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som.....	103
Figura 14 — biarritzxx. <i>Mandacura</i> . 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som.....	104
Figura 15 — biarritzxx. <i>Mandacura</i> . 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som.....	106

Figura 16 — biarritzzz. <i>Mandacura</i> . 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som.....	107
Figura 17 — biarritzzz. <i>Mandacura</i> . 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som.....	108
Figura 18 — biarritzzz. <i>EX@</i> feat. Mun Há e Deize Tigrana. 2020. Videoclipe.....	113
Figura 19 — biarritzzz. <i>EX@</i> feat. Mun Há e Deize Tigrana. 2020. Videoclipe.....	114
Figura 20 — biarritzzz. <i>EX@</i> feat. Mun Há e Deize Tigrana. 2020. Videoclipe.....	116
Figura 21 — biarritzzz. <i>EX@</i> feat. Mun Há e Deize Tigrana. 2020. Videoclipe.....	119
Figura 22 — biarritzzz. <i>EX@</i> feat. Mun Há e Deize Tigrana. 2020. Videoclipe.....	121
Figura 23 — biarritzzz. <i>EX@</i> feat. Mun Há e Deize Tigrana. 2020. Videoclipe.....	123
Figura 24 — biarritzzz. <i>EX@</i> feat. Mun Há e Deize Tigrana. 2020. Videoclipe.....	125
Figura 25 — Castiel Vitorino Brasileiro. <i>Corpo-flor</i> , 2016 - presente. Série fotográfica	140
Figura 26 — Jonas Van. <i>Exambiguações</i> , 2021. Prótese dentária em resina acrílica com incrustações de pedras de obsidiana e olho de tigre, gesso e suporte em aço.....	142
Figura 27 — Josi. <i>Odor da chama</i> , da série Isca de chão, 2024. Cerâmica e rede de sisal engomada com poeira e polvilho.....	143
Figura 28 — Denise Alves-Rodrigues. <i>Treta</i> , 2022. Madeira muiracatiara e circuito de áudio.....	146
Figura 29 — MASP. <i>Obras tridimensionais do espaço expositivo</i> , 2025. Histórias da ecologia, núcleo Geografias do Tempo. Texto da exposição em fonte ampliada.....	150
Figura 30 — Vista do mirante do Museu de Arte do Rio (MAR).....	162
Figura 31 — <i>Entrada de Nossa Vida Bantu</i>	163
Figura 32 — Cédula museográfica de <i>NGANZA</i> , de biarritzzz.....	164
Figura 33 — biarritzzz. <i>NGANZA</i> , 2025. Vídeo.....	165
Figura 34 — Visitante em frente a <i>NGANZA</i> , de biarritzzz, no MAR.....	166
Figura 35 — André Vargas. <i>Reza em preto e bantu</i> , 2025. PVA sobre tecido Oxford..	168

Figura 36 — André Vargas. *Vó Calunga e Pai Café*, 2024. Cento e vinte canecas de ágata, água do Atlântico e café.....169

Figura 37 — Castiel Vitorino Brasileiro. *Lugar de Paz*, 2025. 36 mosaicos, terra fértil. 171

1 Introdução e metodologia

Este trabalho nasce de uma exigência dupla, ao mesmo tempo teórica e metodológica. Em termos teóricos, interessa compreender como a arte contemporânea produz críticas ao projeto moderno sem se limitar à denúncia temática. Isso quer dizer que a crítica ao projeto moderno por meio da arte está no procedimento e nos efeitos que a obra produz: ela mexe com as categorias modernas e com as separações modernas.

Chamo de denúncia temática aquilo que se apresenta em obras que concentram a dimensão crítica principalmente no assunto representado ou enunciado pela obra, como se ela funcionasse sobretudo como mensagem ou ilustração de um problema já nomeado. Aqui, por sua vez, o interesse recai em outra camada: a crítica como operação, quando ela se materializa no procedimento, nas mediações e nos efeitos sensíveis que a obra produz, por exemplo, ao reconfigurar temporalidades, ao deslocar separações modernas (natureza e cultura, técnico e cosmológico) e ao tornar visíveis as mediações que sustentam regimes de verdade.

Em termos metodológicos, interessa mostrar como essa crítica se torna observável e argumentável em uma dissertação, isto é, como transformar fruição, registros e visitas a exposições em evidências analíticas. A pesquisa assume que as obras não falam sozinhas: elas existem em ecologias de mediação¹, compostas por materiais, dispositivos, textos de apresentação, plataformas digitais, curadorias e práticas do público. Por isso, a crítica é tratada como operação descrita em procedimentos e situações, produzida por materiais, dispositivos, textos, plataformas, curadorias e práticas do público.

O problema de pesquisa pode ser formulado da seguinte maneira: quais traços do projeto moderno são tensionados por certas práticas artísticas, e por quais operações

¹ Uso “ecologias de mediação” para nomear a ideia de que a obra se realiza em arranjos de relações e dispositivos (suportes, técnicas, circulação, instituições, plataformas, expografia e práticas do público) que participam da produção de sentido. A formulação se aproxima tanto de abordagens que tratam mediações como constitutivas do social quanto de leituras do museu e da exposição como tecnologias culturais.

esse tensionamento se materializa. Para responder, a dissertação delimita um entendimento analítico do projeto moderno e propõe uma matriz de indicadores capazes de orientar a leitura e a descrição. A proposta é selecionar traços úteis para observar a crítica: temporalidade linear e progressiva, universalização de regimes de verdade técnico-científicos, separação entre natureza e cultura e promessa de transparência e controle. Esses traços são, por definição, históricos e disputados. O interesse é precisamente em mostrar como obras e exposições tornam visíveis fissuras nessas promessas.

Um ponto de partida importante é reconhecer que, em muitos casos, a arte funciona como um laboratório social de mediações, no qual a obra de arte experimenta ativamente com novos modos de conexão entre coisas que, na vida social, já estão conectadas por dispositivos, linguagens e instituições. Conforme argumenta Peter Bürger, o processo histórico de constituição da autonomia da arte pelo modernismo é fundamental para criação de um subsistema de instituições e relações sociais que funcionam de forma relativamente independente (Burger, 2008). Nesses casos, portanto, a obra de arte fabrica dispositivos que reorganizam percepção e linguagem, reprograma temporalidades, acopla humanos e não humanos e produz fricção entre regimes de verdade. Como argumenta Burger, no entanto, o subsistema da arte, ao se separar do mundo da vida, traz em si mesmo, a partir da perspectiva dialética escolhida pelo autor, uma crítica que se dirige, a um tempo, ao seu próprio interior, mas, também, na medida em que busca superar a autonomia, ao campo ampliado da sociedade envolvente. Se a superação não pode se completar sem que se destrua a própria ideia de arte, a permanente tensão entre tese e antítese, discurso e contradiscurso, instituição e sua crítica é constitutiva do próprio subsistema de arte, mesmo que para o autor possa se realizar apenas como ideologia ou neovanguarda. O objetivo desta dissertação é,

portanto, compreender uma dimensão específica da crítica do subsistema de arte que se dirige ao projeto moderno².

A dissertação se organiza em sete capítulos. Este capítulo 1 apresenta o problema, os objetivos e o percurso metodológico. O capítulo 2 delimita o quadro conceitual, define o projeto moderno em termos analíticos, constrói indicadores de crítica observáveis em obras de arte e apresenta a ecologia decolonial³ como lente. Os capítulos 3 e 4 desenvolvem os estudos de caso, respectivamente de Denise Alves-Rodrigues e de biarritzzz, articulando descrições de obras e análises por indicadores. O capítulo 5 constrói uma etnografia da exposição *Histórias da ecologia*, do MASP, a partir do núcleo *Geografias do tempo*, e apresenta um microestudo da obra *Treta in situ*. O capítulo 6 traz uma microetnografia da exposição *Nossa Vida Bantu*, no MAR, e o capítulo 7 sintetiza argumentos, contribuições, limites e desdobramentos.

A tese defendida é que, nos casos analisados, a crítica ao projeto moderno se materializa como uma ecologia decolonial. Isso significa que a crítica aparece como um arranjo relacional que reorganiza temporalidades, desloca separações modernas e pluraliza regimes de verdade na experiência estética. A hipótese é sustentada por descrição de procedimentos e dispositivos: circuitos, traduções de dados em som, montagem audiovisual, colagens digitais, baixa resolução, paródia e modos de endereçamento ao público.

Aqui, usa-se “ecologia” para significar arranjo de relações. Esse termo não diz respeito somente a temas relacionados ao meio ambiente, apesar de esse ser um ponto importante para as artistas aqui estudadas. Essa ecologia é decolonial devido ao fato de que essas relações são atravessadas por hierarquias históricas: o projeto moderno se impôs universalizando um mundo e rebaixando outros modos de existir e conhecer. Então, “ecologia decolonial” significa aqui que a crítica acontece quando as obras

² Para uma explicitação mais substantiva da crítica ao projeto moderno aqui discutido, ver capítulo 2.

³ Para uma definição do conceito de ecologia decolonial, ver capítulo 2, ponto 2.3 (página 48).

reorganizam relações e mediações de um jeito que desafia as hierarquias e separações modernas, abrindo espaço para coexistência de escalas, saberes, cosmologias e formas de evidência que a modernidade tende a desqualificar.

Os objetivos específicos são: (1) delimitar um entendimento analítico de projeto moderno com traços observáveis; (2) construir uma matriz de indicadores para identificar operações críticas em obras e exposições; (3) aplicar a matriz aos estudos de caso, articulando-a à lente de ecologia decolonial⁴; (4) explicitar a mediação digital como condição de acesso e como elemento constitutivo de fruição, com destaque para o Instagram no caso de biarritz; (5) desenvolver um capítulo etnográfico capaz de tornar argumentável a visita e a montagem expositiva como produção de sentido.

As perguntas orientadoras são: que traços do projeto moderno são tensionados pelas obras e situações analisadas; como esse tensionamento se materializa em procedimentos e dispositivos; e como regimes de mediação, presenciais e digitais, reconfiguram a experiência estética e a própria evidência mobilizada em pesquisa sociológica sobre arte contemporânea.

“*Corpus*” designa o conjunto delimitado de materiais empíricos que sustenta a análise, isto é, as obras e os registros selecionados como base de evidência para responder às perguntas de pesquisa. O *corpus* é entendido como um recorte construído por critérios explícitos de pertinência e viabilidade, organizado para permitir comparação e argumentação consistente. Esses registros não são tratados como transparentes por si só, mas como inscrições produzidas em contextos de circulação, com recortes e enquadramentos próprios. Por isso, a dissertação adota uma escrita que separa observação do que está disponível de inferências interpretativas, explicitando limites de acesso.

Neste trabalho, o *corpus* reúne tanto obras específicas (tomadas como objetos de análise) quanto diferentes tipos de documentação pública associada a elas (fichas

⁴ O conceito “ecologia decolonial” é detalhado no subtópico 2.3, na página 48.

técnicas, textos curatoriais, páginas institucionais, registros fotográficos e audiovisuais, materiais disponibilizados em sites e plataformas digitais), cuja diversidade exige atenção ao estatuto de cada registro, já que cada fonte medeia a obra de forma distinta e produz evidências com diferentes graus de detalhamento, enquadramento e contexto.

No caso de Denise Alves-Rodrigues, a maior parte do contato com o trabalho se deu por documentação online, especialmente no site oficial da artista e em páginas de obras e fichas técnicas de galerias. Essa condição é complementada por uma observação presencial da obra *Treta* em contexto expositivo. Já no caso de biarritzzz, o contato com as obras foi integralmente digital, principalmente pelo site oficial da artista, materiais institucionais e Instagram.

Quando a obra é apreendida por registro digital, a experiência estética é reconfigurada porque o registro seleciona ângulos, estabiliza um enquadramento, congela uma escala e, muitas vezes, substitui a duração pelo instantâneo. Em documentações fotográficas, por exemplo, a obra tende a aparecer como objeto estático, com ênfase em forma, materiais e acabamento, enquanto aspectos como espacialidade, sonoridade, ritmo de aproximação, negociação corporal e convivência com o ambiente ficam reduzidos ou desaparecem.

Em documentações textuais (ficha técnica, texto de apresentação, texto curatorial, descrição), o sentido da obra pode ser antecipado por categorias, descrições funcionais e vocabulários curatoriais, orientando a leitura antes do encontro sensível e produzindo uma expectativa de compreensão “por explicação”. Por isso, a pesquisa descreve o que muda ao passar da obra em situação para a obra em registro, distinguindo cuidadosamente entre o que é observável no documento (imagem, lista de materiais, dimensões, descrição do procedimento) e o que só pode ser inferido ou permanece indeterminado (efeitos sensoriais, intensidade, interação do público, variação conforme ambiente).

No caso das plataformas digitais, além da seleção do registro, há uma organização ativa de temporalidades e modos de leitura. O Instagram, por exemplo, impõe uma normatividade de fruição baseada em rolagem, repetição, fragmentação e retorno, combinando obras finalizadas com bastidores, processos e comentários, em um arquivo que é também fluxo. Essa arquitetura reorganiza o tempo da obra, porque desloca a experiência para um regime de atenção intermitente, em que se vê por fragmentos, se revisita por *loop*, se compartilha, se comenta e se recontextualiza continuamente. Ao mesmo tempo, a plataforma reconfigura o endereçamento da obra, pois aproxima artista e público por interação direta, produzindo uma esfera de recepção em que apreciação, circulação e sociabilidade se confundem. Ao incorporar esse dado metodológico, a dissertação trata a mediação digital como parte constitutiva das condições contemporâneas de acesso e de construção de evidência, especialmente no caso de obras conhecidas integralmente por registros online.

O capítulo etnográfico se baseia em uma visita ao núcleo *Geografias do tempo* na exposição *Histórias da ecologia* no MASP, em novembro de 2025. O material empírico inclui notas de campo, descrição do espaço expositivo, leitura dos textos curatoriais e observação das práticas do público. O capítulo não pretende substituir uma pesquisa de longa duração, mas oferece uma etnografia situada, construída com um protocolo de observação e escrita, explicitado ao longo do capítulo.

Escolhi Denise Alves-Rodrigues e biarritzzz porque elas me permitem observar, com nitidez, duas formas contemporâneas de crítica ao projeto moderno que se tornam procedimento e mediação. Em Denise, a crítica aparece como fabricação de dispositivos: aparatos que explicitam seus circuitos, a tradução e o acoplamento, deslocando a figura do sujeito transparente e expondo que o social e o sensível dependem de meios, medidas e escolhas. Em biarritzzz, a crítica aparece como montagem e circulação: a obra nasce no regime digital, trabalha com arquivo, colagem, paródia e linguagem pop, e assume a plataforma como parte do encontro com o público. Juntas, elas evitam um recorte

monótono e permitem sustentar a tese da dissertação por um contraste controlado: duas práticas distintas que convergem num mesmo ponto, o de tornar visível que a modernidade opera por separações, universalizações e promessas de transparência, e que a crítica pode emergir como ecologia relacional.

As seis obras (*Sombrero Fantasma*, *Mediador de Assuntos Delicados*, *Mandacura*, *EX@*, *Treta* e *NGANZA*) foram escolhidas porque, em cada artista, elas condensam procedimentos recorrentes e, ao mesmo tempo, produzem variações suficientes para tornar a análise comparável e cumulativa. Em Denise, *Sombrero Fantasma* e *Mediador de Assuntos Delicados* funcionam como pares: ambos acoplam objeto cotidiano e dispositivo técnico, mas um opera pela intermitência do fenômeno (eletricidade estática) e o outro pela mediação explícita do encontro social, permitindo descrever como a obra fabrica experiência por temporalidade, tradução e endereçamento do público. *Treta*, por sua vez, foi incluída como obra-chave porque articula de modo exemplar a tradução de dados em som e a disputa de escalas (cidade/cosmos), e porque ela permitiu o microestudo *in situ*, no qual a mediação expositiva entra como parte do sentido. Em biarritzzz, *Mandacura* e *EX@* foram escolhidas por serem obras em que montagem e reprogramação de códigos (arquivos, *GIFs*, paródia pop, linguagem) produzem fricção entre regimes de verdade e normatividade, e *NGANZA* por permitir testar a hipótese da dissertação em situação: um trabalho que se lê por corpo, ritmo e circulação, num ambiente expográfico que governa atenção e tempo, deslocando a análise do registro digital para o campo.

Por fim, as duas exposições foram selecionadas porque elas são, elas mesmas, dispositivos de mediação capazes de intensificar ou reconfigurar a crítica ao moderno. No MASP, *Histórias da ecologia* (núcleo *Geografias do tempo*) oferece um caso em que uma instituição moderna abriga uma exposição que explicitamente tensiona temporalidade progressiva, separações natureza/cultura e regimes de evidência; isso permite observar como textos curatoriais, montagem e circulação do público fabricam experiências

temporais e cosmológicas, e como Treta funciona como ancoragem empírica dessa discussão. No MAR, *Nossa Vida Bantu* permite observar o deslocamento de regime de verdade e temporalidade a partir de um vocabulário bantu (tempo cíclico, transmissão, canto, rito) em um museu situado na zona portuária, atravessado por disputas urbanas e políticas de cidade. Ao articular essas duas instituições e situações, a dissertação sustenta que a crítica ao projeto moderno não está apenas na obra isolada, mas emerge na ecologia composta por artista, dispositivo, plataforma, museu, texto curatorial, corpo do público e condições concretas de acesso e circulação.

A análise se organiza por triangulação de procedimentos. O primeiro é a descrição densa, aplicada tanto às obras quanto à exposição. O segundo é a matriz de indicadores, que funciona como instrumento de comparabilidade e evita interpretações impressionistas. O terceiro é a articulação com a lente de ecologia decolonial, que orienta atenção a relações, temporalidades e disputas de regimes de verdade. O método também inclui uma reflexividade controlada: quando a escrita mobiliza a experiência do pesquisador, isso é feito para registrar condições de observação e para sustentar hipóteses sobre mediação, e não para centrar a narrativa em afetos como fim em si.

O conceito de matriz de indicadores e de ecologia decolonial são explicitados em momentos mais oportunos, mais especificamente nas páginas 20 e 41, respectivamente. Já a descrição densa é um procedimento clássico da etnografia interpretativa que busca registrar os quadros de sentido que tornam aquela ocorrência inteligível. A descrição densa procura explicitar as camadas de significado socialmente produzidas que se articulam a um gesto, um objeto, um ambiente, uma interação ou um dispositivo. A formulação consagrada do termo é desenvolvida por Clifford Geertz (2008) em seu ensaio *Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura*, no qual a etnografia aparece como prática interpretativa voltada a reconstruir, a partir de materiais situados, os códigos e convenções que organizam a vida social e tornam ações e signos legíveis dentro de uma forma de vida.

Um ponto importante, para evitar mal-entendidos metodológicos, é que descrição densa não significa descrever muito, mas descrever de modo analiticamente saturado, isto é, com contexto, com atenção aos sistemas de significação e com esforço de distinguir níveis do que está em jogo. Por isso, a descrição densa se opõe à descrição fina, que se limita ao relato superficial do comportamento ou do objeto, sem indicar que o mesmo ato pode carregar sentidos distintos conforme o contexto e as convenções partilhadas.

No âmbito desta dissertação, a descrição densa é mobilizada como técnica para desnaturalizar o encontro com a obra e com a exposição, evidenciando as mediações que organizam a experiência estética e o estatuto da evidência. Isso implica tratar obras e exposições não como entidades autoexplicativas, mas como arranjos que produzem efeitos de percepção, de temporalidade e de verdade por meio de dispositivos, suportes, textos, circulação e práticas do público.

Descrever densamente, aqui, significa registrar o que a obra exige do corpo (posição, duração, escuta, deslocamento), que tipo de mediação ela torna visível (traduções de dados, circuitos, interfaces, formatos de plataforma), e quais “separações modernas” ela tensiona (por exemplo, natureza e cultura, técnico e cosmológico, dado e experiência), de modo que a crítica ao projeto moderno seja analisada a partir do que a obra faz concretamente (montagens, cortes, traduções, acoplamentos e modos de exibir a mediação).

Operacionalmente, a descrição densa de uma obra de arte se realiza por uma escrita que combina três movimentos. Primeiro, uma descrição situada, que apresenta condições materiais e espaciais do encontro: onde a obra aparece, quais elementos compõem o dispositivo, como o público circula ou é convocado, que ritmos a situação produz. Segundo, uma explicitação das mediações: quais registros (fotografias, fichas técnicas, textos curatoriais, plataforma digital) enquadram o objeto e orientam a leitura, e o que cada registro estabiliza ou apaga. Terceiro, um movimento interpretativo

controlado, que liga a descrição às categorias analíticas do trabalho (temporalidades, regimes de verdade, mediações e ecologia decolonial), deixando claro onde termina o observável e onde começa a inferência. Nesse sentido, a descrição densa é o lugar em que a argumentação se ancora. É pela densidade descritiva que se torna defensável afirmar que uma obra reorganiza temporalidades ou produz fricção entre regimes de verdade, porque tais afirmações não são pressupostas, mas demonstradas pela reconstrução do encontro e de suas condições.

Finalmente, convém registrar que a descrição densa não pressupõe necessariamente presença prolongada em campo, embora se beneficie disso, nem exige totalidade de acesso. Em pesquisas mediadas por documentação pública e circulação digital, como ocorre em parte do *corpus* aqui analisado, a descrição densa implica reconhecer limites e trabalhar com eles como parte do método. Descrever densamente um registro significa também descrever o recorte que ele impõe, o enquadramento que ele seleciona e as dimensões da obra que permanecem inacessíveis por aquele meio. Esse cuidado metodológico torna a análise mais rigorosa, pois impede que o texto confunda experiência efetiva com projeção interpretativa e permite comparar, de maneira controlada, o que muda quando a obra é apreendida por registro e quando é apreendida em uma situação expositiva.

Como protocolo, cada obra ou situação é abordada por etapas: descrição situada, identificação de procedimentos e mediações, leitura pelos indicadores e síntese interpretativa articulada à lente de ecologia decolonial. Esse protocolo é reproduzido e adaptado ao longo da dissertação, permitindo uma escrita consistente e cumulativa.

2 Crítica ao projeto moderno por meio da arte e a ecologia decolonial

Neste capítulo, procurarei explicitar as questões que nortearam o trabalho e delimitar o que é, aqui, o “projeto moderno” como horizonte analítico. O objetivo é construir um recorte operatório, capaz de sustentar a leitura dos casos empíricos sem reduzir as obras a ilustrações. Para isso, são apresentados os principais operadores que organizam esse projeto (temporalidade progressiva, separações modernas, regimes de verdade técnico-científicos e promessa de transparência) e, a partir deles, são propostos indicadores descritivos para reconhecer, nas obras e na situação expositiva, como a crítica pode se materializar por procedimentos, dispositivos e mediações. Ao final, introduz-se a ecologia decolonial como lente que mantém juntos materialidade, regimes de verdade e disputas cosmológicas, preparando o terreno para os capítulos de análise.

2.1 O que é o projeto moderno

“Projeto moderno” é empregado aqui como categoria analítica e histórica. A expressão indica um conjunto de promessas, operações e separações que se consolidaram como horizonte de organização social e epistemológica. O interesse é selecionar traços que tornam a crítica observável: temporalidade linear e progressiva, universalização de regimes de verdade, separação entre natureza e cultura e promessa de transparência e controle. A modernidade não é uniforme, e suas críticas internas são numerosas. Ainda assim, os traços selecionados são úteis porque aparecem como alvos recorrentes de contestação em práticas artísticas contemporâneas. Múltiplas podem ser as interpretações do moderno (Sant’Anna, 2011), escolhi, no entanto, quatro características que me parecem vir sendo recursivamente acionadas para definir o conceito a ser criticado na arte contemporânea: temporalidade linear e progressiva; universalização de regimes de verdade; separação entre natureza e cultura; e promessa de transparência e controle.

Em primeiro lugar, a temporalidade linear e progressiva é um dos pilares do projeto moderno. Ela opera como uma narrativa de desenvolvimento, superação e acumulação, transformando o futuro em horizonte de legitimação e o passado em etapa inferior. Em termos sociológicos, essa temporalidade funciona como tecnologia de hierarquização: classifica sociedades e territórios em avançados e atrasados, civilizados e primitivos. Ao mesmo tempo, naturaliza a ideia de que mudança implica melhoria e de que a história tem direção. Como discutiu Gláucia Villas Bôas:

As metas de civilizar o homem e consumir a história são próprias dos tempos modernos. A crença em que o conhecimento filosófico ou científico pode revelar a ordem na qual a história do homem será consumada legitimou a ação de grupos e indivíduos possuidores daquele saber, que atribuíram a si a autoridade para dirigir o curso dos acontecimentos. A crítica a essa concepção de tempo e ordenação da vida social não impediu a persistência, evidente ainda na atualidade, de um projeto “civilizador” cuja realização depende da superação de práticas e mentalidade tradicionais e de sua orientação definitiva para um ponto projetado no futuro. (Villas Bôas, 2006, p. 21)

De fato, a ideia de “progresso” é parte fundamental do que chamo aqui de um “projeto moderno”. Contudo, como salienta Peter Bürger, o projeto moderno contém também sua própria crítica. Se Villas Bôas argumenta que ela – a crítica – não impede sua “persistência evidente ainda na atualidade”, os estudos de caso aqui apresentados evidenciarão que essa crítica é cada vez mais importante na contemporaneidade. Em Dipesh Chakrabarty (2007), essa estrutura aparece na crítica ao historicismo que coloca sociedades não europeias numa espécie de “sala de espera” da história, isto é, em uma lógica do “ainda não”, na qual certos sujeitos e coletividades seriam considerados atrasados em relação ao padrão europeu e teriam de chegar à modernidade, o que pressupõe um passado inferior e um futuro como destino normativo. Como já argumentado no trecho de Villas Bôas destacado acima, a ideia de um tempo dirigido ao futuro está intrinsecamente relacionada a modos de conhecer e intervir sobre o mundo.

Segue que, como Habermas já chamara a atenção, o projeto moderno pressupõe a cisão entre sujeito do conhecimento e objeto conhecido. A universalização de regimes

de verdade é, portanto, traço decisivo. O projeto moderno não inventa a ciência, mas transforma determinados critérios de validação em medida geral de verdade (FOUCAULT, 2021). Esse processo institui hierarquias epistemológicas: saberes comunitários, cosmologias e práticas espirituais são desqualificados como superstição, crença ou folclore. A crítica contemporânea não precisa negar a ciência para contestar a universalização. Ela pode, por exemplo, evidenciar que a própria ciência é prática situada (HARAWAY, 1988), composta por instrumentos, modelos, traduções e disputas. Quando obras articulam dados e fabulação, ou acoplam circuitos e minerais, elas expõem que regimes de verdade são produzidos, e que o conflito cosmológico não se resolve por um único vocabulário.

Ainda no mesmo sentido, a separação entre natureza e cultura organiza, de modo estrutural, a imaginação moderna. Ela sustenta modos de pensar o humano como exterior ao mundo natural ou como gestor da natureza, e transforma o não humano em recurso e objeto. Em *O Pensamento Selvagem* (1989), Claude Lévi-Strauss recorre à oposição natureza/cultura como um instrumento para pensar operações de classificação e produção de sentido. A oposição aparece como um eixo analítico que permite descrever como diferentes formas de inteligência organizam materiais, signos e conceitos, mostrando que “natureza” e “cultura” funcionam como polos de uma linguagem comparativa. Por isso, o autor não trata a separação como evidência universal, mas como um dispositivo de leitura que, quando bem usado, torna visíveis deslocamentos, passagens e mediações entre domínios que a imaginação moderna tende a estabilizar como separados.

Essa estratégia fica especialmente clara na comparação entre o engenheiro e o *bricoleur*, frequentemente mobilizada como chave interpretativa do livro. O engenheiro é a figura que atua orientada por conceitos e projetos que buscam adequação específica entre meios e fins, como se fosse possível construir, para cada problema, instrumentos e procedimentos desenhados sob medida. Já o *bricoleur* trabalha a partir de um repertório

prévio de elementos já disponíveis, restos, ferramentas, materiais e fragmentos que carregam marcas de usos anteriores. Ele não cria do zero um sistema inteiramente novo, mas reordena e recombina um conjunto dado para produzir uma solução contingente. Trata-se de modos distintos de operar, um mais próximo da abstração conceitual e outro mais próximo da recombinação inventiva de materiais e signos.

É nesse ponto que Lévi-Strauss afirma que, no eixo de oposição entre natureza e cultura, os conjuntos dos quais engenheiro e *bricoleur* se servem estão perceptivelmente deslocados. O que esse deslocamento significa, no interior da argumentação, é que a fronteira natureza/cultura não permanece fixa quando se observam as práticas concretas de produção de sentido. O engenheiro tende a buscar uma relação mais “limpa” entre conceito e realidade, como se a mediação pudesse ser minimizada e como se o conhecimento pudesse se aproximar de uma transparência ideal. O *bricoleur*, ao contrário, opera aceitando a espessura das mediações: seus elementos conservam história, contexto e heterogeneidade. Para ele, o procedimento não apaga o caráter mediado do conhecimento, porque ele trabalha com coisas já significantes, já marcadas, já situadas. Assim, os termos natureza e cultura se rearranjam conforme o modo de operação, e a própria oposição funciona menos como uma muralha e mais como uma grade móvel de posições e passagens.

A consequência metodológica dessa leitura é decisiva para essa dissertação: em *O Pensamento Selvagem*, a oposição natureza/cultura aparece como ferramenta analítica útil, mas cuja rigidez é relativizada quando se observa o funcionamento concreto das mediações. Relativizar significa recusar a fronteira como universal e fixa, reconhecendo seu uso metodológico e sua reconfiguração por práticas simbólicas e técnicas. Ao incorporar essa chave, a dissertação ganha uma base sólida para seu indicador de crítica ao projeto moderno relativo ao deslocamento da separação natureza/cultura, tornando possível descrevê-la como um arranjo que fabrica mediações e coconstituições entre humanos, materiais, atmosferas, dados e dispositivos.

Nessa perspectiva, a obra produz uma ecologia de relações que expõe, na experiência, que técnica e terra não são domínios estanques, mas dimensões continuamente articuladas por operações de tradução, inscrição e montagem. Bruno Latour (1994) sustenta, de modo clássico, que a modernidade opera com um trabalho de “purificação” que reforça a separação natureza/sociedade (ou natureza/cultura) como se fossem domínios distintos, mesmo quando a prática real está cheia de híbridos. A crítica a essa separação aparece quando obras tornam visíveis coconstituições entre humanos, materiais, atmosferas, dados e técnicas. Nesses casos, a obra não representa a natureza, mas produz uma ecologia de relações. Essa ecologia pode incluir tempos geológicos, processos atmosféricos, circuitos eletrônicos, corpos e dispositivos, expondo que técnica e terra não são domínios separados.

Por fim, a promessa de transparência e controle aparece como a crença de que o mundo pode ser integralmente conhecido, mensurado e governado por linguagens universais e instrumentos de cálculo (WEBER, 2015). Essa promessa se materializa em arquivos, classificações e procedimentos de padronização. A crítica ao projeto moderno pode operar ao tornar legível a falha, o ruído e a incompletude. Procedimentos como baixa resolução, colagem, *glitch*, captura de tela e montagem fragmentária podem ser lidos como recusa de transparência total, ao devolver ao espectador a experiência de disputa e incerteza (STEYERL, 2009). A crítica, assim, aparece como reconfiguração do que se entende por evidência, registro e verdade.

Um modo produtivo de compreender o projeto moderno é reconhecê-lo como um projeto de mediações específicas porque ele não se realiza apenas como conjunto de ideias abstratas, mas como um arranjo histórico de práticas, instrumentos e formas de inscrição que organizam o que pode ser percebido, conhecido e governado. Nesse sentido, o termo “mediações” designa os meios pelos quais o mundo se torna legível e operável: arquivos, estatísticas, mapas, classificações, padrões, dispositivos de medição, protocolos de prova e linguagens de cálculo.

O moderno multiplica as mediações e as naturaliza como se fossem transparentes, isto é, como se fossem apenas “meios neutros” de acesso ao real. Falar em um “projeto de mediações específicas” é, portanto, explicitar que o moderno depende de certas tecnologias e formas de registro que estabilizam recortes do mundo, produzem comparabilidade e prometem controle, ao mesmo tempo em que ocultam os custos e exclusões de suas operações.

Essa formulação também é útil porque desloca a análise da pergunta “o que a modernidade pensa?” para a pergunta “como a modernidade faz funcionar aquilo que chama de verdade, natureza e sociedade?”. Ao tratar o projeto moderno como um projeto de mediações específicas, a dissertação pode observar que sua universalização não ocorre apenas por meio de um convencimento discursivo, mas por infraestruturas e rotinas que padronizam evidências e orientam leituras: a ficha técnica que define o que conta como dado sobre uma obra, a expografia que direciona o corpo do público, o texto curatorial que enquadra interpretações, ou, no plano digital, a plataforma que organiza visibilidade, circulação e temporalidade de fruição.

Assim, como se verá ao longo desta dissertação, quando obras contemporâneas evidenciam falha, ruído e incompletude, ou quando reconfiguram como dados e materiais se acoplam e são traduzidos, elas interrogam as próprias mediações modernas, mostrando que o real não é acessado sem dispositivos e que diferentes regimes de mediação produzem mundos diferentes. A modernidade depende de dispositivos de inscrição, padronização e circulação. Regimes de verdade se estabilizam por instrumentos, protocolos, e formas de arquivo. Temporalidades se naturalizam por calendários, relógios e cronologias. Separações ontológicas se reproduzem por categorias de linguagem e por sistemas de classificação. A crítica artística, nesse contexto, pode operar ao expor mediações: tornar visível o circuito, o detector, a cápsula sonora, a captura de tela, a colagem digital, a baixa resolução.

Essa abordagem é especialmente útil em uma pesquisa sociológica sobre arte contemporânea, porque permite descrever o que a obra faz com as mediações, em vez de apenas interpretar o que ela diz. A obra, por vezes, é um dispositivo que evidencia que conhecer depende de tradução. Ao tomar a mediação como parte constitutiva do objeto, a análise também torna legível um aspecto metodológico do próprio trabalho: o pesquisador acessa obras por registros, textos e plataformas, e esse regime de acesso deve ser contabilizado como parte do campo, não como ruído externo.

Abaixo está uma tabela-síntese dos operadores do projeto moderno tal como definidos nesta dissertação. Ela não pretende esgotar a modernidade como fenômeno histórico, mas isolar os eixos que organizam o horizonte analítico do trabalho, isto é, os mecanismos recorrentes pelos quais a modernidade produz separações, legitimações e formas específicas de temporalidade e evidência. Esses operadores funcionam, nos capítulos seguintes, como referência para identificar de que modo as obras e a situação expositiva tensionam, deslocam ou reconfiguram esse regime.

Tabela 1 – Definição dos operadores conceituais do projeto moderno

Operadores conceituais do projeto moderno	Definição
Temporalidade progressiva	Narrativa de desenvolvimento, superação e acumulação; futuro como horizonte de legitimação e passado como etapa inferior.
Universalização de regimes de verdade técnico-científicos	Critérios técnico-científicos convertidos em medida geral de verdade; hierarquização epistemológica e desqualificação de outros saberes.
Separações modernas	Estabilização de binários (natureza/cultura, sujeito/objeto, humano/não humano,

Operadores conceituais do projeto moderno	Definição
Promessa de transparência e controle	técnica/espiritualidade etc.) como fronteiras estruturantes. Crença na mensuração integral e governabilidade do mundo por linguagens universais, arquivos, classificações, padronizações e instrumentos de cálculo.

Fonte: Elaboração própria.

A definição do projeto moderno, aqui, se organiza por esses quatro operadores pois eles permitem descrever a modernidade como um regime de mediações e de governo do sensível. Em comum, eles produzem uma forma específica de ordenar o tempo, estabilizar fronteiras, distribuir autoridade epistemológica e naturalizar procedimentos de evidência e controle. Nos capítulos seguintes, esses operadores funcionam como horizonte de comparação, para tornar observável como práticas artísticas contemporâneas tensionam, por procedimentos e dispositivos, as promessas modernas de progresso, universalidade, separação e transparência.

2.2 Indicadores da crítica nas obras de arte

A partir do contato com as produções artísticas procurei definir alguns indicadores que tornassem possível depreender da própria obra o sentido crítico que apresentam em relação ao projeto moderno acima definido. Neste ponto, portanto, procurarei apresentar a matriz de indicadores operatórios que orienta a análise ao longo da dissertação, explicando o que cada um deles permite observar e como eles se articulam ao método de descrição densa e ao protocolo de leitura adotado. Esses indicadores funcionam como chaves descritivas para reconhecer operações e efeitos: como temporalidades são reconfiguradas, como separações modernas são deslocadas, como regimes de verdade

são colocados em fricção, como a mediação se torna parte do sentido, como a crítica emerge por procedimento e como o endereçamento do público produz experiência. Ao final, indico como esse conjunto será mobilizado nos capítulos empíricos para sustentar comparações e evitar interpretações impressionistas.

2.2.1 Reconfiguração de temporalidades

A reconfiguração de temporalidades é um indicador central, nas obras de arte, da crítica ao projeto moderno porque a modernidade se constituiu, em larga medida, como uma narrativa temporal. Não se trata apenas de uma época “no tempo”, mas de um modo específico de organizar o tempo histórico como vetor de desenvolvimento, superação e acumulação, isto é, como orientação que transforma o futuro em horizonte de expectativa e legitimação e reposiciona o passado como algo a ser ultrapassado. A formulação de Reinhart Koselleck sobre a transformação moderna dos tempos históricos, especialmente ao descrever o distanciamento entre “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, é decisiva aqui: a modernidade passa a operar com expectativas que se desprendem do passado e se projetam como promessa de novidade, progresso e aceleração, convertendo a temporalidade em estrutura organizadora da imaginação histórica (Koselleck, 2006). Por isso, quando obras contemporâneas desestabilizam a flecha progressiva e fazem aparecer ritmos, durações e coexistências não assimiláveis ao paradigma do progresso, elas contestam um dos operadores formais do projeto moderno, o seu regime temporal.

Nessa chave, o que está em jogo é a fabricação de ritmos e durações na experiência estética. Uma obra pode enunciar uma crítica e, ainda assim, reproduzir a temporalidade moderna no modo como se oferece ao público: linearidade narrativa, teleologia, continuidade, fechamento interpretativo. Já em muitas obras críticas, a temporalidade é produzida como experiência de fricção: repetição que recusa conclusão,

retorno que impede “superação”, sobreposição que desmonta a ideia de fases sucessivas, permanência que exige desaceleração, fragmento que resiste a totalização.

Na prática analítica, observar temporalidade implica descrever, com precisão, como a obra organiza sequência e duração, e quais condutas temporais ela exige do público. Em obras audiovisuais, a temporalidade é fabricada por montagem, cortes, *loops*, colagem, ritmos de repetição e por escolhas que afetam a legibilidade, como compressão, baixa resolução e sobreposição de camadas. O que interessa é explicitar o efeito temporal produzido por essas operações: o *loop* cria um tempo de eterno retorno que desautoriza a ideia de avanço linear; a colagem produz simultaneidades e atritos, desmontando a continuidade narrativa; a baixa resolução altera o estatuto do presente, porque o “agora” aparece como ruído, compressão e resto, e não como transparência.

Esse conjunto de operações costuma deslocar a atenção do espectador, pois o obriga a permanecer no meio, a reconhecer a incompletude e a lidar com a instabilidade do que se vê e do que se entende. Em obras objetuais e instalativas, por sua vez, a temporalidade se fabrica por outros mecanismos, por exemplo, o modo de aproximação do corpo, a necessidade de contornar um volume, a exigência de escuta, a distribuição espacial de elementos, o intervalo entre estímulos, a presença de uma fonte sonora que muda conforme a posição do espectador. Descrever a temporalidade nesses casos é descrever a coreografia implicada, quanto tempo o corpo precisa ficar, o que precisa repetir, aonde precisa voltar, quanto tempo precisa sustentar uma atenção que não é imediatamente recompensada por “compreensão”.

O indicador se torna mais robusto quando a análise mostra que a obra exige um ajuste temporal do público. Não basta afirmar que uma instalação “fala do tempo”. É preciso demonstrar como ela faz o tempo acontecer como prática. Um exemplo típico, útil como modelo descritivo, é a obra que força desaceleração: o sentido não se oferece no primeiro contato, exige permanência, escuta prolongada, comparações entre camadas ou entre posições no espaço. Outro exemplo é a obra que produz temporalidade

fragmentária: o público é levado a reconstruir uma sequência por partes, sem garantia de totalidade, aceitando que a experiência seja composta por lacunas e recomeços. Em ambos os casos, a crítica ao projeto moderno aparece porque o público não pode simplesmente consumir imediatamente a obra como informação, precisa negociar com duração, hesitação e retorno. Ao demandar tempo improdutivo, ao insistir no retorno ou ao recusar o fechamento, a obra cria uma fricção com o tempo progressivo e instrumental.

Quando a temporalidade é reconfigurada, a flecha do tempo se enfraquece. Em vez de passado superado e futuro redentor, aparece a copresença. Trata-se de recusar a hierarquia temporal que transforma certos tempos em atrasados e outros em avançados, ou que define o passado como simples etapa inferior. No plano da experiência estética, a copresença pode se manifestar como convivência entre tempos geológicos e tempos digitais, tempos cósmicos e tempos urbanos, tempos de arquivo e tempos de captura de tela, ritmos de corpo e ritmos de máquina.

Essa convivência tem força crítica porque devolve materialidade e heterogeneidade ao tempo, isto é, reintroduz a multiplicidade de escalas e durações que a modernidade frequentemente comprime em narrativa única de progresso. Hartog (2013) ajuda a formular esse ponto quando mostra que os modos de articular passado, presente e futuro são históricos, e que, em determinadas conjunturas, a centralidade do presente (o presentismo) ou a crise do futuro como promessa reorganizam profundamente a experiência do tempo. A arte, nesse contexto, pode funcionar como lugar de experimentação sensível de regimes temporais, tornando perceptível que a narrativa progressiva é um arranjo.

O efeito crítico da reconfiguração temporal não deriva de uma “mensagem” antiprogressista, mas da maneira como a obra reorganiza expectativa e experiência. Ao impor repetição, retorno, sobreposição ou duração, a obra desmonta a fantasia de que o tempo é uma linha contínua que conduz a um fim legitimador. Com isso, ela também desestabiliza a ideia de que o conhecimento é sempre cumulativo e transparente: se o

tempo não avança de modo simples, o sentido não se acumula: ele se disputa, se repete, se reinterpreta, se recontextualiza. A crítica, então, aparece como reconfiguração do que se entende por evidência e história, porque aquilo que “conta” como prova do tempo deixa de ser apenas cronologia linear e passa a incluir ritmos, durações, retornos e coexistências. Em termos metodológicos, é por isso que a temporalidade aparece como indicador central nesta dissertação: ela permite observar, com base em procedimentos verificáveis (montagem, *loop*, escuta, percurso espacial, repetição, sobreposição), como certas obras e situações expositivas produzem críticas ao projeto moderno no nível formal e experiencial, isto é, no nível em que o moderno se sustenta como narrativa temporal.

2.2.2 Deslocamento de separações modernas

O deslocamento de separações modernas aparece quando a obra desfaz fronteiras estáveis entre domínios que a imaginação moderna tende a tratar como naturais, autoevidentes e mutuamente excludentes. A modernidade não se define apenas por ideias ou valores, mas por uma arquitetura de distinções que organiza o mundo em pares e distribui competências entre eles: natureza e cultura, humano e não humano, sujeito e objeto, fato e valor, técnica e sentido, racionalidade e magia. Essas separações operam como condições de possibilidade para certos modos de governar, de conhecer e de classificar: quando algo é alocado no domínio da natureza, tende a ser tratado como recurso, objeto ou dado; quando no domínio da cultura, tende a ser tratado como representação, crença ou interpretação.

Uma formulação canônica desse problema está em Bruno Latour (1994), para quem os “modernos” se caracterizam por insistir na separação entre natureza e sociedade ao mesmo tempo em que produzem, na prática, coletivos híbridos compostos por humanos e não humanos, tecnologias, instituições, discursos e materiais. O ponto decisivo, para o indicador aqui proposto, é que essas separações funcionam como

operações de purificação que tornam invisíveis as misturas que de fato sustentam o mundo moderno, estabilizando fronteiras que são mais performadas do que dadas.

A mesma lógica de purificação reaparece quando se tenta separar técnica e espiritualidade, racionalidade e magia, ciência e cosmologia, como se um lado fosse válido e o outro fosse mera crença. Donna Haraway (1988) oferece uma chave igualmente canônica para compreender por que esse tipo de separação é problemático: ao recusar o ponto de vista “de nenhum lugar” e insistir que todo conhecimento é situado, ela mostra que não há produção de verdade sem corpos, instrumentos, linguagens e relações, ou seja, sem mediações materiais e políticas. A consequência é que dicotomias rígidas (humano/máquina, natureza/cultura, objetivo/subjetivo) não descrevem o real, elas organizam regimes de autoridade e excluem modos de conhecimento. Em termos analíticos, deslocar separações modernas significa tornar perceptível que as fronteiras são construídas e que sua manutenção depende de escolhas, hierarquias e apagamentos.

Por isso, no contexto desta dissertação, “deslocamento de separações modernas” é um indicador observável no modo como a obra fabrica relações. A análise pergunta que tipo de ecologia de relações a obra monta: que materiais se conectam, que mediações se tornam visíveis, que agência é atribuída a elementos não humanos, que formas de evidência são mobilizadas e como elas se articulam a repertórios cosmológicos, técnicos e sensíveis. Essa mudança de pergunta altera o foco da interpretação: o centro deixa de ser o tema e passa a ser o arranjo.

Quando a obra produz um acoplamento entre circuito elétrico e mineral, quando traduz dados atmosféricos em som, quando articula arquivo e captura de tela, quando reivindica baixa resolução como escolha estética e política, ela está construindo uma situação na qual a separação perde funcionalidade porque a experiência do público depende exatamente da copresença entre domínios que o moderno costuma manter separados. Nesses casos, a crítica opera como efeito de procedimento: a obra reorganiza

o sensível para que o espectador perceba, no próprio encontro, que aquilo que parecia naturalmente separado é, na verdade, coproduzido.

Essa coprodução pode ser descrita em diferentes escalas. Em escala material, ela aparece quando a obra faz do mundo físico uma condição ativa do sentido, por exemplo, ao depender de eletricidade estática, poluição luminosa, brilho estelar, ruído do ambiente, vibração sonora, temperatura, poeira, condutividade, compressão digital. Em escala técnica, ela aparece quando a obra expõe a cadeia de tradução que transforma fenômenos em sinais, sinais em dados, dados em imagem ou som, e imagem em experiência. Em escala ontológica, ela aparece quando a obra recusa a ideia de um sujeito soberano observando objetos passivos e faz emergir um coletivo de agências distribuídas (corpos, dispositivos, atmosferas, arquivos, plataformas). O ganho analítico é que essas escalas permitem mostrar como a obra desloca separações modernas sem depender de declarações discursivas: o deslocamento está no modo como o sentido só se produz se aceitarmos a agência do não humano e a inseparabilidade entre técnica e mundo.

A atenção à materialidade e ao procedimento é crucial porque impede que o indicador vire apenas metáfora. Descrever o deslocamento significa descrever as operações concretas: como o som é gerado, como a luz é convertida em dado, como o circuito responde ao corpo, como o vídeo se torna fragmento, como a montagem interrompe continuidade, como a plataforma impõe uma temporalidade de rolagem, *loop* e retorno. É nesse nível que se torna defensável afirmar que a obra torna a separação perceptível como construção. A obra faz ver que na verdade, tanto natureza quanto técnica aparecem como mediações que se acoplam e que produzem efeitos de verdade. Esse ponto dialoga diretamente com a crítica ao ideal moderno de transparência: quando a obra expõe ruído, falha, compressão, indeterminação e dependência de condições materiais, ela torna visível que não há acesso direto ao real, mas sempre tradução, inscrição e negociação.

Além disso, o deslocamento de separações modernas pode ser lido como crítica a hierarquias epistemológicas. Quando a modernidade separa racionalidade e magia, ela hierarquiza, desqualificando certos repertórios como superstição, crença ou folclore e elevando outros à condição de verdade universal. Uma obra pode deslocar essa hierarquia sem negar a ciência e sem idealizar a espiritualidade: basta produzir uma situação em que vocabulários diferentes coexistem como formas de inteligibilidade, evidenciando que regimes de verdade são fabricados por mediações e que a disputa não se resolve por um único idioma. Nessa perspectiva, o deslocamento é uma pluralização controlada. A obra mostra que o real comporta múltiplos modos de composição e que a escolha de um vocabulário único é também uma escolha política.

É aqui que o indicador se conecta de modo mais direto à lente da ecologia decolonial. Ao desfazer fronteiras estáveis, a obra recusa a ideia de um único mundo universal e torna visível que há modos distintos de compor o real, de distribuir agência e de legitimar evidências. Isso abre espaço para entender a crítica ao projeto moderno como disputa cosmológica, no sentido de reconhecer que a modernidade universalizou um recorte do mundo e rebaixou outros recortes à condição de não conhecimento. Quando a obra fabrica híbridos, acoplamentos e coconstituições, ela desloca a gramática moderna e torna pensável um pluralismo ontológico e epistemológico, no qual técnica e terra, dado e experiência, humano e não humano não são domínios separados, mas relações em composição. Assim, o deslocamento de separações modernas se torna um indicador central porque revela, no nível do procedimento e da materialidade, como a crítica pode operar sem depender de denúncia temática, fazendo a própria experiência estética encenar a instabilidade das fronteiras que sustentam o projeto moderno.

2.2.3 Pluralização de regimes de verdade

Neste trabalho, a expressão “regime de verdade” é utilizada como o conjunto de procedimentos, mediações e relações de autoridade que fazem com que algo seja

reconhecido como verdadeiro em um contexto histórico. Essa formulação encontra respaldo direto em Michel Foucault (2021), para quem cada sociedade produz uma “política geral” da verdade: um conjunto de mecanismos e instâncias que definem quais discursos funcionam como verdadeiros, quais procedimentos são aceitos como válidos para produzir verdade e quem está autorizado a enunciar e fazer circular aquilo que conta como verdadeiro. A ênfase, portanto, recai no fato de que “verdades” não circulam sozinhas. Elas dependem de práticas de validação, de formas de registro e tradução (medidas, documentos, imagens, gráficos, arquivos, protocolos), bem como de instituições e posições de autoridade que estabilizam certas evidências e desautorizam outras. Com esse entendimento, a dissertação discute como diferentes formas de evidência são produzidas, reconhecidas e disputadas, e como práticas artísticas tornam visíveis as mediações dessas operações.

Essa abordagem é particularmente pertinente para a análise de obras contemporâneas porque muitos procedimentos artísticos operam como intervenção no estatuto da evidência. Obras que articulam dados e experiência sensível, que traduzem registros técnicos em som, que expõem ruído e falha, ou que reivindicam formatos heterodoxos de inscrição estão reorganizando condições de inteligibilidade. Em termos metodológicos, isso significa que a instrumentalização do indicador “pluralização de regimes de verdade” exige descrever como a obra produz fricção entre modos distintos de validação: o que é apresentado como dado, o que é apresentado como relato, o que é apresentado como ficção ou fabulação, e como essas modalidades são colocadas em relação sem que uma delas seja automaticamente rebaixada à condição de crença irrelevante. Nesse sentido, a obra pode funcionar como um laboratório de mediações: ao tornar explícitos seus próprios dispositivos de inscrição e tradução, ela torna legível que a verdade depende de práticas e suportes, e não de acesso transparente a um real bruto.

A pluralização de regimes de verdade, contudo, não deve ser confundida com uma afirmação de relativismo genérico. A chave analítica é a recusa de hierarquias

automáticas que colocam um único vocabulário como medida universal de todos os outros. Donna Haraway (1988) oferece uma base teórica para esse argumento ao criticar o privilégio do “olhar de nenhum lugar”, isto é, a pretensão de neutralidade que se apresenta como acesso universal ao real e apaga as condições materiais, instrumentais e políticas do conhecimento. Ao propor a noção de “saberes localizados”, Haraway desloca o problema do verdadeiro para o problema das condições de produção de evidência: conhecer é sempre conhecer a partir de um ponto, de um corpo, de um aparato e de uma linguagem, e por isso a objetividade não é ausência de perspectiva, mas responsabilidade em relação às mediações que tornam um enunciado possível.

Essa perspectiva é compatível com o objetivo desta dissertação: pluralizar regimes de verdade significa tornar discutível o privilégio automático de um regime que se apresenta como universal, sem com isso negar a potência explicativa ou a eficácia instrumental da ciência. O que se critica é a universalização como forma de autoridade que desqualifica outras formas de inteligibilidade antes mesmo de examiná-las, reduzindo cosmologias, práticas espirituais, animismos, rumores e saberes comunitários a “superstição” ou “folclore”.

Esse ponto é decisivo para compreender por que obras críticas podem operar por fricção entre vocabulários. A modernidade, em diversos contextos, instituiu uma economia da credibilidade na qual certos modos de dizer são aceitos como verdadeiros por padrão, enquanto outros são classificados como crença, mito ou ilusão. Pluralizar regimes de verdade, aqui, é reabrir o campo do verdadeiro como disputa e como produção situada, tornando visível que a credibilidade é distribuída por dispositivos e instituições, e que essa distribuição não é neutra. A arte pode operar nessa zona ao construir situações em que dados e fabulação, medida e rumor, arquivo e ficção coexistem. O efeito buscado é expor a dependência das evidências em relação às mediações que as tornam válidas.

Analiticamente, a pluralização pode ocorrer em diferentes níveis, e descrevê-los ajuda a manter o indicador rigoroso. Em um primeiro nível, há a fricção entre formas de registro: números, medições e parâmetros técnicos são aproximados de narrativas, imagens ou sons, o que revela que a evidência técnica precisa ser traduzida para se tornar inteligível. Em um segundo nível, há a fricção entre escalas e temporalidades: um dado atmosférico pode ser colocado em relação com uma cosmologia, uma escala cósmica pode ser posta ao lado de uma escala urbana, e o efeito é mostrar que nenhum vocabulário dá conta sozinho do que está em jogo.

Em um terceiro nível, há a fricção entre autoridades: a obra pode deslocar o lugar de enunciação, distribuindo autoridade entre dispositivo, público, texto curatorial e experiência do corpo. Em todos os casos, a obra funciona como intervenção no regime de verdade porque torna visível que “prova” é uma forma histórica de estabilizar enunciados e orientar decisões, e não uma categoria natural. Ao tornar essas condições visíveis, a obra também torna legível a promessa moderna de transparência como promessa situada: não existe evidência sem aparato, e não existe aparato sem escolhas e custos (LATOUR, 1997).

É justamente por isso que o indicador “pluralização de regimes de verdade” é sociologicamente produtivo: ele permite analisar crítica sem moralização. A partir dele, a análise descreve como a obra produz fricção, quais mediações ela mobiliza e quais efeitos de inteligibilidade emergem. Trata-se de uma postura compatível com a sociologia da arte enquanto análise de dispositivos de produção de sentido. Ao observar diferentes modos de pluralização de regimes de verdade, a dissertação descreve como as obras reorganizam condições de leitura e de prova. O espectador é levado a reconhecer que evidências são construídas, que a credibilidade é distribuída e que a transparência total é uma ficção reguladora. Esse reconhecimento desloca a relação com a verdade, tornando-a reflexiva e historicamente informada.

Em conclusão, esse indicador sustenta um diálogo direto com a lente de ecologia decolonial. Se a ecologia decolonial, nesta dissertação, nomeia arranjos relacionais atravessados por disputa cosmológica e por hierarquias epistemológicas, então a pluralização de regimes de verdade é uma de suas manifestações centrais no plano da experiência. Ao recusar a universalização de um vocabulário único, a obra abre espaço para a coexistência de mundos, isto é, para a inteligibilidade de cosmologias que resistem à redução à categoria de crença.

Essa abertura implica reconhecer que a universalização moderna foi também um projeto de autoridade epistêmica e que a crítica contemporânea pode operar evidenciando a produção situada de evidências e a contingência das fronteiras que definem o que conta como verdadeiro. Em síntese, a pluralização de regimes de verdade é um indicador central porque permite descrever, de modo verificável e não moralizante, como certas obras fazem a crítica ao projeto moderno no nível de suas mediações: elas mostram que a verdade é fabricada, disputada e situada, e que a experiência estética pode reconfigurar o campo do verdadeiro ao tornar visíveis as condições de sua produção.

2.2.4 Mediação como parte do sentido

O quarto indicador é a mediação como parte do sentido. Ele surge de uma recusa metodológica e estética: muitas obras críticas se recusam a esconder seus meios pois sabem que a transparência é uma promessa moderna, e que promessas de transparência tendem a apagar os dispositivos que produzem o próprio efeito de autoevidência. Quando a obra exhibe o circuito, a cápsula sonora, a captura de tela, a compressão, o ruído, a legenda, o formato do arquivo ou a interface de plataforma, ela está afirmando que o real é mediado, e que a mediação é um componente constitutivo do que se percebe e do que se entende.

Há aqui uma afinidade importante com a tese canônica de Marshall McLuhan (1964), segundo a qual o “meio” participa da formação do sentido e reconfigura padrões de atenção, percepção e organização social. Em termos operatórios, essa formulação permite tratar o meio como parte do objeto: em vez de perguntar apenas “o que a obra diz?”, a análise pergunta “por quais meios ela faz dizer, ver, ouvir e crer?”. Esse indicador pode ser descrito como uma pedagogia da mediação. A obra ensina o público a ler dispositivos, a reconhecer traduções e a desconfiar de naturalizações. Assim, ela oferece um mundo atravessado por inscrições: cabos, sensores, superfícies, microfones, ruídos, arquivos, compressões, interfaces.

O gesto crítico é insistir que a técnica é sempre uma forma de organização do sensível e do inteligível, e, portanto, uma forma de poder e de distribuição de credibilidade. É nesse ponto que a mediação se torna parte do sentido: a obra produz significado por meio do *meio*, e frequentemente por meio de uma exposição deliberada de seus limites. Uma imagem comprimida ou corrompida, por exemplo, dá a ver a política material da circulação. Uma captura de tela, por sua vez, pode ser uma evidência de interface, de recorte, de temporalidade de navegação, de contexto de rede. Um circuito exposto é uma enunciação de que há uma tradução, que há uma inscrição, que há uma cadeia material que sustenta a experiência.

Essa ênfase na mediação também dialoga com a tradição dos estudos sociais da ciência e da técnica, especialmente na forma como Bruno Latour (1994) descreve a produção do social como rede de mediações, traduções e associações entre humanos e não humanos. A contribuição que interessa aqui é sustentar o argumento de que dispositivos não são acessórios exteriores: eles fazem acontecer relações, distribuem agência e estabilizam evidências. Se a modernidade frequentemente separa meios e fins, conteúdo e forma, canal e mensagem, o indicador propõe olhar para a obra como um arranjo em que as mediações estão inscritas e operam ativamente na produção do sentido. Isso é decisivo para a crítica ao projeto moderno porque a promessa de

transparência depende justamente de apagar mediações e apresentar resultados como se fossem acesso direto ao real. Ao tornar o meio visível, a obra desnaturaliza essa promessa e recoloca a experiência no terreno da disputa e da interpretação situada.

Esse indicador se conecta diretamente ao método desta dissertação, porque a própria pesquisa acessa obras por mediações. Ao explicitar que parte do *corpus* foi observada pela internet, por sites institucionais, por documentação fotográfica e audiovisual e, em especial, por plataformas como o *Instagram*, o trabalho incorpora uma exigência de reflexividade: descreve o estatuto do registro e assume a mediação como parte da evidência.

Do mesmo modo que muitas obras críticas se recusam a ocultar seus meios, a dissertação se recusa a apresentar o *corpus* como se ele tivesse sido apreendido em acesso pleno e não mediado. Isso importa particularmente no caso de biarrittzzz, cuja circulação se dá intensamente por registros audiovisuais e pelos regimes temporais das plataformas. O meio organiza o encontro com a obra, e, portanto, organiza também o campo do que pode ser descrito e analisado. Tratar a mediação digital como parte do sentido implica descrever como a plataforma impõe formatos de visibilidade, como a compressão e o recorte produzem efeitos de presença, como a legenda orienta leitura e como as interações, como as curtidas, comentários e compartilhamentos, compõem uma sociabilidade estética que é, ela própria, mediação.

A mediação como parte do sentido inclui também o espaço expositivo, e aqui o indicador ganha densidade sociológica. Curadoria e expografia mediam, orientam e restringem. A exposição é um dispositivo que organiza percursos, produz hierarquias de atenção, oferece chaves interpretativas, distribui iluminação, som, distância, ritmo de circulação e modalidades de encontro. Mesmo quando a obra parece autônoma, sua inteligibilidade é modulada por textos de parede, fichas técnicas, montagem, proximidades e separações, e pelo próprio modo como o público é conduzido a ver. A etnografia de exposições, nesse sentido, é uma via de analisar mediações institucionais e

não humanas que participam ativamente da experiência estética. Quando a dissertação observa uma exposição, ela observa um conjunto de mediações: o texto curatorial como enquadramento de leitura, a expografia como coreografia de corpos e durações, o museu como regime de atenção e legitimidade, os dispositivos de conservação e exibição como condições materiais do visível e do audível.

Esse ponto pode ser formulado com base na tradição de estudos do museu e da exposição como tecnologias culturais, nas quais o museu é um aparato que disciplina e organiza formas de ver e saber. Tony Bennett (1995), por exemplo, descreve o museu e a exposição como parte de um complexo de práticas que reorganizam a percepção pública e instituem modos específicos de instrução, visibilidade e conduta. Brian O'Doherty (2002) descreve o “cubo branco” não como um cenário neutro, mas como uma ideologia espacial que produz um tipo específico de obra, de olhar e de sujeito. No interior desse espaço, a arquitetura e suas normas (brancura, silêncio, iluminação homogênea, ausência de marcas do mundo exterior) funcionam como tecnologias de purificação: suspendem o contexto, apagam a contingência e oferecem a sensação de que a obra existe fora do tempo e fora do social.

O efeito é de naturalização, como se o espaço apenas “recebesse” a arte quando, na verdade, ele a produz como experiência, ao definir como se entra, como se circula, como se mantém distância, como se evita o toque e como se presta atenção. Em termos do argumento desta dissertação, isso reforça que mediação é parte do sentido: quando uma obra crítica torna o meio visível ou depende de ruído, corpo e contingência, ela também tensiona o cubo branco, porque expõe o quanto essa neutralidade é construída e o quanto ela participa do que conta como evidência estética.

Uma via complementar para pensar essa mediação é o conceito de moldura em Georg Simmel (2016). A moldura, para Simmel, é um operador formal que produz separação e unidade ao mesmo tempo: delimita um dentro e um fora, concentra a atenção e confere ao objeto uma autonomia relativa em relação ao mundo circundante.

Ao separar, a moldura também valoriza, pois cria um campo próprio de significação e orienta o modo como o olhar deve se comportar diante do que está enquadrado. Essa lógica pode ser estendida ao espaço expositivo como moldura ampliada, isto é, como conjunto de bordas materiais e simbólicas que definem o que entra como arte, o que fica fora, e como o público deve se relacionar com o que está dentro. Assim, o museu funciona como moldura institucional que produz um efeito de autoevidência: aquilo que está enquadrado aparece como obra de arte e, por isso, como digno de atenção e interpretação. Quando obras contemporâneas evidenciam suas mediações, elas deslocam essa operação, porque tornam a moldura perceptível e reintroduzem a pergunta sobre como o sentido é fabricado por enquadramentos.

A implicação metodológica para este trabalho é direta: se a obra crítica torna visíveis suas mediações, a análise etnográfica precisa tratar a curadoria e a expografia como mediações produtivas, capazes de intensificar, desviar ou neutralizar certos efeitos da obra. Em outras palavras, a etnografia permite captar o que a obra “é” e o que ela se torna quando atravessada por um dispositivo institucional de exibição e por uma ecologia material de luz, som, texto, percurso e público.

Em última instância, esse indicador se articula ao argumento maior da dissertação: a crítica ao projeto moderno pode operar no nível das condições de produção do sentido. Ao recusar a transparência, ao expor meios, ao evidenciar o caráter mediado do real e ao ensinar o público a ler dispositivos, a obra desloca regimes de verdade e desestabiliza a confiança moderna no acesso direto, universal e desincorporado. Ao mesmo tempo, ao reconhecer suas próprias mediações metodológicas, a dissertação assume que o conhecimento produzido aqui é situado e mediado, e que esse reconhecimento torna o trabalho mais preciso. Assim, “mediação como parte do sentido” funciona como indicador estético e como princípio metodológico: aquilo que a obra faz ao público, a pesquisa faz consigo mesma, descrevendo meios, limites e traduções como componentes da evidência.

2.2.5 Crítica por procedimento

Crítica por procedimento designa um modo de compreender a crítica nas obras de arte que não depende, necessariamente, de declaração explícita, de mensagem verbalizada ou de tomada de posição enunciada como tema. A crítica pode aparecer como efeito de operações formais e técnicas, isto é, como resultado de escolhas de construção: montagem, colagem, repetição, ruído, improviso, baixa resolução, tradução de dados, acoplamento de materiais, exposição do circuito, reprogramação de ritmos e enquadramentos. Nessa chave, a obra não precisa “dizer” que critica o projeto moderno para criticá-lo. Ela pode fabricar situações em que as promessas modernas de transparência, totalidade e controle se tornam instáveis na própria experiência estética. Ao deslocar a atenção do conteúdo para o modo de fazer, a crítica por procedimento assume que as operações do objeto não são forma decorativa, mas aquilo que produz inteligibilidade e efeito crítico.

Do ponto de vista sociológico, a noção de procedimento tem valor porque torna a crítica observável. O procedimento orienta a análise para operações observáveis: recortes, colagens, repetições, traduções, exposições de ruído e decisões de montagem. Ele funciona como uma gramática verificável: o que é recortado, o que é colado, o que é repetido, o que é fragmentado, o que é traduzido de um regime de inscrição para outro, o que é exposto e o que é ocultado. Essa ênfase permite sustentar argumentos sem depender de uma leitura adivinhatória: se uma obra produz *loop*, retorno e desaceleração, isso pode ser descrito. Se ela expõe ruído e compressão, isso pode ser descrito. Se ela transforma medida em som e força o público a escolher posição e duração de escuta, isso pode ser descrito. A crítica, então, aparece como efeito de arranjo e não como intenção declarada.

Esse enfoque também responde a um risco recorrente em análises de arte, particularmente em trabalhos acadêmicos, que é transformar qualquer obra em ilustração

da teoria. Quando a interpretação parte de conceitos gerais e apenas procura encaixá-los no objeto, o trabalho tende a perder o específico do caso, substituindo a descrição pelo reconhecimento de categorias. O foco em procedimento funciona como disciplina metodológica, obrigando a análise a retornar ao objeto, às suas operações e às condições concretas de experiência. Em termos de escrita, isso implica que cada inferência interpretativa deve ser ancorada em uma descrição de como o objeto opera. A crítica precisa ser demonstrada: a análise mostra por quais operações a obra desestabiliza separações, reconfigura temporalidades, evidencia mediações ou pluraliza regimes de verdade.

Uma segunda referência canônica ajuda a sustentar o elo entre procedimento e crítica: Jacques Rancière (2005), ao discutir a partilha do sensível, enfatiza que a política da estética não se reduz a mensagens, mas envolve reorganizações do que pode ser visto, dito e sentido, isto é, reorganizações de um regime de percepção e de inteligibilidade. Em diálogo com o argumento desta dissertação, a crítica por procedimento pode ser entendida como um modo de reconfigurar a partilha do sensível: a obra encena a crítica ao mudar as condições de percepção, ao redistribuir o que aparece como evidência, ao deslocar quem ou o que tem agência, ao alterar o tempo da atenção. Assim, o procedimento é a dimensão pela qual a obra produz dissenso, não necessariamente como conflito discursivo, mas como fricção perceptiva e cognitiva, abrindo fissuras em hábitos interpretativos estabilizados.

Em termos operacionais, trabalhar com crítica por procedimento implica adotar um conjunto de perguntas descritivas. Que operações constroem a obra como experiência? Como a obra organiza ritmo, duração e sequência? Que tipo de recorte ela impõe ao real, e que tipo de recorte ela recusa? Que meios técnicos ela evidencia ou oculta? Que traduções ela realiza, por exemplo, de dado em som, de arquivo em imagem, de interface em narrativa? Que formas de ruído, falha e incompletude ela incorpora como parte do trabalho, e com que efeito? Essas perguntas ajudam a manter a análise próxima do objeto

e permitem comparabilidade entre casos distintos, porque procedimentos podem dialogar mesmo quando temas variam. Uma obra pode tratar de cidade e cosmos, outra de circulação digital e baixa resolução, mas, ainda assim, ambas podem operar por exposição de mediações, montagem fragmentária, reconfiguração de temporalidades e deslocamento de separações modernas.

Essa comparabilidade é importante para o desenho desta dissertação porque o *corpus* reúne casos com condições de acesso e materialidades distintas. Em Denise Alves-Rodrigues, procedimentos recorrentes podem ser descritos como uma construção de dispositivos técnicos que explicitam circuitos, operam com acoplamentos materiais e traduzem registros em experiência sensível. A crítica aparece menos como declaração ou tema e mais como fabricação de situações em que técnica e mundo não se separam, em que dados não são evidências puras, mas tradução, em que o público precisa ajustar sua conduta temporal e corporal para habitar a obra. Em biarritzzz, procedimentos podem ser descritos como montagem audiovisual e *web specific*, captura de tela, colagem, paródia, reemprego de materiais da cultura de internet, além da reivindicação da baixa resolução como forma estética. Nesses casos, o procedimento produz crítica ao tornar a mediação digital visível: o espectador vê um real atravessado por compressão, recorte, interface, circulação e *loop*.

Esse enfoque também é útil para modular o tom da análise e evitar moralizações. Ao descrever procedimentos, o analista não precisa declarar que uma obra é mais ou menos crítica por ter determinado tema, nem atribuir virtude política automática a certos signos. O trabalho se sustenta por demonstração: se há montagem fragmentária, descreve-se como ela atua; se há repetição, descreve-se o efeito temporal; se há ruído e falha, descreve-se como isso desestabiliza a promessa de transparência; se há acoplamento entre materiais, descreve-se o deslocamento de fronteiras modernas. A crítica por procedimento oferece uma linguagem de análise que mantém rigor empírico e

permite que o argumento seja defendido por referência a operações observáveis do objeto.

Em suma, a crítica por procedimento reforça a tese central desta dissertação ao articular forma e ecologia decolonial. Se a crítica ao projeto moderno se materializa como ecologia decolonial, isso ocorre porque a obra fabrica arranjos relacionais que reconfiguram temporalidades, deslocam separações modernas, pluralizam regimes de verdade e tornam a mediação parte do sentido. O procedimento é o modo pelo qual esse arranjo se fabrica e se torna sensível ao público. Ele é o nível em que a crítica acontece como prática: no recorte, na montagem, na tradução, no acoplamento, na duração, no ruído, na incompletude. Ao privilegiar o procedimento, a análise torna a teoria responsável, isto é, obriga a teoria a responder ao modo concreto como a obra opera. Com isso, a dissertação ganha consistência: a crítica aparece como efeito demonstrável de operações estéticas e técnicas, situadas em uma ecologia de mediações.

2.2.6 Endereçamento do público e produção de experiência

O último indicador observa como a obra convoca o público, isto é, como ela organiza o endereçamento de sua experiência. A hipótese de fundo é que a modernidade opera, dentre outros modos, como regime de conduta e de atenção, produzindo modos de olhar, de escutar, de circular, de esperar, de interpretar e de se comportar diante de objetos, imagens e instituições. Pensar o endereçamento como indicador crítico significa deslocar a análise do que a obra significa para o que a obra faz com o espectador: quais condutas ela solicita, quais hábitos ela confirma e quais hábitos ela interrompe.

Esse deslocamento é importante porque permite compreender a crítica ao projeto moderno como experiência situada e coletiva. Em chave foucaultiana (FOUCAULT, 1987), pode-se dizer que a modernidade institui técnicas de condução dos corpos e de organização do perceptível, produzindo sujeitos por meio de dispositivos e rotinas. Aplicar essa sensibilidade ao campo estético implica observar como obras e exposições regulam

atenção, mobilidade, postura e inteligibilidade. Em muitas obras contemporâneas, a crítica ao projeto moderno se realiza precisamente quando o endereçamento reorganiza expectativas de transparência e consumo rápido. Obras críticas podem exigir escuta prolongada, frustrar a expectativa de compreensão imediata, desacelerar a atenção, exigir proximidade física, impor escolhas de posição, ou produzir zonas de indeterminação em que não há uma leitura unívoca estabilizada por instruções.

Essas operações são relevantes porque a modernidade também se sustentou como economia da evidência e da clareza: o que aparece como plenamente visível, mensurável e controlável tende a ser legitimado como real, enquanto o ruído e a hesitação tendem a ser tratados como falha. Ao endereçar o público por meio de exigências temporais e corporais que não se encaixam nessa economia, a obra produz fricção com o ideal de transparência total. A crítica, então, aparece como reconfiguração do modo de participação do espectador no acontecimento estético.

Nesse ponto, a discussão de Jacques Rancière (2012) sobre o espectador é particularmente útil. Ao recusar a oposição entre um espectador passivo e uma obra ativa que precisa ensinar ou conscientizar, Rancière propõe pensar a experiência estética como redistribuição de posições: olhar, interpretar e associar são atividades, e o espectador não é mero receptor. Isso permite analisar o endereçamento como um conjunto de condições que abre ou fecha possibilidades de leitura, de circulação e de agência interpretativa.

O endereçamento pode tanto reproduzir hierarquias (obras que só se completam por explicação autorizada) quanto produzir um regime de experiência que confia na capacidade do público de construir trajetos, associações e interpretações. Nessa perspectiva, o indicador se formula como pergunta: a obra organiza o público como destinatário de uma mensagem já fechada, ou como participante de uma experiência que exige composição ativa?

Para tornar o indicador metodologicamente aplicável, a análise precisa descrever o endereçamento em termos de operações observáveis: quais ações o público precisa realizar para que a obra aconteça, e quais ações são desencorajadas ou inviabilizadas. Em instalações sonoras, por exemplo, o endereçamento se manifesta na necessidade de posicionamento corporal (aproximação, afastamento, escolha de um ponto de escuta), na busca de foco auditivo e na convivência com ruídos do espaço. Diferentemente da imagem, que pode ser consumida rapidamente, o som tende a exigir duração e presença, o que faz do corpo uma condição da experiência. A obra endereça o público quando o obriga a negociar com a espacialização sonora, quando o sentido depende de estar de um lado e não de outro, quando o ruído do ambiente participa da obra e impede a ilusão de isolamento. Nesses casos, o público é situado pela obra, e essa “situação” é parte da crítica, porque desloca hábitos modernos de fruição rápida e de controle do ambiente.

Embora a questão da tensão entre público, instituição e obra seja questão cara à arte contemporânea, ela está especialmente explícita no movimento neoconcreto que incorpora a agência do espectador à fruição da obra de arte (Sant’Anna, 2004). Em obras digitais e audiovisuais, o endereçamento ocorre de modo distinto, mas igualmente estruturante. Ele aparece na forma como o público navega, pausa, retorna, acelera, repete, compartilha, comenta e recontextualiza. A temporalidade do vídeo e da tela, marcada por cortes, repetições e fragmentos, produz um tipo de atenção diferente da contemplação de um objeto estático. Ainda assim, a obra existe como prática de circulação e de recepção. Aqui, o *Instagram* se torna relevante como dispositivo de endereçamento: a plataforma configura um modo de fruição por rolagem, repetição e comentário, e faz com que a obra seja encontrada em fluxo, lado a lado com outros conteúdos, atravessada por métricas de visibilidade e por interação contínua.

Isso reorganiza a experiência de obra e público porque substitui, em parte, a cena clássica do encontro em museu por uma cena de navegação, em que a atenção é disputada, interrompida e retomada, e em que o sentido se forma também por contexto do

feed, legenda, comentários e recombinações. O endereçamento, nesse caso, inclui uma pedagogia implícita de plataforma: o público aprende a olhar por fragmentos, a comparar versões, a voltar a um trecho, a ler pelo recorte, a fazer circular por compartilhamento. Para a dissertação, isso importa especialmente quando parte do *corpus* foi acessada nessas condições, pois o método precisa descrever como o meio produz efeitos no que pode ser percebido e no que pode ser dito sobre a obra.

O indicador também pode ser articulado ao debate sobre atenção e modernidade. A modernidade reorganiza formas de percepção e regimes de atenção por uma economia social do olhar que disciplina e captura a experiência. Essa chave é útil para sustentar que o endereçamento do público se vincula à forma como a modernidade produz sujeitos observadores, ritmos de percepção e expectativas de legibilidade. Quando uma obra desacelera, exige permanência, frustra a promessa de transparência, ela está intervindo em um regime de atenção. A crítica pode aparecer, portanto, como reeducação do olhar e da escuta, isto é, como deslocamento das condições habituais de percepção modernas.

No capítulo etnográfico, esse indicador é aplicado à exposição Histórias da ecologia como um todo. A exposição endereça o público por textos, percursos e arranjos espaciais. O modo como as obras são agrupadas, a sequência de salas, o ritmo de circulação, a presença de textos curatoriais, a posição das legendas, a iluminação, a acústica e as regras implícitas de conduta definem como o público pode experienciar e interpretar. Descrever o endereçamento, nesse nível, significa registrar como o espaço orienta o corpo e o olhar: onde o público desacelera, onde acelera, onde para, onde se dispersa, quais obras retêm tempo, quais obras são atravessadas rapidamente, e como o ruído do espaço se torna parte do encontro. A etnografia torna isso observável porque acompanha respostas, hesitações, retornos, comentários e micropráticas de fruição. A análise, assim, desloca a crítica do plano da intenção do artista para o plano do acontecimento público: a crítica ao moderno se produz também no modo como a obra e a

exposição organizam coletivamente uma experiência que reconfigura atenção, temporalidade e inteligibilidade.

Conclui-se que esse indicador fecha coerentemente o conjunto proposto nesta dissertação. Se os indicadores anteriores descrevem reconfiguração de temporalidades, deslocamento de separações modernas, pluralização de regimes de verdade, mediação como parte do sentido e crítica por procedimento, o endereçamento do público mostra como esses aspectos se realizam no nível da experiência. O projeto moderno, tomado como projeto de mediações específicas, também é projeto de formação de sujeitos perceptivos. Ele define o que é ver, o que é prova, o que é legível, o que é ruído, o que é tempo válido, o que é atenção adequada. Obras críticas intervêm nesse regime quando convocam o público a habitar outras condutas temporais e perceptivas, e quando fazem do corpo uma condição de leitura. Descrever esse endereçamento é descrever como a crítica se torna partilhável, isto é, como ela se torna experiência pública, produzida no encontro entre obra, dispositivo, espaço e espectadores.

A tabela abaixo sintetiza os indicadores operatórios de crítica mobilizados nesta dissertação. Eles são chaves descritivas para reconhecer, na própria materialidade das obras e nas situações expositivas, como a crítica ao projeto moderno se torna experiência: por reconfiguração de temporalidades, por deslocamento de separações estabilizadas, por fricções entre regimes de verdade, por explicitação de mediações, por procedimentos formais e por modos específicos de endereçamento do público.

Tabela 2 – Definição dos indicadores da crítica nas obras de arte

Indicadores da crítica nas obras de arte	Definição
Reconfiguração de temporalidades	Como a obra fabrica ritmos, durações e escalas (loop, retorno, sobreposição), enfraquecendo a flecha progressiva.

Indicadores da crítica nas obras de arte	Definição
Deslocamento de separações modernas	Como a obra desfaz fronteiras estáveis (natureza/cultura, humano/não humano, técnica/espiritualidade etc.) por acoplamentos e híbridos.
Pluralização de regimes de verdade	Como a obra coloca em fricção vocabulários e formas de evidência, tornando visíveis mediações e hierarquias de validade.
Mediação como parte do sentido	Como a obra expõe meios (circuito, interface, compressão, expografia, plataforma) e faz, do meio, componente do significado.
Crítica por procedimento	Como a crítica aparece como efeito de operações formais/técnicas (montagem, colagem, tradução de dados, ruído, repetição, glitch).
Endereçamento do público e produção de experiência	Como a obra convoca condutas (escuta, desaceleração, proximidade, navegação), reorganizando regimes de atenção e participação.

Fonte: elaboração própria.

Esses indicadores funcionam como instrumento de leitura e escrita ao longo da dissertação: eles permitem que a crítica ao projeto moderno seja demonstrada a partir de operações observáveis. Cada indicador aponta para uma dimensão distinta da experiência estética (tempo, fronteiras, evidência, meio, procedimento e endereçamento), mas, na prática, eles tendem a aparecer combinados, compondo arranjos relacionais. O interesse analítico, portanto, está em descrever como certos

procedimentos e dispositivos fabricam fricções específicas e quais efeitos de inteligibilidade e sensibilidade emergem disso. Nos estudos de caso e na etnografia, esses indicadores serão mobilizados como matriz cumulativa, capaz de sustentar comparação entre obras, registros e situações expositivas.

Os operadores do “projeto moderno” e os indicadores de crítica nas obras não correspondem de modo espelhado, item a item. Os operadores definem o alvo analítico: aquilo que, no horizonte moderno, organiza temporalidades, separações ontológicas, regimes de validação e a promessa de transparência e controle. Já os indicadores nas obras funcionam como modo de detecção: são chaves descritivas para reconhecer como a crítica se materializa na prática artística e na situação expositiva, isto é, por quais operações sensíveis, técnicas e pragmáticas a obra faz aparecer fricções e deslocamentos.

Há, evidentemente, zonas de articulação, mas elas não são 1:1. A temporalidade progressiva tende a aparecer criticada como reconfiguração de temporalidades; as separações modernas, como deslocamento de separações; a universalização técnico-científica do verdadeiro, como pluralização de regimes de verdade (mais ampla do que “ciência”, porque envolve autoridade, prova e mediações). A promessa moderna de transparência e controle costuma se desdobrar em dois indicadores: mediação como parte do sentido (expor o meio e seus custos) e crítica por procedimento (operar com ruído, falha, montagem, baixa resolução etc.). Por fim, o indicador “endereço do público e produção de experiência” não tem um operador moderno idêntico, mas também pode ser relacionado com a promessa de transparência e controle: ele funciona como dimensão pragmática, mostrando como um regime moderno de atenção e conduta é reorganizado no encontro entre obra, expografia, textos e público. A tabela abaixo relaciona a característica crítica como aparece nas obras com os respectivos operadores do projeto moderno.

Tabela 3 – Comparação entre os operadores do projeto moderno e como aparecem nas obras

Como aparece como crítica nas obras (indicadores)	Operadores do projeto moderno	Observação
Reconfiguração de temporalidades	Temporalidade progressiva	A crítica opera ao fabricar ritmos/durações/retornos e enfraquecer a flecha progressiva.
Deslocamento de separações modernas	Separações modernas (natureza/cultura; sujeito/objeto etc.)	A crítica opera por híbridos, acoplamentos e co-constituições, tornando a fronteira instável.
Pluralização de regimes de verdade	Universalização de regimes de verdade técnico-científicos	Vai além de “ciência”: envolve autoridade, prova, dispositivos de validação, arquivos e mediações.
Mediação como parte do sentido	Promessa de transparência e controle	A crítica aparece ao expor o meio (circuito, plataforma, expografia, compressão) e seus custos.
Crítica por procedimento	Promessa de transparência e controle	O procedimento devolve ruído/falha/montagem/baixa resolução e desloca o que conta como evidência.
Endereçamento do público e produção de experiência	Promessa de transparência e controle	Dimensão pragmática: como a obra reorganiza conduta, atenção e participação no encontro com

Como aparece como crítica nas obras (indicadores)	Operadores do projeto moderno	Observação
		público/textos/expografia.

Fonte: elaboração própria.

2.3 Ecologia decolonial como lente

A noção de ecologia decolonial é adotada aqui como lente, isto é, como operador de leitura capaz de manter juntas, em uma mesma moldura analítica, três dimensões que frequentemente aparecem separadas em abordagens convencionais: relações materiais, regimes de verdade e disputas cosmológicas. Trata-se de uma escolha metodológica e teórica que responde a um problema específico: quando se analisam as críticas ao projeto moderno em obras de arte contemporânea, é comum que a interpretação oscile entre duas reduções. De um lado, a redução do trabalho artístico a mensagem ou tema, como se a crítica estivesse principalmente no que a obra pretende afirmar. De outro, a redução formalista que descreve procedimentos sem conectar suas operações às hierarquias e universalizações que constituem o moderno como ordem histórica. A lente da ecologia decolonial busca evitar essas duas armadilhas ao operar por composição: ela insiste que a crítica, em muitos casos, é efeito de arranjos relacionais que reorganizam a experiência e deslocam o que pode ser reconhecido como evidência, verdade, temporalidade e mundo.

Ecologia, neste contexto, funciona como um conceito relacional. Ela designa um modo de pensar coimplicações: nada aparece isolado, porque tudo se constitui em relação, por acoplamentos, traduções, dependências e efeitos recíprocos. Esse uso de ecologia conversa, por exemplo, com a tradição que entende ecologia como multiplicidade de registros de existência e de vínculos entre subjetividade, sociedade e ambiente, como em Félix Guattari (1990), que propõe pensar “as três ecologias” de

maneira integrada, recusando a separação rígida entre o que seria apenas natural e o que seria apenas cultural.

Em termos de análise de arte, isso significa tratar obras não como unidades fechadas, mas como arranjos de mediação que articulam materiais, dispositivos, narrativas, plataformas e práticas do público. A obra passa a ser lida como composição de relações: o que ela faz existir, que conexões ativa, que escalas põe em contato, que modos de atenção exige, que formas de inscrição mobiliza.

O qualificativo decolonial introduz uma exigência adicional: as relações não são neutras, e a própria produção do que conta como relação legítima é atravessada por histórias de hierarquização, exploração e violência epistêmica. A decolonialidade, aqui, nomeia um diagnóstico sobre como o moderno se universalizou produzindo centros e periferias do verdadeiro, do humano e do possível. Em Aníbal Quijano (2005), a colonialidade do poder aparece como padrão durável que articula classificação social, exploração e eurocentrismo epistêmico, definindo quais conhecimentos se apresentam como universais e quais são desautorizados como crença ou atraso. O que importa para esta dissertação é que a colonialidade opera por uma fabricação de mundo: um regime de verdade e de realidade que se declara único, e que subordina outras formas de saber, de tempo e de existência.

Walter D. Mignolo (2020) amplia esse ponto ao formular a colonialidade como lado constitutivo da modernidade, isto é, ao recusar a narrativa que separa modernidade de colonialismo como se fossem capítulos distintos. Nessa formulação, modernidade é inseparável de colonialidade: a pretensão universal do moderno depende de uma geopolítica do conhecimento, na qual certas línguas, instituições e tradições se convertem em padrão de racionalidade e outras se tornam derivadas, locais ou não científicas.

Para a lente da ecologia decolonial, isso tem uma consequência metodológica direta: analisar a crítica ao projeto moderno em arte implica descrever como obras e

exposições tornam visíveis as mediações e as hierarquias que sustentam a universalização, sem reduzir essa crítica a um manifesto. A obra pode fazê-lo por reconfiguração de temporalidades, por deslocamento de separações modernas, por pluralização de regimes de verdade e por endereçamento do público. Em todos esses casos, a crítica aparece como reorganização do sensível, do crível e do legível.

Isso é crucial para uma lente ecológica, porque a ecologia decolonial busca descrever como certas obras tornam perceptível a coprodução entre humanos e não humanos, entre técnica e terra, entre corpo e dispositivo, e como essa coprodução contesta uma ontologia moderna que distribui agência de maneira hierárquica. A obra pode reencenar, no nível do procedimento, o colapso de fronteiras que a modernidade precisou estabilizar para governar e legitimar.

A partir dessas contribuições, a ecologia decolonial pode ser definida, para fins desta dissertação, como uma lente que descreve arranjos relacionais sob a condição histórica da colonialidade. Ecologia nomeia a composição de relações e mediações que produzem experiência, sentido e evidência. Decolonial nomeia o fato de que essas relações são atravessadas por hierarquias que universalizam um mundo e rebaixam outros, produzindo violência epistêmica quando reduzem cosmologias e práticas comunitárias a crença, folclore ou ruído. Uma ecologia decolonial, então, é um modo de ler como obras tornam perceptível a disputa entre regimes de mundo: disputa sobre temporalidade legítima, sobre evidência válida, sobre fronteiras entre humano e não humano, sobre o que pode ser reconhecido como agente, sobre quais mediações podem aparecer e quais devem permanecer invisíveis.

Essa lente é particularmente adequada ao *corpus* desta pesquisa porque parte significativa das obras analisadas opera explicitamente com mediações, com traduções e com acoplamentos entre domínios. Quando a obra expõe circuitos, faz do ruído um componente, traduz dados em som, reivindica baixa resolução como escolha, ou depende de uma cápsula sonora que posiciona o corpo do público, ela está montando

uma ecologia de relações que torna visível que o real chega mediado, e que as mediações carregam regimes de autoridade e de credibilidade. Além disso, o próprio método desta dissertação, ao acessar parte do *corpus* por registros públicos e plataformas digitais, reforça a pertinência da lente: o meio de acesso é condição de evidência. Isso permite uma reflexividade consistente: assim como as obras tornam o meio visível, o trabalho explicita suas mediações, evitando a fantasia de acesso total e direto.

Para que ecologia decolonial não funcione como conceito abstrato, a dissertação a operacionaliza por movimentos analíticos que podem ser aplicados de modo comparável nos capítulos empíricos. O primeiro movimento é a atenção às temporalidades, descritas não como tema, mas como fabricação de ritmos e durações na experiência estética. A modernidade se sustentou por uma narrativa temporal que privilegia progresso, acumulação e superação. Reconfigurar temporalidades, portanto, pode operar como crítica ao enfraquecer a flecha progressiva e fazer aparecer copresenças: tempos geológicos junto de tempos digitais, tempos cósmicos junto de tempos urbanos, tempos de arquivo junto de tempos de captura de tela. O que interessa é descrever como a obra exige um ajuste temporal do público e como essa exigência torna perceptível que há múltiplas escalas de tempo em disputa, nem todas assimiláveis à narrativa moderna do futuro redentor.

O segundo movimento é a atenção às mediações, descritas como parte do sentido e como condição de evidência. Isso implica identificar dispositivos, instrumentos, plataformas e arranjos expositivos que modulam a experiência, e explicar o que cada meio estabiliza ou apaga. Em termos de ecologia decolonial, essa atenção é decisiva porque a promessa moderna de transparência depende de ocultar o meio: apresentar o resultado como se fosse acesso direto ao real, apagando tradução, corte, enquadramento, compressão e ruído. Quando obras recusam essa ocultação, e quando o método reconhece seus próprios meios, torna-se possível analisar a crítica ao moderno

no nível em que ela se sustenta como regime de evidência e de credibilidade. A mediação, aqui, deixa de ser problema técnico e passa a ser problema histórico: quem controla meios controla condições de visibilidade e de validade.

O terceiro movimento é a atenção aos regimes de verdade e às disputas cosmológicas, descritas como fricções entre vocabulários e formas de saber, sem reduzir um ao outro. A colonialidade operou frequentemente por desqualificação: transformou cosmologias, espiritualidades, animismos e saberes comunitários em crença, e elevou determinados critérios técnico-científicos à condição de medida geral de verdade. Uma ecologia decolonial não precisa negar a ciência para contestar a universalização. Ela pode, em vez disso, evidenciar que regimes de verdade são produzidos por instrumentos, modelos, traduções e disputas, e que a credibilidade é distribuída historicamente. O que se analisa, então, é como a obra coloca em fricção dados e fabulação, arquivo e montagem, medida e rumor, técnica e cosmologia, produzindo uma experiência em que o espectador reconhece a construção das evidências e a contingência das fronteiras do verdadeiro.

Esses movimentos funcionam, no interior do texto, como operadores de escrita e de prova. Eles ajudam a sustentar a tese por evidências descritivas e comparáveis, evitando tanto o moralismo quanto a generalização. A análise, então, descreve como a obra fabrica relações e quais efeitos emergem dessa fabricação, como distribui autoridade e como a exposição ou a plataforma modulam a credibilidade. A análise também descreve ecologias de mediação que acoplam materiais, dispositivos, atmosferas, dados, corpos e instituições. Dessa forma, ecologia decolonial aparece como lente capaz de manter juntos o material e o epistêmico, o sensível e o político, o técnico e o cosmológico, sem perder o objeto de vista.

Finalmente, a lente permite formular com mais precisão a tese central do trabalho: a crítica ao projeto moderno, nos casos analisados, se materializa como ecologia decolonial porque aparece como arranjo relacional que reorganiza temporalidades,

mediações e regimes de verdade sob a condição histórica da colonialidade. Ao deslocar separações modernas, tornar visíveis as mediações, pluralizar regimes de validade e endereçar o público por novas condutas de atenção e escuta, as obras reconfiguram, na experiência estética, as condições do que pode ser percebido como mundo. Nesse sentido, a ecologia decolonial é um modo de leitura que permite acompanhar como a disputa de mundos se torna sensível, e como essa disputa se dá no nível concreto das operações, dispositivos e encontros que constituem as obras e a exposição.

3 Denise Alves-Rodrigues

A trajetória de Denise Alves-Rodrigues pode ser apresentada como a de uma artista que articula tecnologia, astronomia e regimes não hegemônicos de conhecimento em práticas de escultura, instalação e objetos técnico-sensíveis. Nascida em 1981 em Itaporã (MS), com passagem formativa pelo interior paulista, ela se gradua em Artes Visuais no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, com especialização em escultura, e consolida um vocabulário que cruza fabricação digital, circuitos elementares e materiais de baixa nobreza (cobre, fenolite, madeira, etc.) com repertórios místicos e cosmológicos. Essa combinação aparece de modo recorrente em perfis institucionais e textos de apresentação da artista, que descrevem seu interesse por “tecnologias falhas”, “ciências impuras”, “teorias duvidosas” e metodologias voltadas a friccionar técnica e representação⁵. Denise tem trajetória formativa e circulação expositiva fortemente ancoradas em São Paulo, ao mesmo tempo em que sua atuação profissional recente inclui Brasília (SESI Lab). Sua prática, portanto, se organiza entre polos urbanos e institucionais distintos.

Ela participou de programas e residências no Brasil e fora do país (por exemplo, JA.CA (2015), Pivô (2021) e Ybytu (2020) no Brasil, além de KIOSKO (2016) na Bolívia) e circulou por exposições coletivas e plataformas institucionais relevantes, como a III Frestas Trienal de Artes (SESC Sorocaba, 2021-2022), FARSA: Língua, fratura, ficção Brasil-Portugal (SESC Pompeia, 2020-2021), além de mostras em Funarte (*Iminência de Tragédia*, 2018) e SESC Bom Retiro (*Travessias ocultas*, 2018). Também aparece associada a circuitos internacionais e latino-americanos, com menções a apresentações e exposições em cidades como Quito (*Arte em órbita*, 2015), e a circulação por Espanha, Chile e Bolívia em notas biográficas ligadas a centros e programas de arte e tecnologia.

⁵ MARTINS&MONTERO. Denise Alves-Rodrigues. s.d. Disponível em: <https://martinsemontero.com/artistas/denise-alves-rodrigues/>. Acesso em: 23 mar. 2026.

No âmbito de exposições individuais e presença em galerias, há marcos objetivos que ajudam a situar sua carreira em uma economia de reputação do circuito contemporâneo: a individual *“Há uma esfinge entre nós”*, em São Paulo (2019), marca sua entrada no time de artistas representados pela Sé Galeria, com documentação pública do anúncio e da mostra. Em seguida, sua presença se amplia para um circuito com lastro internacional, com individual em Londres (*“Vocation to Ruin: proof of study”*, 2019) vinculada à pequena Darling Pearls & Co, além de registros de inserção em plataformas como The Wrong (2019) e participação em coletiva em Barcelona (Galeria Zielinsky, 2020), conforme descrito pela própria artista em seu site oficial. Esses elementos permitem afirmar que existe uma inserção internacional, ainda que concentrada mais em circuitos específicos e projetos pontuais do que em uma internacionalização massiva típica de artistas com presença contínua em grandes feiras e museus globais.

Sobre representação comercial, as fontes convergem em, pelo menos, dois pontos: a Martins & Montero aparece explicitamente como representação, e a Darling Pearls & Co aparece como representação no Reino Unido em páginas de perfil e venda. A artista figura, então, no rol de artistas apresentado por Martins&Montero, galeria paulista criada a partir da fusão de Sé e Jaqueline Martins, com sede em São Paulo e Bruxelas, o que reforça a leitura de que sua inserção comercial e institucional passa por esse eixo paulistano e por um parceiro internacional. Embora Martins&Montero seja galeria relativamente recente, a fusão entre as duas galerias, sua inserção no circuito europeu e a participação em feiras internacionais como ARCOMadrid, Paris Internationale e Art Brussels a situam no circuito mais amplo da arte contemporânea. Sua localização em São Paulo também deve ser ressaltada, pois, segundo Guilherme Marcondes, São Paulo é uma “cidade conhecida como o lugar ideal para os artistas, devido ao grande número de instituições artísticas e culturais, institucionalizadas ou não” (Marcondes, 2021, p. 12).

A inserção de Denise Alves-Rodrigues no circuito da arte contemporânea brasileira pode ser descrita como um arranjo de economia mista, com presença efetiva de mediação de mercado, mas com forte predominância de circuitos institucionais, residências e programas que se aproximam das lógicas de fomento e seleção pública. De um lado, portanto, há evidência inequívoca de inserção no mercado da arte. De outro lado, quando se observa o “corpo” do seu currículo, chama atenção que a maior parte das instâncias de legitimação e circulação listadas em perfis institucionais passa por equipamentos culturais e plataformas cuja dinâmica não é prioritariamente comercial, mas programática, educativa e pública: SESC (como a III Trienal Frestas, em Sorocaba, e FARSA no SESC Pompeia), Funarte, Centro Cultural São Paulo (CCSP, 2020), além de residências e programas de formação e pesquisa como JA.CA, Ybytu e Pivô. Esse conjunto não elimina a dimensão mercantil, mas indica que, para o caso de Denise, a valorização e a circulação da obra se constroem largamente por meio de exposições em instituições e por mecanismos de seleção e curadoria que operam com parâmetros públicos (programas, trienais, convocações, residências).

Ficam evidenciadas as tensões entre a artista como profissional, cujo trabalho precisa ser remunerado e organizado como atividade laboral (Menger, 2005), e a inserção em um campo que, paradoxalmente, se estrutura pela “economia do não econômico”, isto é, por formas de consagração e valor que dependem de se apresentar como desinteressadas, autônomas e orientadas por reconhecimento simbólico mais do que por retorno monetário imediato (Bourdieu, 1996). Na prática, isso produz um duplo vínculo: por um lado, a artista precisa sustentar condições materiais de produção, circulação e reprodução do trabalho; por outro, a explicitação direta dessa necessidade pode ser penalizada pelo próprio campo, que tende a valorizar a aparência de autonomia e a converter recuos estratégicos frente ao mercado em capital simbólico.

Essa tensão se intensifica quando o “viés crítico” se torna ele próprio um valor, isto é, quando a crítica deixa de ser apenas gesto de ruptura e passa a funcionar como critério

de legitimidade reconhecido por instituições e circuitos já estabilizados, sobretudo após a incorporação histórica das vanguardas e neovanguardas ao repertório institucional do contemporâneo (Bürger, 2008). Assim, a crítica pode operar simultaneamente como recusa de certas formas mercantis e como recurso de distinção no interior do campo: a artista é empurrada a produzir diferença e contestação, mas em condições em que essa diferença é, muitas vezes, capturada como marca de valor e convertida em moeda simbólica. O resultado é uma tensão estrutural entre trabalho artístico, modos de consagração e os mecanismos de captura que transformam autonomia e crítica em ativos reconhecíveis.

De volta ao universo conceitual da artista, a própria apresentação feita por Martins&Montero combina, no mesmo texto, o eixo “representação [comercial]” com um vocabulário de “tecnologias falhas”, “ciências impuras”, “teorias duvidosas” e “metodologias inúteis”. Isso permite sustentar, no plano analítico e sem psicologizar possíveis intenções, que a poética de Denise opera por fricção com regimes de verdade e com a promessa moderna de eficiência e controle. Em termos de economia do trabalho artístico, tal poética tende a encontrar aderência em circuitos institucionais e curatoriais que valorizam pesquisa, processo e experimentação, muitas vezes melhor acomodados por programas, residências e editais do que por demandas estritas de comercialização rápida e repetível.

É possível, portanto, formular uma hipótese de leitura que conversa diretamente com o eixo da crítica ao projeto moderno: em Denise, a crítica não se limita ao conteúdo das obras, ela se prolonga para o modo como a obra se ancora em ecologias de produção e circulação. Quando o currículo enfatiza residências e instituições (SESC, Funarte, CCSP) e quando a artista se descreve como inventora de aparatos voltados a falhas e impurezas metodológicas, abre-se espaço para compreender sua inserção como relativamente menos subordinada à lógica do produto e mais próxima de uma lógica de pesquisa, prototipagem e experimentação. Isso descreve uma tensão estruturante: uma

prática que se alimenta do laboratório, do teste, do erro e da mediação técnica tende a se alinhar a plataformas que financiam e exibem processos, e não apenas objetos estabilizados para venda (Cauquelin, 2005).

Em suma, a presença de exposições individuais e projetos fora do Brasil, como “Vocation to Ruin: proof of study” em Londres, mostra que existe circulação internacional, mas ela aparece como continuidade de redes institucionais e de projetos, não como internacionalização massiva ancorada em feiras e em hiperexposição de mercado. O desenho que emerge das fontes consultadas é, assim, o de uma artista representada por galerias, logo, não exterior ao mercado, mas cuja trajetória visível é sustentada por uma constelação de instituições, programas e residências, isto é, por dispositivos frequentemente associados a fomento, curadoria e seleção pública, e não majoritariamente por vendas.

Já o uso do Instagram pela artista, sob o usuário @tecnosapatanismo, permite conectar mediação digital e autoapresentação de um programa estético-epistêmico. O próprio termo “tecnosapatanismo” pode ser lido como uma palavra que condensa, em chave provocativa, um triângulo de forças: tecnologia (tecno), dissidência sexual e política (sapatão, como marca de subjetividade e posicionamento), e o recurso ao “satanismo” como metáfora de recusa da norma, do bom gosto e do regime moral que disciplina o que conta como ciência, método e verdade.

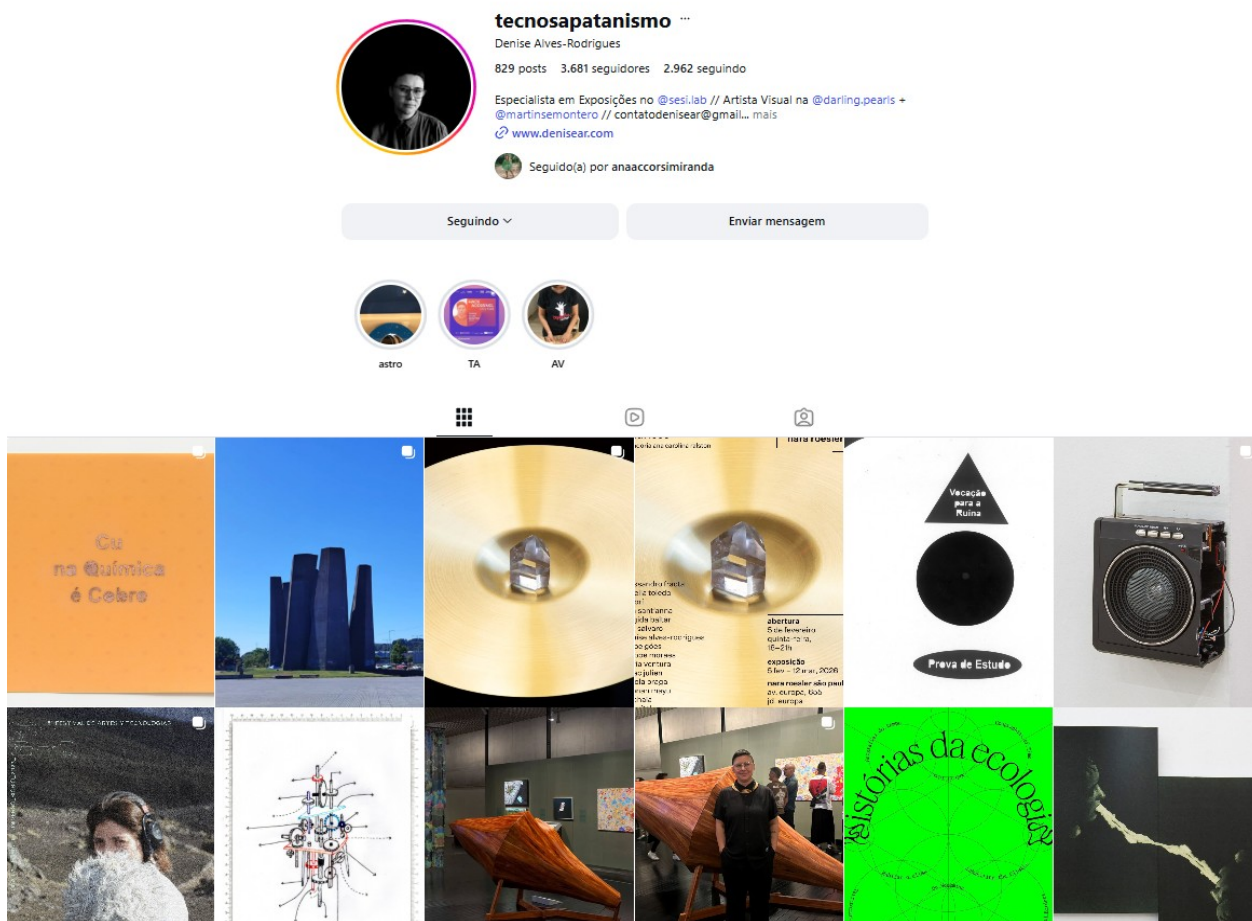


Figura 1 — Captura de tela do perfil no Instagram de Denise Alves-Rodrigues (@tecnosapatanismo)

Fonte: [instagram.com/tecnosapatanismo](https://www.instagram.com/tecnosapatanismo). Acesso em 26 mar. 2026.

Essa leitura ganha lastro quando posta ao lado de descrições institucionais do trabalho de Denise, que explicitam a fricção entre bruxaria, animismo, magia e circuitos eletrônicos, bem como a valorização do erro, do indeterminado e de pseudociências como potências epistemológicas. Em termos analíticos, o nome funciona como enquadramento da obra, antecipando para o público um horizonte de leitura em que técnica e feitiço deixam de ser polos excludentes e passam a operar como mediadores recíprocos.

Em janeiro de 2026, a conta @tecnosapatanismo aparece publicamente com cerca de 3,6 mil seguidores, número suficiente para indicar uma comunidade e uma circulação regular, mas distante de patamares de celebridade cultural. Para situar esse dado no circuito brasileiro, uma comparação simples e controlada ajuda: artistas amplamente consagrados e midiáticos, como Vik Muniz, operam com centenas de milhares de seguidores (na ordem de 426 mil), enquanto artistas com forte reconhecimento institucional, como Rosana Paulino, aparecem na casa de dezenas de milhares (cerca de 42 mil). Por outro lado, artistas em fases iniciais ou com menor visibilidade algorítmica podem figurar com audiências abaixo de 2 mil ou em torno de 2,3 mil, como alguns perfis de artistas contemporâneos com circulação de nicho.



Figura 2 — Captura de tela ampliada dos dados do perfil de Denise Alves-Rodrigues no Instagram

Fonte: [instagram.com/tecnosapatanismo](https://www.instagram.com/tecnosapatanismo). Acesso em 26 mar. 2026.

Assim, o número de Denise a coloca em uma faixa intermediária-baixa de visibilidade na plataforma: não é micro no sentido de ser irrelevante, mas tampouco é macro ou mainstream. O número de seguidores no Instagram é um indicador imperfeito de inserção, porque o circuito da arte contemporânea não se reduz à lógica de alcance, mas o dado é útil para discutir como a plataforma medeia contato com públicos e estabelece formas de reconhecimento que coexistem com validação institucional.

O estudo de caso de Denise Alves-Rodrigues se concentra em obras que articulam materiais, dispositivos técnicos e repertórios de ciência, cosmologia e experimentação. Em registros públicos, a artista descreve composições que imbricam circuitos, minerais, cobre, madeira, som e procedimentos de medição. Para os fins desta dissertação, o objetivo é analisar operações críticas ao projeto moderno observáveis em obras específicas. O recorte principal inclui *Sombrero Fantasma* (2016) e *Mediador de Assuntos Delicados* (2017/2019), complementado por referência à obra *Treta* (2022) como ponte metodológica, por ter sido observada presencialmente em contexto expositivo.

A constituição do *corpus* do caso Denise ocorreu majoritariamente por mediação digital. As obras foram acessadas, em grande parte, por registros disponíveis no site oficial e na página do Instagram da artista e em páginas de obras e fichas técnicas de galeria. Essa condição é tratada como parte das mediações contemporâneas da arte. Registros online estabilizam certos aspectos e apagam outros. A análise, por isso, preserva distinção entre o que é observável em texto e imagem e o que é inferido sobre experiência espacial e sensorial.

O trabalho, porém, inclui uma situação de observação presencial decisiva: a visita ao núcleo *Geografias do tempo*, em novembro de 2025, para apreciar a obra *Treta* em situação. Essa experiência permite contrastar regimes de mediação. A comparação controlada é usada para tornar legível o que muda: escala, proximidade, intensidade sonora, vizinhança entre obras, ritmos de circulação e efeitos produzidos pela presença de outros corpos no espaço.

3.1 *Sombrero Fantasma* (2016)

A obra *Sombrero Fantasma* (2016) consiste em um dispositivo híbrido: um chapéu de palha equipado com um circuito detector de eletricidade estática, apresentando aproximadamente 23 x 30 x 21 cm, construído artesanalmente. A ficha de materiais é

analiticamente relevante porque já desloca uma fronteira moderna: um objeto cotidiano, associado ao corpo e à proteção, aparece acoplado a um circuito de detecção. O chapéu deixa de ser apenas utensílio e se torna dispositivo. O circuito deixa de ser invisível e aparece como parte do artefato.



Figura 3 — Denise Alves-Rodrigues. *Sombrero Fantasma*. 2016. Chapéu de palha e circuito detector de eletricidade estática, 23 x 30 x 21 cm.

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://denisear.com/2019/09/19/trela3-t2283bunke/>. Acesso em: 03 ago. 2025.

Essa composição permite observar o indicador de deslocamento de separações modernas porque embaralha fronteiras que a imaginação moderna tende a estabilizar: o chapéu, associado ao uso cotidiano e ao corpo, passa a operar em continuidade com

componentes técnicos. A distinção entre objeto e aparato, entre artesanal e tecnológico, entre suporte e funcionamento se enfraquece na medida em que a obra existe como acoplamento. Assim, o que se torna perceptível é uma ecologia de relações em que matéria, técnica, corpo e sentido se coproduzem, tornando a separação entre domínios menos descritiva do que normativa.

Funcionalmente, o objeto opera como um sensor de sinais invisíveis (ruídos eletromagnéticos, estática atmosférica, radiação cósmica) que são captados e reinterpretados como presença sensível no espaço da exposição. Em entrevistas e apresentações, Denise destaca sua formação como astrônoma amadora e tecnóloga autodidata, ressaltando que cada aparelho que constrói é pensado tanto para coletar dados do ambiente quanto para fazer visível a invisibilidade simbólica de saberes marginalizados. Ou seja: o objeto registra o visível e o invisível, tensionando as práticas objetivistas da ciência moderna.

A materialidade técnica da obra (sensores, lentes adaptadas) funciona com braços que se estendem ao mundo físico e cosmopolítico. Essa infraestrutura reúne a pauta da ciência moderna com registro, medição e evidência, e a transforma em campo de fissura: o dispositivo revela o que está fora da cartografia moderna, reativando saberes sorvidos por fora das margens do cânone científico. Ou seja, articula o deslocamento epistemológico navegando pelos próprios equipamentos da ciência ocidental. A ficha de materiais da obra é analiticamente relevante porque já desloca uma fronteira moderna: um objeto cotidiano, associado ao corpo e à proteção, aparece acoplado a um circuito de detecção. O chapéu deixa de ser apenas utensílio e se torna dispositivo. O circuito deixa de ser invisível e aparece como parte do artefato. Essa composição permite observar o indicador de mediação como parte do sentido e o indicador de deslocamento de separações modernas.

A junção que Denise Alves-Rodrigues faz entre elementos vernaculares e rústicos, como o chapéu de palha, com dispositivos eletrônicos e sensores contemporâneos é

central para o gesto político e estético da sua prática artística. Essa escolha carrega uma camada epistemológica e crítica profundamente articulada com o projeto de questionamento da ciência moderna, da colonialidade do saber e das hierarquias entre técnica nobre e conhecimento popular. Do ponto de vista da crítica ao projeto moderno, a obra pode ser lida como comentário material sobre a promessa de transparência.

Sombrero Fantasma apresenta uma interface que exige reconhecer o meio. A eletricidade estática, fenômeno banal e ao mesmo tempo invisível, aparece como campo de relação entre corpo, ambiente e dispositivo de detecção. Ao acoplar chapéu e circuito, a obra produz uma ecologia de relações que atravessa pele, ar, atrito, materiais e sinal. A crítica ao moderno, aqui, manifesta-se como reconfiguração do que conta como experiência: o sensível inclui o que é detectável por circuito, mas também o que escapa à representação direta.

O chapéu de palha é um símbolo de ruralidade, trabalho manual e cultura popular. Ele remete à figura do trabalhador do campo, à tradição da tecnologia artesanal e a uma economia da sobrevivência, marcada pelo conhecimento prático, ancestral e situado. Já os circuitos eletrônicos e sensores evocam a ideia de técnica moderna, ciência institucionalizada, saber acadêmico e controle informacional: aquilo que, historicamente, foi tido como racional, avançado, universal. Quando Denise une esses dois elementos, ela cria um curto-circuito estético e, ao mesmo tempo, uma denúncia simbólica: está dizendo que a separação entre saberes populares e tecnológicos é arbitrária e política, não natural. Ela expõe como a modernidade criou a falsa dicotomia entre o que é ciência e o que é crença, entre instrumento e amuleto, entre técnica e magia.

Ao conectar palha e circuito, Denise apropria-se da linguagem tecnológica para reconfigurá-la a partir de um outro lugar: um lugar não hegemônico, não central, não branco, não ocidental. Ela transforma a técnica em ferramenta sensível, afetiva, subjetiva. A técnica, que na modernidade foi instrumento de dominação, torna-se interface de mediação, algo que coleta sinais sutis do mundo e devolve sentido. A artista constrói

assim uma prática artística que cria frestas, espaços de transição entre regimes de saber. Ela não escolhe um lado, mas os faz colidir e conviver. E, com isso, revela como a ciência moderna dependeu da ocultação desses outros regimes, das palhas, das vozes, dos corpos que foram excluídos do campo da legitimidade técnica. Isso retira o artista do lugar de intérprete de saberes ancestrais e o reposiciona como produtor legítimo de aparatos sensoriais, científicos e críticos. Isso dialoga com propostas de tecnologia decolonial e insurgente, nas quais as ferramentas não são negadas, mas reorientadas. O que está em jogo é retirar a técnica do monopólio epistêmico da ciência moderna e reinscrevê-la em outras cosmologias.

A obra também permite observar uma reconfiguração de temporalidades. Ela introduz um tempo de evento, um tempo que acontece e desaparece. Em contraste com uma temporalidade progressiva e linear, a obra convoca uma temporalidade situada, marcada por contingência. Ao fazê-lo, desloca a ideia de tempo como pano de fundo neutro. A temporalidade se torna parte do dispositivo: não há resultado fixo, mas condição variável. A eletricidade estática é, por definição, um acúmulo local de carga que permanece até encontrar um caminho de dissipação, muitas vezes por descarga súbita (BRITANNICA, 2026). Isso faz com que ela seja episódica e momentânea em termos de evento perceptível, isto é, do estalo ou da faísca, e muito dependente de condições ambientais e corporais, como materiais em contato, atrito, isolamento, umidade, possibilidade de aterramento da energia. A obra em análise, portanto, introduz um tempo de evento, um tempo que acontece e desaparece. Em contraste com a temporalidade progressiva e linear, a obra convoca a temporalidade situada, marcada por contingência. Ao fazê-lo, ela desloca a ideia de tempo como pano de fundo neutro, e, assim, a temporalidade se torna parte do dispositivo: não há resultado fixo, mas condição variável.

Ao colocar o espectador diante desse regime, a obra reconfigura a temporalidade como prática. O público precisa aprender um modo de atenção que inclui tentativa, repetição, espera, aproximação, afastamento e ajuste fino, aceitando que o

acontecimento não é garantido e que o próprio funcionamento depende de contingências. Essa exigência tem força crítica porque introduz um tempo não linear e não progressivo, marcado por intermitência e por limiar, no qual o sentido aparece como evento situado. A eletricidade estática, portanto, funciona como operadora da temporalidade: ela obriga a reconhecer que a obra acontece por condições e mediações, e que a experiência estética pode ser estruturada por um regime de duração que resiste ao ideal moderno de regularidade, transparência e domínio pleno.



Figura 4 — Postagem de fotografia de *Sombbrero Fantasma* no Instagram de Denise Alves-Rodrigues

Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CcVfREXLMWE/?igsh=NmFza2tiMTJldDJn>. Acesso em 23 mar. 2026.⁶

⁶Transcrição da postagem de Denise Alves-Rodrigues: “#tbt♥ Sombbrero Fantasma / 2016 / Chapéu de Palha + Circuito eletrônico analógico. Como sou muito distraída, criei esse auxiliar em captar forças estranhas e pude sair para passear sem FoMO sobrenatural pelas ruas. Ele funciona assim: o circuito eletrônico capta alteração de campo elétrico, segundo uma teoria que li na internet, toda vez que a

Já o termo “fantasma” possivelmente tematiza uma ausência carregada de presença, um objeto que denuncia que o que se faz visível pela técnica carrega recortes, ocultamentos e apagamentos. Em *The Ghost: A Cultural History* (2019), Susan Owens examina como os fantasmas na arte e na literatura evocam não apenas o medo do inexplicável, mas revelam traumas mal resolvidos, identidades silenciadas, presenças históricas que insistem em existir apesar da invisibilidade aparente. Em post no Instagram, de abril de 2022, Denise explica:

“o circuito eletrônico capta alteração de campo elétrico, segundo uma teoria que li na internet, toda vez que a realidade é quebrada e o sobrenatural passa por nós, ocorre uma alteração da harmonia dos campos de força ao nosso redor. Sintetizando: quando um fantasma não tem nada a ver com espíritos e sim com a quebra da realidade. Um fantasma é tipo aquilo que conseguimos nomear sem entender.”

O “fantasma” da obra de Denise, portanto, parece denunciar os saberes apagados pela ciência colonial: ao capturar sinais imperceptíveis, *Sombrero Fantasma* encena a existência de presenças marginalizadas que persistem como sombras não mapeadas, como aquilo que não conseguimos entender. Dentro dessa lógica, o fantasma torna-se metáfora epistemológica: aquilo que a ciência exclui ou suprime retorna através de ruídos, zonas limítrofes ou presenças instáveis. Se a ciência moderna busca dominar o visível e objetivar o mundo, *Sombrero Fantasma* mostra sua fragilidade, os limites do objetivar e a necessidade de afirmar a coexistência de múltiplas ontologias.

Para além da descrição material do objeto, *Sombrero Fantasma* também pede que se situe onde ele apareceu publicamente e em que circunstâncias, pois isso altera o modo como a obra é endereçada. Em registro recente no Instagram da artista

realidade é quebrada e o sobrenatural passa por nós, ocorre uma alteração da harmonia dos campos de força ao nosso redor. Sintetizando: quando um fantasma não tem nada a ver com espíritos e sim com a quebra da realidade. Um fantasma é tipo aquilo que conseguimos nomear sem entender. Objeto desenvolvido durante a residência internacional Kiosko/Bolívia (2016) + exposto na TELA#3 no Ateliê 397 (2019) com curadoria de Fola Leite e Julia Coelho)”

(@tecnosapatanismo), o trabalho é reapresentado como “#tbt” e narrado como objeto desenvolvido durante uma residência internacional na Kiosko (Bolívia, 2016), reforçando a dimensão de teste e prototipagem que atravessa a prática da artista. Esse mesmo post também vincula a circulação inicial do trabalho ao programa TRELA do Ateliê 397, que organiza exposições curtas acompanhadas de conversas públicas e interlocução, ou seja, um formato em que a obra aparece já acoplada ao debate e a mediações discursivas. Nessa chave, *Sombrero Fantasma* entra no circuito como dispositivo apresentado em situação de troca e explicitação de processo, o que combina com a própria lógica do trabalho (um “aparelho” que depende de condições ambientais e corporais para produzir acontecimento) e com a recorrência, na artista, de metodologias baseadas em teste, erro e variação.

A forma como *Sombrero Fantasma* aparece no Instagram é particularmente reveladora porque não se trata de simples documentação neutra. A postagem o reinscreve em um repertório de linguagem acessível e ambíguo: “fantasma” é apresentado como aquilo que se consegue nomear sem entender totalmente, e o circuito detector de eletricidade estática é aproximado de práticas “paranormais”, deslocando a obra para uma zona de fricção entre técnica e crença. Esse gesto, feito no espaço da plataforma, produz uma camada de leitura que não depende do cubo branco nem do texto curatorial institucional: a obra é mostrada como coisa viva, retomada, comentada e reinscrita em série, com a mediação do feed e da legenda. Para a análise, isso importa por dois motivos: primeiro, porque reforça o indicador de mediação como parte do sentido (a obra circula por registro, legenda e contexto de plataforma); segundo, porque mostra que a artista não separa rigidamente o vocabulário técnico do vocabulário cosmológico, e sim os faz coexistir, o que tensiona a separação moderna entre racionalidade e “superstição” como se fossem domínios incomunicáveis.

No Instagram da artista (@tecnosapatanismo), *Sombrero Fantasma* aparece principalmente como registro de objeto, isto é, como fotografia do chapéu com o circuito

acoplado, em imagens que deixam visíveis as costuras do aparato e fazem do “dispositivo” parte da forma. Esse tipo de apresentação reforça uma ambivalência importante para a leitura: por um lado, a obra é percebida como artefato (um objeto com materialidade própria, dotado de acabamento e presença); por outro, ela é percebida como protótipo (algo que depende de funcionamento e de circunstâncias para “acontecer”). Há, portanto, um limite constitutivo do registro estático: a dimensão episódica do fenômeno que o circuito tenta captar (variações de eletricidade estática) e a cena de uso (o chapéu no corpo, o ambiente, o gesto) ficam apenas sugeridas, não demonstradas. Essa lacuna é relevante metodologicamente porque, nesse caso, a mediação de plataforma tende a estabilizar a obra como imagem e a reduzir seu caráter experimental a um índice visual, deslocando a atenção do acontecimento para a forma.

Esse limite é parcialmente compensado quando o trabalho reaparece em registro audiovisual no contexto de exposição e uso. Em vídeo publicado pela Kiosko Galería (“Sombrero fantasma de Denise Alves-Rodrigues en Open Day”, 2016), há uma demonstração breve em que a peça é apresentada em situação, com a presença da artista explicando e manejando o objeto. O vídeo torna mais legível a dimensão performativa do trabalho: trata-se de um dispositivo vestível cuja operação depende de proximidade, movimento, ambiente e atenção. O efeito para este trabalho é direto: ver o aparelho em funcionamento (ainda que por registro) reforça a leitura de *Sombrero Fantasma* como obra em que a mediação técnica é condição do sentido, e em que o procedimento (acoplamento, captação, possibilidade de disparo/variação) importa tanto quanto o objeto final.



Figura 5 — *Sombrero Fantasma* sendo apresentado ao público no Open Day na Kiosko Galería (2016)

Fonte: <https://www.facebook.com/kioskogaleria/videos/sombrero-fantasma-de-denise-alves-rodrigues-en-open-day/1001458246631465/>. Acesso em 23 mar. 2026

Ademais, além da circulação por residência, programa e registro de plataforma, *Sombrero Fantasma* também aparece inserido em circuitos de comercialização internacional. A obra consta como disponível para venda via Darling Pearls & Co na Artsy, com preço listado de £1.200. Um trabalho construído como dispositivo experimental e “fantasmático” (no sentido de operar por fenômenos intermitentes, contingentes e mediados) é, ao mesmo tempo, estabilizado como mercadoria singular em um mercado que exige descrição, certificação e precificação. Em termos do argumento deste capítulo, isso evidencia uma tensão entre processo e objeto: a obra se alimenta de teste, erro, variação e mediação técnica, mas pode ser capturada por um regime de circulação em que o que se vende é o artefato estabilizado e documentado. O mercado, aqui, não anula a crítica, mas altera sua ecologia de mediações: a obra passa a operar entre o laboratório

e a vitrine, entre o acontecimento e a ficha, entre o dispositivo que depende de circunstâncias e a mercadoria que precisa aparecer como “coisa” delimitada.

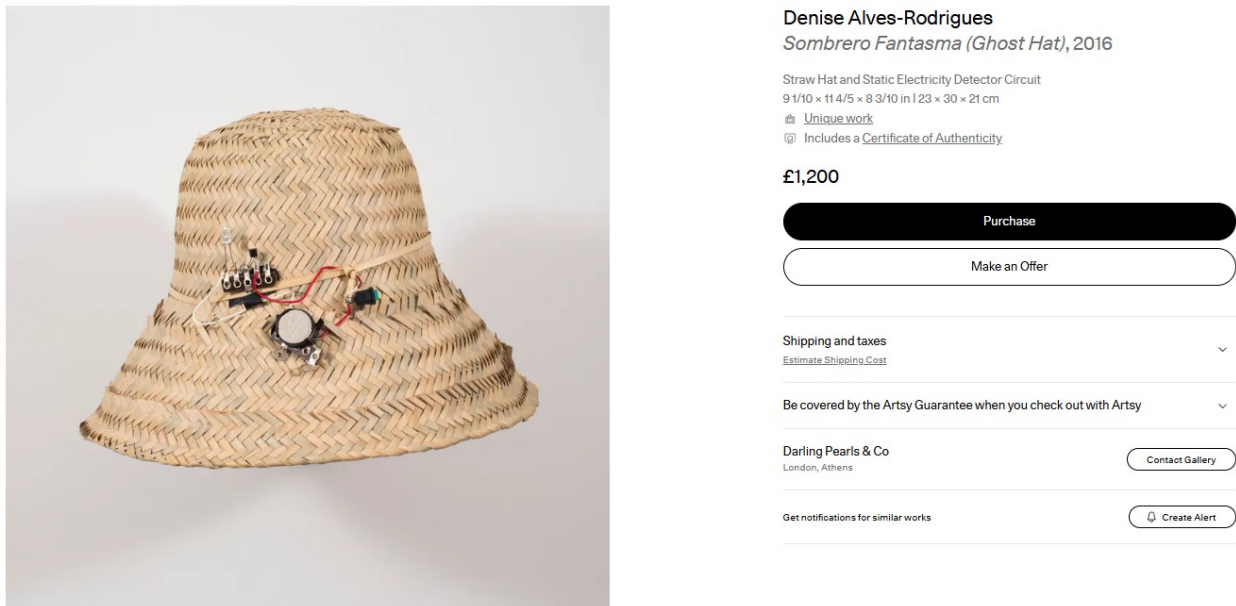


Figura 6 — *Sombrero Fantasma* à venda no site artsy.net

Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/denise-alves-rodriques-sombrero-fantasma-ghost-hat-2>. Acesso em 23 mar. 2026.

Em termos de ecologia decolonial, *Sombrero Fantasma* pode ser lido como arranjo que distribui agência. O corpo não é centro soberano. O ambiente participa. O dispositivo mede e traduz. Materiais conduzem e resistem. A obra, assim, convida a pensar que conhecimento e experiência dependem de acoplamentos. Esse convite tem um efeito de crítica porque enfraquece a figura moderna do sujeito transparente que domina o mundo por observação neutra. Em vez disso, a obra insiste em relações: o mundo afeta, o corpo responde, a técnica traduz, e o sentido emerge no meio de tudo isso.

Sombrero Fantasma opera a intersecção entre humano e técnica, expondo que a neutralidade dos aparatos científicos é uma ilusão, e que há sempre uma intencionalidade política no ato de medir, mapear e tornar visível. A obra *Sombrero*

Fantasma de Denise Alves-Rodrigues confronta a epistemologia moderna com seus próprios instrumentos técnicos. Ao capturar fantasmas, presenças invisíveis, sinais silenciados, o dispositivo denuncia a ilusão da neutralidade científica e convida a adotar outros modos de registro, mais plurais, situados e inclusivos. Através de lentes e sensores, cria-se um gesto estético-epistemológico que desloca a ciência, reconecta subjetividade e técnica, e propõe uma forma de visibilidade decolonial que não dependa de uma pretensa objetividade.

A tabela abaixo resume como *Sombrero Fantasma* aciona os indicadores da matriz analítica. O ponto central é que a crítica emerge pela mediação técnica explicitada (o circuito como parte do artefato) e pelo deslocamento de separações modernas (objeto cotidiano/dispositivo; técnica/pseudociência). Temporalidade e endereçamento aparecem como efeitos secundários, ligados à intermitência do fenômeno (eletricidade estática) e à conduta do público diante de um dispositivo vestível.

Tabela 4 – Como os indicadores de crítica aparecem em *Sombrero Fantasma*

Indicador de crítica	Como aparece
Reconfiguração de temporalidades	Evento episódico/intermitente (acúmulo/descarga), dependente de corpo e ambiente.
Deslocamento de separações modernas	Utensílio vira dispositivo; técnica contamina “fantasmático” (racionalidade/magia).
Pluralização de regimes de verdade	Fricção entre explicação técnica e leitura cosmológica (“fantasma”, “paranormal”).
Mediação como parte do sentido	Circuito e captação são visíveis; o meio entra como argumento.
Crítica por procedimento	Acoplamento e detecção como operação

Indicador de crítica	Como aparece
Endereçamento do público e produção de experiência	crítica (não só tema). Convoca aproximação, atenção ao corpo/ambiente, expectativa de acontecimentos.

Fonte: elaboração própria.

3.2 *Mediador de Assuntos Delicados* (2017/2019)

Mediador de Assuntos Delicados é apresentado como um objeto de técnica mista, datado de 2017/2019, com dimensões aproximadas de 30 x 32 x 13 centímetros. A descrição da artista caracteriza a obra como um aparelho pessoal com circuito eletrônico que mede variáveis fisiológicas de um usuário e funciona como objeto de interlocução entre duas pessoas que desejam tratar de um assunto e necessitam de dois pontos de escuta para chegar a uma conclusão. O texto menciona ainda que a composição reúne materiais diversos, do circuito eletrônico às pedras piritas, e que sua base compreende um “orgone *trash*”. No contexto do *Mediador de Assuntos Delicados*, “orgone *trash*” pode ser lido como o nome de uma base material e simbólica que aciona, de modo deliberadamente híbrido, o repertório do orgone associado a Wilhelm Reich (a ideia de uma energia vital universal e de dispositivos capazes de acumulá-la) e suas derivações populares posteriores, em especial a prática conhecida como organite.



Figura 7 — Denise Alves-Rodrigues. *Mediador de Assuntos Delicados*. 2017/2019. Objeto - Técnica Mista, 30 x 32 x 13 cm

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://denisear.com/mediador-de-assuntos-delicados/>. Acesso em: 03 ago. 2025.

Trata-se de um composto feito de misturas e restos: resinas, fragmentos metálicos, minerais/cristais e materiais heterogêneos, montados como se fossem um acumulador artesanal, porém marcado pela condição de sucata, de sobra, de resto (*trash*). O termo, assim, pode ser tomado como um operador de sentido que indica uma escolha de montagem em que a base se apresenta como condensador de camadas materiais e cosmológicas, ao mesmo tempo técnica e esotérica, ao mesmo tempo circuito e amuleto, deslocando a separação moderna entre racionalidade e magia como se fossem domínios incomunicáveis.

Ao chamar a base de orgone *trash*, o trabalho também dá a ver uma política de mediação. A obra assume a bricolagem como linguagem e torna explícito que sua eficácia material, estética e simbólica depende de acoplamentos entre materiais, crenças, dispositivos e regimes de validação. “*Trash*” funciona como marcador de materialidade impura e de montagem com resíduos, o que recusa a promessa de transparência e controle típica do projeto moderno e, simultaneamente, recusa a hierarquia automática que reduziria esse repertório a uma crença sem relevância. A base, então, opera como parte do argumento formal da obra: ela encena uma ecologia de relações em que circuito eletrônico, mineral, resina, resto e cosmologia coexistem como componentes de um mesmo artefato, tornando perceptível que o sentido não está apenas no que a obra representa, mas no modo como ela compõe mediações e faz friccionar regimes de verdade. Esses elementos são decisivos para a análise porque tornam explícita a operação de mediação: a obra se oferece como dispositivo para organizar escuta, corpo e negociação.

O título *Mediador de Assuntos Delicados* funciona como um enunciado programático. Ele atua como uma formulação que antecipa e orienta o modo de leitura da obra. “Programático” indica que o título enuncia uma espécie de tarefa, função ou modo de operação do trabalho, sugerindo o que ele se propõe a fazer no plano das mediações e da experiência. Assim, o título já organiza expectativas interpretativas, oferecendo uma chave para entender o dispositivo como agente de tradução, negociação e manejo de zonas sensíveis. A mediação, aqui, é a produção de relação em uma situação de fricção. A delicadeza sugere que há algo que não se resolve por imposição ou por controle total. Assim, a obra tensiona diretamente a promessa moderna de transparência e domínio, propondo que a interlocução depende de um dispositivo que mede corpo, redistribui atenção e cria um regime material de escuta.

A presença de um circuito eletrônico acoplado a piritas e a referência a um orgone *trash* desloca separações modernas entre racionalidade técnica e repertórios

considerados esotéricos. O trabalho não precisa declarar uma posição sobre magia ou ciência para produzir fricção, pois os materiais e a linguagem já fazem coexistir vocabulários. Em termos de pluralização de regimes de verdade, a obra cria uma zona híbrida em que medir variáveis fisiológicas e mobilizar minerais não aparecem como mundos incompatíveis. Essa coexistência é crítica pois torna visível a hierarquização moderna que desqualifica certas práticas como irracionais. A obra não nega a ciência, e, ao mesmo tempo, reabre a pergunta sobre o que conta como conhecimento e sobre como diferentes formas de saber podem coexistir em um mesmo dispositivo.

A reconfiguração de temporalidades é observável no modo como a obra organiza o tempo da conversa. Ao propor dois pontos de escuta e ao medir variáveis do usuário, o dispositivo sugere que interlocução é processo, e não evento instantâneo. O tempo do diálogo é modulado por mediações corporais: respiração, batimento, tensão. O efeito é deslocar a temporalidade moderna de decisão rápida e racional para uma temporalidade de atenção, pausa, retorno e ajuste. Em termos ecológicos, a obra insiste que o social não se produz apenas por linguagem, mas por corpos, materiais e dispositivos.

A análise também se beneficia de uma atenção sociológica ao dispositivo como mediador. O circuito mede e traduz, mas essa tradução não é neutra. Ela organiza uma forma de evidência: o corpo vira dado, o dado vira argumento, o argumento vira gesto. Esse encadeamento é precisamente o que a obra torna visível. Assim, ela realiza uma crítica interna ao moderno, mostrando que regimes de verdade dependem de mediações e que o dado é produzido *in situ*. Metodologicamente, *Mediador de Assuntos Delicados* oferece um contraste produtivo com *Sombrero Fantasma* porque, embora ambos operem por acoplamento entre objeto cotidiano e circuito, eles produzem efeitos distintos no modo como a mediação se torna inteligível.

Em *Sombrero Fantasma*, a ênfase recai na materialidade do fenômeno e na contingência de sua ocorrência: a experiência depende de condições corporais e ambientais e evidencia a mediação técnica como parte do artefato, fazendo do dispositivo

um operador de temporalidade e de atenção. Já em *Mediador de Assuntos Delicados*, o acoplamento é um modo de endereçamento: o dispositivo se anuncia como mediador e desloca o foco da curiosidade técnica para a cena social que ele organiza, isto é, para a forma como o objeto convoca interlocução, aproximação e negociação de presença.

No *Mediador*, portanto, a mediação é explicitamente social porque a obra se apresenta como interface entre pessoas, reconfigurando o estatuto do dispositivo: ele é um arranjo que estrutura a relação entre sujeitos no espaço e no tempo. A obra sugere uma situação em que o circuito não serve apenas para produzir um efeito sensorial, mas para criar uma condição de encontro, de fala e de escuta, colocando em primeiro plano a dimensão relacional da experiência estética. Assim, o “delicado” do título pode ser lido como indicador de um tipo de interação que exige cuidado, hesitação e ajuste, e o dispositivo aparece como operador que distribui posições e regula proximidades, tornando observável que a crítica não se limita a um tema, mas se manifesta como reorganização das mediações que constituem o social.

No site da artista⁷, *Mediador de Assuntos Delicados* aparece como obra concebida para ser ativada em situação: não é apenas um objeto “para ver”, mas um arranjo que organiza encontro, proximidade e negociação entre duas pessoas. A própria descrição da peça insiste nessa dimensão relacional, ao apresentar o trabalho como um dispositivo que mede e traduz sinais (por exemplo, variações corporais) em modulações sensoriais que atravessam a conversa, deslocando a ideia de comunicação como transparência imediata. Nessa chave, a circunstância expositiva é um elemento essencial: a obra depende de um regime de uso (tempo de permanência, disposição dos corpos, instruções, mediações institucionais) para produzir seus efeitos. O que se expõe, portanto, é ao mesmo tempo um aparato técnico e um protocolo de interação, no qual a “mediação” deixa de ser bastidor e se torna o próprio conteúdo da experiência.

⁷ Disponível em: <https://denisear.com/> (seção “*Mediador de Assuntos Delicados*”). Acesso em: 24 mar. 2026.

Essa condição de ativação se torna especialmente legível quando se compara a apresentação em plataformas. No Instagram, a obra tende a aparecer recortada por formatos rápidos de circulação: imagens fixas que destacam a materialidade do dispositivo (cabos, cápsulas, sensores, acabamento), com legendas e enquadramentos que já orientam a leitura do público. O efeito é duplo: por um lado, a plataforma facilita o acesso e produz familiaridade; por outro, ela transforma uma obra relacional em sequência de registros, isto é, em “prova” de uso e de existência pública: uma mediação que, aqui, é parte do modo como o trabalho circula e se legitima. No site, em contraste, a apresentação costuma ser mais contínua e descritiva: a obra é contextualizada com mais densidade, com informações de concepção, finalidade do dispositivo e condições de ativação, permitindo que o leitor compreenda a peça como proposição técnica e social.

A tabela abaixo organiza os indicadores mobilizados em *Mediador de Assuntos Delicados*, destacando seu foco na mediação social: a obra se apresenta como interface entre pessoas e traduz variáveis corporais em condições de escuta. Aqui, o regime de verdade técnico (medição) é posto em fricção com afetos, cuidado e delicadeza, deslocando a ideia de social como algo “imaterial” ou puramente discursivo.

Tabela 5 – Como os indicadores de crítica aparecem em *Mediador de Assuntos Delicados*

Indicador de crítica	Como aparece
Reconfiguração de temporalidades	Tempo de escuta/negociação; duração do encontro como parte da obra.
Deslocamento de separações modernas	Corpo/dado; técnica/afeto; interface/discurso; sujeito/objeto.
Pluralização de regimes de verdade	Medição e experiência convivem; validade não se reduz ao dado técnico.
Mediação como parte do sentido	Dispositivo, sensores e traduções são constitutivos do sentido.

Indicador de crítica	Como aparece
Crítica por procedimento	Protocolos, medição, tradução e organização de escuta.
Endereçamento do público e produção de experiência	Convoca interação; redistribui posições; exige conduta de cuidado.

Fonte: elaboração própria.

4 biarritzzz

biarritzzz (1994, Fortaleza) se apresenta publicamente como artista transmídia antidisciplinar, com sua prática artística voltada a investigar interseções entre linguagens, códigos e mídias, articulando uma crítica da digitalidade contemporânea por meio de imagens em movimento, trabalhos *web specific*, *GIF art*, performance audiovisual, *live visuals* e *videomapping*. Em sua própria biografia, a artista afirma acreditar na magia e na baixa resolução como contranarrativas importantes para viver uma “disputa cosmológica de realidades”, formulação que já antecipa um programa estético e epistemológico: não se trata apenas de tematizar o digital, mas de operar dentro dele, assumindo o ruído, a compressão, a colagem, o improviso e a política do erro como procedimentos de construção de mundo. Esse enquadramento reaparece de maneira consistente em descrições institucionais, como a do Prêmio PIPA e a da Bienal do Mercosul, que reforçam o eixo “linguagens, códigos e mídias” e registram, como vocabulário recorrente, elementos como pedagogias do meme, estéticas de videogame, virtualidade, improviso e políticas do erro, combinados com poesia e imagens em movimento.

Quanto a sua localização e atuação, trata-se de artista nascida em Fortaleza, com atuação reconhecida nacional e internacionalmente, e que aparece situada entre Salvador e Recife conforme o recorte e a data de atualização das fontes consultadas, o que é coerente com trajetórias artísticas contemporâneas marcadas por migração, residência, projetos temporários e circulação por redes. Essa cautela metodológica, quanto à localização da artista, é especialmente pertinente neste trabalho, já que o acesso ao *corpus* de biarritzzz se dá integralmente por documentação online (site, redes e plataformas institucionais), logo, o próprio “onde vive” funciona como dado mediado por infraestruturas de perfil, curadoria editorial e rotinas de atualização.

No que diz respeito a inserção e circulação, o conjunto das seguintes instituições situa biarritzzz em um circuito que combina espaços de arte contemporânea, festivais de arte e tecnologia e plataformas internacionais. O Prêmio PIPA registra exposições e

participações em instituições como MAM Rio e Museu do Amanhã, além de espaços e plataformas fora do Brasil (por exemplo, Kunsthall Trondheim, State of Concept Athens, A.I.R. Gallery, The Shed NY), somando-se a aparições em eventos e ecossistemas digitais como The Wrong Biennale e FILE. Em paralelo, perfis institucionais brasileiros destacam seu papel na consolidação de linguagens de *desktop* e *GIF art* como *live visuals* e *videomapping*, reforçando um aspecto relevante: em biarrittzzz, o digital é gramática estética e política, isto é, a forma técnica (baixa resolução, interface, captura de tela, colagem, *loop*) aparece como procedimento crítico.

Em termos de reconhecimento e capital institucional, a artista foi indicada ao Prêmio PIPA (ao menos nas edições 2023 e 2024, conforme divulgação do próprio PIPA e do site da artista), o que a insere em um circuito de legitimação brasileiro voltado a artistas em fase de afirmação de carreira. Além disso, um dado particularmente relevante para situá-la no circuito da arte contemporânea é a presença em coleções e bases internacionais e nacionais de referência, mencionadas pelo Pivô e por uma instituição estrangeira (Kunsthall Trondheim): Rhizome Artbase (New Museum), KADIST Foundation, Instituto Moreira Salles (IMS) e MIS-SP, entre outras plataformas citadas nas bios. Isso permite sustentar que há inserção internacional efetiva, ainda que não necessariamente via o modelo tradicional de internacionalização por feiras e mega galerias. Aqui, a internacionalização aparece como rede: instituições, arquivos digitais, comissionamentos, plataformas curatoriais e circulação em eventos de arte e tecnologia.

No caso de biarrittzzz, a tensão entre mercado e fomento aparece de modo ainda mais explícito quando se observa a morfologia de sua inserção pública: uma trajetória construída por circuitos institucionais, festivais, plataformas de arte e tecnologia e programas curatoriais, com sinais de aproximação ao mercado mais frequentemente na forma de programas de desenvolvimento e parcerias, e menos como representação comercial exclusiva tradicional. As bios institucionais do Prêmio PIPA, por exemplo, situam a artista como participante em 2023 e 2024, registram uma circulação ampla por

instituições e plataformas (MAM Rio, Museu do Amanhã, CCSP, The Wrong, FILE, The Shed NY) e apontam inserções em acervos e bases como Rhizome Artbase (New Museum), KADIST e IMS. Esse padrão é importante: trata-se de uma visibilidade sustentada por redes institucionais, arquivo e comissionamentos, mais do que por uma lógica centrada na venda de objetos únicos em um mercado primário.

Quando *biarritzzz* aparece vinculada a um agente de mercado, isso tende a ocorrer em formato programático. Diversas fontes públicas indicam que a artista integra o programa *Ventre*, associado à Galeria HOA, e essa formulação (“integrar um programa”) sugere um dispositivo híbrido: ao mesmo tempo em que se conecta a uma estrutura comercial (galeria), o enquadramento enfatiza acompanhamento, desenvolvimento, rede e programação, e não apenas representação e venda. Isso permite uma caracterização sociológica precisa: a inserção se dá por uma ecologia de suportes, em que a galeria pode operar como plataforma de sustentação e visibilidade, mas a trajetória se ancora fortemente em prêmios, instituições, residências e circuitos de audiovisual e internet, cujas economias se aproximam de editais, convites, comissionamentos e circulação pública.

Essa leitura se fortalece quando se incorpora um dado metodológico sobre políticas culturais e editais. O Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo é um dos editais mais longevos de artes visuais ligados à Secretaria Municipal de Cultura, isto é, um mecanismo clássico de seleção pública e fomento. A presença de *biarritzzz* em circuitos como CCSP e em plataformas vinculadas a políticas públicas (por exemplo, programações e convites de instituições culturais e secretarias) permite sustentar empiricamente a hipótese de predominância de dispositivos de fomento e programação cultural na sustentação da carreira, algo consistente com uma prática transmídia e frequentemente imaterial, cuja circulação se dá por vídeo, performance audiovisual, *GIF art* e trabalhos *web specific*, formatos nem sempre compatíveis com a captura mercantil tradicionalmente centrada no objeto.

Nessa chave, surge um modo de recrutamento e legitimação característico do campo contemporâneo, no qual editais e instâncias de seleção operam como infraestruturas de visibilidade e distribuição de oportunidades. Guilherme Marcondes (2021) descreve esse mecanismo como parte de um processo em que o recrutamento de artistas passa pela própria lógica do edital e por seus filtros institucionais, de modo que a avaliação é um dos instrumentos regulares de ordenação do campo.

Em biarritzzz, sua própria autoapresentação, por meio de biografia disponível em seu site, enfatiza a magia e a baixa resolução como contranarrativas e enuncia, em seus próprios termos, uma disputa cosmológica de realidades, o que desloca a obra do regime da alta definição, do acabamento e da estabilização, valores frequentemente associados à mercadoria artística como objeto de distinção. O que se pode argumentar é que a escolha de linguagens e suportes já funciona como crítica prática à captura total pela forma mercadoria: circulação por plataformas, arquivos e eventos, presença em bases como Rhizome e acervos institucionais, e valorização do erro e da compressão como estética. Isso tende a produzir um tipo de inserção mais dependente de programação cultural, comissionamentos e editais, porque a sustentabilidade do trabalho passa pela infraestrutura pública e institucional de exibição, preservação e circulação, mais do que pela venda repetida de obras como unidades fechadas.

Sinteticamente, a crítica ao projeto moderno pode aparecer também como crítica a certos modos de valorização, visibilidade e circulação. biarritzzz se situa numa economia cultural contemporânea em que instituições, arquivos digitais, prêmios e programas de desenvolvimento assumem papel estruturante, enquanto a dimensão mercantil aparece de forma lateral, episódica ou reconfigurada por programas e parcerias. A aparente “baixa centralidade do mercado” é efeito de um modo de operar: uma ecologia de mediações que inclui plataformas digitais, acervos, programações públicas e redes transnacionais, coerente com a própria estética e com a política epistemológica declarada pela artista.

A presença e a autoapresentação no Instagram também são fundamentais para situar biarritzzz na mediação digital contemporânea. O perfil @biarritzzz se descreve com verbos como “*hackear* linguagens” e “quebrar códigos”, alinhando plataforma e programa estético, e aparece em fevereiro de 2026 com cerca de 12 mil seguidores. A escala de biarritzzz sugere uma visibilidade intermediária: suficiente para sustentar uma comunidade e a circulação de trabalhos e processos, mas ainda distante dos perfis celebrizados do campo. Essa posição é interessante porque evidencia um tipo de inserção contemporânea híbrida, em que a plataforma funciona como espaço de portfólio, difusão, interlocução e construção de público, sem substituir as instâncias institucionais, mas compondo com elas um ecossistema de validação e fruição.

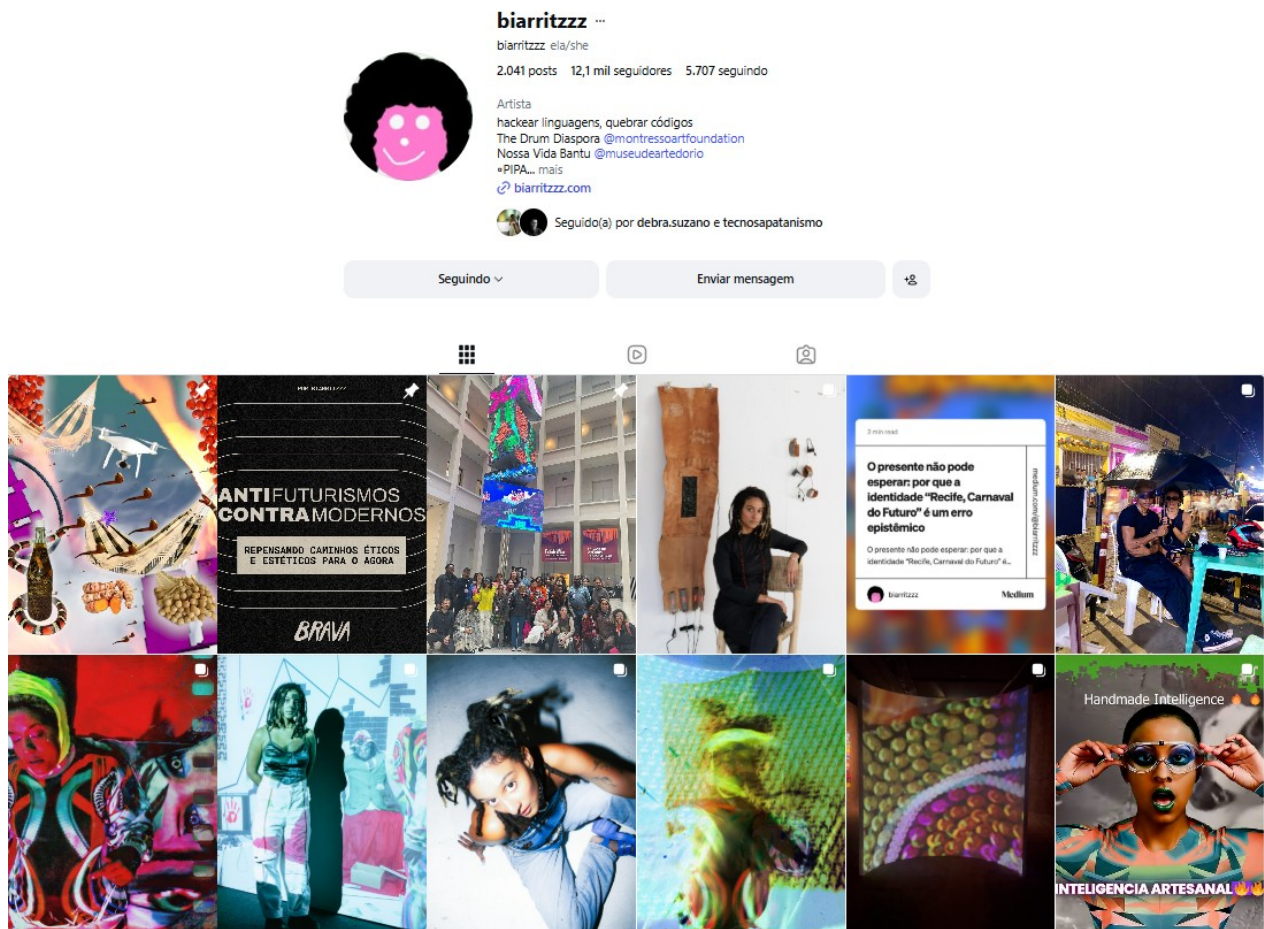


Figura 8 — Captura de tela do perfil de biarritzzz no Instagram

Fonte: [instagram.com/biarritzzz](https://www.instagram.com/biarritzzz). Acesso em 23 mar. 2026.

Por fim, sobre representação comercial e inserção em galeria, as fontes públicas consultadas não apontam de modo inequívoco uma representação exclusiva por uma galeria nos moldes tradicionais, mas registram sua participação em programas e plataformas que articulam circulação, acompanhamento e mercado. Em particular, o site da Pivô registra que a artista integra o programa Ventre, vinculado à Galeria HOA, o que pode ser descrito como uma forma de inserção e suporte institucional, sem necessariamente equivaler a representação exclusiva. Há também indícios de circulação

por plataformas de comercialização e leilões beneficentes, o que sugere um contato com o mercado em formato pontual e contextual. O que se destaca, contudo, é que a inserção internacional de biarritzzz é sustentada de maneira robusta por uma rede institucional e arquivística (coleções e bases como Rhizome Artbase e KADIST, além de instituições e eventos citados em bios), coerente com uma prática que opera no limiar entre “cubo branco” e a “caixa-preta” do audiovisual, entre arte contemporânea e cultura de internet.



Figura 9 — Captura de tela ampliada do perfil no Instagram de biarritzzz

Fonte: [instagram.com/biarritzzz](https://www.instagram.com/biarritzzz). Acesso em 23 mar. 2026.

O estudo de caso de biarritzzz apresenta uma particularidade metodológica que deve ser explicitada: a constituição do *corpus* e o contato com as obras ocorreram integralmente por mediações digitais. Foram mobilizados registros públicos em seu site oficial, páginas de instituições e programas, textos críticos, e, sobretudo, a presença no Instagram como arquivo e espaço de interlocução. Ao tornar essa condição explícita, a dissertação evita prometer uma experiência presencial que não ocorreu e transforma o regime de acesso em dado analítico: a obra aparece como um conjunto de inscrições

audiovisuais, seriadas e fragmentárias, cuja forma de apresentação é parte constitutiva da fruição.

O Instagram, nesse caso, não funciona apenas como vitrine. Ele organiza temporalidades específicas e formas de relação com a obra: rolagem e retorno, repetição automática de vídeos, alternância entre fragmentos de processo e peças finalizadas, além de comentários e redes de circulação. Essa plataforma também reconfigura o encontro entre artista e público: o acesso é contínuo, e a apreciação se mistura a conversas, reações e referências compartilhadas. A análise, por isso, incorpora o Instagram como mediação, sem transformar o trabalho em uma sociologia de plataforma: o foco permanece em operações críticas ao projeto moderno, observáveis no procedimento artístico e em seus regimes de mediação.

Em autoapresentação pública, biarritzzz se define como artista transmídia e antidisciplinar, interessada em linguagens, códigos e mídias, e afirma acreditar na magia e na baixa resolução como contranarrativas importantes para viver uma disputa cosmológica de realidades. Essa formulação fornece um ponto de entrada para a lente de ecologia decolonial, pois coloca a disputa cosmológica no centro do repertório. O desafio analítico, entretanto, é evitar tomar a autoapresentação como prova, e sim como enunciado a ser articulado com observações de procedimento e de forma. Por isso, os subcapítulos seguintes analisam obras e operações específicas, com base no que é diretamente observável nos registros.

4.1 *Mandacura* (2016)

Mandacura é apresentada pela própria artista como videoarte, construída por imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela e GIFs, em cor e som. Na página do trabalho, biarritzzz explicita ainda a operação linguística que sustenta o título: “Mandacura” é uma corruptela de “mão da cura”, proposta para soar como uma palavra afro-indígena brasileira, inspirada na poesia e música de Alberto Marques

(“Mão”), e associada a um experimento de animações manuais, *GIFs* autorais feitos com webcam e *found footage*. A sinopse formula um conjunto de perguntas (“Como precisamos dos nossos Deuses? O que eles estão tentando nos dizer?”) e condensa um regime temporal de simultaneidade (“O fim está próximo. O começo também”), articulando a isso uma recusa da história única (“Um pedaço de uma era, de uma história, de uma única história? Nós.”) e a uma imagem final de governança (“E uma mão que rege o mundo”). Na versão em inglês da sinopse, o texto tensiona ainda a ambivalência entre cura e paz ao perguntar “*Is the cure in peace?*” e deslocar a expectativa por meio de um trocadilho (“*Or is piece part of the cure?*”), concluindo que “*the healing hand needs to be heard*”. Título e sinopse, parte do dispositivo da obra, introduzem um vocabulário e um horizonte de leitura que misturam linguagem, técnica, crença e evidência.



Figura 10 — biarritzzz. *Mandacura*. 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/mandacura>. Acesso em: 12 fev. 2026.

Apesar de a obra circular acompanhada de apresentação em português e inglês, o vídeo em si aparece com legenda apenas em espanhol, o que reconfigura o endereçamento do público e explicita a mediação linguística como parte da experiência. Essa escolha desloca a expectativa de uma língua nacional única e faz com que a fruição dependa de atravessamentos e proximidades entre repertórios latino-americanos, em que português e espanhol se aproximam, mas não se equivalem. Ao manter a legenda em espanhol, a obra preserva uma fricção: parte do público compreende de modo imediato, parte compreende por aproximação e parte se vê obrigada a lidar com lacunas, reforçando a ideia de que o sentido é produzido por traduções, ruídos e deslocamentos. Assim, a língua funciona como mais uma camada de montagem, operando como mediação que organiza acesso, afeta a temporalidade de leitura e impede a naturalização de um regime linguístico universal.



Figura 11 — biarritzzz. *Mandacura*. 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/mandacura>. Acesso em: 12 fev. 2026.

A lista de procedimentos é, por si, um dado analítico: a captura de tela e a *webcam* situam o digital como matéria e não apenas como canal; os *GIFs* introduzem repetição e *loop* como gramática temporal; a *found footage* introduz um retorno do arquivo como passado reativado; a colagem expõe recortes e costuras, recusando a transparência do registro. Esse conjunto produz uma experiência em que o meio é assumido como argumento. O espectador é convidado a reconhecer que toda evidência visual é atravessada por interface, compressão, edição, escolha de *frame* e circulação. Esse regime é compatível com o entendimento, consolidado em debates sobre cultura digital, de que procedimentos de montagem, modularidade e reuso constituem uma linguagem própria das mídias digitais, de modo que forma e operação são inseparáveis do sentido

(MANOVICH, 2001). Em *Mandacura*, a crítica pode ser produzida por procedimento, ao deslocar o estatuto do registro e expor a mediação.

A reconfiguração de temporalidades aparece como efeito direto dessas operações. A presença do arquivo introduz um tempo de retorno: imagens preexistentes são reativadas em outro contexto, e o passado deixa de ser etapa encerrada para se tornar matéria viva de recomposição. A captura de tela introduz um presente de navegação, um tempo de fluxo, em que o olhar é condicionado por janelas, barras, cortes e sinais de interface. Os *GIFs* operam como máquina de repetição, instaurando uma temporalidade circular e insistente, com variações mínimas e retorno automático.

O resultado é um tempo fragmentário e sobreposto, em que o sentido emerge por colisão e recombinação. A própria sinopse reforça esse regime ao afirmar simultaneidade de fim e começo e ao interrogar a história única. Assim, a obra enfraquece a promessa moderna de que a história é uma sequência linear e progressiva e sugere um tempo de crise, em que diferentes escalas e registros coexistem sem se ordenar em uma teleologia estabilizadora.

O motivo da mão, central no título, funciona como eixo formal e simbólico dessa montagem. A mão é signo de agência: a mão faz, toca, cura, fere, abençoa, aponta, governa, opera a técnica, clica e arrasta camadas. Ao mesmo tempo, a mão é um operador social: a mão que cura pode ser a mão que administra, disciplina e organiza condutas. Essa ambivalência é intensificada pela frase final da sinopse, “uma mão que rege o mundo”, que desloca o signo do cuidado para a esfera do comando. A “mão da cura” pode ser ouvida como promessa de reparação, mas a “mão que rege” introduz imediatamente um problema de poder: quem governa, por quais meios, com quais linguagens, sob quais regimes de evidência. O jogo de palavras *peace/piece* reforça essa ambivalência, pois sugere que a cura pode ser paz (pacificação), mas também pode ser feita de pedaços (fragmentos, restos, recortes), como a própria colagem que estrutura a

obra. A mão, assim, é figura do procedimento: a mão recorta, cola, repete, captura, produz camadas e faz do fragmento uma forma.

Mandacura se apresenta como uma videoarte de montagem, mais próxima de um organismo feito de enxertos do que de um vídeo com começo, meio e fim. A cada poucos segundos, a imagem muda de estado: entra um fragmento de arquivo, logo é coberto por outra camada, depois por um recorte de interface, depois por um *GIF* curto que insiste como tique. O que se vê é uma superfície que admite suas costuras: bordas recortadas, sobreposições meio imprecisas, compressão, ruídos, texturas de captura de tela. Em vez de estabilizar um tema, o trabalho coloca o espectador dentro de um regime de circulação: a imagem já nasce atravessada por mídias (*webcam*, *screen recording*, *found footage*), como se a própria forma dissesse que a experiência contemporânea, inclusive a espiritual, acontece entre telas, arquivos e fragmentos.



Figura 12 — biarritzzz. *Mandacura*. 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/mandacura>. Acesso em: 12 fev. 2026.

Nesse fluxo, alguns motivos retornam como âncoras. Há mãos: mãos que aparecem operando (tocando, apontando, fazendo, manipulando), mãos que sugerem cuidado e comando, como se o gesto de curar e o gesto de reger estivessem perigosamente próximos. Há também o texto como elemento visual que entra e sai, às vezes colado sobre a imagem, às vezes deslocado, exigindo que se leia junto com o olho que tenta reconhecer o que está sendo mostrado. A língua funciona como mais uma camada de fricção. Aqui, a condição de acesso também é relevante: compreender por aproximação, lidar com lacunas, perceber que nem todos estão autorizados a entrar do mesmo jeito. A obra, assim, vai montando um mundo em que crença, técnica e linguagem não aparecem separadas por natureza, mas coladas por procedimento.



Figura 13 — biarritzzz. *Mandacura*. 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/mandacura>. Acesso em: 12 fev. 2026.

É nesse terreno que as imagens religiosas entram como material de disputa de atenção e autoridade. *Mandacura* trabalha com a sensação de que existe sempre algo regendo a cena: uma mão visível ou invisível que organiza o que aparece, o que some, o que retorna, o que vira loop. A montagem não deixa a imagem repousar: ela acelera, repete, corta, acumula; e esse excesso cria um efeito duplo, de transe e de estranhamento, como se o espectador estivesse diante de um ritual mediado por protocolos de edição. O vídeo constrói um campo de forças no qual a cura é uma pergunta material, feita de pedaços, de camadas, de ruídos, sobre quem governa o visível, quem organiza o coletivo e por quais meios uma “verdade” se torna audível.

Nesse ponto, as imagens de Jesus Cristo, especialmente quando aparecem acompanhadas por uma multidão, podem ser lidas como um dispositivo de fricção entre religião, política e mídia de massas na era moderna. A figura de Jesus, quando enquadrada como acontecimento público diante de um coletivo, pode remeter ao nascimento de uma cena de massa. É política: um corpo carismático diante de uma multidão que escuta, segue, se aglomera e se organiza por atenção compartilhada.



Figura 14 — biarritzzz. *Mandacura*. 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/mandacura>. Acesso em: 12 fev. 2026.

No interior de uma montagem que articula arquivo, captura de tela e estética de circulação, essa multidão também pode ser lida como comentário sobre como o moderno produz público como forma, isto é, como tecnologia social de agregação, persuasão e direção do olhar. O carisma, pensado em chave sociológica, é uma relação social de reconhecimento, sustentada por rituais, narrativas e meios de difusão (WEBER, 2015). Quando a obra reinsere uma imagem carismática e multitudinária no regime de edição digital, ela pode estar evocando justamente a passagem entre formas tradicionais de autoridade e a sua reprogramação por meios modernos de reprodução, circulação e espetáculo.

Essa leitura se adensa quando se considera que a modernidade instituiu, de maneira decisiva, uma cultura do espetáculo e da visibilidade massiva. Imagens

religiosas e políticas passaram a circular como objetos de reprodução, e a experiência coletiva passou a ser mediada por dispositivos técnicos que reorganizam atenção e credibilidade. Nesse horizonte, uma imagem de Cristo com uma multidão pode operar como condensador de uma pergunta: como se fabrica uma comunidade de atenção, como se produz uma crença e como se estabiliza uma autoridade quando o olhar coletivo é dirigido por meios de massa?



Figura 15 — biarritzzz. *Mandacura*. 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/mandacura>. Acesso em: 12 fev. 2026.

Guy Debord descreve o espetáculo como uma forma de relação social mediada por imagens, em que a visibilidade é condição de organização do social (DEBORD, 1997). Inserida em uma videoarte feita de colagem digital e captura de tela, a multidão pode ser lida como figura da própria condição contemporânea, em que a experiência

comum é continuamente reconstituída por fluxos de imagens e por mecanismos de difusão que governam afetos, adesões e antagonismos.

A frase “uma mão que rege o mundo”, nesse contexto, admite uma leitura adicional, que dialoga diretamente com a crítica às racionalidades modernas de governo: ela pode ser lida como alusão à “mão invisível” do mercado, isto é, à ideia clássica de que ordens sociais e distribuições de recursos se organizariam espontaneamente por mecanismos impessoais, sem direção consciente, como se uma mão não visível coordenasse interesses individuais em equilíbrio coletivo. Essa imagem é canônica na tradição liberal associada a Adam Smith (1996).



Figura 16 — biarritzzz. *Mandacura*. 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/mandacura>. Acesso em: 12 fev. 2026.

Em *Mandacura*, a “mão que rege” pode operar como ironia sobre a naturalização desse governo impessoal: se há uma mão que rege, então há direção, há poder, há regime de conduta, mesmo quando ele se apresenta como espontâneo e inevitável. A mão que governa pode ser também a mão dos algoritmos de plataforma, a mão estatística que ordena fluxos, a mão institucional que define o que circula e o que some. A obra não precisa nomear explicitamente o mercado para colocar em fricção essa forma de autoridade: basta produzir, por montagem, a sensação de que uma ordem atua por trás do visível, ordenando a história única, a evidência e o próprio campo do crível.

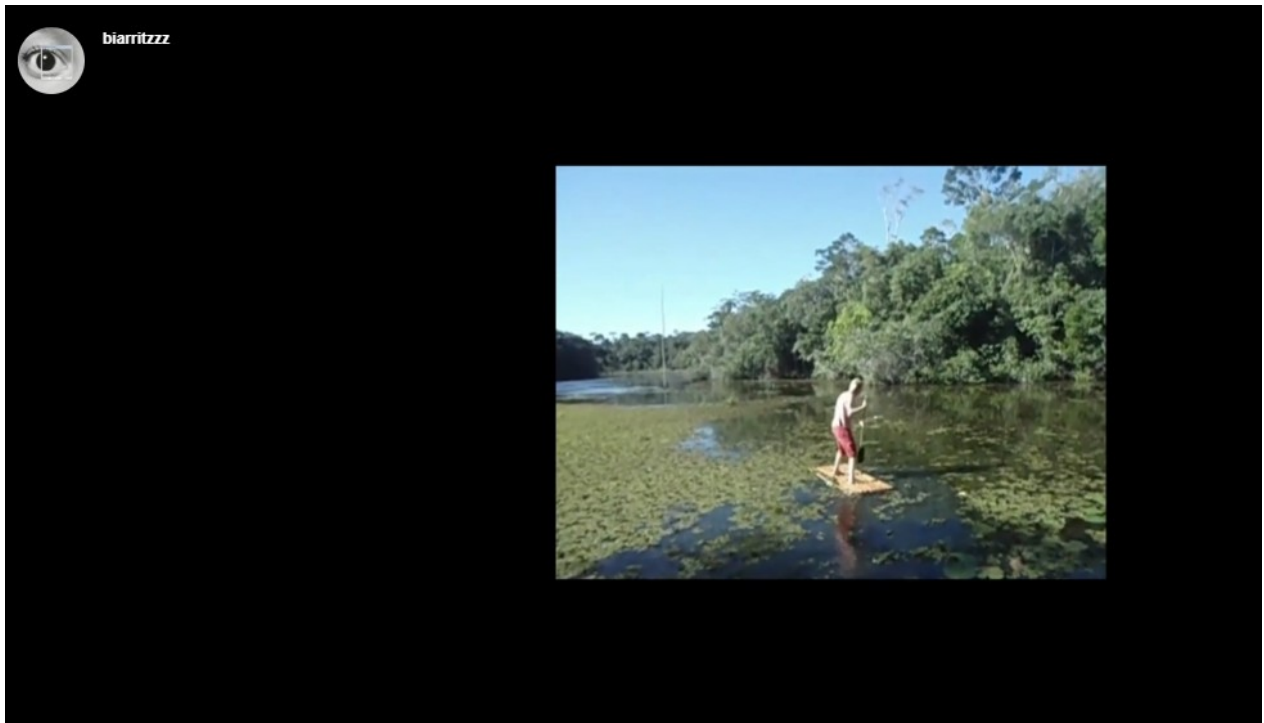


Figura 17 — biarritzzz. *Mandacura*. 2016. Videoarte, 10'20", imagem de arquivo, colagem digital, vídeo de webcam, captura de tela, GIFs, cor, som

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/mandacura>. Acesso em: 12 fev. 2026.

Essa possibilidade se conecta ao tom da sinopse, que aproxima fim e começo e sugere uma crise de narrativa. Se “o fim está próximo” e “o começo também”, a obra

coloca em cena um tempo de colapso e reinício que pode ser lido como recusa da estabilidade moderna de progresso contínuo. Nesse cenário, a montagem convoca um horizonte em que crença, poder e mediação são inseparáveis: deuses, mídia, multidão, governo invisível, verdade produzida por dispositivos. A obra, assim, pode ser lida como recusa de explicações morais simples, ao insistir que o mundo é regido por mediações e por autoridades que operam tanto no plano simbólico quanto no plano técnico e econômico.

No plano formal, *Mandacura* opera com uma estética de costura em exibição: transparências assumidamente artificiais, sobreposições, bordas visíveis, ruídos de compressão e efeitos que podem ser descritos como *glitch*. Em vez de apagar o processo para produzir a ilusão de uma continuidade, a obra evidencia o recorte e a colagem como linguagem. Essa decisão tem implicações diretas para o indicador mediação como parte do sentido: a imagem não pretende ser uma janela – ela assume ser uma superfície composta por camadas e restos. A política dessa escolha pode ser articulada à discussão de Hito Steyerl sobre a *poor image*, entendida como imagem degradada por circulação, cópia e compressão, cuja “baixa qualidade” registra uma história material de trânsito e reapropriação (STEYERL, 2009). A transparência “mal-feita”, nesse regime, deixa de ser erro e passa a ser gesto: ela nega o ideal de acabamento que sustenta a promessa de evidência limpa e devolve ao espectador a percepção das mediações.

A estética do *glitch* reforça essa operação ao introduzir falha, pane e ruído como modo de tornar visível a infraestrutura do digital. O erro interrompe a aparência de naturalidade do fluxo técnico e evidencia que imagens são produzidas por protocolos e padrões de codificação. Rosa Menkman, ao discutir o *glitch* como momento e método, mostra como a falha pode funcionar como estratégia de desnaturalização da tecnologia, revelando camadas de codificação e circuitos de transmissão que o usuário normalmente não percebe (MENKMAN, 2011). Em *Mandacura*, a pane não é apenas um efeito estético “maneiro”, mas um modo de leitura do presente: a obra sugere que o sistema que governa

o visível é fabricado e, portanto, pode falhar, ser interrompido, corrompido e reprogramado. Nesse sentido, o *glitch* torna-se um procedimento crítico porque recusa a fantasia moderna de controle total e torna sensível a instabilidade do regime de evidência.

A obra convoca um modo de percepção menos orientado por narrativa contínua e mais orientado por ritmos, insistências, retornos e variações mínimas. Esse modo de endereçamento reorganiza a conduta do público: o espectador aprende a suportar a indeterminação, a comparar camadas, a reconhecer recorrências e a aceitar que o sentido se constrói por fricção. A experiência de “pane” e de “falha” pode, então, ser compreendida como pedagogia sensível, um modo de desestabilizar o hábito de leitura transparente e de expor que o real mediado é sempre produto de montagem e de autoridade.

No conjunto, *Mandacura* pode ser descrita como obra que produz crítica por procedimento ao articular a reconfiguração de temporalidades (retorno do arquivo, *loop* do *GIF*, presente de navegação), o deslocamento de separações modernas (crença e técnica, ícone religioso e cultura digital, cura e governo), a pluralização de regimes de verdade (fricção entre evidência visual, experiência, crença, autoridade), a mediação como parte do sentido (captura de tela, compressão, *glitch*) e o endereçamento do público (atenção por repetição, indeterminação, transe perceptivo).

A sinopse, ao afirmar a mão que rege e ao questionar a história única, não fecha o sentido, mas abre uma chave para ler o trabalho como disputa sobre o que governa: quem define o verdadeiro, quem organiza o coletivo, quem controla a circulação, quem se apresenta como invisível e inevitável. A crítica ao projeto moderno, nesse caso, aparece como recusa de totalização e como insistência em múltiplos modos de existência do real, tornados perceptíveis por um regime de montagem que assume a mediação como condição e que transforma a falha em método.

Ademais, *Mandacura* integra a coleção da KADIST, o que situa a obra em um circuito institucional transnacional de contemporaneidade e reforça sua legibilidade como

produção que articula linguagem digital, mediação e disputa de regimes de verdade. A KADIST se define como uma organização de arte contemporânea sem fins lucrativos que parte da premissa de que artistas contribuem para uma sociedade progressista” ao produzir obras que respondem a questões chave do presente. Sua missão, nesse sentido, é exibir e ativar obras de uma coleção composta por artistas de mais de cem países, afirmando o papel da arte contemporânea no debate social e facilitando conexões entre culturas.

A KADIST opera a coleção como recurso curatorial e como infraestrutura programática. Seus dois *hubs* (Paris e San Francisco) organizam exposições e programas presenciais e online e acolhem residências, enquanto a instituição acompanha “desenvolvimentos” globais por meio de uma rede internacional de *advisors* e de colaborações com museus e organizações em diferentes escalas. A página institucional explicita ainda que a própria coleção é alimentada por indicações dessa rede e por um processo de seleção apresentado como “democrático”; com isso, ela se torna também um mecanismo ativo de descoberta e primeiro suporte a artistas (inclusive alguns sem representação por galerias), funcionando como um arquivo de pesquisa que recorta um conjunto transnacional de práticas e debates no campo contemporâneo.

Nesse enquadramento, o fato de *Mandacura* constar no acervo pode ser lido como uma entrada em um regime específico de circulação: uma coleção pensada para ser mobilizada, posta em diálogo e compartilhada por parcerias. Isso aparece tanto na ênfase da KADIST em obras de mídia (com centenas de trabalhos em vídeo, e uma história institucional de coletar e apresentar imagem em movimento) quanto em programas que explicitamente colocam o acervo em colaboração com outras instituições, como a lógica de *exhibition exchange* e iniciativas recentes de empréstimos de longo prazo de partes da coleção (*Nomadic Collection*) para museus que as ativam em exposições e programas educativos. Por fim, esse arranjo é sustentado por uma arquitetura jurídica-operacional transnacional (com estruturas na França e nos Estados Unidos), o que ajuda a

compreender a KADIST como uma plataforma institucional de mediação, pesquisa e circulação pública.

Assim, o fato de *Mandacura* constar no acervo da KADIST indica que a obra foi incorporada a uma infraestrutura de circulação e legitimação que conecta artistas de diferentes países e torna o trabalho acessível dentro de um arquivo institucional de alcance global. *Mandacura*, assim, é um perfeito caso prático do argumento desta dissertação, sobre mediação como parte do sentido e sobre a centralidade das plataformas e dos dispositivos de arquivo na experiência contemporânea da obra.

A tabela abaixo resume os indicadores acionados em *Mandacura*, que opera por montagem, arquivo, captura de tela e GIFs para produzir fricção entre regimes de evidência e temporalidades. O trabalho assume ruído, costura e glitch como linguagem, recusando transparência e estabilização do registro.

Tabela 6 – Como os indicadores de crítica aparecem em *Mandacura*

Indicador de crítica	Como aparece
Reconfiguração de temporalidades	Arquivo (retorno), captura (presente de navegação), GIF (loop).
Deslocamento de separações modernas	Técnica/crença; racionalidade/magia; imagem/documento; corpo/dispositivo.
Pluralização de regimes de verdade	Dados/ícone/mito/arquivo coexistem; evidência aparece como construída.
Mediação como parte do sentido	Captura de tela, compressão e costura são exibidas como meio.
Crítica por procedimento	Colagem, sobreposição, glitch e repetição como método.

Indicador de crítica	Como aparece
Endereçamento do público e produção de experiência	Atenção por transe, repetição e indeterminação; leitura por fricção.

Fonte: elaboração própria.

4.2 EX@ (B.I.A. – EX@ feat. Mun Há e Deize Tigrone) (2020)



Figura 18 — biarritzzz. EX@ feat. Mun Há e Deize Tigrone. 2020. Videoclipe.

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/ex>. Acesso em: 12 fev. 2026.

EX@ aparece no site da artista como vídeo e música vinculados ao álbum sonoro-visual *web-specific* Eu não sou Afrofuturista (2020), lançado pela plataforma Satélite (Pivô Arte e Pesquisa). O trabalho é apresentado como paródia da música e clipe XXXO (2010), da cantora srilankesa M.I.A., relendo, dez anos depois, o repertório de estética de internet, pornografia online e, na opinião da artista, declarada na sinopse do clipe,

masculinidade tóxica do clipe original para deslocá-lo em direção a debates contemporâneos sobre neutralidade de gênero, não binarismo, transgeneridade e sexualidades dissidentes. Essa estrutura de paródia é um procedimento formal que opera como crítica pois trabalha dentro da cultura pop e a reprograma por deslocamento de códigos, alterando semioticamente um material facilmente reconhecível. A obra trabalha dentro da cultura de massa: dobra signos pop e reprograma códigos para tornar legíveis normas que costumam operar como pano de fundo.



Figura 19 — biarritzzz. EX@ feat. Mun Há e Deize Tigrone. 2020. Videoclipe.

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/ex>. Acesso em: 12 fev. 2026.

Em termos de procedimento, EX@ mobiliza apropriação e reescritura por meio da paródia: retoma uma forma pop consolidada (música + clipe), preserva sua energia de circulação e reconhecimento, mas desloca o conteúdo e o enquadramento para expor o caráter político da norma linguística e da performance de gênero. A paródia, na tradição

crítica, funciona como repetição com diferença: ela depende do reconhecimento de um “original” ou de um código anterior, mas introduz uma torção que altera o sentido do que é repetido.

A paródia é uma forma de repetição que incorpora diferença crítica, tornando visível a historicidade e a construção dos discursos culturais. Isso se aplica diretamente a *EX@*: ao parodiar XXXO, a obra não só comenta pornografia online e sexualidade na internet, mas reconfigura o que se entende por “natural” no repertório audiovisual que, frequentemente, reproduz uma gramática heteronormativa de desejo, olhar e gênero. O efeito é formal e perceptivo: a obra força o espectador a reconhecer que os códigos do pop também são tecnologias de produção de gênero, isto é, dispositivos de formação de condutas, expectativas e inteligibilidades.

Esse ponto se intensifica quando se considera que *EX@* se articula explicitamente à linguagem enquanto norma. A própria escolha do símbolo “@” no título é carregada de implicações sociolinguísticas e políticas no contexto brasileiro: as letras “E” e “X” e o “@” são alguns dos expedientes gráficos que circulam amplamente nas redes como tentativa de neutralização de marcações binárias de gênero (por exemplo, “todes”, “todxs” e “tod@s”), operando como signos de uma disputa contemporânea sobre nomeação, reconhecimento e violência simbólica. A letra da música formula isso de maneira direta, ao repetir “*EX@*” como refrão e afirmar: “São os artigos de neutralidade de gênero da internet”, além de insistir no enunciado “Eu não vou ser aquilo que eu não quero ser”. A repetição, aqui, funciona como procedimento: o refrão reitera o signo, deslocando-o do lugar de discussão abstrata (“artigos” e debates online) para o lugar de performance e confrontação. A norma, nesse regime, deixa de ser invisível. Ela aparece como objeto de disputa, justamente porque a obra a coloca no centro como material a ser cantado, repetido e reapropriado.



Figura 20 — biarritzzz. *EX@* feat. Mun Há e Deize Tigrone. 2020. Videoclipe

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/ex>. Acesso em: 12 fev. 2026.

Essa operação permite articular o trabalho ao indicador “pluralização de regimes de verdade”. A língua padrão costuma funcionar como tecnologia de hierarquização: define o correto, produz exclusões e delimita o que pode ser dito sem punição ou ridicularização. Em termos sociológicos, Pierre Bourdieu (2008) descreve como a “língua legítima” se impõe não apenas por regras internas, mas por relações de poder que determinam quais falas contam como autorizadas e quais são tratadas como erro, ruído ou ignorância. *EX@* torna essa dimensão visível ao expor a norma como campo de disputa, e não como fato natural. Quando o trabalho afirma “Se eu te digo *EX@* tem que respeitar”, ele desloca a questão para divisões de autoridade: quem pode nomear, quem define o que é respeitável, quais dispositivos (mídia, escola, plataforma, gramática) legitimam ou deslegitimam formas de enunciação. A obra, então, produz evidência por

experiência estética de estranhamento e reconhecimento: a norma se revela como norma quando é forçada a aparecer em forma de refrão e confronto.

O procedimento paródico também se conecta à discussão sobre performatividade de gênero. Judith Butler (1990) propõe compreender gênero não como essência, mas como efeito reiterado de práticas, gestos e enunciados que se tornam naturais por repetição regulada. *EX@* opera justamente no plano dessa repetição: ao reprogramar um formato pop e ao insistir em “Eu não vou ser aquilo que eu não quero ser”, o trabalho evidencia que a norma de gênero é uma forma de coerção reiterada, e que há disputa sobre quais performances podem existir sem violência. A letra explicita isso ao nomear “macho surtado” e ao associar masculinidade tóxica à produção de agressão e controle, compondo uma cena de antagonismo em que o sujeito normativo é interpelado e desestabilizado. A crítica, nesse caso, opera como uma desmontagem de uma economia de reconhecimento: a obra desloca quem fala, o que pode ser dito e como o público é endereçado.

A presença de Deize Tigrone e Mun Há como colaboradoras também é relevante para compreender a ecologia do trabalho. A obra se constitui por *feat*, isto é, por uma forma de produção e circulação típica da música popular contemporânea, na qual a colaboração é parte do dispositivo de alcance e de sentido. Essa escolha reforça a recusa de uma hierarquia moderna entre alta cultura e cultura pop: *EX@* trabalha com o regime de produção e circulação do pop como matéria e como método. Ao se inserir nesse circuito, o trabalho desloca regimes de legitimidade que, historicamente, separaram arte contemporânea e música popular como campos com distintos critérios de valor. A obra produz a crítica em uma gramática de circulação ampla, em que refrão, repetição e partilha funcionam como operadores de endereçamento.

Esse ponto se conecta ao indicador “endereçamento do público e produção de experiência”. *EX@* convoca o público por uma experiência que é, ao mesmo tempo, estética e social: assistir e ouvir é também reconhecer códigos, reagir a frases, repetir

refrões, comentar, compartilhar e reinscrever o trabalho em conversas e disputas de rede. Em ecologias digitais, trabalhos audiovisuais ganham agência pois sua forma se presta a modos contemporâneos de fruição: ver em pedaços, voltar a trechos, enviar para alguém, usar como referência em disputa, recortar para os *stories*, comentar com a comunidade. Esse endereçamento distribuído é estruturalmente diferente do endereçamento centrado em um espaço expositivo. A obra circula por múltiplas presenças, em plataformas diferentes, com públicos distintos. Assim, a mediação digital é parte constitutiva do objeto: o trabalho nasce já como forma que existe em circuito, em rede e em arquivo, e não como peça que só depois é documentada.

Essa condição reforça o indicador “mediação como parte do sentido”. A obra opera por meio de uma estética de internet e por lógicas de circulação e reconhecimento típicas das plataformas. A paródia de um clipe pop é, simultaneamente, paródia de um regime de mídia: a forma “clipe” é, há décadas, uma tecnologia de produção de desejo e consumo. Ao reprogramar essa forma, *EX@* atua também como crítica aos modos modernos e contemporâneos de governar atenção por imagens e sons. Debord (1997) descreve o espetáculo como relação social mediada por imagens, e essa formulação ajuda a pensar a cultura do clipe como dispositivo que organiza condutas e sensibilidades em escala massiva. *EX@* contamina o espetáculo, mostrando que o pop pode ser campo de disputa. A crítica, então, acontece dentro do regime de mediação, como desvio e contraprogramação.



Figura 21 — biarritzzz. EX@ feat. Mun Há e Deize Tigrana. 2020. Videoclipe

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/ex>. Acesso em: 12 fev. 2026.

Do ponto de vista de regimes de verdade, EX@ também evidencia uma fricção contemporânea: a disputa linguística é frequentemente tratada como guerra de fatos e correção, como se houvesse uma verdade neutra da língua acima da história e da política. A obra desmonta essa neutralidade ao tratar “correção” como forma de poder. Pierre Bourdieu (2008) é especialmente útil aqui porque mostra que a autoridade linguística é socialmente distribuída, e que a correção funciona como mecanismo de distinção e de exclusão. EX@ transforma essa discussão em experiência: o signo “@” deixa de ser detalhe tipográfico e se torna refrão e afirmação de existência. Ao mesmo tempo, a letra introduz uma denúncia direta de violências e antagonismos (“querer matar”, “macho surtado”, referência à morte de Dandara), deslocando a disputa da esfera abstrata para a esfera de consequências materiais e históricas. A norma aparece como

tecnologia de governo do possível: ela decide quais vidas são reconhecíveis e quais podem ser expostas à violência sem escândalo suficiente.

Nesse ponto, a obra pode ser conectada à lente da ecologia decolonial como uma disputa de mundo no nível da nomeação. Nomear é organizar a existência: é instituir categorias, definir o que aparece como sujeito, o que aparece como desvio, o que aparece como erro e o que aparece como legítimo. Essa dimensão classificatória do nomear pode ser lida em continuidade com a crítica de Adorno e Horkheimer (2006) ao esclarecimento: a razão moderna tende a operar por identificação e subsunção, isto é, por reduzir o diverso ao mesmo, tornando o mundo administrável por conceitos e categorias. Nessa chave, nomear é participar de uma lógica de dominação em que a classificação decide o que conta como inteligível e legítimo. Em tradições decoloniais, a crítica à universalização moderna inclui críticas aos regimes que se apresentam como neutros enquanto produzem hierarquias. “Universal” é frequentemente o nome de um ponto de vista situado que se impõe como norma, desautorizando outros modos de enunciação. *EX@* torna visível que há uma norma que se apresenta como natural e que governa quem pode falar e existir de modo reconhecido. Quando a obra insiste em respeitar a enunciação *EX@*, ela formula a linguagem como campo de disputa de realidade.



Figura 22 — biarritzzz. EX@ feat. Mun Há e Deize Tigrone. 2020. Videoclipe

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/ex>. Acesso em: 12 fev. 2026.

No vídeo, *EX@* se organiza como uma superfície de camadas que nunca se estabiliza: imagem e grafismo entram e saem como se estivessem sendo puxados de abas diferentes, recombinaos em tempo real. O fundo tende ao saturado (vermelhos e rosas elétricos, roxos e lilases), e a composição insiste em texturas de brilho, como paetês, reflexos, grãos de compressão, pontos luminosos, que fazem a tela parecer ao mesmo tempo pele, tela de LED e vitrine. Em vez de oferecer um eixo narrativo único, o trabalho acumula sinais: molduras ornamentais, padrões de estampa (*animal print*), flores artificiais, estrelas e recortes que lembram adesivos ou *cliparts*. O resultado é um regime visual de excesso deliberado, que trata a estética pop como infraestrutura.

A sequência aciona com frequência a lógica do close e do detalhe: rostos enquadrados como ícone, partes do corpo recortadas, objetos e adereços convertidos em textura e fetiche visual. Esses fragmentos aparecem como colagens em torno de um

centro que se desloca; o olhar é conduzido por contrastes bruscos entre áreas densas (cheias de elementos gráficos) e áreas de pausa (superfícies mais lisas, fundos chapados). O símbolo “@” e a grafia de *EX@* operam como marca recorrente, como elemento que atravessa a imagem, às vezes como inscrição, às vezes como desenho tipográfico que gruda no plano e reorganiza a leitura. A paródia, aqui, está na própria gramática do clipe, que se apropria de uma linguagem reconhecível e a força a carregar outra disputa.

O brilho funciona como operador de sentido: há algo de sedutor e agressivo ao mesmo tempo na maneira como as cores e texturas insistem, como se a imagem quisesse “grudar” no espectador. A saturação visual combina com uma montagem rápida, em que as transições não escondem a costura; ao contrário, fazem da costura um efeito, uma passagem que expõe recorte, sobreposição e colagem como método. Isso faz o vídeo oscilar entre o plano do glamour (ornamento, brilho, exibição) e o plano do ruído (excesso, choque, desconforto), como se a própria promessa de transparência do clipe pop fosse sabotada por um regime de imagem que se recusa a ser janela. A obra encena o debate como conflito perceptivo, colocando a norma sob pressão dentro daquilo que, em geral, naturaliza a norma.

Ademais, a estética de *EX@* parece dialogar com repertórios visuais do universo drag e, mais amplamente, com uma sensibilidade *queer* marcada pelo excesso: cores gritantes, brilho insistente, saturação de textura, mistura de estampas e ornamentos que recusam a “harmonia” como regra de bom gosto. O clipe trabalha com uma lógica de montagem que parece vestir a imagem, adorná-la, exagerá-la, como se a superfície fosse maquiagem. Esse exagero tem também um quê de *kitsch* e de “terceiro-mundo” no melhor sentido do termo, isto é, uma apropriação deliberada de materiais e signos considerados menores, populares ou cafonas, convertidos em linguagem de afirmação e ironia. A impressão é de um *DIY* que não configura uma precariedade *per se*, mas uma escolha estética e política: recortar, colar, acumular, remixar, fazer da falta de pureza uma

força, e da impureza uma recusa da norma, tanto da norma de gênero quanto da norma de distinção cultural que historicamente separa o “refinado” do “vulgar”.



Figura 23 — biarritzzz. *EX@* feat. Mun Há e Deize Tigrone. 2020. Videoclipe

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/ex>. Acesso em: 12 fev. 2026.

A música sustenta esse regime de insistência: refrões e repetições trabalham como martelo, fazendo a enunciação retornar e se fixar mais por impacto do que por explicação. A batida e as entradas vocais organizam a montagem como pulsação: a imagem responde ao ritmo, alternando densidade e choque, brilho e corte, em um tempo que parece feito para circular, ser repetido, ser reencenado. Nesse sentido, *EX@* produz uma decupagem que é também política: cada retorno do signo, cada reentrada do refrão, cada reconfiguração da superfície visual reafirma que a disputa é sobre “como chamar” e sobre o que pode existir em público sem ser reduzido a erro. A obra, para a artista, parece

funcionar como reprogramação de uma linguagem massiva: toma o clipe como tecnologia de desejo e o vira do avesso, convertendo-o em dispositivo de nomeação e confronto.

A crítica ao projeto moderno, portanto, se materializa aqui como contestação da universalização normativa, mas por meios pop, paródicos e circulatorios. Isso também desloca uma separação moderna entre alta cultura e cultura popular. Conforme discutiu Bürger, a adoção de elementos da cultura de massas como crítica da arte autônoma e como tentativa de reunir novamente arte e vida é característica das vanguardas históricas. Ainda que o autor considere que o procedimento, ao ser incorporado pelas neovanguardas ao sistema de arte, tem limites, uma vez que se adequa aos museus e ao mercado, esse gesto tem uma implicação metodológica importante para a dissertação, pois permite analisar a crítica sem reduzir arte a denúncia: a crítica aparece como efeito de procedimento (paródia, reprogramação, repetição, *feat*) e como ecologia de mediações (plataforma da Pivô, circulação nas redes sociais, meio audiovisual, comentário público).



Figura 24 — biarritz. *EX@* feat. Mun Há e Deize Tigrone. 2020. Videoclipe

Fonte: site da artista. Disponível em: <https://www.biarritz.com/ex>. Acesso em: 12 fev. 2026.

A dimensão musical reforça ainda mais a temporalidade específica de *EX@*. O refrão repetido cria um tempo de insistência, e a estrutura pop cria uma temporalidade de retorno que contrasta com a linearidade progressiva típica do projeto moderno, que costuma prometer progresso, superação e fechamento. Aqui, o retorno é política: repetir é fixar, insistir, fazer existir publicamente. A repetição transforma signo em corpo, transforma grafia em voz, transforma um “debate de internet” em canção, e isso altera o modo como o público se relaciona com o tema. O endereçamento, nesse sentido, é performativo no sentido de produzir uma comunidade momentânea de escuta e de reconhecimento. A crítica se dá como experiência coletiva, ainda que distribuída digitalmente.

Também é relevante observar que o trabalho circula em múltiplos registros institucionais (site da artista, IMS, PIPA, IAP/USP, Pivô), o que evidencia uma ecologia

institucional de legitimação e arquivo. Esse ponto interessa à dissertação porque mostra que, mesmo quando a obra opera com linguagem pop e com estética de internet, ela se inscreve no circuito de arte contemporânea por meio de instituições e plataformas que registram, enquadram e distribuem. A crítica, portanto, acontece dentro do circuito de arte contemporânea, tensionando regimes de legitimidade e demonstrando que o digital é uma das infraestruturas centrais do contemporâneo.

Em síntese, *EX@* contribui para a tese do trabalho em quatro movimentos que se articulam aos indicadores construídos ao longo da dissertação. Primeiro, evidencia a mediação como parte do sentido: a obra nasce como clipe e música em ecologia digital e institucional, e sua crítica depende de circulação, reuso e reconhecimento de códigos pop. Segundo, produz crítica por procedimento: paródia, repetição, *feat* e reprogramação de um formato massivo tornam visíveis na prática normas linguísticas e de gênero sem depender de um enunciado didático. Terceiro, pluraliza regimes de verdade: expõe que a correção linguística é um dispositivo de poder e que a disputa sobre neutralidade de gênero é uma disputa sobre reconhecimento e existência, não mero tecnicismo. Quarto, endereça o público por produção de experiência: a obra convoca escuta, participação e circulação, instaurando um modo de encontro distribuído que transforma a crítica em prática coletiva. Nessa chave, *EX@* mostra que a crítica ao projeto moderno pode operar em mediações fundamentais, como linguagem, normatividade e regimes de atenção, e que essa operação pode ser realizada por procedimentos pop e digitais sem perder densidade analítica e crítica.

A tabela abaixo sintetiza como *EX@* materializa a crítica ao projeto moderno por paródia e reprogramação de códigos pop, tensionando normas linguísticas e performatividade de gênero. A obra se apoia na circulação digital e no formato audiovisual para produzir uma experiência pública distribuída, o que reforça a mediação como condição constitutiva do trabalho.

Tabela 7 – Como os indicadores de crítica aparecem em *EX@*

Indicador de crítica	Como aparece
Reconfiguração de temporalidades	Retoma/clona um clipe anterior (paródia) e reativa arquivos pop em outro tempo.
Deslocamento de separações modernas	Alta cultura/pop; arte/música; norma/desvio; corpo/linguagem.
Pluralização de regimes de verdade	Norma linguística como poder; disputa sobre “correto” e reconhecimento.
Mediação como parte do sentido	Forma-clipe, plataforma, circulação e remix são parte do objeto.
Crítica por procedimento	Paródia, mixagem, apropriação e repetição como operações críticas.
Endereçamento do público e produção de experiência	Convoca público por refrão, compartilhamento, comentário e disputa em rede.

Fonte: elaboração própria.

5 Histórias da ecologia, núcleo *Geografias do Tempo*, a exposição

Este capítulo constrói uma etnografia de exposição a partir de visita à mostra Histórias da ecologia, apresentada no edifício Pietro Maria Bardi do MASP de 4 de setembro de 2025 a 1º de fevereiro de 2026. A exposição é organizada em cinco núcleos, em ordem sugerida de visita do sexto ao segundo andar do edifício: *Teia da vida*, *Geografias do tempo*, *Vir-a-ser*, *Territórios, migrações e fronteiras* e *Habitar o clima*. A delimitação do campo, aqui, não pretende cobrir a totalidade da mostra, mas focalizar o núcleo *Geografias do tempo* como arranjo de mediações que produz uma experiência temporal e enquadramentos de leitura específicos. Esse recorte responde a um problema metodológico central da dissertação: como descrever, com rigor, o que uma exposição faz quando monta um regime de atenção, organiza percursos e institui chaves interpretativas que modulam o modo como o público encontra temporalidades, escalas e formas de evidência. Em outros termos, a exposição é tratada como dispositivo, e não como mero contexto: ela estrutura uma experiência e, ao fazê-lo, participa da própria produção de sentido.

A opção por uma etnografia de exposição, neste capítulo, está vinculada a duas escolhas do trabalho. A primeira é assumir a mediação como parte do sentido, isto é, reconhecer que a experiência estética é produzida por interfaces e condições de acesso, e não meramente por um conteúdo imanente às obras. A segunda é sustentar a crítica ao projeto moderno como crítica por procedimento e por arranjos, que aparece quando operações e montagens reorganizam temporalidades, deslocam separações estabilizadas e pluralizam regimes de verdade. Nessa chave, uma exposição pode funcionar como laboratório social de mediações porque ela faz operar, em escala institucional, aquilo que as obras frequentemente fazem em escala material: ela acopla textos, percursos, ritmos de visita, iluminação, legibilidade e hierarquias de atenção.

O MASP é, ele próprio, um artefato moderno, no sentido forte do termo: uma instituição criada no ciclo de fundação e consolidação dos museus de arte modernos no

Brasil, em meados do século XX, ao lado do MAM-SP e do MAM-RJ, e em diálogo com a própria invenção de um “circuito” de arte moderna articulado a elites econômicas, a um projeto pedagógico e à disputa por legitimidade cultural. Maria Cecília França Lourenço (1997), ao reconstituir a formação desses museus, chama atenção para o modo como eles operam como plataformas de consagração e de instrução pública do olhar, isto é, como aparelhos capazes de enquadrar o que deve ser reconhecido como moderno e de produzir uma nova gramática de valor artístico no país. Nesse sentido, entrar no MASP para observar uma exposição que tematiza “histórias da ecologia” é entrar num museu que foi fundado para acolher e legitimar regimes modernos de arte e de visibilidade, e que carrega, ainda hoje, a tensão entre modernidade como promessa e modernidade como problema.

Essa condição se materializa de modo particularmente nítido na própria face arquitetônica do MASP: o edifício de Lina Bo Bardi, na Avenida Paulista, é um manifesto espacial de transparência, suspensão e circulação pública. A arquitetura organiza um regime de atenção (vão livre, grande sala expositiva, circulação vertical), e por isso participa ativamente do modo como obras e narrativas curatoriais são percebidas. A partir de 2025, esse regime se ampliou e se reconfigurou com a abertura do novo edifício Pietro Maria Bardi, que aumenta significativamente a área do museu e institui uma dupla institucionalidade (o “prédio Lina” como ícone modernista; o “prédio Pietro” como expansão e atualização de infraestrutura, com novos espaços expositivos e programáticos). Esse movimento reposiciona o MASP na cidade e no circuito, reafirmando sua centralidade e, ao mesmo tempo, atualizando as condições materiais de exibição, arquivo e programação pública.

O momento específico em que esta etnografia se situa também importa. Em 2025, o MASP abriu sua programação expandida com exposições de grande escala, entre elas *A ecologia de Monet* (16 maio – 6 set. 2025), que já trazia no título uma inflexão contemporânea: ler Monet a partir da natureza, de transformações ambientais e da

modernização da paisagem. Poucos meses depois, em setembro de 2025, foi aberta a 36ª Bienal de São Paulo (6 set. 2025 – 11 jan. 2026) no Parque Ibirapuera, intensificando um calendário em que grandes instituições simultaneamente colaboram e disputam público, agenda e vocabulário crítico para descrever o presente. Nesse cenário, Histórias da ecologia no MASP participa de um movimento mais amplo de reprogramação institucional do “moderno”: não se trata apenas de exibir arte, mas de produzir interpretações do mundo (tempo, clima, território, cosmologia) num momento em que as instituições culturais precisam, elas mesmas, responder às críticas dirigidas ao projeto moderno e às suas promessas de progresso, universalidade e controle.

É nesse contexto que o capítulo 5 ganha seu problema específico. Há uma espécie de ironia estruturante, produtiva, em realizar uma etnografia de um núcleo como *Geografias do tempo* dentro de um museu que é ícone da modernidade brasileira e que, em 2025, se reposiciona com expansão física e programação de alta visibilidade. A exposição opera como crítica a pilares modernos (temporalidade progressiva, separações natureza/cultura, regimes de verdade e promessa de transparência), ao mesmo tempo em que se apoia em um aparato moderno de legitimação e mediação (arquitetura, expografia, textos curatoriais, fluxo de público, patrocínios, calendário cultural). Essa ambivalência se torna ainda mais evidente porque, na mesma viagem em que realizei a visita ao MASP para construir a etnografia, também circulei pela Bienal de São Paulo, o que permite observar um parentesco de época: duas instituições distintas, com histórias e escalas diferentes, produzindo regimes de experiência que disputam linguagem crítica e formas de governar o sensível. O capítulo, portanto, toma o MASP não como cenário neutro, mas como condição de possibilidade da própria crítica que a exposição encena: um museu moderno que abriga, enquadra e, em alguma medida, é interpelado por uma exposição que tensiona o moderno por dentro.

Ao focalizar *Geografias do tempo*, a etnografia investiga como a curadoria e a expografia produzem um modo de habitar o tempo que não se reduz a uma narrativa

linear e progressiva, e como essa produção se torna uma experiência pública compartilhada. O núcleo *Geografias do tempo*, em particular, se apresenta como um lugar privilegiado para observar a reconfiguração de temporalidades como indicador de crítica ao projeto moderno. Se a modernidade se consolidou como narrativa temporal, um regime que tende a ordenar passado, presente e futuro por hierarquias de desenvolvimento e superação, então a montagem de um núcleo dedicado a “geografias” do tempo sugere, desde o título, uma recusa de tratar o tempo como linha universal homogênea. A expressão “geografias” desloca o tempo para o campo da pluralidade e da localização: tempos como ritmos e escalas que se distribuem, se sobrepõem e entram em disputa, atravessando territórios, cosmologias, infraestruturas e técnicas. O ponto, para esta dissertação, é descrever como o núcleo produz um regime temporal específico por meio de escolhas de montagem, encadeamento e mediação textual, e como esse regime convoca o público a ajustar sua conduta perceptiva.

A visita realizada em novembro de 2025 teve dois objetivos articulados. O primeiro foi observar como a montagem do núcleo organiza relações entre tempo, território e cosmos, isto é, como a exposição constrói uma experiência temporal e uma narrativa de disputa cosmológica por meio de escolhas expográficas e textuais. Isso inclui registrar como o núcleo se apresenta como sequência dentro do percurso sugerido do edifício, como os textos de parede enquadram o problema do tempo, quais ênfases são dadas a escalas não humanas (geológicas, atmosféricas, cósmicas) e como essas escalas convivem com tempos urbanos e técnicos (dados, registros, imagens, dispositivos).

Esse objetivo se relaciona diretamente com a tese da dissertação: a crítica ao projeto moderno, nos casos analisados, se materializa como ecologia decolonial, e a ecologia decolonial, aqui, implica manter juntas temporalidades e mediações, sem reduzir a questão a um simples tema ambiental. Ao observar *Geografias do tempo*, trata-se de ver como o núcleo constrói, por montagem, um modo de tornar perceptível que há mais

de um regime temporal em jogo, e que o futuro aparece como campo de disputa e responsabilidade, e não como promessa garantida pelo progresso.

O segundo objetivo da visita foi apreciar presencialmente a obra *Treta*, de Denise Alves-Rodrigues, incluída no núcleo *Geografias do Tempo* e descrita no texto da exposição como instalação sonora que contrapõe sonoridades derivadas de dados de poluição luminosa de São Paulo e do brilho da estrela Betelgeuse. O microestudo de *Treta in situ* funciona como ponto de ancoragem empírica para articular etnografia e análise de obra por indicadores. Essa ancoragem é metodologicamente importante porque, ao longo da dissertação, parte do *corpus* foi acessada por mediações digitais e por documentação pública. A visita ao MASP permite, então, contrastar regimes de acesso e verificar como o espaço expositivo reorganiza percepção e atenção.

Não se trata de opor o presencial como acesso puro ao digital como acesso menor, mas de descrever como cada meio produz condições distintas de evidência: no museu, a obra se apresenta em copresença com ruídos do ambiente, com trajetos do público, com dispositivos de expografia e com um regime institucional de atenção. No digital, a obra aparece recortada por enquadramentos, compressões, legendas, temporalidade de navegação e comentários. Assim, *Treta* no núcleo *Geografias do tempo* permite observar, de forma localizada, como mediações institucionais e não humanas participam da experiência estética.

A construção etnográfica deste capítulo, portanto, se organiza pela descrição de um conjunto de elementos que, em geral, passam despercebidos quando se vê uma exposição apenas por catálogo ou por texto curatorial. Em primeiro lugar, o percurso: a ordem sugerida de visita do sexto ao segundo andar do edifício já institui uma temporalidade de deslocamento, uma narrativa espacial que transforma o corpo em operador de leitura. O percurso determina quais relações aparecem antes e depois, que tipo de expectativa se forma, quanto tempo se gasta em transições e que tipo de fadiga ou saturação pode se acumular.

Em segundo lugar, a expografia: distâncias, iluminação, posições de textos, alturas, distribuição de obras, relações entre visibilidade e legibilidade, e, no caso de obras sonoras, relações entre foco auditivo e ruído do ambiente. Em terceiro lugar, os textos: o texto curatorial, as legendas, os materiais acessíveis e os dispositivos de mediação institucional enquadram, autorizam leituras, indicam vocabulários e, muitas vezes, definem o que conta como evidência do que está sendo proposto. Em quarto lugar, o público: não como “receptor” genérico, mas como conjunto de condutas observáveis, isto é, como pessoas que param, passam, retornam, aproximam, afastam, conversam, leem, fotografam, silenciam, e cujas práticas produzem, coletivamente, a forma pública do encontro com a exposição.

Ao focalizar *Geografias do tempo*, a etnografia privilegia especialmente a dimensão temporal da experiência, mas sem separá-la das mediações que a fabricam. A hipótese é que a temporalidade, em uma exposição, é produzida pela combinação de montagem e conduta do público. Uma obra pode exigir escuta prolongada, mas o espaço pode favorecer ou dificultar essa escuta; um texto pode convidar à contemplação, mas o percurso pode acelerar; uma sequência de obras pode sugerir sobreposição de escalas, mas a disposição pode induzir uma leitura linear. A descrição etnográfica, então, busca registrar a fricção entre proposta e situação: o que o núcleo promete como experiência e o que ele efetivamente torna possível no encontro com corpos, ruídos e percursos. Esse registro não pretende avaliar a exposição em termos de sucesso ou fracasso, mas tornar visível que o sentido, no espaço expositivo, é coproduzido por arranjos materiais e por práticas do público.

Treta, como ponto de ancoragem, entra nesse quadro como caso em que temporalidade e mediação são inseparáveis. Ao ser descrita como instalação sonora que contrapõe dados de poluição luminosa de São Paulo e o brilho da estrela Betelgeuse, a obra já sugere uma operação de acoplamento entre escalas: uma escala urbana e técnica, ligada à infraestrutura luminosa da cidade e às condições atmosféricas de

visibilidade, e uma escala cósmica, ligada a um astro distante e a um regime temporal que excede o humano. O interesse etnográfico é observar como essa operação se torna experiência no museu: onde o som se percebe, como o corpo precisa se posicionar, como ruídos do espaço entram na escuta, como o público reconhece (ou não) a diferença entre registros sonoros e que tipo de atenção é exigida para que a contraposição se torne perceptível.

Se, como a dissertação argumenta, a crítica ao projeto moderno pode se materializar como reconfiguração de temporalidades, então *Treta* permite observar, em situação, como a obra convoca um tempo de escuta, comparação e duração. Ao mesmo tempo, a obra permite observar mediações como parte do sentido, porque a contraposição entre dados urbanos e brilho estelar não existe em si, mas por tradução técnica, por escolhas de mapeamento e por condições de exibição.

Ao estruturar o capítulo por essa combinação de observação do núcleo e microestudo de uma obra, a etnografia busca produzir uma descrição que seja compatível com os indicadores analíticos desenvolvidos na dissertação. A escrita se orienta por perguntas: que temporalidades são fabricadas pelo núcleo e por *Treta*, e quais condutas temporais o público precisa adotar para habitá-las? Que mediações institucionais e técnicas aparecem como parte do sentido, e o que elas autorizam ou restringem? Que separações modernas são deslocadas quando escalas cósmicas, urbanas e digitais convivem em um mesmo arranjo? Quais regimes de verdade são mobilizados, isto é, como dados, textos, sons e evidências são apresentados e hierarquizados? E, finalmente, como o endereçamento do público se dá, isto é, como o espaço convoca postura, escuta, leitura e circulação? Essas perguntas permitem que a etnografia se conecte ao argumento central do trabalho: a crítica ao projeto moderno, aqui, não se reduz a denúncia temática, mas aparece como efeito de procedimento e de montagem, no nível em que a exposição e a obra reconfiguram a experiência.

Por fim, é importante explicitar o estatuto deste recorte. A etnografia não pretende “cobrir” a totalidade da mostra nem oferecer um inventário completo do núcleo. Ela assume, desde o início, que a exposição é vasta, organizada em cinco núcleos, e que cada núcleo poderia demandar um capítulo próprio. O recorte por *Geografias do tempo* é, portanto, uma decisão de campo coerente com o objetivo da dissertação: compreender como a crítica ao projeto moderno se materializa em uma reconfiguração de temporalidades e em mediações que tornam perceptível uma disputa cosmológica.

Essa delimitação fortalece o trabalho porque permite densidade descritiva e comparabilidade: a análise não se dilui em generalidades sobre a exposição, mas se ancora em observações situadas e em um estudo de caso presencial que se contrasta com acessos mediados por plataformas. Desse modo, o capítulo funciona como ponte entre teoria e empiria: ele mostra, com base na visita, como uma exposição pode ser lida como arranjo de mediações e como uma obra específica pode ser reinscrita, no espaço, como experiência temporal e como crítica por procedimento. No contexto desta dissertação, a etnografia é especialmente importante porque a tese depende de mostrar que a crítica ao projeto moderno se materializa em ecologias de mediação. A exposição é um lugar privilegiado para observar essa ecologia em ação: nela, obras são colocadas em relação, textos enunciam categorias e o público responde. Além disso, a etnografia oferece contrapeso metodológico à dependência de registros digitais nos capítulos anteriores. Ela permite descrever dimensões sensoriais e situacionais, como som, escala, luz e ritmo de circulação, que registros online tendem a estabilizar ou apagar.

O protocolo empregado para observar a exposição se organiza por camadas de descrição. A primeira camada é material: arquitetura, iluminação, acústica, temperatura, presença de bancos e zonas de pausa, distribuição de obras, distâncias e caminhos. A segunda camada é semiótica: textos curatoriais, legendas, categorias mobilizadas, vocabulários recorrentes, perguntas orientadoras, e relação entre texto e obra. A terceira

camada é prática: fluxos do público, tempos de permanência, gestos de leitura, produção de fotografias, conversas audíveis, formas de aproximação e afastamento.

Além disso, a etnografia adota reflexividade controlada. O pesquisador registra suas próprias decisões de percurso, seus pontos de atenção e suas dificuldades para explicitar condições de observação e evitar a pretensão de neutralidade total. Essa reflexividade é especialmente relevante em um campo em que a experiência estética pode produzir afetos intensos. Busca-se, portanto, transformar afeto em hipótese, isto é, em proposição passível de sustentação por descrição. Nas subseções seguintes, este protocolo é aplicado ao núcleo *Geografias do tempo*: começando pela descrição material do espaço e da montagem, avançando para os enquadramentos semióticos (textos, legendas e vocabulários) e, por fim, registrando as práticas do público e as situações de fruição observadas, articulando esses níveis ao microestudo de *Treta* como ponto de ancoragem empírica.

5.1 Microestudo: Treta em situação expositiva

A visita à *Histórias da ecologia* começa, de maneira bastante concreta, “pelo alto”. O percurso me levou primeiro ao 6º andar do edifício Pietro Maria Bardi, e dali a experiência foi desenhada como descida contínua, andar por andar, como se o museu transformasse o deslocamento vertical em uma espécie de fio narrativo. Essa decisão de começar no topo já produz um regime de leitura: antes de qualquer obra específica, o corpo entra num ritmo de travessia, em que cada pavimento funciona como capítulo espacial relativamente autônomo. A sensação é a de que a exposição não está “num andar”, mas distribuída como arquitetura de pensamento: o visitante não apenas vê obras, ele percorre uma sequência de ambientes que modulam tempo, atenção e expectativa.

No total, a mostra se organiza em cinco andares, com um núcleo por pavimento, e a própria descida marca a ordem sugerida de leitura. No 6º andar, *Teia da vida* introduz a lógica de interdependência e rede; no 5º, *Geografias do tempo* desloca o foco para

temporalidades e escalas; no 4º, *Vir-a-ser* concentra a crítica às categorias e binarismos do humano; no 3º, *Territórios, migrações e fronteiras* reinscreve o debate em deslocamentos, disputas e geopolítica; e, no 2º, *Habitar o clima* funciona como fechamento que devolve o problema à atmosfera, às formas de morar e às condições de sobrevivência. Essa estrutura em camadas cria uma experiência em que a narrativa é textual, mas, também, espacial e corporal, pois a leitura depende de subir, descer, atravessar, localizar-se e aceitar que cada núcleo muda levemente o vocabulário e o ritmo do que é possível perceber.

Chega-se ao núcleo *Geografias do tempo* com a sensação de entrar num ambiente que, ao mesmo tempo, pretende-se didático e cuidadosamente suspenso de qualquer obviedade. Há ali uma pedagogia do olhar e do corpo, que aparece como um conjunto de sinais distribuídos pelo espaço (textos de parede, legendas bilíngues, códigos QR, pictogramas de acessibilidade, proibições de toque) e como uma montagem que faz os trabalhos conversarem por proximidade, contraste e ritmo, sem depender de uma narrativa cronológica. A primeira coisa que me chamou a atenção foi a cor e a textura do ambiente: as paredes em tom verde acinzentado, um verde opaco, quase mineral, que absorviam luz e criavam um pano de fundo contínuo. Esse fundo, por si só, parecia já atuar no tema do núcleo: relações entre humano, não humano e mais-que-humano, evocando algo entre o musgo e o metal oxidado, uma neutralidade “orgânica”, um dispositivo cenográfico para deslocar a sensação de “galeria branca”, do cubo branco como garantia de pureza e separação.

A iluminação também era um elemento de montagem. Não era uma luz dramática de teatro, mas havia foco suficiente para destacar as obras e, principalmente, para tornar legíveis as legendas. A luz criava sombras nítidas em obras tridimensionais e uma leve vibração nos materiais: metal, resina, gesso, argila, fibras. Essa presença das sombras funcionava como mais uma camada de sentido quando o núcleo insistia em desestabilizar fronteiras. Em obras suspensas ou projetadas para fora do plano da parede, a sombra

virava quase um “segundo corpo” do trabalho, duplicando e deslocando seu contorno, como se a obra insistisse em ocupar mais espaço do que a instituição costuma conceder.

O texto de parede do núcleo, com o título *Geografias do tempo*, era um daqueles pontos de entrada que, no museu, fazem a função de porta: organizam expectativas, dão um vocabulário, indicam o que deve ser considerado central. Eu li esse texto tentando perceber como ele constrói uma posição de fala institucional. O texto afirmava que a separação do mundo em categorias como natureza e cultura, animal e humano, está vinculada a definições que hierarquizam gênero, raça e etnicidade. Nomeava, sem eufemismo, uma cadeia de violências historicamente legitimada pela categoria do “menos humano”: genocídios, ecocídios, racismo, machismo, transfobia. Ao caracterizar o humano convencionado pela modernidade como homem branco cisgênero heterossexual europeu, o texto apontava para um regime classificatório específico. Ali, o núcleo se colocava como um espaço de crítica às operações classificatórias da modernidade.

Na mesma parede, o texto continuava dizendo que o núcleo investigava relações entre seres humanos, não humanos e mais-que-humanos, listando explicitamente animais, plantas, rios, florestas, montanhas, fungos e minerais e os modos simbólicos, espirituais e materiais que estruturam essas relações. E havia uma afirmação que, para mim, funcionava como síntese curatorial: os trabalhos reunidos se contrapõem ao pensamento binário instaurado pela modernidade, abrindo-se para novas formas de pensar o corpo e para estabelecer relações horizontais e sensíveis com outras formas de vida e com os meios que habitam. O vocabulário (“investiga”, “contrapõem-se”, “abre-se”, “relações horizontais e sensíveis”) indicava uma aposta numa ética e numa epistemologia do “entre”, rearranjando o modo de se relacionar com o que foi separado.

A montagem traduzia esse programa de duas maneiras. Primeiro, pela convivência de suportes e escalas: fotografia, objeto, desenho, texto, instalação suspensa. Segundo, pela insistência em colocar o corpo como problema central, mas um corpo que não termina na pele nem se estabiliza como indivíduo. Havia um conjunto de fotografias de



Figura 25 — Castiel Vitorino Brasileiro. *Corpo-flor*, 2016 - presente. Série fotográfica

Castiel Vitorino Brasileiro que forneceu, logo de início, uma chave para ler o espaço. A legenda trazia uma apresentação biográfica que já é, em si, uma intervenção: “Vitória, Brasil, 1996, vive no planeta Terra”. Esse “vive no planeta Terra” desloca o padrão biográfico do museu (nacionalidade, cidade, data) para uma escala planetária e, ao mesmo tempo, tem algo de ironia e de recusa. É como se a artista ou a instituição dissessem: “você quer me fixar num lugar identitário? Eu respondo com um enunciado que parece óbvio e, justamente por isso, revela a arbitrariedade do que costuma contar como informação ‘relevante’ sobre um artista”. Esse gesto, no contexto do núcleo, ecoava a crítica à hierarquia das categorias e ao desejo institucional de capturar.

Fonte: fotografia tirada pela autora.

A série indicada na legenda era *Corpo-flor* (2016, em processo). A legenda descrevia o “entendimento da transmutação como estratégia para resistir à captura por normas que separam e categorizam seres, corpos e existências”, e citava uma promessa feita a si mesma: continuar transmutando num hibridismo radical com vidas de outros reinos e mundos. Esse trecho ressoava com a experiência concreta de estar num museu: ali, a captura é literal, a obra é fixada na parede, o corpo do visitante é guiado, o toque é geralmente proibido, a circulação é modulada. Falar em transmutação como resistência à captura, dentro de uma instituição baseada em captura (de objetos, de narrativas, de atenção), cria uma fricção produtiva.

As fotografias, montadas em uma grade (duas fileiras por quatro colunas), reforçavam essa ideia de processo e variação. Não eram imagens isoladas, “icônicas”, mas um conjunto que pedia leitura por diferenças. Em algumas, o rosto aparecia com intervenções que lembravam pintura corporal, máscara, vegetabilidade, maquiagem como ritual. Em outras, havia plantas e objetos que aproximavam pele e matéria orgânica. O que a grade produz, no espaço expositivo, é uma sensação de arquivo vivo: não um antes e depois linear, mas um repertório de viradas possíveis. O corpo ali é campo de experimentação e de alianças. A própria forma de apresentar (múltiplas imagens agrupadas) impede a obra de ser reduzida a uma única leitura.

Outra peça que condensava muito bem o tema do núcleo era *Exambiguações* (2021), de Jonas Van (Fortaleza, 1989, vive entre Genebra e Fortaleza). A obra era uma espécie de “prensa” ou suporte metálico que mantinha suspensas duas arcadas dentárias (superior e inferior), feitas em resina acrílica, com incrustações de obsidiana e olho de tigre, além de gesso e aço. O objeto tinha uma presença quase clínica, mas, ao mesmo tempo, ritualística: o brilho do metal e a transparência da resina lembravam consultório, molde, prótese. As pedras negras e âmbar lembravam mineral, amuleto, cristalização.

A legenda explicava que o trabalho manifesta a capacidade de pensar outras configurações de corpo para além das estabelecidas por normas de gênero, e que as esculturas eram feitas a partir de moldes de arcadas dentárias de pessoas trans e *queer*. A obra desloca a boca de sua função “biológica” e a transforma em território de linguagem e memória, e a legenda ainda fazia um jogo com a palavra “desambiguação”, sugerindo que o artista propõe novas formas de linguagem para acompanhar processos contínuos de transmutação. Ali, a boca, lugar de fala, de nomeação, de pronome, de identidade social, reaparece como lugar mineral. Há uma política da boca que é também uma política da matéria.



Figura 26 — Jonas Van. *Exambiguações*, 2021. Prótese dentária em resina acrílica com incrustações de pedras de obsidiana e olho de tigre, gesso e suporte em aço

Fonte: fotografia tirada pela autora.

A montagem reforçava essa leitura porque a peça estava colocada numa altura que permitia ver as arcadas com clareza, mas também exigia uma aproximação cuidadosa. Esse cuidado não vinha só do interesse, mas do regime de proibições do museu. A legenda, como as outras, vinha acompanhada de ícones: QR code, indicação de acessibilidade, além do aviso “favor não tocar nas obras de arte”. Esses sinais são parte fundamental da montagem. Eles são tecnologias institucionais que moldam o corpo do visitante. E, no contexto de um núcleo que critica separações e hierarquias, esses sinais ganham ambivalência: ao mesmo tempo que protegem e organizam, eles

reafirmam uma fronteira dura entre obra e público, entre olhar e tocar, entre corpo autorizado e corpo suspeito.



Figura 27 — Josi. *Odor da chama*, da série *Isca de chão*, 2024. Cerâmica e rede de sisal engomada com poeira e polvilho

Fonte: fotografia tirada pela autora.

Em outra área, havia um trabalho suspenso que me marcou pela sua força visual e pela forma como ele ocupava o ar, não a parede. Era um objeto de argila com um grande vazio central, como uma boca aberta, com pequenas protuberâncias que pareciam dentes e, em volta, formas que lembravam dedos ou patas. O objeto estava preso por

cordas grossas, como se fosse um corpo pendurado, uma criatura. A superfície era terrosa, com áreas mais claras e outras mais granuladas, como se tivesse recebido pó ou desgaste. A presença do vazio, a boca como buraco, fazia o trabalho dialogar com a obra de Jonas Van, mas por outra via: em vez de prótese e metal, aqui havia barro e fibra; em vez de arcada “humana”, uma boca monstruosa, mais-que-humana. A montagem, ao colocar esse objeto no campo de visão e permitir que ele lançasse sombra na parede e no chão, ampliava a sensação de que o núcleo queria desestabilizar a certeza do que é corpo.

Esse tipo de obra muda o modo como se circula. Diante de um objeto suspenso, percebe-se que as pessoas naturalmente diminuem o passo, olham para cima, ajustam o corpo para não esbarrar. Há uma coreografia produzida pela obra e pela instituição: a corda sugere fragilidade, a altura sugere risco, o aviso de não tocar reforça o cuidado. A experiência do núcleo, então, é semântica e cinestésica: o corpo do visitante aprende, ali, a se mover em relação a outros corpos, e esse aprendizado tem uma tensão, já que o museu, enquanto dispositivo, quer um corpo disciplinado, silencioso, que se aproxime com distância adequada. Já o núcleo, enquanto proposta curatorial, fala em relações horizontais e sensíveis com formas de vida e meios. Essa diferença entre o que se enuncia e o que se pratica é constitutiva da experiência.

Um detalhe que considero crucial na descrição do espaço é a presença insistente das legendas em português e inglês, com diagramação que separa blocos e permite leitura rápida. Isso produz dois efeitos. Primeiro, posiciona a exposição dentro de um regime de circulação internacional (o museu se apresenta como plataforma global). Segundo, cria uma experiência de leitura que é sempre dupla: eu lia em português e, inevitavelmente, meu olho esbarrava no inglês, como se houvesse uma tradução contínua do mundo. Essa duplicidade é também um dispositivo de classificação: a língua organiza o acesso e, por consequência, produz inclusão e exclusão. A presença do QR *code*, por sua vez, indica uma extensão digital da montagem: a exposição convoca o

celular como prótese de mediação. Vi pessoas aproximando o telefone, tentando ler o código, ajustando o brilho, procurando a página. Em alguns momentos, isso criava pequenas filas ou aglomerações localizadas, microcongestionamentos que mudavam o ritmo do espaço. A mediação digital, então, é gestão de circulação.

Nesse sentido, eu entendo a montagem da exposição como uma composição de camadas: obras, com suas materialidades e escalas, textos, com seu vocabulário crítico, dispositivos, QR, acessibilidade, proibição de toque, arquitetura, paredes verdes, iluminação, distâncias, e corpos visitantes, vigilantes, educadores. O núcleo se sustenta na fricção entre essas camadas. A proposta curatorial de relações horizontais e sensíveis acontece em meio a uma instituição que opera por hierarquias, separações e vigilância. E é justamente por isso que a descrição etnográfica precisa registrar os modos como as obras são habitadas no espaço e como o espaço faz as pessoas habitarem as obras. Ao sair dessa primeira leitura geral, fiquei com uma impressão: o núcleo monta um argumento sobre classificações modernas e suas violências, mas ele não resolve a contradição institucional: a expõe. E, ao expor, cria um campo fértil para observar como visitantes negociam, no corpo, no olhar e na fala, aquilo que o texto propõe como crítica. *Treta* apareceu primeiro como volume: um grande corpo de madeira avermelhada, com superfície polida, instalado no centro do salão, apoiado sobre uma estrutura que o eleva do chão e o inclina como se fosse um instrumento acústico de escala ampliada ou uma bomba prestes a ser disparada. A forma me sugeria um híbrido entre cápsula, concha, casco e megafone. Há uma ponta mais estreita, quase como um bico ou proa, e uma região mais larga e volumosa, que dá a impressão de conter algo. Mesmo antes de ouvir qualquer som, meu corpo já interpretava: isso aqui é uma máquina de projetar, um organismo de ressonância, um dispositivo para captar e devolver. A obra, pelo seu tamanho e pelo fato de estar no meio do salão, é um obstáculo e uma convocação.



Figura 28 — Denise Alves-Rodrigues. *Treta*, 2022. Madeira muiracatiara e circuito de áudio.

Fonte: fotografia tirada pela autora.

Em seguida veio o som, mas não de maneira imediatamente legível. O som não se apresentava como música. Ele era mais parecido com uma paisagem sonora composta de camadas: algo que poderia ser entendido como ruído urbano, variações de

frequência, talvez um traço mais contínuo, e um jogo de alternância que fazia sentido como “conversa” ou “bate-boca” (o que a legenda chama, com precisão coloquial, de treta). O aspecto etnográfico mais interessante é que o som parecia depender de onde eu estava. O som tinha direção, intensidade e diferença conforme eu me aproximava das extremidades. Isso me forçou a fazer uma coisa que, em museu, nem sempre se faz: eu precisei usar o corpo como instrumento de medida. Eu dei passos para a esquerda, depois para a direita, aproximei-me de uma ponta, recuei, contornei. Em cada posição, ouvia-se uma ênfase distinta.

A legenda da obra explicitava a engenharia conceitual: *Treta* (2022), de Denise Alves-Rodrigues, feita de madeira muiracatiara e circuito de áudio, é composta por uma cápsula de madeira com dois alto-falantes em suas extremidades. De um lado, escuta-se um som resultante de coleta de dados da poluição sonora da cidade de São Paulo. Do outro, uma faixa de áudio criada a partir do brilho de Betelgeuse (uma estrela particularmente luminosa), associada ao céu noturno. Dentro da cápsula, a artista contrapõe esses sons, simulando uma discussão: como se o brilho artificial da cidade disputasse espaço com o brilho da estrela, e vice-versa. Esse texto abre um campo de experimentação perceptiva: como é possível ouvir a estrela? O que significa converter brilho em som? Como a cidade, como entidade coletiva e maquínica, projeta sua assinatura sonora para além de seus limites?

O que se começa a observar, então, é não apenas o objeto, mas a cena que ele produz. Havia um padrão recorrente entre visitantes: aproximavam-se com curiosidade, desaceleravam, e em algum momento inclinavam a cabeça como quem procura a fonte do som. Alguns contornavam a obra em círculo lento, como se fosse preciso mapear o objeto. Outros iam direto a uma das extremidades, encostando o rosto perto do ponto de emissão, num gesto que chega perto do íntimo, já que essa era a única obra do piso na qual era permitido tocar.

O fato de a obra ser uma cápsula é central aqui. Cápsula é um termo que carrega duas imaginações: a cápsula como recipiente de isolamento (algo que separa um dentro e um fora), e a cápsula como veículo (algo que transporta através de ambientes diferentes). Em *Treta*, essas duas imaginações coexistem. A cápsula isola e mistura ao mesmo tempo: ela cria um interior em que céu e cidade podem conversar, mas essa conversa só existe porque o dispositivo separa e canaliza. Fiquei pensando que, em termos de antropologia do sensível, a obra faz uma operação semelhante à de um laboratório: ela constrói condições controladas para que uma relação (a disputa céu/terra) apareça como fenômeno. Só que o laboratório, aqui, é estético. O visitante vê a máquina e, ao vê-la, entende que está diante de uma mediação. Esse entendimento é importante porque impede leituras ingênuas do som da estrela: a obra encena tradução, conversão, transdução.

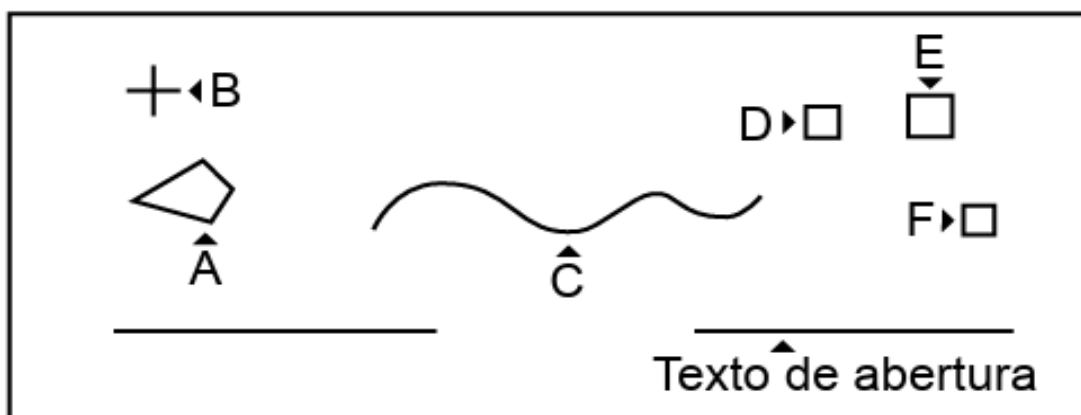
A transdução (converter um tipo de dado em outro tipo de sinal sensível) é o ponto em que *Treta* se conecta diretamente a discussões do Antropoceno e da tecnociência. Há um motivo pelo qual, hoje, boa parte do debate sobre crise ecológica e planetaridade passa por sensores, dados, medições, satélites, sonificações e visualizações: o planeta, tal como é governado e administrado, tornou-se legível por meio de instrumentos. *Treta* parece operar como uma alegoria material dessa condição. O som da cidade é resultado de coleta de dados sobre poluição sonora. Ou seja: é a cidade medida, capturada, convertida. Do outro lado, o brilho de Betelgeuse vira faixa de áudio: o cosmos, que normalmente aparece como visualidade distante (astronomia, fotografia de espaço), é trazido ao domínio do ouvido. O que está em disputa, então, são regimes de conhecimento: o que pode ser captado, traduzido, circulado, o que se torna informação e, portanto, poder.

Mas a obra não fica no plano do conceito. Ela o encarna numa disputa de presença. No meio do salão, o grande corpo de madeira funciona como uma espécie de organismo estranho no interior do museu. A escolha da muiracatiara tem um efeito

simbólico: uma madeira de densidade e cor que remetem a certa ideia de calor, de corpo, de matéria orgânica. Isso contrasta com a origem “tecnológica” do som, que vem de circuitos, alto-falantes, dados. *Treta*, portanto, é uma peça que enrosca natureza e tecnologia. A madeira não é natureza “pura”: é material industrializado, cortado, polido, montado. O som não é tecnologia “pura”: é ruído de vida social, vibração de corpos, atmosfera urbana. É como se a obra recusasse o binário e o reencenasse num terceiro termo: a cápsula como corpo técnico-orgânico.

Na minha observação, há também um aspecto de escala que modula a leitura. *Treta* tem uma escala quase arquitetônica: ela cria um marco no salão. A presença desse marco reorganiza o entorno. Obras em parede, que em outros contextos dominariam o olhar, aqui ficam em segundo plano por um instante, porque o centro chama. Isso produz um efeito que é considerado importante para a etnografia: a obra é um dispositivo de organização da atenção coletiva. Eu conseguia notar isso pela forma como grupos se orientavam: “vamos ali ver o que é isso”, “de onde vem esse som?”, “que chiado é esse?”, “que barulho estranho é esse?”.

OBRAS TRIDIMENSIONAIS DO ESPAÇO EXPOSITIVO



Denise Alves-Rodrigues

Itaporã, Brasil, 1981, vive em Brasília

A. Treta, 2022

Madeira muiracatiara e circuito de áudio

Coleção da artista, São Paulo

Figura 29 — MASP. *Obras tridimensionais do espaço expositivo*, 2025. Histórias da ecologia, núcleo Geografias do Tempo. Texto da exposição em fonte ampliada.

Disponível em: https://assets.masp.org.br/pdf/CA_HE_Geografias_do_tempo_V3_acessivel.pdf.

A obra se torna ponto de encontro e, por isso mesmo, ponto de interferência. Ela não permite uma fruição isolada. Mesmo quando eu tentava escutar sozinha, o fato de outras pessoas estarem circulando afetava a escuta: passos no piso de madeira, conversas, risadas, fotografias. Em certo sentido, o som urbano de São Paulo, que a obra traz, encontra sua continuidade no próprio ruído do museu. A obra, que tematiza poluição sonora, instala-se num espaço que também produz seu ruído social. A “treta” é entre cidade e estrela, e entre obra e ambiente expositivo.

Comecei, então, a tratar o museu como parte do circuito. Em situação expositiva, a obra nunca é apenas a obra, mas a relação com o salão, a acústica, os corpos, o regime de vigilância e as expectativas de comportamento. *Treta*, por ser sonora, evidencia isso de modo mais explícito do que muitas obras visuais. A pergunta etnográfica, aqui, deixa de ser “o que a obra significa?” e passa a ser “o que a obra faz na sala?”. E o que ela faz, repetidamente, é produzir uma zona de escuta que compete com outras zonas de escuta e de visão.

Um momento recorrente que eu observei (e que eu tomo como microevento analítico) é o seguinte: um visitante se aproxima e tenta identificar “qual som é qual”. Ele encosta o ouvido numa extremidade, ouve por alguns segundos, se afasta e anda até a outra ponta, ouve de novo, e então busca a legenda para confirmar sua hipótese. Esse vai e vem cria uma relação entre corpo e texto: o texto não vem primeiro, mas entra como verificação. A obra, assim, reconfigura a hierarquia museal clássica em que o texto costuma guiar o olhar. Em *Treta*, o ouvido guia o texto. Esse é um dado importante porque sugere uma pedagogia sensorial: a obra ensina que a compreensão passa pela experiência, não pela leitura inicial.

Outro microevento: o visitante tenta fotografar. Fotografar uma obra sonora é um gesto paradoxal, porque a fotografia congela o que a obra tem de mais decisivo: o tempo e o som. Ainda assim, eu vi muitas pessoas fazendo isso, provavelmente porque a obra é fotogênica (a madeira, o volume, o contraste com o piso escuro e as paredes claras).

Algumas fotografias incluíam a legenda no chão, inclinada, como prova documental de “eu vi”. Esse gesto de documentação tem um efeito na situação expositiva: ele cria pausas no fluxo, pessoas que param no meio do caminho para enquadrar, e, com isso, interfere na circulação de outros. Em outras palavras, a imagem produz treta de circulação.

Esse ponto me levou a pensar a obra como um dispositivo de disputa de espaço, em dois níveis simultâneos: o nível temático (cidade versus estrela) e o nível situacional (a obra versus o regime de circulação do museu). A cápsula coloca em cena uma disputa entre a dimensão urbana humana, densamente habitada, e a dimensão cósmica, que costuma ser percebida como distante, silenciosa, indiferente. Ao converter Betelgeuse em som, a obra recusa a ideia do cosmos como mudo. Ao trazer a poluição sonora urbana como dado, recusa a ideia da cidade como apenas visualidade. Tudo vira vibração. E vibração é um modo de presença: ocupa, atravessa, toca sem tocar. Essa pode ser uma metáfora forte para o Antropoceno: a assinatura humana se tornou vibração planetária, ruído de fundo, camada persistente. A cidade, em *Treta*, é uma emissão que se projeta para fora de si, alcança o espaço, disputa o céu.

Ao mesmo tempo, a obra não deixa a cidade ser apenas vilã. A poluição sonora é, sim, uma forma de violência ambiental, mas também é índice de vida social, de trabalho, de mobilidade, de infraestrutura. O som urbano é ambivalente: pode ser agressão e pode ser sinal de vitalidade. O que a obra faz é colocar essa ambivalência em conflito com uma outra emissão, que vem do brilho estelar. E aí a obra cria uma pergunta ética sem moralizar: o que estamos fazendo com o céu quando fazemos tanto barulho? Não só barulho literal, mas ruído como metáfora de saturação do mundo por produção, circulação, extração.

No centro disso tudo está o fato de que *Treta* é uma cápsula com duas bocas (duas extremidades sonoras), e isso leva a pensar a obra como um corpo com dois órgãos de fala, ou dois aparelhos de enunciação. De um lado, a cidade fala; do outro, a estrela fala.

A treta é, então, uma política do enunciável: quem pode falar, em que idioma sensorial, com que mediação. A estrela só fala porque uma tecnologia humana a traduz, e a cidade fala porque uma tecnologia humana mede e converte seu ruído.

Assim, mesmo quando a obra parece colocar o humano contra o cosmos, ela revela que o humano é o mediador inevitável: é o humano que cria as condições para ouvir. Isso pode ser lido criticamente como antropocentrismo, pois tudo passa por nós, mas também como uma responsabilização: se somos nós que traduzimos, então somos nós que respondemos por como traduzimos. A obra expõe as consequências de transformar tudo em dado e tudo em sinal.

Em suma, retorno ao aspecto mais simples e, ao mesmo tempo, mais decisivo para a etnografia: o grande corpo de madeira no meio do salão. Não é possível separar a experiência de *Treta* do fato de que eu precisei contorná-la, que ela me obrigou a reduzir o passo, que ela instaurou um centro. Em museu, muitos trabalhos ficam nas bordas: são vistos de passagem, enquadrados rapidamente, consumidos como imagem. *Treta* resiste a isso. Ela exige tempo, porque som exige tempo. E ela exige posição, porque o som muda conforme a posição. Em termos de escrita etnográfica, isso significa que eu não posso descrevê-la como um objeto estável, mas como uma situação: uma obra que só existe plenamente no encontro entre emissão sonora, corpo visitante, arquitetura e ruído ambiente. A treta acontece entre céu e cidade, mas também entre meu corpo e o museu, entre minha vontade de escutar e a circulação de pessoas, entre o silêncio esperado e a fala que insiste.

Esse é o ponto em que *Treta* se torna parte principal da dissertação: ela é capaz de tornar audível uma questão que atravessa tanto a crítica do Antropoceno quanto as discussões sobre arte contemporânea e tecnociência. Ela fabrica um problema sensorial e social: como coexistir num mesmo ambiente com duas dimensões que não se equivalem, mas se afetam? Como suportar, numa cápsula, o conflito entre um céu convertido em dado e uma cidade que se derrama como ruído? E, talvez o mais

incômodo: como perceber que, mesmo dentro do museu, a cidade continua vibrando, atravessando, disputando o ar que se respira enquanto se tenta ouvir uma estrela?

Uma analogia com *Mediador de Assuntos Delicados* ajuda a clarificar o tipo de mediação que está em jogo. Se no *Mediador* o dispositivo organiza um encontro em que duas pessoas precisam habitar, sem garantias, um espaço de escuta estruturado por traduções, com o corpo medido, sinais convertidos, e a fala atravessada por uma técnica, em *Treta* a cápsula organiza uma cena de interlocução impossível, em que cidade e cosmos são colocados em “diálogo” por meio de dados e transduções sonoras. Nos dois casos, a obra não promete consenso nem conciliação: ela monta um arranjo em que a coexistência é tensa, em que as partes não se equivalem e em que a mediação não resolve o conflito, apenas o torna audível e sustentável por um tempo. O resultado é parecido: as obras expõem o custo de qualquer tentativa de acordo, lembrando que mediar é criar condições para que as diferenças apareçam sem se tornarem mutuamente destrutivas.

A tabela abaixo organiza os indicadores mobilizados em *Treta*, enfatizando a situação expositiva: a obra instala uma disputa audível entre cidade e cosmos por tradução de dados em som, e ao mesmo tempo reconfigura a circulação e o regime de atenção no espaço do museu. O trabalho torna a mediação técnica indissociável da experiência e coloca escalas heterogêneas em uma tensa coexistência.

Tabela 8 – Como os indicadores de crítica aparecem em *Treta*

Indicador de crítica	Como aparece
Reconfiguração de temporalidades	Escalas cósmicas vs urbanas; tempo de escuta e co-presença de durações.
Deslocamento de separações modernas	Céu/cidade; cosmos/técnica; natureza/cultura; humano/não humano.
Pluralização de regimes de verdade	“Som” como dado traduzido; evidência

Indicador de crítica	Como aparece
	depende de aparato e escolha de mapeamento.
Mediação como parte do sentido	Sonificação, cápsula, alto-falantes e expografia são constitutivos.
Crítica por procedimento	Tradução de dados, contraposição sonora e montagem espacial como operação crítica.
Endereçamento do público e produção de experiência	Convoca corpo a contornar, ajustar posição, suportar ruído do museu.

Fonte: elaboração própria.

6 Nossa Vida Bantu, a exposição

O capítulo 6 desloca a dissertação para um outro tipo de evidência: a situação expositiva como campo. Depois de ter analisado obras por registros digitais e por descrições controladas de procedimentos, trago aqui uma visita situada ao Museu de Arte do Rio (MAR) para observar como a crítica ao projeto moderno se reorganiza quando passa por arquitetura, circulação, texto curatorial, temporalidade institucional e pelo corpo do público. Esse deslocamento é importante porque, no Rio de Janeiro, o museu é peça explícita de uma política urbana e de um imaginário de cidade. O artigo *A Arte Multifacetada: Dinâmicas Culturais e Políticas da Cidade do Rio de Janeiro*, que escrevi em colaboração com minha orientadora, Sabrina Parracho, e com as colegas Débora Suzano e Bianca Vidal, reconstrói essa relação de modo direto ao mostrar como, desde 2011, a zona portuária se tornou campo privilegiado de políticas culturais articuladas a projetos urbanísticos e à promessa de revitalização, intensificada no contexto dos megaeventos da década de 2010. A criação de aparelhos culturais aparece, nesse enquadramento, como ferramenta de reorganização visual, estrutural e simbólica do território, tendo como exemplos centrais o próprio MAR (2013) e o Museu do Amanhã (2015). O ponto, aqui, é assumir que o museu participa de um regime de mediações: ele produz circulação, produz narrativa pública, produz um tipo de “cidade em vitrine”, e, ao mesmo tempo, se torna alvo e arena de contraforças políticas que disputam o sentido do território.

Esse pano de fundo faz o MAR aparecer como instituição atravessada por tensões constitutivas. Sant’Anna et al. descrevem como a instrumentalização da arte para revitalizar áreas da cidade é um projeto antigo que encontra nos megaeventos um momento exato para se realizar, com a zona portuária reposicionada de área abandonada a polo cultural, sob o ideário do modelo Barcelona e da retórica da criatividade urbana. Ao mesmo tempo, o próprio artigo aponta que, durante esse processo, surgem coletivos e arranjos autônomos no entorno, que introduzem novos significados para o uso da arte e tornam o cenário mais complexo, inclusive porque esses

movimentos simultaneamente criticam e, em alguns casos, protagonizam dinâmicas de valorização territorial. É nessa ambivalência que o MAR se torna um caso particularmente fértil: ele nasce como âncora de um polo de criatividade, mas se funda sob protestos e sob disputa pública sobre direito à cidade. A consequência, descrita pelas autoras, é que a instituição se torna permeável a discursos críticos e a pautas identitárias justamente porque a crítica externa e as contraforças do entorno passam a operar como sustentação concreta de certas negociações internas. Esse é o sentido em que, para este capítulo, o MAR é parte do dispositivo que torna possível ler a exposição como ecologia de mediações.

Também é importante registrar que o MAR foi publicamente enunciado, desde sua inauguração, como símbolo de transformação da região portuária e como parte do projeto Porto Maravilha, combinando poder público e parceria com a Fundação Roberto Marinho, além de incorporar a Escola do Olhar como eixo educacional voltado à formação de professores e acesso de alunos da rede municipal. Essa dimensão é relevante para a dissertação por dois motivos. Primeiro, porque explicita a dimensão de governança do museu: o MAR se apresenta como equipamento articulado a políticas de cidade e a uma pedagogia pública do olhar. Segundo, porque torna mais visível a contradição produtiva que atravessa qualquer etnografia de exposição nesse contexto: a instituição se coloca como promessa de acesso, formação e alma do Centro, mas opera dentro de uma economia urbana de circulação, marca territorial e captura simbólica do espaço. É nesse ponto que a etnografia faz sentido como método, para descrevê-la quando ela aparece no corpo (cansaço, pressa, vigilância, medo), no trajeto (sol, porto, militarismo), e na própria forma como a exposição organiza o visitante.

Com esse enquadramento, a escolha de *Nossa Vida Bantu* como campo não é casual. A exposição é apresentada como a principal mostra do ano do MAR e se propõe a evidenciar a influência dos povos bantu na formação cultural brasileira, mobilizando um recorte que atravessa linguagem, práticas e tecnologias, e reivindicando protagonismo de

populações afrodiaspóricas e de saberes que sobreviveram à escravização e ao colonialismo. A curadoria é creditada a Marcelo Campos e Amanda Bonan, com participação de curador convidado (Tiganá Santana) e consultores, o que já indica uma escolha de mediação: a exposição se apresenta como construção coletiva de enquadramento. Em termos factuais, a mostra é anunciada como coletiva com cerca de 50 obras, incluindo produções comissionadas e inéditas, reunindo artistas nacionais e internacionais (entre eles André Vargas, Castiel Vitorino Brasileiro e, é claro, biarritzzz), com abertura em 31 de maio de 2025 e duração prevista até maio de 2026, com visitação até 18h e última entrada às 17h. Esses dados, que parecem apenas informativos, têm efeitos diretos na experiência que este capítulo descreve: a temporalidade institucional do museu (última entrada; fechamento) entra no corpo do visitante como pressão; e o recorte curatorial (bantu como nomeação; “nossa vida” como enunciação coletiva) entra como moldura que reorienta as categorias de leitura.

Para a dissertação, *Nossa Vida Bantu* funciona como campo porque ativa, em nível expositivo, os mesmos problemas que atravessam os capítulos anteriores: regimes de verdade e autoridade (quem nomeia, quem traduz, quem legitima), temporalidades (linearidade versus circularidade; urgência moderna versus duração ritual), separações modernas (arte/vida; objeto/processo; arquivo/performatividade; cultura/popular/erudito), e mediação como parte do sentido (textos, placas, luz baixa, som difuso, circuito de visita, dificuldade de leitura). Ao mesmo tempo, a exposição permite algo que o caso biarritzzz, analisado anteriormente por registros digitais, não podia oferecer com a mesma força: a obra em situação, atravessada por um espaço imersivo, por uma dramaturgia de circulação (entrada/saída em circuito), e por um ambiente sensorial que produz uma espécie de caverna de barro e sombra, distanciando-se da neutralidade do cubo branco. A etnografia inserida como subtópico 6.1 parte exatamente daí: a obra de biarritzzz surge como dispositivo instalado no início do percurso, com tela curva, som, brilho e excesso de movimento, em copresença com outras obras e com uma camada sonora do espaço.

Assim, este capítulo é uma aplicação direta do método já construído. Se, nos capítulos anteriores, eu tratei a mediação digital como condição de acesso e como parte do sentido, aqui eu trato a mediação institucional e urbana como condição de experiência. O MAR, inserido na zona portuária, funciona como uma moldura ampliada que produz efeitos de evidência: ele organiza o que pode ser visto e como pode ser visto, mas também é atravessado por contraforças sociais e por disputas que, como mostram Sant'Anna et al., foram decisivas para o próprio perfil político e programático da instituição. O resultado é que a crítica ao projeto moderno, quando passa pela situação expositiva, aparece como experiência corporificada de mediações que não se apagam. No trajeto até o museu, a cidade se impõe como calor, medo, infraestrutura precária e vigilância; dentro do museu, o tempo se impõe como última entrada e fechamento; no interior da exposição, a leitura se impõe como busca de placas no escuro; e a obra, em vez de se oferecer como “objeto”, exige que o corpo negocie posição, atenção e duração. É a partir desse conjunto (cidade, instituição, exposição, obra, público) que a etnografia do capítulo 6 pretende sustentar, de maneira situada, a tese maior da dissertação: a crítica se materializa como ecologia de mediações, ou seja, como arranjo relacional que reorganiza temporalidades, desloca separações modernas e torna visíveis os custos e escolhas dos regimes de evidência.

Por fim, há um motivo adicional para abrir o capítulo com esse enquadramento institucional e urbano. O artigo A Arte Multifacetada enfatiza que o cenário político recente do Rio incluiu ofensivas conservadoras contra instituições culturais e riscos de fechamento, e que essas instabilidades reconfiguraram continuamente o uso da arte e da cultura na cidade. Isso recoloca a visita ao MAR fora da fantasia de estabilidade institucional: o museu existe como campo de disputa permanente, atravessado por políticas públicas, por modelos de governança e por forças de contestação. Nesse sentido, escrever uma etnografia de exposição no MAR é registrar como a instituição, ao operar como âncora urbana e como plataforma de debates de memória e

decolonialidade, produz um tipo de experiência estética que é inseparável do lugar em que está e do tempo político em que se dá. A etnografia de 6.1 entra exatamente nesse ponto: ela descreve o encontro com a obra de biarritzzz dentro de uma exposição que, ao nomear “nossa vida bantu”, disputa o que a cidade reconhece como herança, como narrativa legítima e como forma de habitar o tempo.

6.1 Microestudo: *NGANZA* em situação expositiva

O caminho até o MAR já começou como um campo de mediações, e eu não falo isso como figura de linguagem. Eu saí sem saber se pegava o túnel Rio450 ou se seguia pelo sol da orla Prefeito Luiz Paulo Conde, também conhecida como Boulevard Olímpico. Parecia uma escolha banal de trajeto, mas virou uma escolha de corpo. No meio do caminho, o 1º Distrito Naval aparece como bloco de presença estatal, ao lado de um desvio aberto para transeuntes, como se a cidade admitisse circulação por concessões laterais. A história atesta: a abertura da orla, após a demolição do Elevado da Perimetral, pôs fim a 252 anos de acesso restrito a militares do 1º Distrito⁸. Eu atravessei uma ponte de tábuas soltas (o tipo de infraestrutura que te obriga a olhar para o chão e medir o passo) e ainda assim preferi a orla ao caos urbano da Rua Primeiro de Março. Passei pelo Museu do Amanhã; ao longe, a roda gigante; e, no mesmo fluxo, veio uma lembrança do PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica) e da revitalização da região portuária, tema do projeto⁹. Esse vocabulário de projeto, requalificação, futuro, que sempre tenta estabilizar a cidade como narrativa e que, na experiência concreta, não elimina o medo.

⁸ O Globo. “Antes restrito a militares, trecho da Orla Conde é aberto à população”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/antes-restrito-militares-trecho-da-orla-conde-aberto-populacao-19011034>. Acesso em 30 mar. 2026.

⁹ SANT'ANNA, SABRINA MARQUES PARRACHO ; SUZANO, DÉBORA DA SILVA ; BARENCO, VITÓRIA FERREIRA DIAS ; DURÃES, BIANCA VIDAL . A Arte Multifacetada: Dinâmicas Culturais e Políticas da Cidade do Rio de Janeiro. Vista , v. 1, p. e021015, 2021. Disponível em: https://www.scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2184-12842021000200006&lang=pt. Acesso em 30 mar. 2026.

O sol na cabeça, um navio gigante parado no porto, carrinhos de bebida e comida, moradores de rua. E, no meio disso, a sensação de alerta permanente: medo de ser assaltada ao tirar o celular para fazer minhas anotações, qualquer barulho me sobressalta, levo um susto quando um rapaz pergunta as horas. A caminhada que deveria ser simples (vinte minutos do trabalho ao museu) vira tortura: calor, suor, o corpo pingando, começando a feder, a cidade como pressão térmica e social. Só quando o prédio do MAR faz sombra é que o mundo muda de intensidade. A sombra é uma espécie de dispositivo de passagem. Ao lado do MAR, um prédio da Polícia Federal. No chão do largo, um pino vazio de pó. Entro no museu já atravessada por um exterior que não fica “lá fora”: ele segue comigo.

Chego numa terça-feira, visita estrategicamente planejada para o dia de entrada gratuita. A gratuidade aparece como uma mediação silenciosa, quase óbvia. Sou orientada a começar pelo andar 6. Entro no elevador, aperto o botão 6 e sou levada ao mirante, onde o Rio se abre como vista: Praça Mauá, o Museu do Amanhã, a água, o céu limpo, o porto, a escala da cidade montada como panorâmica. Essa visão tem algo de promessa moderna (dominar com o olhar, compreender pela distância) e, ao mesmo tempo, dá a medida de como o entorno é uma máquina de circulação: navios, obras, vigilâncias, eventos, comércio. Aprecio a vista por alguns instantes: apesar de belíssima, ela não configura novidade alguma para mim, já estive aqui inúmeras vezes. Desço pela escada para o andar 5, onde começam as exposições. Preciso desviar de pessoas que tiram fotos na escadaria. E é nessa descida que a minha percepção começa a se reorganizar: eu saio do excesso de luz e entro numa espécie de túnel para uma realidade paralela.



Figura 30 — Vista do mirante do Museu de Arte do Rio (MAR)

Fonte: fotografia tirada pela autora.

São 16h30. A última entrada é às 17h e o museu fecha às 18h. Eu sinto pressa exatamente enquanto leio um texto curatorial que fala da temporalidade bantu como cíclica, como tempo que não termina. A ironia é imediata, quase didática, e denuncia um hábito incorporado. Minha preocupação com a hora é a forma como meu corpo calcula a visita, mede o deslocamento, seleciona o que dá para ver, transforma a experiência estética em lista. A temporalidade moderna entra comigo na exposição e disputa o ritmo do que eu consigo perceber.



Figura 31 — *Entrada de Nossa Vida Bantu*

Fonte: fotografia tirada pela autora.

A entrada de *Nossa Vida Bantu* se organiza como um percurso circular: entro pela esquerda, saio pela direita, e esse circuito determina uma dramaturgia de visita. As paredes e o piso parecem barro, a sensação é de caverna, de interioridade, de matéria terrosa. A luz é baixa, o que torna difícil ler as placas, e, mais do que isso, faz com que a leitura dependa de encontrar a placa, aproximar o corpo, inclinar a cabeça, ajustar a visão no escuro. A informação exige uma coreografia.

Eu vim para ver biarritzzz, e sua obra aparece logo no início do circuito. O que eu encontro é uma projeção de grande escala, em tela curva, instalada no meio do percurso como um quase-corpo: uma presença que ocupa o corredor e exige desvio. A curvatura da tela cria distorções: o quadro não é plano, então o mundo filmado também não se estabiliza numa perspectiva única. Essa distorção combina com o próprio regime do vídeo, que não para, não fixa, não concede foco. A obra é uma espécie de registro de maracatu. O que aparece é um modo de filmar como quem participa.

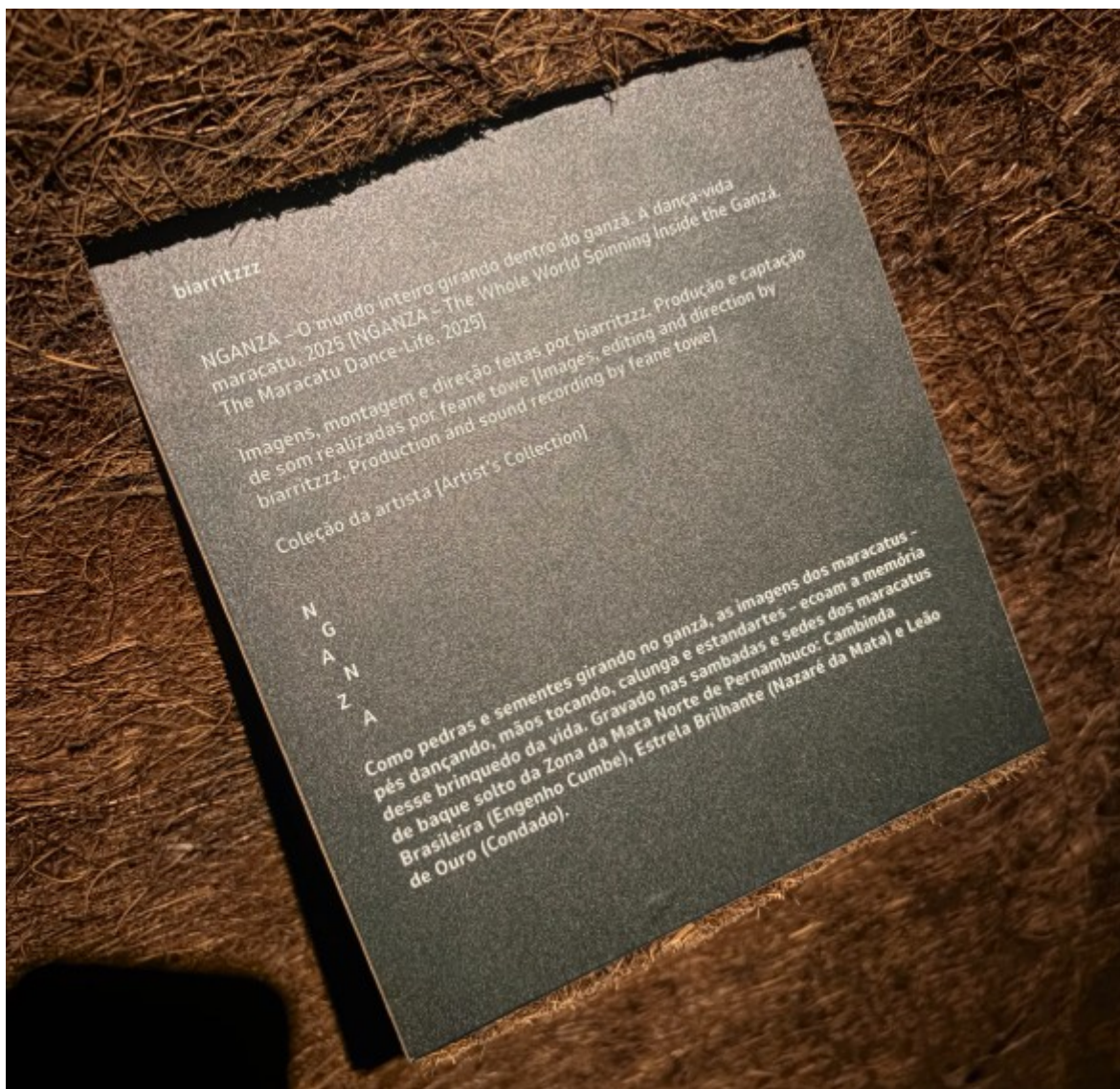


Figura 32 — Cédula museográfica de *NGANZA*, de biarrittzz

Fonte: fotografia tirada pela autora.



Figura 33 — biarritzzz. *NGANZA*, 2025. Vídeo

Fonte: fotografia tirada pela autora.

O vídeo se comporta quase como um documentário, no sentido de incluir bastidores, making of, mãos costurando fantasias, e, depois, dança na rua, deslocamento entre o trabalho manual e o acontecimento coletivo. Uma mão costura: ponto a ponto, o tecido preso, o detalhe dos materiais. Isso instala uma temporalidade específica, uma temporalidade do fazer, do preparo, da repetição minuciosa. A seguir, entram brilhos e paetês, os reflexos estouram na tela e parecem dançar sozinhos, como se o brilho tivesse

agência própria. Há um instrumento que reconheço apenas como um tipo de chocalho de metal. A materialidade sonora aparece como textura, como ruído ritmado. Eu não entendo de maracatu, no máximo do atômico, e, num primeiro momento, esse desconhecimento poderia virar uma barreira interpretativa. Mas, na situação expositiva, ele vira dado etnográfico: a obra não depende do meu entendimento para que possa me afetar. Ela funciona por excesso de movimento, por multiplicidade de estímulos, por instabilidade do olhar.



Figura 34 — Visitante em frente a NGANZA, de biarritzzz, no MAR.

Fonte: fotografia tirada pela autora.

A câmera também não para. Ela não escolhe um protagonista, não constrói um centro. Eu anoto: “é uma bagunça”, “como se quem está filmando estivesse também dançando, saindo de si”. Essa impressão é decisiva para o tipo de crítica que esta dissertação procura observar, pois desloca a fantasia moderna do observador transparente. Não existe aqui o ponto de vista soberano que organiza o real e o entrega como evidência. O vídeo encena uma ética do envolvimento: filmar não como captura, mas como participação; não como controle, mas como trânsito. A pessoa que filma está no meio, e isso contamina a imagem. A imagem vibra com o corpo. A mediação técnica (a câmera, a lente, a edição) não promete transparência: ela assume sua parcialidade, sua proximidade, seu ritmo.

A própria tela curva intensifica esse efeito: quando a projeção dobra levemente o campo visual, ela faz o espectador sentir que a imagem “abraça” e, ao mesmo tempo, escapa. Eu fico diante da projeção como quem entra num corredor de luz: a tela é obstáculo e passagem. Ela reorganiza o espaço, cria sombra ao redor, recorta o fluxo do circuito expositivo. E, por estar no meio do percurso, ela também cria uma espécie de fila implícita: as pessoas precisam contornar, parar, atravessar. A obra, então, é um dispositivo que redistribui circulação, atenção e tempo de permanência.

Quando me viro para o entorno, percebo como a exposição monta uma ecologia: à direita e à esquerda, obras de André Vargas (“*Reza em preto e bantu*” e “*Nkisi disse*”), e ao fundo se escuta “*Luanda virou Aruanda*”. No chão, uma matriz de xícaras (o texto de parede fala em cento e vinte canecas de ágata, água do Atlântico e café), e nas paredes aparecem palavras recortadas e coloridas como pequenos enunciados (nomes, frases, sequências que soam como canto, invocação, memória). O som de Luanda virou Aruanda atravessa o espaço como camada contínua, criando um efeito que reconheço imediatamente: mesmo quando tento focar numa obra, outra entra pelos cantos: um som que vem do fundo, um brilho que pisca, uma placa que não se consegue ler no escuro, uma sombra que te obriga a reposicionar o corpo. A exposição, nesse sentido, encena

uma crítica prática ao regime moderno de separações (obra isolada/espectador isolado/atenção disciplinada). Aqui, o ambiente produz contaminação.

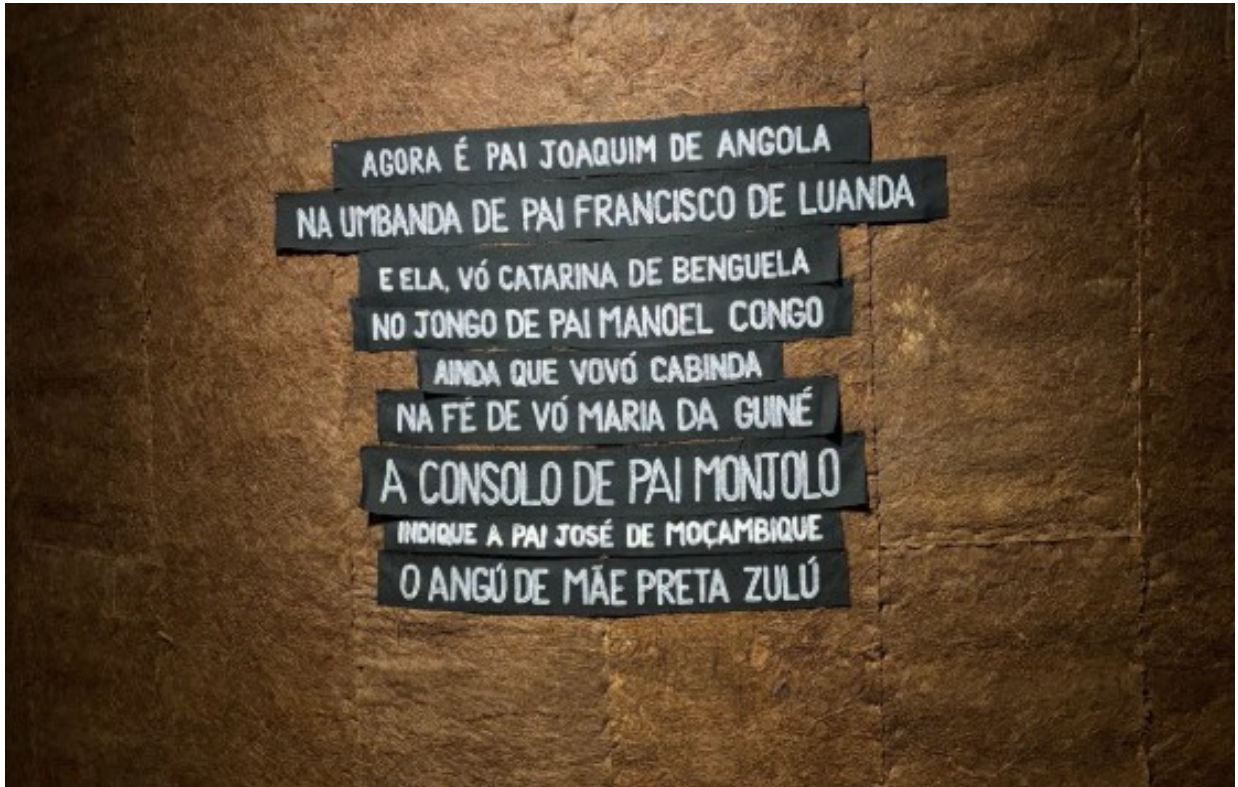


Figura 35 — André Vargas. Reza em preto e bantu, 2025. PVA sobre tecido Oxford

Fonte: fotografia tirada pela autora.

É nesse ponto que o meu nervosismo com o tempo volta a aparecer como sintoma. Eu estou preocupada com a última entrada e com o fechamento; eu tenho pressa; eu sinto que preciso dar conta. Mas o circuito me oferece uma temporalidade de permanência e repetição: o vídeo roda, a música insiste, as imagens não se estabilizam numa leitura única. Eu estou, ao mesmo tempo, dentro e fora: dentro do escuro terroso que pede desaceleração, e fora por um relógio que pede eficiência. Esse conflito aparece no corpo: ainda estou atordoada do sol, suando, com a bateria do celular acabando,

tentando anotar sem me expor demais e sem interromper o fluxo de visitaçaõ dos outros. A experiência estética está atravessada por condições materiais (calor, segurança, tempo, energia do celular), e isso também faz parte da etnografia, como reconhecimento de que o acesso é sempre mediado.



Figura 36 — André Vargas. *Vó Calunga e Pai Café*, 2024. Cento e vinte canecas de ágata, água do Atlântico e café

Fonte: fotografia tirada pela autora.

Eu desço para o pavilhão 2 pela escada esperando uma continuação da exposição e escuto música clássica. Não tem nada no pavilhão 2, está em montagem. Eu subo de volta e me perco: não sei por onde entrei e por onde saí. Um segurança e uma mediadora me ajudam, e a cena é quase literal: para circular dentro do museu, eu preciso de uma

mediação humana. Essa pequena perda de orientação reforça a ideia de que a exposição é um dispositivo que organiza conduta, e não um recipiente neutro que eu atravesso com autonomia plena. Até a arquitetura vira uma pedagogia. O segurança ainda avisa: “cuidado com o tempo”, e isso ecoa como comentário involuntário sobre a própria tensão temporal que eu vinha sentindo desde a primeira placa.

Decido entrar de novo em *Nossa Vida Bantu* antes de ir para outras exposições, porque preciso ver a obra de Castiel Vitorino Brasileiro, que eu não identifiquei de primeira, para poder traçar um paralelo com a exposição que vi no MASP em novembro. Quando finalmente encontro, são os azulejos pelos quais eu já havia passado, mas não identificado, e esse achado muda a minha posição no circuito: eu deixo de ser só alguém “procurando biarritzzz” e viro alguém tentando localizar uma assinatura dentro do espaço. Ou seja: a visita também é orientada por nomes próprios e pelo capital simbólico que os nomes carregam. Isso é parte do modo como o público se move e do que escolhe perceber.



Figura 37 — Castiel Vitorino Brasileiro. *Lugar de Paz*, 2025. 36 mosaicos, terra fértil.

Fonte: fotografia tirada pela autora.

Mas o que fica comigo, na saída, é a insistência sonora de “Luanda virou Aruanda” e a imagem do vídeo de biarritzzzz como fluxo. A obra não me deixa com as sensibilidades remexidas, reorganizadas, desorganizadas. Em meia hora eu vi toda a exposição *Nossa Vida Bantu*. Ainda passo pela exposição nos andares inferiores, mas, preocupada com o tempo e com a bateria do meu telefone celular, saio às 17h, descendo a Rua Acre em direção ao metrô Uruguaiana com o refrão na cabeça, como se o som tivesse aderido ao meu corpo. E é aí que a etnografia encontra um ponto central para a dissertação: a crítica ao moderno aparece aqui como experiência produzida por mediações: a tela curva que distorce e envolve; a câmera que dança e não centraliza; o brilho que não se estabiliza; o escuro que dificulta leitura e exige coreografia; o circuito circular que organiza o corpo; o

som que atravessa e contamina; o relógio do museu que impõe pressa; o calor da cidade que chega comigo; o medo que me faz medir gestos; a gratuidade que organiza o público. O que se desloca, nessa situação, é a promessa moderna de transparência e controle: não há aqui uma evidência que se imponha sem custo. Há uma ecologia que fabrica sentidos por fricção, e que faz a temporalidade, inclusive a minha, virar um campo disputado.

Se eu tivesse que formular, com o vocabulário do trabalho, o que essa visita acrescenta ao corpus, eu diria: ela torna observável como um vídeo pode operar como dispositivo de reconfiguração temporal sem precisar “explicar” o tempo. Basta reorganizar atenção, circulação e envolvimento. E, ao fazer isso numa exposição que afirma a noção de tempo cíclico e de continuidade, a obra de biarritzzzz fabrica um ambiente em que a tese vira prática, atrito, desconforto e lembrança. O maracatu filmado como presença coletiva, os bastidores como trabalho, o brilho como agente visual, a câmera como corpo, tudo isso instala uma forma de coexistência entre dimensões que a modernidade costuma separar (processo/obra, trabalho/festa, preparação/acontecimento, registro/participação). O resultado é um modo de estar junto de uma imagem que não se entrega, mas te puxa para dentro e te devolve para a cidade com outra pulsação no ouvido.

A tabela abaixo organiza quais indicadores de crítica são mobilizados por *NGANZA* em situação expositiva (MAR, Nossa Vida Bantu), a partir da observação de campo: projeção em tela curva, registro de maracatu com bastidores, costura, dança, câmera em movimento, brilho de paetês, som atravessando o espaço e copresença com outras obras e cantos (“Luanda virou Aruanda”). O foco aqui é mostrar como a crítica emerge como operação sensível (ritmo, envolvimento, contaminação entre obra e ambiente).

Tabela 9 – Como os indicadores de crítica aparecem em NGANZA

Indicador de crítica	Como aparece
Reconfiguração de temporalidades	Alternância entre bastidor (costura/preparo) e acontecimento (rua/dança); sensação de tempo cíclico/retorno reforçada pelo loop e pelo canto recorrente.
Deslocamento de separações modernas	Documento/participação (câmera “dança”); obra/processo (<i>making of</i> + rito); espectador/obra (tela curva no meio do percurso, exige contorno).
Pluralização de regimes de verdade	A autoridade não vem de uma explicação didática: o saber aparece por corpo, ritmo, gesto e canto; texto curatorial sobre tempo bantu entra em fricção com a pressa institucional (última entrada).
Mediação como parte do sentido	Tela curva distorce; baixa luz dificulta leitura das placas; som do vídeo se mistura ao ambiente; dispositivo expositivo governa o que é legível e o que fica como sensação.
Crítica por procedimento	Montagem por excesso de movimento e ausência de foco central; câmera instável como método; ênfase em brilho, detalhe, bastidor e rua como sequência crítica.
Endereçamento do público e produção de experiência	Convoca desaceleração e reposicionamento corporal; cria fricção com o fluxo do museu e com a ansiedade temporal do visitante; produz “contaminação” sonora que acompanha

Indicador de crítica	Como aparece
	na saída.

Fonte: elaboração própria.

7 Conclusão

Esta dissertação partiu de uma inquietação simples, mas que se tornava cada vez mais difícil de sustentar sem método: quando dizemos que determinadas práticas artísticas criticam a modernidade, do que exatamente estamos falando? O campo da arte contemporânea está cheio de diagnósticos gerais: modernidade como problema, colonialidade como estrutura, tecnologia como captura, instituições como normatização, e, ao mesmo tempo, está cheio de obras que parecem operar justamente nesse terreno, mas de maneiras muito distintas. Meu esforço aqui foi recusar duas saídas igualmente fáceis: a primeira, impressionista, em que qualquer gesto de estranhamento vira uma crítica ao moderno porque combina com o repertório teórico. A segunda, redutora, em que a obra vira apenas uma ilustração visual do que já está dito pela teoria. Eu quis construir uma forma de observação que desse conta da materialidade dos procedimentos, dos dispositivos e dos regimes de mediação que, na prática, fazem a crítica acontecer.

Por isso, antes de olhar para os casos, foi necessário delimitar um entendimento analítico do projeto moderno. Não como um bloco homogêneo, nem como uma época encerrada, mas como um conjunto de operações e promessas que seguem estruturando o mundo e, por consequência, estruturando também o que é possível ver, dizer e valorizar na arte: separações entre natureza e cultura, sujeito e objeto, humano e mais-que-humano; universalizações que se apresentam como neutras; regimes de verdade apoiados em transparência e racionalização; temporalidades lineares e progressivas; e uma administração do sensível que legitima hierarquias e captura diferenças. Essa delimitação não foi feita para virar um *checklist* moral, e sim para tornar observável como a crítica se materializa. Em outras palavras: eu não queria reconhecer a crítica porque concordo com ela; eu queria reconhecer a crítica porque consigo descrevê-la como operação.

É nesse ponto que entra a matriz de indicadores. Ela foi a peça metodológica que permitiu sustentar a tese ao longo do trabalho: a crítica ao projeto moderno, nos casos

analisados, aparece menos como enunciado e mais como arranjo. Ela se dá por procedimentos (montagem, colagem, paródia, mixagem), por dispositivos (sensores, circuitos, interfaces), por regimes de acesso e circulação (Instagram, documentação digital, condição de visita), e por situações expositivas que reconfiguram o encontro entre obra, público e instituição. Ao colocar isso no centro, desmancha-se a ideia de crítica como algo exterior à obra, vindo de fora, como interpretação do pesquisador. Aqui, a crítica se torna um modo de fazer: é a obra e seu ecossistema que produzem fricção, deslocamento, instabilidade.

A noção de ecologia decolonial foi a lente que ajudou a nomear esse tipo de crítica sem cair num vocabulário que a empobreça. Ecologia decolonial, nesta dissertação, funciona como forma de reconhecer que a crítica emerge como organização relacional: uma composição de humanos e não humanos, de técnicas e materiais, de temporalidades heterogêneas, de regimes de verdade que não cabem numa única gramática. Quando a crítica aparece como ecologia, ela é um sistema de relações que redistribui agência e reorganiza o que conta como experiência estética. Isso foi decisivo para que não se tratasse o decolonial como etiqueta e para que fosse possível sustentar que a crítica ao moderno, nos casos analisados, é produção de condições outras de percepção e de enunciação.

No estudo de caso de Denise Alves-Rodrigues, isso ficou especialmente evidente porque a crítica emerge pela explicitação das mediações técnicas e pela coexistência de repertórios que a modernidade costuma separar. Em *Sombrero Fantasma*, o acoplamento entre chapéu de palha e circuito detector de eletricidade estática desloca a figura do sujeito transparente, autossuficiente e soberano. A obra produz uma situação em que corpo, ar, atrito, eletricidade e técnica se tornam inseparáveis. A agência está distribuída. E esse deslocamento, que parece discreto, é uma crítica profunda ao regime moderno de percepção, porque ele exige que se reconheça que o social e o sensível são produzidos por acoplamentos e não por interioridades.

Em *Mediador de Assuntos Delicados*, essa operação se intensifica: o dispositivo mede variáveis fisiológicas e organiza escuta, tornando explícito que o social é fabricado por traduções entre corpos, materiais e linguagens. A obra produz uma fricção produtiva entre vocabulários técnicos e cosmológicos, e essa fricção aparece como disputa de regimes de verdade. O que a modernidade separa (o que seria técnico versus o que seria crença, o que seria dado versus o que seria afeto) é recolocado como convivência tensa. E a crítica, nesse caso, se faz na exigência de reconhecer que toda mediação é interessada, situada, atravessada por decisões sobre o que pode ser medido, ouvido, traduzido e legitimado.

No caso de *biarritzzz*, a questão da mediação apareceu por outro caminho: a condição de acesso integralmente digital não foi um obstáculo a ser lamentado, mas um dado constitutivo do próprio objeto. Se a obra acontece e circula no Instagram, então o Instagram é parte do regime de experiência. A preocupação, aqui, foi não reduzir a análise a uma sociologia de plataforma, como se tudo se explicasse por algoritmos e performatividade. Ao mesmo tempo, seria igualmente equivocado fingir que o ambiente digital não produz efeitos. O que foi feito foi tratar a plataforma como componente ecológico: um conjunto de protocolos de visibilidade, de temporalidades de *feed* e *story*, de possibilidades de comentário e remixagem, de compressões de imagem, de repertórios meméticos e normativos.

Em *Mandacura*, a montagem e a colagem digitais aparecem como procedimentos que recusam transparência e reconfiguram temporalidades. Há ali um trabalho de opacidade deliberada: a obra faz ver costura, corte, sobreposição, erro, excesso. Isso é uma crítica direta ao ideal moderno de representação como janela transparente. Já em *EX@*, as disputas de linguagem e normatividade são materializadas por paródia e mixagem, desestabilizando universalizações e pluralizando regimes de verdade. O que está em jogo é como a linguagem é um campo de poder e como a obra produz deslocamentos sem depender de um argumento declarativo. Em ambos os trabalhos, a

crítica aparece como operação e como ecologia porque depende de códigos, mídias e modos de circulação que são, eles mesmos, parte do problema e parte da possibilidade.

O capítulo etnográfico sobre o núcleo *Geografias do tempo* foi decisivo para amarrar uma dimensão que os estudos de caso, sozinhos, não dariam conta: a crítica ao moderno se reconfigura em situação expositiva. Exposições são dispositivos de mediação. Textos curatoriais, escolhas de montagem, regras de comportamento, distâncias, iluminação, circulação e práticas do público produzem, coletivamente, o que a obra pode ser naquele encontro. Ao descrever o espaço, as legendas, a coreografia do público e os pequenos conflitos de atenção e circulação, buscou-se tornar argumentável algo que muitas vezes fica no registro da intuição: a experiência temporal e sensorial é uma produção. E, sendo produção, ela é atravessada por assimetrias, por regimes de autoridade e por disputas que não são só estéticas, mas políticas.

O microestudo de *Treta*, de Denise Alves-Rodrigues, condensou de forma muito forte a tese central desta dissertação. *Treta* traduz dados de poluição sonora urbana e brilho estelar em som, e ao fazer isso instaura uma disputa sensível entre cidade e cosmos. Essa disputa reorganiza escalas temporais e desloca separações modernas como céu/terra, humano/cósmico, natureza/cultura não como metáfora abstrata, mas como experiência corporal: para ouvir sons partindo de diferentes fontes, é preciso se mover, portanto, a obra obriga o espectador a negociar posição, tempo e atenção, e o ambiente do museu entra no circuito como ruído e como sociabilidade. É uma obra que torna explícita a mediação, pois ninguém “ouve” a estrela sem tradução, e, ao mesmo tempo, torna inevitável a pergunta sobre o Antropoceno: o que significa que a assinatura humana, aqui figurada como poluição e emissão urbana, dispute o próprio céu? A crítica ao moderno aparece como ecologia decolonial justamente porque se faz como arranjo relacional: dados, sensores, madeira, acústica do espaço, comportamento do público, texto curatorial, e a própria instituição museal compõem uma situação em que regimes de verdade e escalas de mundo entram em fricção.

Com isso, sustenta-se que o fio que amarra a dissertação é a crítica à modernidade por meio da arte enquanto um modo de se observar e de se comunicar: a crítica ao projeto moderno, nas práticas analisadas, se materializa como regime de mediação e como ecologia. Ela se dá quando a obra explicita traduções, recusa transparência, redistribui agência, desestabiliza separações modernas, pluraliza regimes de verdade e reorganiza temporalidades. E isso pode acontecer tanto em dispositivos tecnicamente sofisticados quanto em procedimentos de montagem e paródia, tanto na sala do museu quanto na plataforma digital. O que importa é a operação, não o suporte em si.

Em termos de contribuições, esta dissertação oferece três coisas importantes para pesquisas futuras no campo. A primeira é o quadro de indicadores para observar a crítica ao projeto moderno em obras e em situações expositivas. Esse quadro é uma forma de garantir que a análise permaneça ancorada em materialidades e procedimentos. A segunda é uma metodologia explícita para lidar com regimes de acesso híbridos e digitais, incluindo Instagram, sem reduzir a análise a determinismos de plataforma nem a moralismos sobre uma suposta superficialidade digital. A terceira é um protocolo de etnografia de exposição que trata montagem, texto curatorial e práticas do público como dados centrais, e não como pano de fundo.

Os limites do trabalho também são claros. Parte do *corpus* depende de registros digitais, o que implica lacunas e assimetrias de acesso. A observação etnográfica é situada e baseada em visita pontual, o que limita a capacidade de acompanhar mudanças de montagem, variações de público e dinâmicas de longo prazo. Esses limites, porém, são parte do próprio argumento. Se a mediação é constitutiva, então as condições de registro e de acesso são dados do campo contemporâneo da arte, em que circulação, documentação e plataforma já são parte da obra e da instituição.

Como desdobramentos, três caminhos ampliariam e aprofundariam a pesquisa. O primeiro é intensificar a dimensão etnográfica: mais visitas, observações em dias e

horários distintos, e acompanhamento de mudanças de montagem. O segundo é incorporar entrevistas com artistas, curadores e equipes técnicas como forma de mapear decisões de mediação, conflitos institucionais e escolhas de tradução. O terceiro é uma ampliação comparativa, analisando outros núcleos e exposições para observar como diferentes arranjos institucionais intensificam ou amortecem operações críticas semelhantes.

O que esta dissertação tenta afirmar é que a crítica ao projeto moderno por meio da arte é uma prática relacional. Ela se faz no modo como a obra organiza relações, convoca corpos, explicita traduções, coloca em convivência repertórios separados e força o público a habitar tensões que a modernidade tentou administrar por categorias rígidas. Se há um resultado desejável para este percurso, é justamente isso: levar a sério as obras como produtoras de método, e não apenas como objetos sobre os quais são aplicados os métodos. Quando se diz que a crítica aparece como ecologia decolonial, quer-se dizer que ela aparece como um modo de compor mundos. E compor mundos, na arte contemporânea, é disputar o que pode ser visto, ouvido, dito e vivido como verdadeiro.

É preciso, por um breve momento, entretanto, pensar nos limites da crítica, e levar a tese às últimas consequências. Se a dissertação sustenta que a crítica ao projeto moderno se materializa por mediações, procedimentos e regimes de verdade, então ela também precisa reconhecer que essas mediações não são externas ao moderno: são, em grande medida, suas próprias infraestruturas. As obras e exposições analisadas tensionam separações, temporalidades e promessas de transparência, mas o fazem dentro de um campo que legitima processos por mecanismos modernos: instituição museal, curadoria, texto de parede, ficha técnica, arquivo digital, documentação, editais, coleções e plataformas de circulação. Isso produz uma ambivalência estrutural: a crítica aparece como fricção interna e como negociação. Em outras palavras, a obra pode recusar a transparência, mas precisa ainda ser tornada legível; pode deslocar regimes de

verdade, mas depende de circuitos que distribuem autoridade; pode reorganizar temporalidades, mas opera sob cronogramas de exposição, editais, prazos, última entrada, fechamento.

Essa ambivalência fica particularmente visível quando a crítica se apoia, justamente, na linguagem e nos dispositivos que pretende tensionar. No caso de biarritzzz, por exemplo, a mediação digital é condição do trabalho e do acesso: Instagram, vídeo, captura de tela, estética de compressão, circulação por registros. Isso abre um campo crítico, pois a obra opera na própria superfície da norma e do código, mas também impõe limites: a plataforma organiza temporalidades de consumo (feed, rolagem, repetição), define regimes de visibilidade (o que aparece, o que se perde), e captura parte do encontro como dado, engajamento e mercadoria de atenção. No caso institucional, a incorporação a coleções e programas transnacionais (como KADIST) amplia a circulação e, ao mesmo tempo, reinscreve o trabalho em um regime de legitimação que depende de arquivo, curadoria e infraestrutura global. A crítica, aí, não desaparece, mas passa a existir em uma ecologia contraditória: ela ganha potência por circular, mas paga o custo de ser traduzida para formatos reconhecíveis pelo circuito.

Por isso, o limite mais importante a afirmar é que a crítica contemporânea ao projeto moderno tende a operar como crítica situada, com graus de captura inevitáveis. Ela pode recusar o mercado como horizonte exclusivo e, ainda assim, depender de financiamento público, prêmios, editais, residências e instituições; pode desnaturalizar o regime de evidência e, ainda assim, precisar produzir documentação e prova; pode deslocar a separação natureza/cultura e, ainda assim, ser exibida em museus modernos, com suas regras de conduta e suas arquiteturas de transparência. O que esta dissertação propõe, ao levar essa hipótese a sério, é que reconhecer tais limites não faz a crítica impotente: ao contrário, torna mais preciso o diagnóstico sociológico. A crítica ao moderno, nos casos analisados, é um trabalho de fricção por dentro, que expõe custos, traduz tensões e, justamente por depender de mediações modernas, torna visível o

quanto o moderno permanece como infraestrutura do que hoje ainda chamamos de arte contemporânea.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008.

BRITANNICA, Encyclopaedia. *Static electricity*. 2026. Disponível em: <https://www.britannica.com/science/static-electricity>. Acesso em: 10 fev. 2026.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 1990.

HARAWAY, Donna. *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. *Feminist Studies*, v. 14, n. 3, p. 575–599, 1988.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. *Futures past: on the semantics of historical time*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2006.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

_____; WOOLGAR, Steve. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Papirus, 1989.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo para Concurso de Livre Docência, junto ao Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto, 1997.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2001.

MARCONDES, Guilherme. *Procuram-se Artistas: aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.

MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Lisboa: Roma Editora, 2005.

MENKMAN, Rosa. *The Glitch Moment(um)*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2011.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2020.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OWENS, Susan. *The Ghost: A Cultural History*. Londres: Tate Publishing, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins, 2012.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho; SUZANO, Débora Da Silva; BARENCO, Vitória Ferreira Dias; DURÃES, Bianca Vidal. *A Arte Multifacetada: Dinâmicas Culturais e Políticas da Cidade do Rio de Janeiro*. Vista, v. 1, p. e021015, 2021. Disponível em: https://www.scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2184-12842021000200006&lang=pt. Acesso em 30 mar. 2026.

_____. *"Pecados de Heresia": trajetória do Concretismo carioca*. Dissertação de mestrado. UFRJ: 2004.

_____. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2011.

SIMMEL, Georg. *Arte e vida: ensaios de estética sociológica*. São Paulo: Hucitec Editora, 2016.

SMITH, Adam. *A Riqueza das Nações, Volume 1*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996.

STEYERL, Hito. In Defense of the Poor Image. *e-flux journal*, n. 10, 2009.

VILLAS BÔAS, Glaucia. *Mudança Provocada*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva*. Brasília: Editora UnB, 2015.

Recursos audiovisuais

B.I.A. - *EX@ FEAT. MUN HÁ E DEIZE TIGRONA*, 2020. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/ex>. Acesso em: 23 fev. 2026.

biarritzzz. *Mandacura*, 2016. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/mandacura>. Acesso em: 23 fev. 2026.

Denise Alves-Rodrigues. *Treta*, 2022. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1lrusx_Zx_E_lfjFX_DOzmYDm2oEmuvjV/view?usp=drivesdk. Acesso em: 23 fev. 2026.

Denise Alves-Rodrigues. *Sombrero Fantasma*, 2016. Open Day na Kiosko Galeria. Disponível em: <https://www.facebook.com/kioskogaleria/videos/sombrero-fantasma-de-denise-alves-rodriques-en-open-day/1001458246631465/>. Acesso em: 23 fev. 2026.

Outros tipos de referências

ALMEIDA & DALE. *Histórias da ecologia, MASP, inaugura com obras de Heitor dos Prazeres, Hélio Melo, Jaider Esbell e Joseca Yanomami*. 2025. Disponível em: <https://almeidaedale.com.br/noticias/historias-da-ecologia-masp-inaugura-com-obras-de-heitor-dos-prazeres-helio-melo-jaider-esbell-e-joseca-yanomami/>. Acesso em: 22 jan. 2026.

BIARRITZZZ. *sobre/about*. 2026. Disponível em: <https://www.biarritzzz.com/sobre-about>. Acesso em: 22 jan. 2026.

DENISE ALVES-RODRIGUES. *Sombrero Fantasma*. 2016. Disponível em: <https://denisear.com/sombrero-fantasma/>. Acesso em: 22 jan. 2026.

DENISE ALVES-RODRIGUES. *Mediador de Assuntos Delicados*. 2017/2019. Disponível em: <https://denisear.com/mediador-de-assuntos-delicados/>. Acesso em: 22 jan. 2026.

MASP *Acessibilidade | Histórias da ecologia | Núcleo 2. Geografias do tempo*. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OxsiRyv85M0&>. Acesso em: 23 fev. 2026.

MASP. *Histórias da ecologia*. 2025. Disponível em: <https://www.masp.org.br/exposicoes/historias-da-ecologia>. Acesso em: 22 jan. 2026.

MASP. *Caderno acessível: núcleo Geografias do tempo* (PDF). 2025. Disponível em: https://assets.masp.org.br/pdf/CA_HE_Geografias_do_tempo_V3_acessivel.pdf. Acesso em: 23 fev. 2026.

MARTINS&MONTERO. *Denise Alves-Rodrigues: obras e fichas técnicas*. 2026. Disponível em: <https://martinsemontero.com/artistas/denise-alves-rodrigues/>. Acesso em: 22 jan. 2026.

PIVÔ ARTE E PESQUISA (Plataforma Satélite). *biarritzzz – Eu não sou Afrofuturista (EX@ letra)*. 2020. Disponível em: <https://pivo.org.br/satelite/biarritzzz-eu-nao-sou-afroturista/>. Acesso em: 12 fev. 2026.

PRÊMIO PIPA. *biarritzzz*. (última atualização em maio/2024). Disponível em: <https://www.premiopipa.com/biarritzzz/>. Acesso em: 22 jan. 2026.

UOL (SITE RG). *Sé Galeria abre individual de Denise Alves-Rodrigues*. 2019. Disponível em: <https://site.rg.uol.com.br/cultura/2019/01/31/se-galeria-abre-individual-de-denise-alves-rodriques/>. Acesso em: 22 jan. 2026.